

1942

KJENZIK

1942



**KLINGEN**

# KLINGEN



1942

*Fischers Forlag*

KØBENHAVN



„KLINGEN” 1942 er trykt i København i  
*Det Hoffensbergske Etablissement*. - Litografierne  
og Farvelitografierne er udført hos *Recato A/s* og  
Clichéerne hos *F. Hendriksen, Bernh. Middelboe*  
og *Lind Hansen*. Bogen er trykt paa Specialtryk  
fra *De forenede Papirfabrikker* i 685 nummere-  
rede Eksemplarer og udgivet paa *Fischers Forlag*

82

*Palto*



# HYMNE TIL APOLLON

*Af*

PERCY BYSSHE SHELLEY

Timerne vogter mig med søvnløse Blikke, -  
Under et Slør af brede Maanestrømme,  
Et stjerneprydet Tæppe, ser de mig ligge  
Og vifter fra mine Øjne de travle Drømme  
Og vækker mig, naar deres Mor, det graakolde Gry,  
Fortæller at Maanen sank: det er Dag paany!

Jeg stiger op i det høje Himmelrum  
Og vandrer hen over Bjerge og Bølgetoppe;  
Min Dragt lar jeg drive paa Oceanets Skum  
Skyer forkynder med Ildskær, at jeg er oppe;  
Jeg fylder Klippehuler med Glans og tænder  
Den nøgne Jord i Glød med Elskerhænder.

Straalerne er mine Pile, hvormed jeg dræber  
Bedrag og Svig, der har Nat og Mørke kær;  
Alle med ondt i Sinde og Løgn paa Læber  
Flygter for mig, men Godhed og aaben Færd  
Gaar frem som en stærk og stadig voksende Hær,  
Til Nattens Herredømme atter er nær.

Regnbuen, Blomsternes Kroner og Skyernes Faner  
Fik deres Farver fra mig; den runde Maane,  
De gyldne Stjerner i deres evige Baner,  
Af mig fik de deres Magt og Glans at laane;  
Hvert eneste Lys, hver Lampe, hver lille Flamme  
Er Dele af min Magt, den en og samme!

Jeg staar ved Middagstid paa Himlens Tinde;  
Saa stiger jeg nedad men ikke med villige Fjed  
Til den atlantiske Aftens skymørke Vinde;  
De græder af Sorg, nu jeg drager saa langt ad Led:  
Men hvad er skønt som det Smil jeg, naar Dagen dør,  
Sender dem som Trøst fra de vestlige Øer?

Jeg er det Øje, hvormed Universet  
Ser og forstaar sin egen Guddomsmagt;  
Al Klang i Instrumenter og i Verset,  
Al Profeti og Lægedom er i Pagt  
Med mig, alt Lys i Kunst og i Natur; -  
Sejren er min og Lovsangens stærke Dur.



## UNDERET I DELFI

VILDE, skrækindjagende rejser Bjergene sig, med nøgne, lodrette Vægge op mod den skyede Himmel, som Rovfugle fylder med deres Skrig. Kløfterne aabner sig skræmmende, utilgængelige, aldrig belyste af Solen, giftige Dunster trænger op fra Jordens Indvolde, og Jorden bæver, naar det bevæger sig derinde, Klippeblokkene styrter knusende ned over Menneskenes Boliger, som har klynget sig fast til Af-satser paa den svimlende Skraaning.

Her laa Apollons, Lysgudens, Helligdom, hans Allerhelligste. Herfra spredtes hans Forkyndelse ud over en Verden, hans Domme, for hvilke Grækenlands Stater og dets største Aander bøjede sig i Ydmyghed og Ærbødighed. Her skabtes hans Renhedslære og hans Krav om Ret og Lovbundethed i en oprørt, blodplettet Tid. Menneskelivet tøjledes og rejste sig i Storhed og Skønhed. Hellas blev den lysbringende Apollons Verden. Fra Templet oppe mellem Bjergene, hvor Naturen vælter sig i al sin vilde Ubændighed, hentedes Ilden til Alteret i Athen.

Indhyllet i Giftdunsterne fra Jorden stod hans Trefod, og beruset af dem profeterede hans Præstinde i hans ophøjede Aand, grebet af hellig Ekstase. Det højeste aandelige mødte de underjordiske, skjulte Dyb: det Mysterium, som er Menneskesjælens og Kulturens. De ødelæggende, kaotiske Kræfter blev tvunget til at stille sig i Lysets, Skabelsesmagternes Tjeneste. Det er Delfis Under, og det Under, som faar vort Indre til at bære sine herligste Frugter.

Fra Rødder, som ingen kan følge, om hvilke vi blot véd, at de søger *nedad*, ned i Livets og Naturens hemmelige Afgrunde, suger Mennesketræet Næring til sin Krone. Uden Rødder hensygnen den, visner og mister sin Kraft. Med de Rødder kan den rejse sig i Herlighed, i rigeste Forgrening og Blomstring. Saaledes er den Ordning, som er fastslaaet for den enkeltes og for Folks og Tidsaldres aandelige Liv, for Sundhed, Modenhed eller Død. Vækstens lov-bundne Forløb trues stadig af at forstyrres. Træet udtørres af Mangel paa Næring, Kultu-

ren stagnerer og mister sit levende Indhold. Men Dybderne, hvor dette skal hentes, er farefulde, kaotiske, de raa Kræfter maa betvinges og forvandles. I sig selv er de ødelæggende, vil i løssluppet Raseri tilintetgøre alt.

Grunden er mættet og rig, men vulkansk.

Man tror, at Magterne skal løsgives! At de skal faa Lov til utvunget at bryde sig Vej i Stedet for at underkues. At deres Frihed betyder Frihed for Mennesket.

Det er en bedragerisk Tro. Den Frigørelse betyder for Mennesket det mest vanærende Slaveri. De Magter, som det skulde beherske, bliver selv dets frygtelige Herre. Og bliver det let. De Dæmninger, vort Indre rejser, er skøre Ting. Og det fine Netværk, hvorigennem skæbnesvangre, men frugtbare Strømme ledes ind i selve den sjælelige Organisme, er taalmodigt bygget op af Livet, men kan ikke være af dets stærkeste Tømmer. Med sit sindrige Kapillarsystem er det skabt for ømfindtligt, forfinet Liv. Den mindste Forrykkelse forstyrrer de hemmelighedsfulde Funktioner, og sprænges de sprøde Væv af den brutale Magt, forgives med ét Slag hele vort Indre. Men Magterne skal heller ikke fornægtes og undertrykkes, vi maa ikke ængstes for at udnytte dem. De skal gennemsyre vort Væsen, selv om de er farefulde. Trykket bliver for uhyre, hvis det ikke bruges, til sidst bryder det sig sin egen frygtelige Vej og vælter omkuld alt, hvad vor Tanke subtilt og kunstfærdigt har bygget op. Natur og Aand maa altid mærke hinandens umiddelbare Nærhed, stadig mødes i Strid og Omfavelse. Det højeste menneskelige fremgaar af en Tvekamp og af et Befrugtningsmysterium.

Det var Apollons Storhed, at han forstod det. At han tog de ubændige Kræfter ind under sin Beskyttelse — og beherskede dem.

Jordens og Underverdenens Gudinde, den urgamle, af Kaos fødte Gaia, drev han ikke bort fra hendes Delfi, hvor hun dyrkedes længe før han. Han gav hende en underjordisk Helligdom dèr. Den jævne Bondekvinde, som omtaaget af Luftarterne siden en graa Fortid

havde profeteret for skrækslagne Bjergboer og søgt at hjælpe dem til rette i Livets Rædsler og Nød og med Raad om Saaning og Høst i den rasende Natur, viste han ikke bort fra sig, fyldte blot i Ydmyghed og Visdom hendes uklare Tale med sin, med Lysgudens Aande. Han lod hende rense sig i den kastaliske Kilde, og med Smagen af tyggede Blade fra det hellige Lavrbærtræ i den fraadende Mund overlod han hende til Ekstasens Svimmelhed. Ophøjet og dog ikke ophøjet over Lidenskaberne og den elementære Verden ledede han alt ind i *sin* Fure.

Fra Bjergenes splintrede Top, fra Parnassos' sneindhyllede Tinder og øde Skovvidder kom et stormende Tog af Kvinder i Dyreskind, dansende i Faklernes Skin med Vedbend i Haaret, svingende den harpiksduftende Tyrsosstav, Jordan flød af Mælk i deres Spor, og Tyrebrølet gjaldede i deres Øren mellem Klippebrinkerne, i helligt Raseri søndersled de alt levende paa deres Vej og slugte det raa Kød. Tøjlesløst styrtede de sig ned over Delfi, hede af Brunst og Orgier, Kløfterne genlød af deres Jubelraab.

De havde en Gud i deres Indre, en mægtig Guddom, som de havde fortæret i Dyrenes raa Kød. De kaldte ham Dionysos.

Han var en Fremmed for Apollons Tankeverden. Men ikke for hans Følelse og dybeste Bevidsthed. Delfis Herre tog mod ham i sin Helligdom, og paa en Tid af Aaret, da han selv opholdt sig i den fuldkomne Klarheds fjern Eventyrland, hvor selve Natten er fuld af straalende Lys, herskede Raseriets Gud i hans Tempel, men under *hans* Lov.

Han fornægtede ham ikke som mange andre — som Thebens formastelige Konge, der til Straf for sin haanlige Tvivl blev opsporet af de rasende Kvinder og sønderslidt af sin egen Moder.

Vi havde maaske villet fornægte vore Grundvolde. Vi har maaske bygget uden tilstrækkeligt at tænke paa dem og maaske med Tyngden af vor mægtige Kulturbygning muret til for det naturlige Tryk nedefra. Nu ry-



ster alt for kuede Kræfter, som vil bryde sig Vej. Og hæse Røster raaber, at alt skal styrtes. Tankeløse, der ikke er ved deres fulde fem, sætter deres Brækstænger mod Grundmuren — og Underverdenens Dunst trænger op for at forgive os. Ødelæggelsesdrifterne vaagner i vort Indre, og alt slippes løs.

Det kaldes Genfødelse, et helligt Mysterium, som skal frelse og forvandle os og Verden. En ny Menneskeart skal opstaa deraf, en ny Kulturepoke fødes af Taagedannelsen og Forgiftningssymptomerne.

Men hvad der sker, er, at Kræfter, som vi skal betvinge, som vort Indre er bestemt til at herske over, selv bliver vore tøjlesløse Herrer. At det underjordiske bryder frem ad voldelig Vej i Stedet for at modtages i den lovbundet levende Organisme og paa naturlig Maade skænke Sundhed og ny Indvielse, Fornyelsens friske Vækstkraft.

Hævnen for vor Formastelighed er over os. Og der findes ingen Lysets Gud, som kan tvinge de vakte Kræfter ind i sin Fure, ind under sin Renselsesritus.

Kulturen skal styrtes — for at den skal kunne blive rask igen! For at den skal kunne genvinde sin primitive Urkraft, som passer for »den nye Tid«. Vor Kultur er dødsdømt, men vi vil straks faa en anden, blot meget bedre og naturligere. Saa snart bare det gamle er rigtig aflivet, er det nye færdigt. Det ene fødes paa en mystisk Maade derved, at det andet dør. Dødstrækningerne er dets sprællende Fosterbevægelser.

Men man kan tvivle om, hvorvidt det virkelig forholder sig saaledes. Og om det ikke er at befrygte, at det hele blot vil blive halvvejs fuldført.

Til Asklepios' Helligdom kom engang en Kvinde, som søgte Hjælp, og da Guden var borte paa andre Kanter, forsøgte nogle, der ikke var saa kyndige som han, at kurere hende og begyndte med at skære Hovedet af hende. De kunde alligevel ikke finde, hvorledes det var fat med hende, og heller ikke sætte Hovedet paa hende igen. Da den milde og

menneskevenlige Gud, ifølge Myten Apollons Søn, kom tilbage, forklarede han dem, at de havde underkastet hende en urigtig Behandling. Det viste sig ved hans Undersøgelse, at hun led af Bændelorm. Han befriede hende for den og satte Hovedet paa hende igen. Saaledes berettes det i Sagnet.

Om det er af Bændelorm, vor Tid lider, véd jeg ikke, det forekommer ikke utroligt, at den blandt andet ogsaa har det — den Kur, som man anvender paa den, er i hvert Fald aabenbart den samme som Sagnets. Man kan tvivle paa, at den er rigtig. Og det er ikke sikkert, at nogen Lægekunstens milde Guddom staar parat til at hjælpe os, naar vi vel har undergaaet vor Behandling. Det virker mere troligt, at vi, efter at Operationen er vel overstaaet, bliver overladt til vor Skæbne.

Skal Tiden genvinde sin Sundhed, maa det gaa til efter Naturens Orden. Da det drejer sig om Mennesker, om noget organisk, maa det organiske Livs Love gælde. Radikale Handlemaader kan være nødvendige, netop *de* kan være det eneste rigtige, men de maa tage Hensyn til det levende Væsen, som er Genstand for dem, at dets Funktioner ikke ophører. Vor Kultur har som andre kun ét Liv, og det maa vi være varsomme med. Den staar ikke op fra de Døde, hvis vi forspilder dens Liv, saa særlig elskede og begunstigede af Skæbnen kan vi ikke forudsætte, at vi er. Og enhver levende Organisme maa til sidst helbredes inde fra sig selv, selv efter de dygtigste, mest vellykkede ydre Indgreb, den maa komme sig gennem sine Rødder og ved sin egen iboende Kraft. Og dens Liv efter Helbredelsen maa fortsættes *i sin egen Linje*, ikke bøjes af efter konstruerede Direktiver.

Vi kæmper ikke for det bestaaende, men for Fremtiden! Men for den *virkelige* Fremtid, ikke den, som en just nu tidssvarende Tvangstænkning skraaler op om. Det er noget andet helt fordringsløst at søge at kæmpe for *den*. Og derfor føler vi det maaske ogsaa anderledes. Men vor Tro og vor Lidenskab er ikke mindre, fordi vi ikke hænger os i nogle bru-

tale Ideologier og ikke mener, at Tidens særegne Passion for saadanne tyder paa noget mærkeligt og stort ved den, men tværtimod betegner en Svaghedstilstand, noget ikke normalt. Vort Fremtidssyn er ikke mindre dristigt, fordi vi ikke forudsætter nogle mystiske Mutationer, som pludselig skal forny Menneskene og deres Verden, fordi vi tror, at al virkelig Fremtid bygger paa det forgangne og kun bygger sikkert i indre Konsekvens dermed.

Nye Tempeltjenere skal fylde Kulturens Helligdom, den skal ikke være tilgængelig for et Mindretal, men alles fælles Ejendom. Det er i Konsekvens med Vesterlandets bedste Aand og tidligere Udviklingsgang. Men de skal komme for at bære denne deres Kultur oppe, ikke med Hadet og Haanen mod den, mod dens dyrebareste Landvindinger som eneste egne Aktiv. De skal fortsætte vor Kulturs Linjer. Og man behøver ikke at høre til disse Romantikere, der — ligesom deres reaktionære Antagonister paa *deres* Vis — mener, at de Nytilkommende udgør en ny, højere Menneskeart, for at haabe, at denne Omvæltning af os skal kunne fuldbyrdes paa en menneskeværdig Maade og som en Kulturens egen, mægtige Regeneration.

Der er en fri og herlig Linje i vor Kultur, den frieste og dristigste, som har eksisteret. Man kan se det allertydeligst, naar den truer med at brydes. Man kan da rigtig mærke, hvor kær og dyrebar den er for En i sin bekræftende Djærvhed og Menneskelighed. Det var saa selvfølgelig altsammen — man havde næsten glemt at være taknemmelig over det, over at faa Lov at være med i et af de store Sejrsløb. Det er ikke selvfølgelig længer. Og Sejren kan slaa over til Nederlag. Det er et Spørgsmaal, om Spændvidden strækker til, eller om Flugten er til Ende. Om vor egen Aand endnu findes levende i vort Indre. Det drejer sig — selv om mange synes for selvkloge til at tro det — om aandelige Kræfter mere end om noget andet.

Jeg staar og ser paa Lysgudens Tempel, hvor det ligger styrtet, i kaotiske Ruiner. Jorden

har bævet under det og kastet alt i Splinter — men det rejste sig paa ny af Splinterne. To Gange jævnedes Naturens voldsomme Kræfter det med Jorden — det løftede atter sine glitrende Marmormure. Dets Forkyndelse forfaldt, mistede sin oprindelige Aand, sine dybe, friske Rødder, de gamle Mure blev blot et Traditionens ærværdige, blændende Ydre — og Menneskene brød ind som Røverbander og plyndrede det for alle dets Skatte. Det var de underjordiske Magters endelige, tilintetgørende Sejr. Det rejste sig aldrig mere.

Apollons Magt var bestandig truet — som Lysets altid er det. Kulturen er truet af nedbrydende Magter, som vil dens Undergang — og den gemmer paa dem i sit eget Indre. Den henter fra dem Kraft til sin Fylde og Modenhed. Men under stadig Kamp og Fare. Ja, i selve Blomstringen kan der ligge en Fare — Mættelsen, Selvtilstrækkeligheden — selv om det er Meningen, at den skal blomstre, er en tvingende Nødvendighed, at den gør det, hvis den ikke skal falde tilbage i Barbari. Selv om det er Blomstring og Fuldkommenhed, som er Maalet for alting. Alligevel kan Dommen komme, naar vi indbilder os, at den er mindst fortjent.

Skæbnen, som er mægtigere end alt, som staar over selve Guderne, tillader ingen selv-god Hovmodighed. Det Overmod, Apollon advarede mod, maa heller ikke han selv falde som Offer for. Ikke engang Aanden, ikke engang det højeste inden i os er hævet over dens hævnende Lov. Intet er undtaget, intet er sikret, saaledes som vi troede.

Det bør lære os Ydmyghed. Og faa os til at holde vort Sind friskt og aabent, modtageligt for Dybets Floder, som beherskede dem. Vor Aand vaagende og stadig stridbar, at vi ikke skal gaa til Grunde. At Undergangens blinde Magter ikke skal overraske os.

Nøgen og øde ligger Tempelpladsen paa sin Afsats under de vældige truende Klipper — og med Dybet inde under sig. Fra de sneindhyllede Fjeldvidder bryder Stormen ned over den, og Ørnene sænker sig uden nogen Skyhed mod

Ruindyngerne som over nogle forvitrede Klipper i Ødemarken. Vildt og skræmmende ligger det ubændige Land, væltende sig under Himlen og med sin vulkanske Glød skjult i sit Indre.

Kulturen er ikke noget selvindlysende. Ikke noget, vi har Løfte om og Ret til. Det er en

dyrebar Gave, der naar som helst han tages fra os igen, naar vi ikke længer viser os værdige til den. Et stort og hemmelighedsfuldt *Under*.

Vor varme og inderlige Bøn maa være: at Underet skal ske.

PÄR LAGERKVIST





*Slangen og Blomsten. Stenmosaik af Kay Simmelhag.*



DE 4 gaar igen, kedeligt nok, et Spøgelse fra Dybet, en Helhest, hilst med glad Vrinsken. Thi ligesom de 4 ikke tog Omverdenen tog de heller ikke sig selv højtideligt, Morskaben blev passabel. Tiden bar dem frem, og de lod sig koket bære. Livet kom til 4 fattige Malere i Form af Ølkasser og Rejser i Syden. Skam faa den der ikke sprang til, men inderst inde troede de paa sig selv, var nok aldeles alvorlige. De 4 Fænomener, Rafaels guddommelige Forbilleder, Tonen morede dem, fordi den ærgrede de andre, op med mig og ned med dig. Tilværelsen have kun Forside og Bagside, og de 4 sad oplagte paa Forsiden og soledede sig. Naar de kom ind paa

en Restaurant rejste Publikum sig og klappede, tilsidst klappede det ogsaa, naar de gik, thi frisk Berømmelse er en fordærvelig Vare; det gaar med den som med Vand paa Ekspeditioner, det skal raadne nogle Gange, inden det bliver endelig klart.

Lad et Øjeblik Erindringen om de 4's fjerne lykkelige Dage blive levende. Vilkaarene var ogsaa dengang skruet over Gevind og genfandt endda deres Leje, som den nuværende Tid vil finde sit; men da alting atter gik paa Plads, gled ogsaa det Extravagante op i Soffiterne, og tilbage stod bare 4 Kunstnere med hver sin Kamp og sin Forhaabning.

# OMKRING KLINGEN

Af

POUL UTTENREITTER

I Breve til mig, der dengang var bosat i Kerteminde, havde min gamle Ven Axel Salto i Sommeren 1917 skitseret Planen om at udgive et moderne Kunstblad, og under hans paafølgende Besøg fik Tanken fastere Form. Det var Meningen, at vi skulde dele det redaktionelle Arbejde, saaledes at jeg tog mig af det litterære - en Opgave, hvortil jeg i hvert Fald havde den Forudsætning, at jeg kendte en Del af de Digtere, vi vilde faa Brug for - desuden var jeg saa heldig at have Otto Gelsted ved Haanden, ogsaa han residerede paa det Tidspunkt i Kerteminde som Huslærer for Johannes Larsens Dreng. Med anden Aargang af »Klingen« indtraadte han i Redaktionen, og med tredie var vi et helt Kompagni.

»Klingen« skulde, som ogsaa Navnet angav, være et Kampblad, en Startplads for unge, mer eller mindre ukendte Talenter. Men samtidig skulde Bladet bringe Bidrag af betydelige Kunstnere inden for den tidligere Generation - det var ikke af Snobberi, men af Begejstring, vi søgte disse Forbindelser. For Malerkunstens Vedkommende gav denne Tendens sig Udtryk derved, at enkelte Numre overvejende kom til at omhandle Folk som Edvard Weie, Harald Giersing, Sigurd Swane og Olaf Rude, senere kom der ogsaa Bidrag af Fynboerne, Niels Larsen Stevns og andre Klassikere.

Naar »Klingen«s Planer kunde føres igennem saa vidt, som de tre brogede Aargange udviser, skyldtes det ikke blot Saltos Vovemod og økonomiske Ofre, men tillige den Kendsgerning, at overhovedet intet Bidrag blev honoreret. Der var de Digtere - Johannes Buchholtz f. Eks. - der gik saa vidt, at de opfattede det som en Udmærkelse at skrive i »Klingen«. Men helt let var det ikke at fremtrylle tilstrækkeligt Stof, navnlig ikke, da Bladet med anden Aargang fik et Format, der slugte uanede Mængder.

Vi havde straks i Starten forskellige Genvordigheder, saaledes tog Carl V. Petersen meget skarpt Afstand fra Foretagendet, han lod os forstaa, at han ikke følte sig fristet til Medarbejderskab og mente, det i alle Henseender var en Dødssejler. Alligevel sendte han os en Artikel om Renoir.

Den Kritik, vi modtog underhaanden, fra vore Venner, var os heller ikke altid lige gunstig. En af de første, jeg henvendte mig til om Bidrag, var Thøger Larsen, som jeg kendte godt fra ældre Dage.

»»Klingen« skærer mig til Marv og Ben,« skrev han til mig efter at have set de første Numre. »Jeg er næsegrus overfor de tyve-tredive eneste levende. Og sikke Aforismer: »Alt nyt er godt, fordi alt godt er nyt.« Det er jo lige ud af Erasmus Montanus. Men det er en gammel Historie: Naar Hønen gør Allarm som Heimdal før Ragnarok, da resulterer det gerne i et Vindæg.

Ikke desmindre interesserer »Klingen« mig. Er først d'Herrer nogle Gange - tilstrækkelig ofte - »steget op som Drager og faldet ned som Pandekager«, saa tørrer de vel en Dag Jukset af sig og renser deres »utvivlsomme« Talent. Men saa længe de troer, at naar de kan faa en Kolort til at skinne i alle Regnbuens Farver, er den mere end hele den øvrige Natur, kunde de skade Verdensaksen, hvis ikke den foragtede »Mængde« holdt igen. Jeg optræder iøvrigt nødigt som denne »Mængdes« Beskytter.

Det bedste Bidrag, jeg endnu har set i »Klingen«, synes mig Otto Gelsteds at være... Sophus Claussen er selvfølgelig ogsaa god, men noget uklar; han har ligesom dyrplaget sin Pegasus lidt for at komme paa Højde med Situationen. Jeg skal gerne, saa snart jeg kan, sende Dig et eller andet, men vil det ikke stikke for meget af mod den øvrige Tyve-Mands-Almagt?

... Værd at erindre: Et Landskab kan taale at forvrænges gennem brydende Glas; men hvorfor skal det forvrænges? Det kan jo ogsaa taale at ses med ubeskadigede Øjne.

Undskyld, at jeg siger min ringe Mening saa rent ud om den sidste nye og eneste Kunst. Paa dens Side kommer jeg ikke. Men jeg vil heller ikke tage det fortrydeligt op, om dens Udøvere anser mig for Idiot.«

En Maaned senere skrev han, samtidig med at han sendte mig sit Digt til Sophus Claussens 50 Aars Fødselsdag, at han, trods alt, var glad ved at modtage »Klingen« og spændt paa hvert Nummer.

»Jeg har haft mange Spekulationer, siden jeg sidst skrev til Dig, over at jeg maaske havde gjort den unge Kunst Uret. Otto Gelsted sendte mig Ovids vidunderlige Bog med Saltos Tegninger, og jeg maa jo give mig. De er overvejende gode. Alligevel kommer der Ting i »Klingen« af en saa fabelagtig Umodenhed, at man ikke kan lade være med at se paa det.

Jeg tror nok, at jeg slog det hele for meget sammen. Man kan jo ikke i Gengivelserne se Farven. Dette er jo allerede en Hindring for at bedømme *Maleren*, ja en overmaade vigtig Hindring.

... Men nu Harald Giersing. Jeg har lige læst Sigurd Swanes Artikel, og jeg kunde være tilbøjelig til at tro, jeg *var* Idiot, hvis jeg ikke havde hans Aforismer. De er sgu ikke andet end overanstrengte Banaliteter. Og sikket Dameportræt. Lad endda gaa med Yveret. Men Hovedet virker jo som to Sider af hans Aforismer.«

Om et andet af Giersings Billeder skriver han, at han af Tonerne kunde fristes til at tro - ogsaa af Holdningen - at der alligevel var noget. »Lad mig være forsigtig.«

»Og Øjet! Det vilde være godt at skyde til Maals efter. [Giersings Selvportræt.]

Rodins Tegning... er henrivende, men det behøver man jo kun at være bagefter sin Tid for at se.

Den ni-aarige Dreng maa være et Vidunderbarn, hans tre Prosadigte er jo Mesterværker.

[Det var en Dreng, Gelsted havde været Huslærer for.]

Atter maa jeg udtale min Beundring for Otto Gelsted. Kan Du ikke gøre ham begribelig, hvor stor en Mand han er.«

Thøger Larsen klager over, hvor vanskeligt han har ved at skrive i disse Aar, vanskeligt ved at omstille sig - og her tænker han ikke paa »Klingen«, men paa Omstillingen fra det daglige Slæb til Digtningen. Han lover at tænke paa mig, saa snart det lykkes for ham »at sanke saa mange Avner sammen, at det ligner et Aks.« ... »Jeg har haft en drøj Tid,« skriver han den 21/12 19, »men nu haaber jeg, det snart dages. Jeg har opsagt Bladet [Lemvig Dagblad] uigenkaldeligt... Saa giver jeg mig Literaturen i Vold og haaber det gaar. De sidste 3 Aar har i det hele været mig en frygtelig Tid. Nu kunde jeg ikke længere holde det ud.«

Det Digt af Sophus Claussen, hvormed han efter Thøger Larsens Mening ligesom havde dyrplaget sin Pegasus, var »Den lykkelige Maler« (»Klingen«s 1. Aargang, Nr. 2). Selv betegner Claussen det som »en pædagogisk og ophøjet Scherzo« og stiller det generøst til Raadighed, allerede før han har set noget Nummer af Bladet. »Da jeg ikke kender Formatet af det ufødte Kunstblad eller Arbejdsplanen, forudser jeg, at dette flammende Malerdigt vil være Dem for meget,« skriver han. Men allerede et Par Dage efter har han faaet Betæneligheder.

»Dette var vistnok letsindigt af mig. I mine Aar burde man alliere sig med sine jævnaldrende.

Nu har De imidlertid fundet mig i en Stund, hvor jeg synes, at noget nyt maa foretages - thi hverken Universitetsdannelse, Politik eller Fodbold synes for Tiden at eje den store Fornylse. Det er Kunsten - ene og alene - som kan udrette noget. Unge Talenter, som trænger til at røre sig, har altid Ret.« (Dette sidste kunde være skrevet af Zahrtmann.)

Anmodning om et Bidrag til »Klingen«s Krigsnummer (Nr. 8/1918) kunde Sophus Claussen ikke efterkomme. »De maa undskyldte. Mine Krigsmuser har, trods gentagne Ap-

peller fra min Side ikke ladet sig indkalde. Efter fire Aars altovervældende Storslaaethed og Elendighed i Europa.« I Stedet for fandt han frem Hexameterbrevet til Albert Gottschalk (1892) - det var »sunket ned i en af Papirbunkerne.« Han mente med Rette, det vilde passe til et Blad som »Klingen« - »men slige havde vi ikke i de fjerne Dage, som her er Tale om.«

»Jeg er nu paa sidste Ark af Korrekturlæsningen til Løvetandsfnug,« skriver han den <sup>25</sup>/<sub>10</sub> 1918, »og tilfreds som Herren var paa den syvende Dag, da han varmede sin Skorsten ved alt det gamle Skrab og drak et Glas med sig selv i fuld Anerkendelse.

Det var naivt af ham. Kritiken er senere faldet over ham.«

I December 1918 takker han Salto »for Ovids Forvandlingerne og for opmuntrende Exempel,« og det er sidste Gang, Sophus Claussen har Forbindelse med »Klingen«. Men hans Ord, at »ved Malerkunst fornyes Riget«, skulde for ham blive Signalet til et nyt Initiativ. Det følgende Aar var han i Paris begyndt at male, og i 1922 havde han sin Debutudstilling i København. Han har fortalt, hvordan han før i Tiden, da han som ung for første Gang var i Paris, priste den skønne, haandgribelige Verden med de levende Frugter i Modsætning til de malede. Nu - i 1919 - syntes al Livets prægtige Frugtbarhed ældet, trist og forladt, men Malerglæden fyldte ham med en Fortryllelse som næppe nogen Beruselse, da han var tyve Aar. »Det var, som et overnaturligt Kunststykke havde gjort det muligt for en ældre Poet at tage de trætte Øjne ud af Hovedet og lægge dem i et Bad, hvorved Styghed og Armod forsvandt.« En ny Mening fødtes for Kunstneren i en Tid, hvor Verdenssammenhængen var i Færd med at gaa til Bunds efter Krigens Kaos, hvor »der var Avind mellem Nationerne og mellem Menneskene. Ondt og godt var opbrugt. Havet havde ikke Skibe, Købmanden ikke Varer, og Digteren havde ingen Ord, som forekom ham værd at optegne.«

In vino veritas, i Farverne Fornyelsen. Synsindtrykkene tager Fart og bliver de virkelige

Begivenheder: »Jeg stod alene i mit Atelier og raadspurgte Farverne. Det var en ny Musik, en ejendommelig Omgangskreds. Det rødes Orkester. Det blaa. Der var Buskadser af lilla og violette Toner, med »Mørke, som Roser ud-



*Sophus Claussen. 1926.*

breder«. Den grønne Symfoni. Og Racerne, Farveslægterne, Familien Okker, Familien Cadmium.«

For Claussen var dette saaledes mere end en Kaprice. For andre maatte det i hvert Fald have Værdi som Bidrag til Digterens Karakteristik - paa samme Maade som man med Interesse betragter et Billede malt af Drachmann eller Strindberg. Den Betydning, Sophus Claussen tillagde sine Billeder, illustreres bedst gennem det af ham selv anvendte Citat, Aladdins Ord om den forsvundne Lampe:

Og Lampen uden Værd for alle andre har altsaa dog en indbildt Værd for mig.

I 1930, da Claussen udstillede paa Den Fri, var det ikke jævnaldrende, han havde allieret sig med, men Malere fra »Klingen«s Kreds, Svend Johansen og Vilhelm Lundstrøm (»De  $4 \div 2 + 1$ «).



Johannes Buchholtz stillede sig lige fra »Klingen«s Start til Bladets Disposition, og han holdt ud til det sidste. Efter at de første Numre var kommet, skrev han opmuntrende: »Jeg maa sige at jeg føler mig værende i godt Selskab i Klingen. Denne velsignede Tvangfrihed, der betyder, at man stoler paa hinanden.« Og han fortæller, at »de mærkeligste Folk synes om Klingen. En ældre Hugaf som Landsarkivar Saxild elsker Bladet.« Flere Aar efter at Bladet var gaaet ind, gav Buchholtz Udtryk for, hvor godt det havde moret ham at skrive i det: »Mit Hjerte er helt og holdent hos den unge Kunst... det kan jeg takke Klingen for, den har aabnet mine Øjne. Hvor der er Lejlighed, kæmper jeg for den.«

Den unge og ildfulde Emil Bønnelycke omfattede derimod somme Tider Foretagendet med en vis Bitterhed - han mente, der blev holdt for megen kritisk Justits over for fremragende Medarbejdere af hans egen Vægtklasse. Saaledes beklager han sig til Salto over »Uttenreitter og hans blege Sammensvorne« - »Eksekutivkomiteen i Kerteminde.« Og i et Brev til mig fraraader han mig at læse sin nye Digtsamling, »da den sikkert vil virke som Fuglesang paa en Skarpretter.« Han var dog den af samtlige Digtere, der var fyldigst repræsenteret i Bladet.

Af Tom Kristensen havde vi den Frækhed at kassere saa sjælden en Ting som syv Prosadigte, fem i en semirytmisk Stil og to i Prosa, Bestanddele af en paatænkt, men aldrig udkomne Digtsamling med Titlen »Den dansende Stjerne«. Jeg husker dem ikke, men Tom Kristensen skriver et halvt Aars Tid efter, samtidig med at han i Stedet for overlader os sin »Nyhavns-Odyssé«, at selv om han staar skeptisk overfor Formen i Prosadigtene, er der Eksperimenter, Idéer og halve Tanker i dem, som han maaske senere kan finde paa at bygge om, sagtens i fast, bundet Form.

»Prosadigte fører let til Johs. V. - og det er et forbandet farligt Sted at havne - eller ogsaa til hysterisk sprængt Sjæleri, som er lige saa forbandet; men der ligger i Slaggerne en hel Del, som jeg har Brug for... Det er den Opfattelse,

jeg nu er kommet til, følgelig går jeg ikke rundt med sprængfarligt Had, fordi Klingens Redaktion er kommet til samme Resultat tidligere end jeg er.«

Med kom han altsaa, heldigvis - selv om det først blev i tredie Aargangs sidste Nummer.

Hans Hartvig Seedorf, af hvem vi offentliggjorde »Pigens Møde med Pan« og »Mod fremmede Stjerner«, skriver om Bladet, at det har bragt ham ikke alene det friske Pust (den Sentens har De vist ofte hørt i Forbindelse med Klingen!) men ogsaa Belæring. Meget finder jeg selvfølgelig forrykt. Men det gør ikke noget. Det forrykte kan jeg tage. Overfor Senilitet derimod bliver jeg grædefærdig.«

»Jeg har ofte haft Lyst, men har aldrig vovet at sende Dem noget,« skriver han fra Aarhus. »Jeg er jo efterhaanden blevet en løjerlig Blanding af gammelt og nyt. Og har derfor tænkt mig, at mine Vers umuligt kunde være noget for moderne Malere, der med alle deres Fortrin lider af en kæmpemæssig Skavank: en uelastisk Forstaaelse. Nu er jeg imidlertid inde paa noget, som i hvert Fald er nyt for mig, og Resultatet heraf vil komme til at foreligge i Form af to Digte, »Pans Bryllup« og »Ode til min tomme Seng«... Her har jeg gaaet et halvt Aars Tid og henslavet en lidet lyrisk Tilværelse. Nu er det forbi. Til 1. Februar [1919] rejser jeg til Ribe. Og da skal jeg garantere for, at Hestens Sider skal komme til at bløde...«

Og fra Ribe den <sup>13</sup>/<sub>2</sub> 19: »Nu gaar det. Jeg flammer paany af Arbejdstrang, og det synes, som om jeg atter har fundet mine tabte Kilder. Jeg kom hertil i Forgaars og er allerede langt inde i Kampen. Mit Hotelskrivetøj bestaar af to københavnske Blækhuse. Paa det ene har jeg skrevet Hippokrene, paa det andet Aganippe. Og for at den ene Søsterkilde ikke skal blive misundelig paa den anden, dypper jeg skiftevis i de to Tønder.

... Jeg har jo hele mit Liv staaet udenfor den unge Kunsts Kamprækker, og der er sikkert baade mangt og meget, som jeg vil have godt af at høre hos Dem. Men i nogen Flok kommer jeg dog næppe nogensinde. Jeg evner ikke at

gaa i Trit med andre, men maa flagre min egen Vej: Skinner Solen, sætter jeg mig til rette og lader den skinne... Regner det... trækker jeg mig baglæns tilbage som Sneglen i sit Hus... Diogenes Ide med Tønden var slet ikke ilde. Blot man har Vivacitet nok til at trille rundt med den. Nødigst af alt vil jeg være *Retning*. Det maa dog være dræbende.«

Kai Hoffmanns Malervenner havde fraraadet ham at skrive i »saadan et Elevblad«. Selv gav han sig ikke ud for at forstaa den unge Kunst, men det var ham nok at have fundet noget i den, selv om det, han havde fundet, ikke var det, som det var Meningen, at han skulde finde. »»Klingen«s ideelle Holdning glæder mig,« skriver han til Gelsted. »Jeg er gabende ked af »Materialismen«. Jeg er ked af det meste i Tiden og i mig selv. Naar man nogensinde at skabe noget, som er helt en selv? Mine første Bøger var mig og ikke mig... Nu gaar jeg mod nye Egne. Og endelig tror jeg, at jeg gaar alene.« Bladets Ensidighed billiger han. Andre Tidskrifter lagde an paa at være alsidige, d. v. s. de

gik alle ud paa at være ens. Naar det ene skilte med A. B. C. D., skilte det andet med B. D. C. A. - et utaaleligt Hip som Hap.

Som den forbeholdent kritiske Aand han er, udtalte Richardt Gandrup sig med stor Forsigtighed om Bladets Billedstof. Men han var tilbøjelig til at mene, at der gennem disse nye Tendenser i Kunsten vilde udløses blivende Former og Værker, der i udpræget Grad vilde være bestemmende for Billedkunstens Fremtid, selv om det, der hidtil var frembragt, maatte betragtes som en Art Overgangskunst, hvori Bestræbelserne for at tilintetgøre det gamle var mere fremtrædende end Varslerne om det nye. Den akademiske og traditionelle Malerkunst formaaede ikke længer at rive den kultiverede Beskuer ud af en indolent Ligegyldighed overfor baade Form og Motiv. Den begejstrede ikke og henrev ikke - en Fornyelse var baade nødvendig og uundgaaelig.

Af de danske Bidrag var et af de mest prominente Johannes V. Jensens malajiske Eventyr »Memerang«. Ingen vilde mistænke *ham* for at



Thøger Larsen og Ove Rode. 1925.

nære nogen Sympati for den saakaldte moderne Kunst.« Den Verstümmelung, Tingene undergik deri, har han utvivlsomt reageret imod paa samme Maade som Thøger Larsen. Alligevel sendte han os sit Bidrag.

Kai Nielsen havde vist en levende, primitiv Skribentevne, bl. a. i sine Betragtninger over Skulptur og i sit Brev fra Lofoten («Tilskueren» 1915); men det lykkedes os desværre ikke at faa ham lokket til at skrive i »Klingen«.

»Nej, gamle Dreng,« skrev han til mig. »Men lad nu være at blive arrig. I alle Tilfælde ikke i denne Omgang. Jeg har saa masende travlt og har allerede for  $\frac{3}{4}$  Aar siden lovet en Artikel til »Ord och Bild« og mere end een Skrivsammen hvert 3die Aar staar min »letteraire« Muse ikke til. Jeg er Haandværker ved du.

Men du kan ønske mig til Lykke med en 8 Punds Unge, hvis det kan formilde dig.«

\*

Tanken, at udbygge »Klingen« til et skandinavisk Foretagende, tog hurtigt Fart, og det skyldtes maaske ikke mindst den norske Digter Alf Larsens fortræffelige Medarbejderskab. Til at begynde med stillede han sig som saa mange andre skeptisk - han foreholder os Strindbergs Ord: »Ty det stora är doch stort, och det lilla är lilla«. Men allerede i December 1917 skriver han, samtidig med at han sender os et anti-kubistisk Digt, som skulde tjene til at fremhæve Modsætningen: »Jeg baade ser og læser det [»Klingen«] med nysgjerrighed og interesse. Meget av det kan jeg tydelig se er godt, saaledes bl. a. et billede i forrige hefte av Picasso. . . I det hele tat er jeg ikke i tvil om at ogsaa denne nye galskab ender med at faa gjort vore øine møre og faa sat sig godt fast i dem! Og da er det alt-saa stor kunst.«

At faa hans Bidrag frem voldte altid en Del Besvær. »Jeg har en mængde liggende,« skriver han i 1918 fra Ula i Norge, »men foruden alle mine andre svagheder har jeg ogsaa tat et nyt gevær med mig herud. Og hvis De var jæger saa vilde De opgi mig blankt og bart naar De hørte dette. Imidlertid er nu sydosten og snøføiken

kommen, og jeg tænker jeg blir nødt til at holde mig i hulen en tid, saa der er alligevel haab for »Klingen«.« Naar vi saa endelig havde faaet et Bidrag fra ham, var Vanskelighederne ikke dermed ophørt. »Det er svært magtpaaliggende for mig,« skriver han, »at være herre over rettelser og forandringer saa længe som overhovedet mulig, jeg vet av erfaring hvor meget av denslags jeg faar gjort til allersidst, naar jeg likesom allerede hører pressen begynde at gaa. De behøver ikke at være ræd for at jeg paa nogen maate skal gjøre skandale og sætte nogen bêt i sidste øieblik.« Det kunde ske, at han telegrafisk læste en sidste Korrektur, men det kunde ogsaa ske, at han stillede sig næsten altfor medgørlig. »Se paa det vers jeg nu har tilføiet,« skriver han saaledes. »Hvis De ikke synes det er bedre end det nuværende sidste saa stryg dem eventuelt begge to, eller rettere: gjør som *De* synes. Hvis De vil beholde det nuværende slutningsvers saa gjør *det*, og hvis De vil erstatte det med det nye saa gjør *det* - tag dem for den sags skyld allesammen, hvis De saa synes!!«

Gennem Alf Larsen kom vi i Forbindelse med de berømte, dengang lidet kendte Landsmaalsforfattere Olav Aukrust, Kristoffer Uppdal og Henrik Rytter. Men baade Herman Wildenvey og Olaf Bull søgte vi forgæves at raabe op. Det var meningsløst - et rent og skært Uheld! Ogsaa Knut Hamsun skete der en Henvendelse til; vi mente, bortset fra vor store Beundring for ham, at han maatte hænge paa sine Kroniker »Ærer de Unge«, trykt i »Politiken« 1912. Men han svarede os meget konsekvent, ud fra sin paa-staaede Senilisme: »Jeg vilde gjerne skrive litt for Dem, men kan ikke, jeg er daarlig og har desuten saa meget at skrive.« Og Aaret efter igen, fra sin Gaard Nørholmen ( $\frac{5}{12}$  18): »Jeg vilde gjerne - vilde gjerne, men jeg er syk og kan intet gjøre. . . Undskyld en Kamerat som er knækket sammen. Bare paa det to tre Uker siden jeg kom hit til min Gaard paa Landet er der indløpet 77 Bind nye Bøker, og jeg kan ikke engang orke at takke for dem.«

Med svensk Digtning lykkedes det ikke at skabe nogen Kontakt. Derimod fremkom der

fra svensk Side gennem »Flamman«s Redaktør, Maleren Georg Pauli, og Kunsthistorikeren Ragnar Hoppe et Forslag om at gøre »Klingen« til et skandinavisk Blad, saaledes at Redaktionen af hvert tredie Hefte skulde ske i Stockholm. Det blev jo desværre aldrig til noget. Men en Plan i den Aand har Fremtiden for sig.

Sverige fik vi imidlertid - ligesom Norge - repræsenteret ved flere udmærkede Malere, Færøerne ved Digteren William Heinesen og Island ved Malerne Gudmundur Thorsteinsson og Jón Stefánsson. Ogsaa Finland havde vi søgt Kontakt med gennem min Ven Juho Rissanen, men for sent til at Planerne kunde realiseres.

\*

I 1919 blev der som bekendt af Biologen Professor Carl Jul. Salomonsen rettet et udfordrende Angreb paa den nye Kunstretning, der efter hans Formening bevidst og systematisk gav »forvrængede og naturstridige, som oftest tillige uskønne eller hæslige Fremstillinger af Naturens og Kunstens Frembringelser.« (!) Han opfattede det som et Udslag af Sindslidelse.

Paa denne Konto modtog »Klingen« en hel Del ironiske Indsendelser, baade Tegninger og Digte, bl. a. fra Christian Houmark et pænt Stykke Marieglas med mærkelige Mønstre i, hvilket den brave ledsagede med følgende Ord: »Vi har saadan en flink Mand, Hotelkarlen, Petersen, og han har lavet dette Billede, som han vil overlade »Klingen«. Det hedder »Flugten«, og det er lige meget, fra hvad Led og hvad Side, De ser det . . . Jeg vil gerne skrive et Digt som Tekst.«

Fra en ung Digter i Provinsen modtog vi samtidig en Afskrift af Gustaf Frödings Digt »Hamlet« som et Indlæg i Diskussionen om Dysmorfismen. Det kunde staa som Motto for mangt og meget i »Klingen«.

Visst är prins Hamlet galen, men han leker väl och med flit en lek med galenskapen, emot det modstånd, intet klokt beveker, begagnar han det galna såsom vapen.

Du kloka hvardagsvana, som beställsamt ser till att allting göres som det brukas - var på din vakt, när Hamlet handler sällsamt, att ej din stora klokhets förödmjukas.

\*

Et Bevis paa, hvor meget Liv der var i »Klingen«, er den Modstand, Bladet havde at overvinde, ikke blot i Pressen, der i denne Sag i alt for høj Grad var den brede Offentligheds Repræsentant, men ogsaa blandt de Folk, vi regnede for vore mest værdifulde litterære Medarbejdere. For dem var Alliancen med Bladet jo kun en Episode. Man ser, hvordan flere af dem samtidig stritter imod og tiltrækkes. Som de Kunstnere, de var, vilde de gerne stille sig aabent, men alligevel faldt det dem somme Tider svært at fæste Lid til Værdien af Mulighederne inden for den nye Billedkunst.

Disse Stumper og Stykker fra »Klingen«s Arkiv vil - samtidig med, at flere af Brevskriverne har ridset værdifulde Profiler af sig selv - give et Indtryk af den Aand, der besjælede os. Haardt stod vi paa vort. Og dog søgte vi hele Tiden en rigere Sammenhæng.

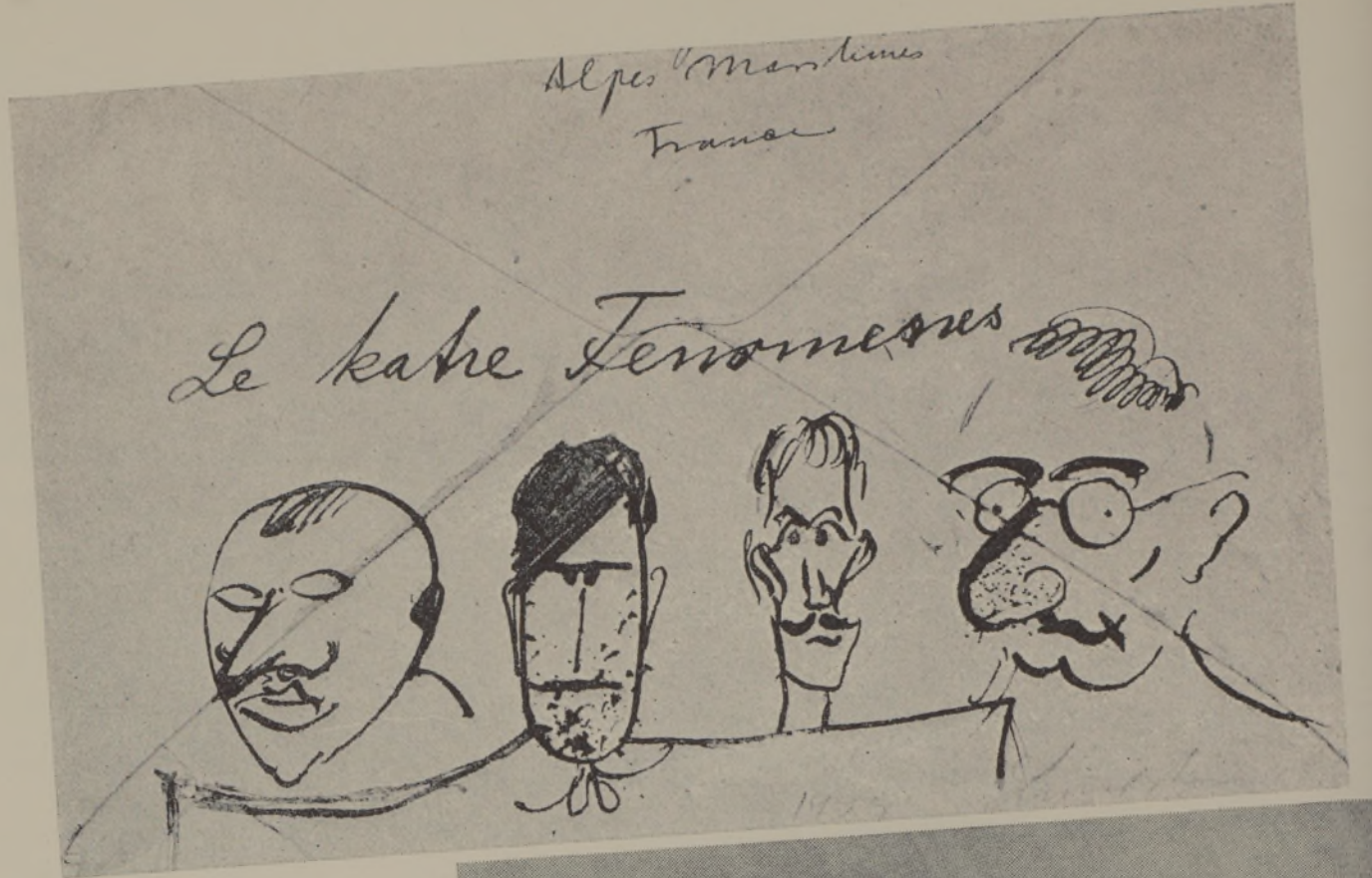


# Farven

I Jævnøgsmulmet svang vranten Jorden,  
 Farverne fluktes af Regn i Norden.  
 Maleren tænkte i Jorden en flænge:  
 Op maatte Jlden dog kunde trænge!  
 Maleren hørte det buldre derinde,  
 han aned et Barn,  
 han skinted en Kvinde  
 — og voldeligt flænged han Danens Hinde.

En Gnist af den vældige kosmiske flamme  
 slog ud i Skaberen i det samme.  
 — Farven, som hvirvler i Alltets Indre,  
 ser du betvunget fra Væggen tindre!

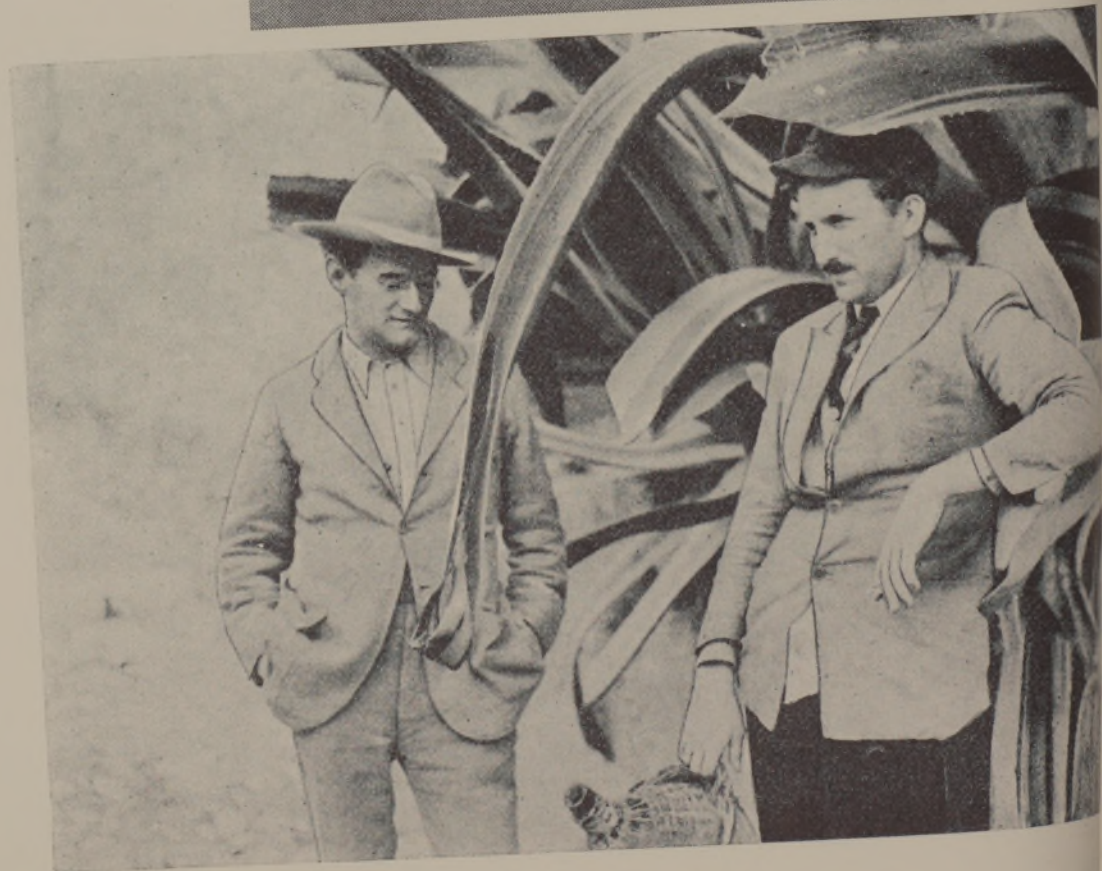
Fredrik Nygaard.



Afskedsportræt.



Maleren Vål. Lundström.



# De fire Fænomeners Udstilling.

En Samtale med den unge Kunst i Helvedes Forgaard.



Siddende fra venstre: Sallo og Karl Larsen. Staaende bagved Svend Johansen og Lundstrøm.



## Vilde Violinister.

Fire Violinister i samme Symfoni.  
Gud, Dante og Djæveln gaar sammen forbi . . .  
Kommer ind i Baalet, hvor Penslerne og Staalet  
gløder i . . .

Fire musikalske Giganter gaar frem.  
Buen er af Ild. Og Ilden deres Hjem.  
Og Strengen, skønt af Tarme, er af Muskler og Arme  
en Rem . . .

Den første er en Festfyr. Fuld af et evigt Spænd.  
Født til at favne Pigen og føle hendes Lænd . . .  
Selskabs-Øers Zoner og forfinede Toner  
er Svend . . .

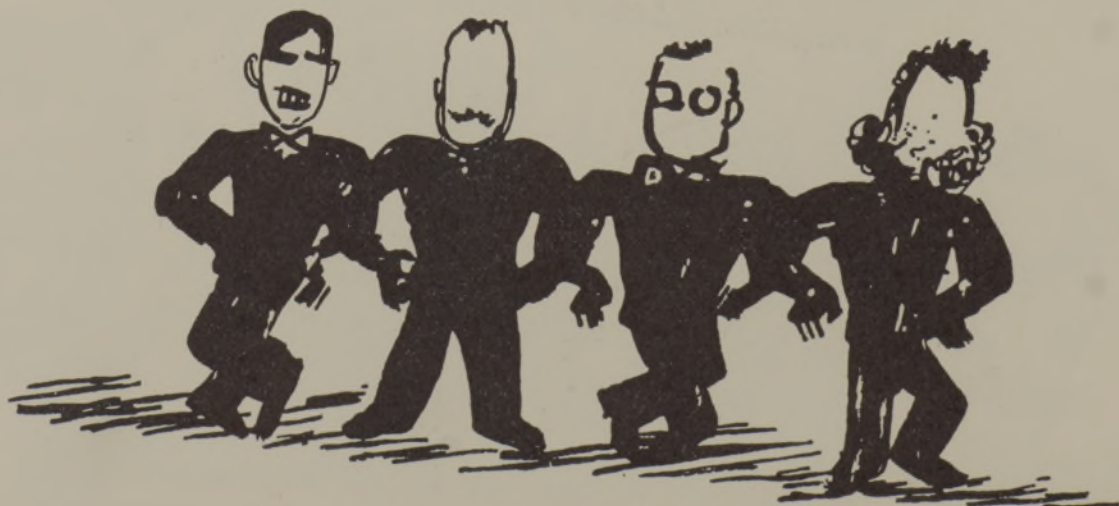
Den anden er Disciplen, Drømmeren, som formaar  
at male selve Mestren i Synagogens Gaard . . .  
Der skinner hede Sole i den purpurne Kjole,  
hvor han staar . . .

Den tredje er en Tiger — af Taalmod og Trods,  
og spiller op i Djunglen, om saa Byttet er en Los . . .  
Saa sammenbidt, saa lille. Stor af Ild, men stille  
blandt os . . .

Den fjerde er en Fører. Det er ham, der har vist  
de andre den Gud, deres Ild har lovprist . . .  
Han er Ynden og Ilden. Og Løven og Kilden.  
Uden Brist.

Emil Bonnelycke.

# De 4



# BILLEDE

Til »De Fire«s Udstilling Januar 1922

**F**arverne mod dig flammer,  
og tusind kære Ting  
bestormer dit Hjertekammer  
og danner en lysende Ring.

Huse og Solnedgange,  
Træer og springende Hind  
bruser som brændende Sange  
over dit aabne Sind.

Maler! omkring dig svinger  
Himmel og Jord og Hav  
de mægtigt susende Vinger,  
men du staar i Hjulets Nav.

Alting med formende Hænder,  
alling med ordnende Aand  
sammen til Helhed du brænder,  
binder med Ehedens Baand.

Hadet, du hører glamme,  
hærdet dig dobbel stærk.  
Mod Solen med solfødt Flamme  
ukueligt vokser dit Værk.

Roden dybt forenet  
med Jorden, hvor Kraften gror,  
og Kronen vidt forgrenet,  
hvor Drømmens Ørne bor.

Otto Gelsted.



„De 4“s Udstilling i Kristiania.  
Malerne Salto, Karl Larsen, Lundstrøm og Svend  
Johansen har afholdt Udstilling i Kristiania.

Tegning af Alfred Schmidt



Dovtegubben: Skal det være Mennesker, maa jeg saa de om at være Trolde.





**T I L D E 4,**

som jeg første Gang traf  
i Café Himmerigs Billardstue.

Dukked I frem af Billardstuens Morke,  
hede af Vrede mod Bæstet, der vandt,  
havde I dog i en taaget Erindring  
Lovene, Elfenbenskuglerne spandt,  
kølige Love, I havde erfaret,  
skønt I blev hidsige over Billardet.

Var det i Rum under isede Ruder  
med de heroiske Brod paa en Dug,  
vaagnede Farver i Skorpernes Panser,  
gule i Hvide og brune i Rug.  
Dagligt var Livet et farverigt Mode.  
Dagligt stod Tingene op fra de døde.

Var det et fransk Kabinet i Orange,  
smykket med Skrællerne af Appelsin;  
var det Berømtheder, klædte som Slaver,  
samlet i Kreds om en Kunsthandlers Vin,  
altid var Loven, som Rammen har givet,  
større i Styrken end selve Motivet.

Var det Gazeller med krindeligt Oje,  
Piger med Ben, der var spidse som Sværd,  
Heste, der vælted med Bugen i Vejret  
voldsomt belyst som af Smørblomstens Skær,  
altid var Loven, og Loven var een:  
Fasthed og Klarhed, saa Farven er ren.

Tom Kristensen.

**De Fires Udstilling.**



Karl Larsen — Axel Salto — Vilhelm Lundstrøm.

(Tegning af Biilmann-Petersen).



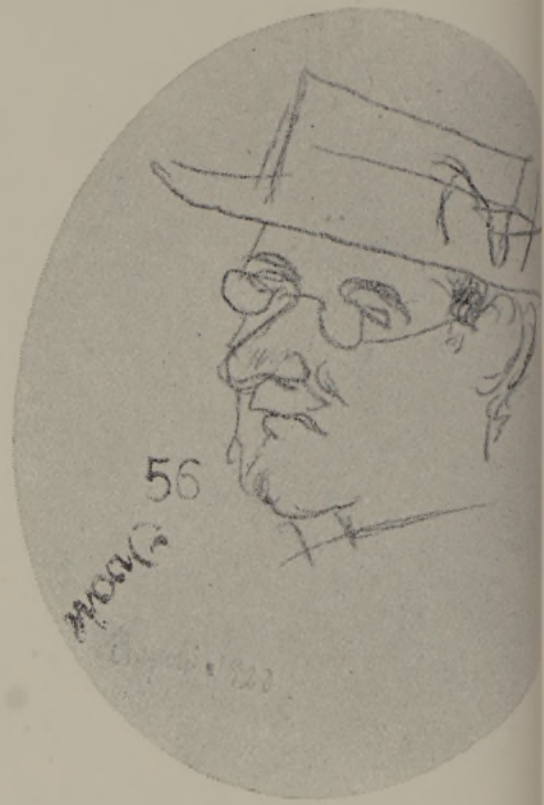


# De fire „gale“ malere.

Foran deres utstilling i Kristiania.



Utkast av Axel Salto



## HEROICA

Det er en Dyst at standse vilde Heste.  
 Det er en Dyst at vinde sjældne Kvinder,  
 Store og smukke, som gør fager Modstand,  
 Og gøre dem tilfreds med, hvad de tabte.

Det er en Dyst at sætte legemsstore  
 Skikkelser paa et Lærred, saa de lever;  
 Og det er Dyst, ind i en snæver Ramme  
 At mane Aand fra sammentrængte Verdner.

Det er en Dyst at fælde store Træer —  
 Men ogsaa det: at faa dem til at vokse  
 Med kæmpestærke, vidt udbredte Arme  
 Og Rødder dybt i Mulden — lige meget  
 Om Træet stiger, skabt af selve Jorden,  
 Eller som Tankedaad af Ord og Farve.

Det er en Dyst, som fryder hele Riget,  
 At faa lagt Baand paa vore svære Kræfter,  
 Naar vi er lige ved at fange Sejren . . .

Det er en Dyst at gribe Livets Gang,  
 For een i gylden Mønt, for een i Sang,  
 Og ikke have glemt, mens det var Tide,  
 Det rette Ord, som da var værd at vide.

Det er en Dyst at have Kraft som Aand  
 Og ikke taale Straf af nogen Næve.  
 Hvis du fordømmes, skal du møde Dommen  
 Med Ord, som har fem Fingre paa hver Haand.

Sophus Claussen



— Undskyld, Hr. Overbetjent, men den Herre, der har ødelagt Dystnorlist-Billederne ude paa Den frie Udstilling, skulde vel ikke være fundet endnu?

## Peter Vimmelskafts Oplevelser.



— kan man se en Operat?

# B U D D H A O G K R I G E N

Af

OTTO GELSTED

I Burmas susende Palmelund  
sidder en Buddha i Blund, i Blund.  
Han drømmer i Suset af Palmer og Aar,  
mens Krige raser, og Riger forgaar,  
og Have besejles, og Stempler slaar,  
og Mennesker flyver fra Bred til Bred,  
og Krige faar Ende — der sluttes Fred  
med Kim til ny Krig, og det bliver ved  
i en Form for ondartet Evighed,  
hvori vi er lukket inde!  
Men Buddhas Længsel var mere øm,  
han drømmer en anden Drøm,  
han drømmer en Drøm om at finde  
et Helle udenfor Tidens Strøm.

Han har naaet en Fred over al Forstand,  
han er ikke Kvinde, han er ikke Mand,  
han er ikke Menneske, er ikke Dyr,  
han er udenfor Tiden, der kommer og flyr,  
han er ikke levende, er ikke død,  
og hvis han lever, saa er det kun  
et Liv uden Vilje, et Liv i en Blund  
som det ufødte Barn i sin Moders Skød.

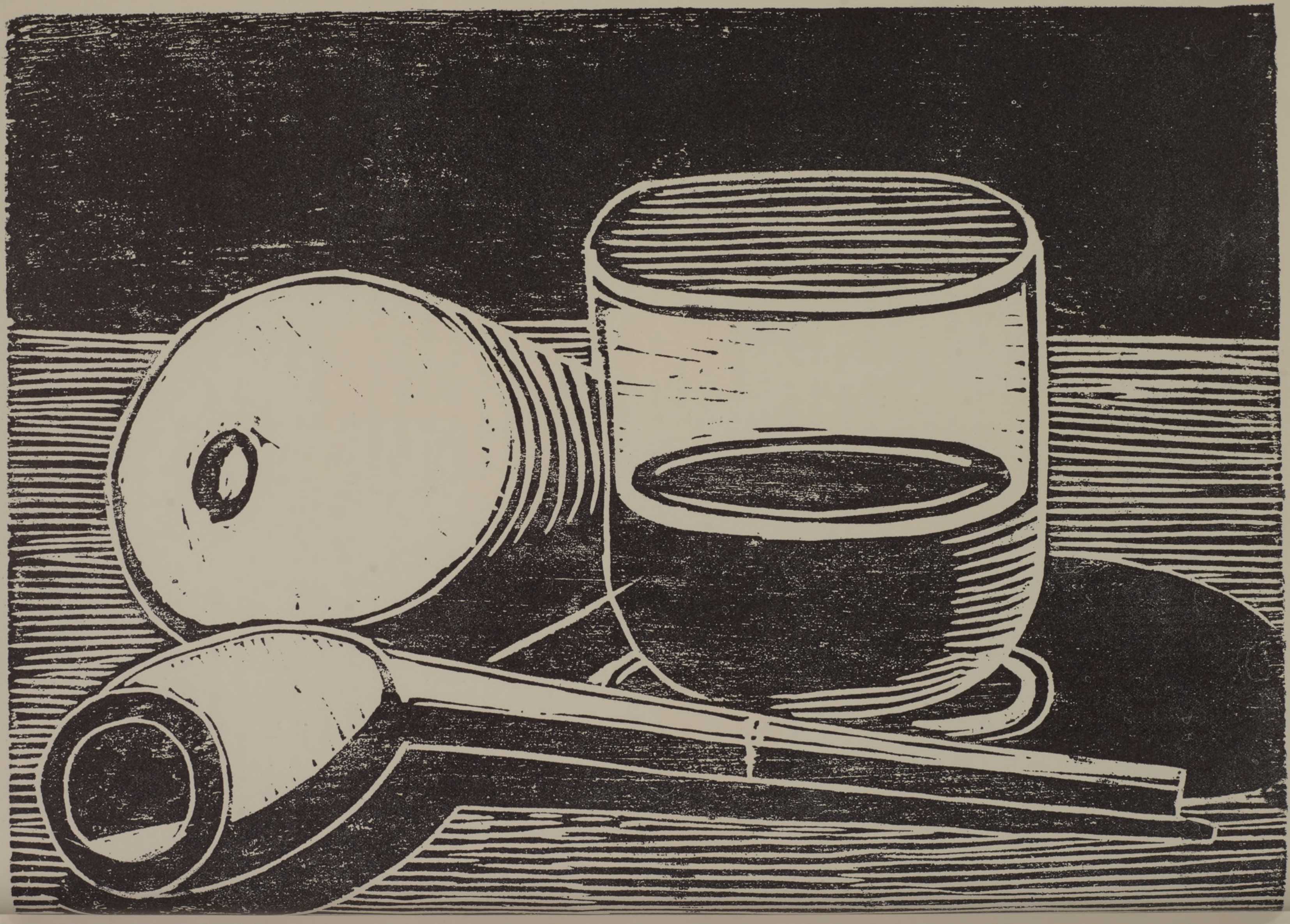
Vi kan kun stamme om denne Ting,  
og ingen, der er lukket inde  
i Hjulets Gang og i Rummets Ring  
og glider ad Tidens Strøm,  
maa gøre sig Haab om at finde  
den inderste Mening af Buddhas Drøm.

Saa kom der en Dag i den susende Skov  
en Flok af Mænd, der tog sig Forlov  
til at stige ind og at krybe op  
i Buddhaens hule, metalliske Krop —  
smaa gule Mænd, en bevæbnet Trop,  
og de stillede rapt Apparater op,  
og fremmede, uhørte Toner lød  
bag Buddhas Pande i Skovens Skød.

Hvad var paa Færde, og hvad betød  
de smeldende Ord og Signaler?  
Hvad tænkte Buddha, da Støjen brød  
ind i hans Evighedsro?  
Hvem er det, der svarer og taler  
og slaar gennem Rummet en larmende Bro?

Mon ikke Buddha har følt dengang  
en Hovedpine, som Panden sprang,  
mon han ikke forvirret af Smerte har spurgt:  
Har jeg avlet en knitrende Tordensky?  
Hvad straffes jeg for, hvad ondt har jeg gjort,  
siden jeg nu er født paany  
og mit Hoved fyldt af forfærdeligt Gny?  
Hvorhen skal jeg fly, hvorhen skal jeg fly?

Nu ser jeg, min Drøm var et Tankespind,  
et Længselens Fatamorgana.  
Jeg er grebet igen af den hvirvlende Vind  
og tumler paa Tidens Strøm.  
Endnu er der langt til Nirvana.  
Endnu er der langt til min inderste Drøm.





*WZ*  
*W. Z. ...*



Vilh. Lundstrøm: Nature morte.

## TILBAGEBLIK PAA FREMTIDEN

*Tanker og Tendenser i „Klingen”s Tid — Vilh. Lundstrøm*

DET var dengang det svirrede os om Øernerne med »Ismer«. Endnu kan det faa det til at danse for Øjnene af en, blot man nævner deres Navne: Kubisme, Ekspressionisme, Naivisme, Primitivisme, Konstruktivisme, Dadaisme, Futurisme, Fleurisme, Totalisme, Simultaneisme, Purisme . . .

Jeg sidder og blader i de gamle Aargange af Klingen, dykker ned i dette voldsomt bevægede Virvar af Retninger, og det første Indtryk, der fæstner sig hos mig, er et Indtryk af Ungdom. Ja, det var unge Mennesker, der var paa Færde, og de følte deres egen Ungdom som en grænseløs Spændkraft, et Brus af Arbejdsiver, Fest og glad Paagaahenhed. De var grebet af Henryk-

kelse over de uoverskuelige kunstneriske Muligheder, der aabnede sig for dem, og de følte sig som Led i en mægtig Falanks af unge, der rykkede frem i alle Lande. Man stormede med Iltogsfart mod nye Skønheder. Tiden var selv Kubisme med sine Maskiner og Hjul og Stempelstænger. Her kunde de unge finde en Forgænger, der ellers ikke stod dem nær, i Johannes V. Jensen med hans Lovprisning af Teknikkens Skønhed og Trafikkens kulturskabende Værdi.

Malere skulde være sunde og blodrige og Karlfolk. Man vilde give Virkeligheden, som den er, naar man oplever den stærkest — som en Drøm om Sommer og Muskler. Det var især

Futurismen, der eksperimenterede med at faa Tidens Tempo ind i Billedet og give Farten Udtryk — noget, der bedre skulde lykkes for en anden Kunststart: Filmen. Ogsaa det nøjagtige og rationelle ved Maskinen gjorde Indtryk, og her aabnede sig en Vej, der siden skulde lede over i et nyt kunstnerisk Fremstød, denne Gang især indenfor Arkitekturen: Funktionalismen.

De unge Kunstnere havde en Fornemmelse af at regeres af de døde og af de mange. Manglen paa Forstaaelse hos Publikum og den overlegne Latterliggørelse, de mødte i Pressen, fik Kunstnerne til at føle sig i en Kampstilling overfor Offentligheden og Autoriteten. Man følte en Modsætning mellem de faa nyskabende og den træge Masse, og Kunsten fik et usocialt Præg, hvorimod der senere skulde reageres i et Maleri med Motiver fra Arbejdernes Verden og med politisk Hensigt.

Akademiet kom til at staa som Arnestedet for den tilfældige, ukunstneriske Naturalisme, man vilde feje ud. Man brød med Troen paa, at Kunstens evige Bjergtinder var naaet med den klassiske Kunst i Antiken og Renæssancen, og at al anden Kunst højst var Tilløb eller Forfald. Kunstnerne søgte Impulser udenfor Akademiets fladtraadte Veje — i arkaisk Kunst, Barok og Rokokko, hos tidlige Italienerne eller hos El Greco. Der var Inspiration at hente i Kunst, der laa udenfor den europæiske Linje: i javanske Stenrelieffer, i persiske Miniaturer, i den rene Skala af Farver i peruviansk Lertøj, i Kongos og Dahomeys brune og blaa Tæppevævninger. Ikke mindst fik Negerskulpturen Betydning. Paa et Grundlag, der er vor egen Kunst fremmed — en prælogisk, magisk Livsopfattelse — var der naaet en voldsom Kraft i Karakteristikken og en stram, ekspressiv Styrke i Formene, der fik den almindelige Akademi-Skulptur til at virke slap og intetsigende.

En Vej til at forstaa Negerskulpturen var Barnetegningerne. Det siges, at en Neger saa lidt er i Stand til at se Tingene, som de »ser ud«, at han end ikke kan genkende et Fotografi af en af sine nærmeste. Ligesom Barnet er han mere optaget af Tingen, som han ved den *er*, end af

dens Udseende fra et bestemt Synspunkt. Var der ikke ogsaa noget at lære af Barnets ubekymrede frie Leg med Farver og Linjer? Saadan kom man ind paa at tegne et Ansigt samtidigt i Profil og forfra eller Fosteret inde i Moderens Liv, som om hun var gennemsigtig.

I Spidsen for Eksperimenterne gik Picasso, den hvileløse, hvis Betydning i Malerkunsten maaske bedst kan sammenlignes med André Gides i Litteraturen.

Man udstrakte sin Interesse til Tobakstræsnit, Avisclichéer og Plakater og gik ikke af Vejen for de sindssyges Tegninger. Maaske kunde Sindets Opløsning aabne for nye Muligheder. Undertiden kunde man faa det Indtryk, at der var sket en Eksplosion, der havde sprængt Maleriet som en Helhedsbestræbelse i Stumper og Stykker. Kunde man ikke drive Kunsten op til en uanet Effekt, hvis hver Kunstner dyrkede sit Omraade af Maleriet — én Farven, én Formen, én Rummet, én Bevægelsen, én Tegningen?

Og hertil kom en nyvakt Trang til at lade sig befrugte af det skiftende Materiale. Klingen saa det fra første Færd som en af sine fornemste Opgaver at vække Interessen for grafisk Kunst, og det blev som Grafiker og Keramiker, Axel Salto skulde naa at give det klareste Udtryk for sine kunstneriske Bestræbelser. Samme Sans for Materialet viser Saltos Frescomaleri i Ingeniørforeningen («Eksotisk Landskab»), hans Arbejde med Farvepuds, som han kom ind paa under Restaureringen af Freskerne i Thorvaldsens Musæum, og hans ypperlige Træsnit til Apuleius »Det gyldne Æsel«.

Baade Lundstrøm og Karl Larsen brugte Mosaiksten som Udtryksmiddel, og Svend Johansen, der til at begynde med malede naivistiske Oliemalerier, fandt et nyt Felt for sin Fantasi og Skønhedsglæde i Teatermaleriet.

I Vilhelm Lundstrøms Pakkassemalerier fra 1918 gav han sin Konstruktivisme Udtryk ved Hjælp af Brædestykker og Blikrør. Andre arbejdede med Applikationsmaleri og satte Avisstumper, Blonder og Snørebaand fast i Billedet eller blandede Grus i Farven for at forstærke dens stoflige Karakter. Det er Udtryksmaader,

der lever videre i surrealistisk Skulptur, f. Eks. i Heerups udmærkede Skraldefigurer. Og naar jeg tidligere har nævnt det asociale Drag i Tidens Kunst, maa det ogsaa fremhæves, at den var usnobbet, og at den i sin Ringeagt for det mondæne og luksuøse havde et Element i sig, der aldeles ikke var uden folkelig Betydning. Allerede Sigurd Swane havde vakt Forargelse ved at sende et Billede ind til Charlottenborg i umalet Træramme — det kunde man ikke! Skulde man nu købe Malerier, som Kunstneren ikke engang havde haft Raad til eller vist den Respekt at forgylde? I hele Lundstrøms Kunst med dens Smag for det jævne, dagligdags Motiv — en Emaljekande, et Brød, en grøn Ølflaske — og op til Heerups Skraldekunst ligger der en Opfordring til Folk om at se Skønheden i Ting, som de er vant til at anse for grimme eller gaa ligegyldige forbi.

Det laa i Sagens Natur, at naar man ansaa det for nødvendigt at reagere mod Naturalismen, kunde det ske paa to Maader: ved stærkere at betone det personlige — Kunsten som Sindsudtryk — og ved et mere direkte Arbejde med Formen, med Opbygningen af Billedet som en rent malerisk Helhed.

Det er jo ikke nødvendigt at et Billede tager sit Udgangspunkt i en bestemt ydre Virkelighed og søger at genfremstille et Synsfelt.

Man kunde ogsaa lade sig inspirere af en Erindring eller en Drøm, arbejde ud fra en Stemthed i Sindet, lyrisk eller fabulerende. Det er en kendt Sag, at Farven ikke blot opleves som Lokalfarve eller Tingsfarve, og ikke blot i sin harmoniske Overensstemmelse med andre Farver, men ogsaa som Bærer af en Følelse, Udtryk for en Stemning. Og hvorfor skulde Fantasiens frie Spil være banlyst i Malerkunsten, hvorfor skulde blot ydre Synsindtryk og ikke Visioner og Drømmebilleder nedfældes paa Lærredet?

Det var her Ekspressionismen satte ind. Man talte om Intuition, og man var saa nær ved Surrealismen, at ogsaa Ordet Underbevidsthed blev nævnt, selvom man endnu ikke tog det i psykoanalytisk Betydning. Det var ikke saa meget

fortrængte Forestillinger, man tænkte paa, som paa den Kendsgerning, »at vor Bevidsthed som Helhed arbejder med langt mere omfattende og med finere Kombinationer af krydsende Tanker, end vi gør os klart under Dagliglivets praktiske Forhold. Uanede Tanker dukker op som af en Underbevidsthed og viser sig at have en Charme ved dette, at de bestemmes ved Muligheder mere end af Realiteterne« (Vilhelm Wanscher).

Billedet »En Trappegang«, udstillet af den tyveaarige Karl Larsen i 1917, er et saadant visionært Billede. En Mand med høj Hat og i stramtsiddende Dragt gaar op ad en Trappe, mens han spiller paa Violin. Vindu og Gelænder forskyder sig for ham, mens han gaar, og den musikalske Stemning af Trin og Repos'er og Trappens Sving omsættes til et malerisk Motiv. Dette Maleri kunde Surrealisterne gerne betragte som deres hellige Billede i dansk Kunst.

Nok saa stor Betydning fik imidlertid Bestræbelserne for at rendyrke Formen.

De unge vendte sig mod Akademiet, men det var paa ingen Maade Hensigten at bryde med al Tradition. Tværimod fastholdt man, at det nye Land, man søgte, var det tabte Land. Akademikunsten var ikke blot aandløs og tom, den var i Virkeligheden traditionssønderbrydende. Det gjaldt om paa fuldt moderne Grundlag at knytte Forbindelsen igen med Abildgaard og Eckersberg, Købke og Constantin Hansen. Moderne Kunst var den logiske Udvikling af den gamle. Ogsaa Fortidens Mestre havde været besjælet af det Ideal: at skabe en abstrakt Form, der var fuld af levende Styrke, ogsaa for de gamle havde Tingene været Midler, ikke Maal. Ud fra en saadan Erkendelse maa det forstås, naar Giersing paa sin paradokse Maade erklærede, at Naturen var intet, Billedet af den alt.

Det var fra Frankrig, de kraftigste Impulser kom. Der var noget nyt at lære af Matisse's klare Farver, tegnede Konturer og paa een Gang faste og glidende Rytmi . . . denne Maler, der mærkeligt nok regnedes til »les fauves«, de vilde Dyr, skønt hans Ideal var en Kunst, der kunde være som en god Lænestol for den hjernetrætte

Forretningsmand eller Skribent. Han vilde ikke indføre Tidens Tempo i Malerkunsten, men tværtimod skabe et Helle i Malstrømmen. I hans Krav om Ro og Balance i Billedet, en Harmoni som i en Musikkomposition, genfandtes et Krav, der paa dybere Maade var stillet af den Mand, til hvem Tidens stærkeste Kunstvilje gik tilbage: Paul Cézanne.

For Cézanne stod det som Opgaven at skabe et Maleri som Poussins paa Grundlag af Naturen (*faire du Poussin sur nature*). Maleriet skulde underlægges Fornuften — være et Udtryk for den skabende Fornuft. Han vilde — med sit eget Udtryk — være en »constructeur«. Naar Modstandere af moderne Kunst har villet forklare Cézanne og de Kunstretninger, der tog deres Udspring fra ham — Kubisme og Konstruktivisme — som et Udslag af Anarki og af Borgerskabets Opløsning, kunde de ikke ramme længere ved Siden af. Bestræbelsen var tværtimod at undersøge de fundamentale maleriske Værdier og naa til en større Kraft og Klarhed i Billedets Opbygning.

Det var et Udslag af Cézannes Trang til at søge ned til det fundamentale, naar han talte om Kuglen, Keglen og Cylinderen som Naturens Grundformer. Bemærkningen fik en overordentlig Indflydelse paa de Malere, der søgte at fortsætte hans Arbejde. Man kan vist sige, at for Cézanne var disse Grundformer et Udgangspunkt, ikke Maalet, mens Kubisterne ønskede at arbejde dem frem i selve Billedet. Herved uddannede de en særlig Stil, der naturligvis som alle særlige Stilarter har sin begrænsede Levetid, men hvori det lykkedes dem at skabe Værker, der nu staar som klassiske og ikke har ringere Betydning end Mesterværker fra andre Perioder.

Et Særmærke ved den kubistiske Stil var det ligesom sønderbrudte eller »skaarede« Udseende, Billederne fik. Der indgik her et ekspressionistisk Element i den kubistiske Udtryksform. Hvorfor male Tingene fra een Side, naar vi ved, den har flere? Hvorfor skal vi ikke tillade os at gaa rundt om den som om en Skulptur og saa brede dens forskellige Sider ud paa Lærredet? Man kommer til at tænke paa de ekspressionisti-

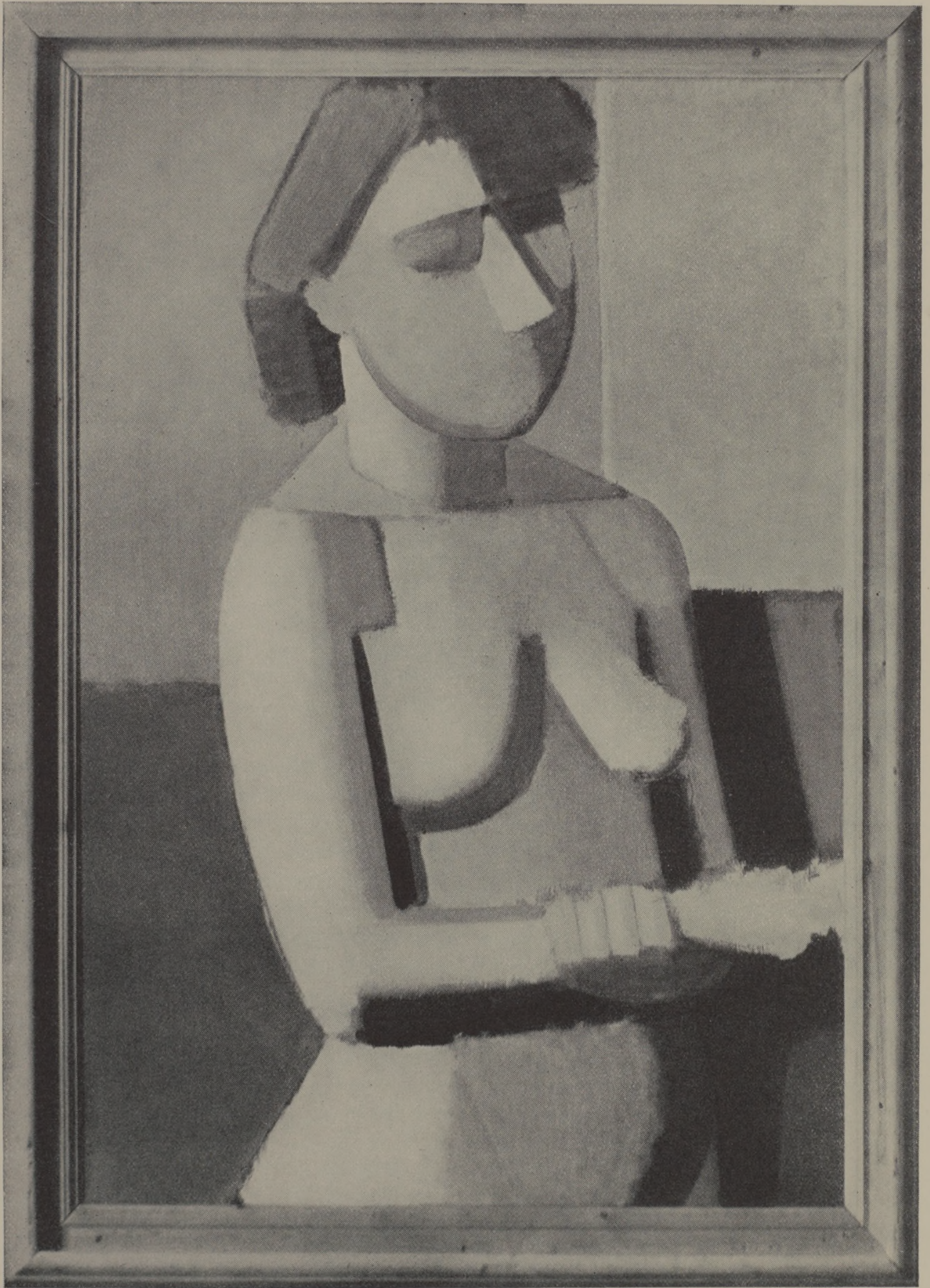
ske Ansigter, der er tegnet baade i Profil og en face. Men Kubisterne vilde alligevel noget andet end Ekspressionisterne: ved en stereometrisk Analyse af Motivet vilde de trænge ind i Tingens Grundformer. Og under en Opdeling af Formen laa det dem hele Tiden paa Sinde at bevare og forstærke Billedets Helhedsvirkning.

Det var mod den specielle kubistiske Stil, Konstruktivisterne reagerede, som man kan læse om i et Brev fra Adam Fischer i Paris til Klingen. De holdt sig til det, der for dem stod som den evigt gyldige Kærne i Kubismen og i Cézanne: Kampen for at naa en fast Billedopbygning og udtrykke det modtagne Indtryk med de simpleste Midler. Alt uvæsentligt burde udelades. Herved kom man over i en abstrakt Kunst — undertiden saa abstrakt, at der ikke var andet tilbage af Motivet end den Skønhedsforestilling og Glæde, Kunstneren havde haft, da han arbejdede. Og herfra gaar Linjen ubrudt videre til vor Tids abstrakte Kunst i Maleri og Skulptur.

Allerede Cézanne var inde paa at omforme Tingene og den menneskelige Skikkelse for at føje dem ind i den Form, som Billedets Opbygning krævede, og her staar vi ved det Punkt, der vakte den største Forargelse og Harme. Endnu i Aar udskrev Universitetet en Konkurrence om en Skulptur og understregede, at Figuren skulde være anatomisk korrekt. Jeg gad vide, om der i hele Verdenskunsten findes en eneste anatomisk korrekt Figur — korrekt som en Afstøbning? Paa Forhaand vilde jeg tro, den vilde komme til at se livløs og frygtelig ud. Er græsk Kunst anatomisk korrekt? Men det er ikke Meningen her at genoplive de gamle Stridigheder og prøve at rette de Vrangsyn, der kan gøres gældende fra ukritisk Side.

For adskillige Malere baade i Frankrig og Skandinavien blev Kubismen en Skoling, et Gennemgangsled til en ny Realisme. Herhjemme er Olaf Rude det klareste Eksempel. Men netop ved at opstille sit Krav om en saadan Skoling i fundamentale, maleriske Værdier har Kubismen gjort en Indsats af blivende Betydning. Det er dens uvisnelige Fortjeneste at have gennemført den Idé, at et Billede først og frem-





*Vilh. Lundström: Model.*

mest skal være et Billede og gennemtrængt af rent billedlig Lovmæssighed — at »det skal kunne ses,« som Lundstrøm har udtrykt det.

Jeg tror, at Kubisterne med forbilledlig Styrke har udarbejdet et Synspunkt, der vil faa sin Betydning ogsaa for Fremtidens Kunst. Naar jeg gav disse Overvejelser og Erindringer Titlen »Tilbageblik paa Fremtiden«, var det netop, fordi jeg er overbevist om, at Kunstnerne i Kubismens Tid virkelig var inde paa en Opfattelse af Kunsten, som ogsaa fremtidig Kunst vil bygge paa som paa sit sikreste Fundament. Jeg glæder mit Hjerte med den Forvisning, at hvad min Ungdoms Kunstnere drømte om og søgte at udarbejde til Klarhed, ogsaa vil holde i Fremtiden, og at et Tilbageblik ikke blot er et Blik paa noget forgangent men ogsaa et Blik mod den Kunst, der skal komme.

Den af Klingens Malere, der holdt sig tættest op til den oprindelige Kubisme, er Vilhelm Lundstrøm. Han er samtidig det stærkeste Udtryk i dansk Kunst for Kærnen i Kubismen: Billedets faste Konstruktion.

Det gælder hans Kunst lige fra Pakkasmalerierne til de store Mosaiker i Frederiksberg Svømmehal. Det gælder hans Opstillinger og hans Figurbilleder. Han har ikke interesseret sig for at male Landskaber, og i hans Figurer er det ikke den indgaaende psykologiske Karakteristik, han ser Opgaven i. Dog er det i et Værk som »To Søstre« lykkedes ham at karakterisere to Kvinder paa en Maade, der stiller det meste psykologiske Maleri i Skygge. Hvad han elsker at fremstille, er den faste Form, det runde, svulmende og glatte, hvori Livets Sundhed, Ungdom og Fylde faar sit Udtryk. For ham er virkelig Cézannes Kugle, Kegel og Cylinder blevet et frugtbart, stadigt ynglende Arbejdsmateriale.

I sine Opstillinger er det Dagliglivets jævreste Ting, han maler. Han er i sin Kunst Demokrat, uden at vise noget politisk Skilt. Saa monotone hans Billeder er i Emnevalg, vil en Sammenstilling af dem vise, at han i Virkeligheden er en af de mindst monotone af alle danske Malere.

Her er Rækken med en Stoleryg og et Brød og en Flaske paa et Bord — et puritansk Motiv, som han har forstaaet at give stor Skønhed og Stemningsværdi. Her er Rækken af hvide Emaljekander og Kar, og her er Billeder, hvor Frugter og Glas faar en kosmisk glødende Farve, som saa man Planeters brændende Skiver, og her er Billeder, hvor Planer og Kanter er løftet op i en sværmerisk, skønhedsberuset, luftigt lysende Harmoni.

Han har tidligt opgivet al fantaserende Kunst til Fordel for en Billedverden, hvori simple Ting bygger sig op i Helheder af Farve og Form, saa at hver eneste Forskydning er nøje gennemanset og gennemtænkt. Hele hans Fantasi er omsat til en Indbildningskraft, der gaar op i at sanse og anskueliggøre Tingene og faa dem til at tone og danne Harmoni.

Et meget mærkeligt Bevis for Kubismens Frugtbarhed er den Betydning, Maleriet fik for Arkitekturens Udvikling. Her knyttedes Forbindelsen fra Klingen til et andet dansk Kunstblad, der udkom ti Aar efter: Kritisk Revy. I Frankrig var den førende Funktionalist Le Corbusier udgaaet fra Kubisternes Kres og arbejdede videre med deres Grundideer. I Øjeblikket forekommer dansk Arkitektur mig at slingre en Smule, men den vil igen finde sikkert Fodfæste, og da vil Lundstrøms Billeder være en af de Kilder, hvoraf den vil øse Inspiration.

OTTO GELSTED





DENNE RADERING — en flydende Haandskrift, var den sidste Jens Adolf Jerichau udførte i Paris, lige op under sin Død 1916. Han signerede den undtagelsesvis fuldt ud, som man sætter Punktum og Tankestreg efter en lang og vægtig Sætning. Den forestiller ham selv i det Øjeblik, han bliver lassoet af hellige Forfædre og hevet til Himmels — hvis Klingen læses dér hvor Jens Adolf er nu, og det anser jeg for sandsynligt, vil han tilgive mig denne lille Spøg.

25 Aar udviklede Jerichaus Ry til Legende, kun til Kunstmuseet naaede det aldrig. En ny Generation af Kunstnere kender ham godt nok slet ikke. Hans Flugt fra det nærværende er uden Tvivl tilspidset aktuelt efter den sidste Drejning af Skæbnens Rat. Meget tyder paa at en samlet Udstilling af hans Billeder vilde blive af gennemgribende Betydning netop nu. En national Opgave, Glyptoteket kunde løse den. Det er mærkeligt at se: mens Svenskerne efter-

sporer deres Karl Isakson i alle Landets Flækker og rives om de smaa nydelige, lidt sød-ladne, Billeder, hænger Jerichaus højt spændte, næsten overmodne, Værk med de vældige brogede Vinger, uanset, men elsket af sine Ejere, oppe i Sagnets uklare Taage. Baade Jerichau og vi andre vilde være tjent med om Taagen snart lettede.

»Lykkeligst er den der dør ung,« skrev Seneca paa hans Grav, »for han har samlet mindst Smuds paa sig.« Jerichau havde med sine farlige Anlæg alle Betingelser for at samle Smudset tommetykt, men det gled mærkeligt af ham, intet antastede denne barnlige og alvidende Mand med det fjernt urolige Blik. Han bed tappert af Kundskabens Frugt og blev bedsk i Munden deraf. Han selv gik til Grunde, men Billederne lever endnu deres hemmelighedsfulde, bristefærdige Liv.

AXEL SALTO

# PINDARS

## FØRSTE NEMEISKE ODE

*Til*

CHRÓMIOS FRA ÆTNA

Herlige Ø Ortygía, hvor Flodguden hviler  
hos Kildenyumfen og Artemis har hjemme,  
du Delos' Søster, Blomsten af Syrakus!  
Fra dig skal Hymnen løfte sin Honningstemme  
Zeus til Ære, til Pris for Heste, der iler  
paa Rendebanen rappe som Stormens Brus!  
Lad mig i Festsang fejre Chrómios' Vogn og hans Sejre.

Guders Navn har jeg nævnt med gode Grunde,  
for mer end dødelig Kækhed bor i Manden,  
og Mindet om store Kampe gør Musen glad.  
Spred Glans, min Sang, over Øen, som Persephóne  
fik af Kronion. Med bølgende Lokker om Panden  
nikked han Ja til det, hvorom hun bad:  
Siciliens altid fagre, bugnende modne Agre.

Med rige Byers Mure skulde den prange  
og huse et broncevæbnet og kampglad Folk.  
Gyldne, olympiske Kranse talrige Gange  
vandt de - et Væld af Emner for Øens Tolk!

Skønne Sange stod jeg og sang i Hallen,  
der fører ind i Chrómios' gæstfri Bolig.  
Døren aabner sig gerne for fremmede Mænd.  
Festlige Borde stod dækket til Hæder for Skjalden.  
En Mand med gode Venner kan sove rolig.  
Forskellig er Menneskers Kunst. Men hvor vi gaar hen,  
ad rette Vej maa vi stævne og kæmpe af al vor Evne.

I Daad skal medfødt Kraft aabenbare sin Vælde,  
i Raad skal den vise røbe sig. Hvad der ruger  
i Fremtids Mørke ser hans profetiske Blik.  
Om dig kan begge Dele i Sandhed gælde!  
Hvad Gavn har jeg vel af de Skatte, jeg sammenpuger,  
hvis ikke jeg nyder med Venner den Rigdom, jeg fik?  
Alle, af Møje betynget, blir vi af Haabet forynget.

Nu vender mod Heraklés sig mit fulde Hjerte,  
en gammel Saga skal i min Sang fornys.  
Kommen fra Moders Liv og Føds lens Smerte  
saa den tvillingfødte Guds funklende Lys.

Men fra sin gyldne Trone af Had forblindet  
saa Hera ham ligge i safranfarvet Linned.  
To skrækkelige Slinger sendte hun ud.  
Ind i Kamret gled de paa glatte Buge,  
med hurtigt snappende Kæber vilde de sluge  
Broderparret paa Himmeldronningens Bud.  
Da var det Drengen rejste højt sit Hoved og knejste.

Det var hans første Kamp. Med Hænderne strammet  
fast om Kæmpedyrenes Halse tvinger  
han langsomt Livet ud af hvert Ledemod.  
Rundt om Alkmenes Leje af Skrækken lammet  
staar hendes hjælpende Terner, men Dronningen springer  
op af Sengen og løber paa nøgen Fod  
hen mod de hvæsende Drager. Og ind nu brager

Kadmeernes Høvdingeflok med Kobbervaaben,  
i Spidsen svinger Amphitryon sit Sværd.  
For egen Nød staar Menneskesjælen aaben,  
men fremmed Kval tar ingen sig virkelig nær.

Han studsed, Frygt og Fryd i hans Hjerte brændte,  
da han forstod, at Sønnen overgik alle  
i Kraft og Mod, ingen dødelig før har set.  
Til Glæde Guders Vilje det onde vendte.  
Straks lod Kongen sin Nabo Teiresias kalde,  
den ypperste Tolk for Zeus, den sanddru Profet.  
Højt han forkynder for alle den Lod, der til Drengen skal falde.

Mangt et grufuldt Udyr med glubende Kæbe  
 paa Land og i Havets Dyb skal engang han dræbe.  
 Det værste af alle, opfyldt af Vold og Svig,  
 skal han bringe den bitreste Død. Og naar Guderne mødes  
 til Kamp mod Giganternes Hær, da skal Fjenden forødes  
 af hans susende Pile. Lig skal ligge ved Lig.  
 Deres skinnende Lokker, berøvet al Glans, skal de blande med Støvet.

Hos Zeus skal Helten i Evighed hvile ud  
 sammen med Hebe, sin yndigt blomstrende Brud.  
 Til Løn for sin Møje skal han hos Guden skue  
 i salig Klarhed ud over Himlens Bue.



De nemeiske Lege holdtes i Nemea i Landskabet Argolis i en Cypreslund, der hørte til Zeus' Tempel.

Sangen er digtet omkring Aar 473 f. v. T. Chrómios var Feltherre og Svoger til Eneherskeren Hieron i Syrakus. Han hyldest som Feltherre og som Sejrherr i Vædekørsel. Pindar har nok været til Stede ved den Banket, hvor Oden blev sunget.

*Ortygia* er den Ø, hvorpaa det ældste Syrakus var grundlagt. *Flodguden* og *Kildenymfen* hentyder til en Myte om Floden Alpheios' Elskov til Kilden Arethusa (der endnu i vore Dage forsyner Øen med friskt Vand). Shelley har genfortalt Myten i et Digt »Arethusa«. Som Kultplads for Artemis er *Ortygia Søster til Delos*.

Sicilien var Zeus' Brudegave til *Persephone* ved hendes Ægteskab med Hades.

Herakles var Zeus' Søn med Alkmene — deraf *Heras Vrede*. *Amphitryon* var Alkmenes jordiske Ægtemand.

*Det værste Udyr af alle*: maaske Giganten Antaios, en Søn af Poseidon, der prydede sin Faders Tempel med Kranierne af dræbte Gæster.

Giganternes *skinnende Lokker*: se de langlokkede Kæmper paa Pergamonfrisen.

Oden er den første Kilde til Sagnet om den nyfødte Herakles' Bedrift. Det kaster Lys over den Maade, Sagnet opfattedes paa, at da en Række Stater — deriblandt Pindars Hjemsted Theben — i Begyndelsen af det 4. Aarh. sluttede sig sammen i et Forbund mod Spartas Tyranni, brugte de Herakles, der kværker Slangerne, som Billede paa deres Mønter. Pindars Digt kan have mindet Syrakusanerne om den afgørende Sejr i 480 og 474 over Karthago og Etrurien, Hellenismens og Lysets Fjender. Kampen mellem Guder og Giganter var vistnok allerede i det 5. Aarh. det mystiske Sidestykke til Hellas' Kamp mod Barbarerne.

Hvad Pindars Stil angaar, maa man ikke hos denne Thebaner, der er født i 518, vente en Udtryksmaade, der hører hjemme i Athen efter Perserkrigen. Hans Læretid i Athen falder sammen med den arkaiske Skulptur, ikke med Pheidias. Det mærkeligt abrupte i hans Fremstillingsmaade er vistnok et bøotisk Træk. Men fra sine lokale Forudsætninger hæver han sig op til bevidst Panhellenisme. Og med Rette har man sammenlignet hans Sang med en rullende Bjergflod (Horats) og talt om hans Ørneflugt (Gray).

OTTO GELSTED



# DEN SPIRENDE STIL

Af

A X E L S A L T O

HVIS man spørger mig, hvorfor jeg idelig skriver om mig selv og forklarer Ting, som sikkert uden Pegefinger er yderst let fattelige, saa kan jeg kun svare: fordi det morer mig at skrive. Det morer mig simpelt hen at sætte Ord sammen til Sætninger, ligesom det morer andre at rafle med Tærninger eller gaa paa Bakken. Og skal man skrive om noget, er det nærliggende at skrive om sig selv, det er lige til, det eneste man virkelig kender noget om. Det morer altsaa og alt er godt. »I Kunst kan ingen Alvor hævde sig, Glæden er her den sikreste Fører«. En Keramiker paa Fabriken sagde igaar fortrydeligt til mig: »De staar jo og leger«. Ja, der har vi det! Det var netop saadan jeg stod og lod Leret smutte mellem Fingrene, Arbejde og Leg var blevet eet, Lykken i en Nøddeskal. I denne oplagte Stemning fandt jeg paa at sætte lange Horn paa Vaserne, en Resoluthed, som gjorde mig baade betænkelig og fornøjet. Jeg vidste dog med mig selv at den Dag var der sket noget.

Der er blandt Saltos Stentøj en Kategori som jeg, for at være stor paa det, kalder »udført i den spirende Stil«. Da disse Stykker i deres Idé adskiller sig aldeles væsenligt fra de andre ornamentale Karakterer, vil jeg gerne tale lidt om dem. Den riflede og den knoppe Manér bygger direkte paa Naturens mangfoldige smaa underfundige Enkeltheder, paa Erindringen om Kastaniens piggede Skal, om Agernskaalen, Eukalyptus, Olden, Ananas og Muslingeskallens Rifling, hvis Princip indsmeltes som en unaturalistisk men

genkendelig Funktion i Keramiken. Jeg føler mig her solidarisk med Bernard Palissy i min Glæde over disse Naturens Elementer, men anvender dem anderledes. Den spirende Stil derimod hviler ikke paa isolerede Iagttagelser af Frugter og Konkyljer. Den skilddrer en Bevægelse, en Vækst. Det er saaledes den knopskydende Gren som bliver denne Stils naturalistiske Forbillede, Groundret, at der er et indre Pres i Tingene, noget trænger sig paa som vil ud. Paa den Maade er der udført Vaser, der ligesom staar og vokser paa Stedet, det brydes i dem, og denne Bevægelighed i Vasens Sider gør ogsaa Glasuren levende, idet den tvinges til at fortætte sig eller vige udenom. Derfor bruger jeg netop Stentøj til disse Motiver.

Det spirer altsaa foraarsagtigt ud af Vasen, Livet trænger sig paa, men hvornaar skal vi standse Væksten? I Haven folder Kviste og Blade sig ud af Grenen, og vi skaber jo i Naturens Aand, medens Vasen har sin egen Lov. Lad os da følge den ubændige Vaar saa langt det er muligt. Lad den spirende Kraft slaa ud til alle Sider, vi forsøger at gaa saa langt med vi tør, netop saa langt at Forholdet mellem Vasens Kerne og Kraftens Horn ikke kommer ud af Ligevægt, saadan at det hele føles naturligt i Materialet. Det kræver en haarfin Fornemmelse i Fingerspidserne, da det netop er det sidste lille »længere ud« der betinger Kunstværkets afgørende Dristighed. Det staar og falder paa en Millimeter. Er Materialet overbelastet i disse spiren-





de Vaser? Sikkert ikke, skønt de er skøre og maaske ikke uden videre gaar over i Evigheden. Der indtræffer farlige Situationer for dem, det gør der ogsaa i smaa og skrøbelige Porcellænsfigurers nydelige Liv og hvilket andet Stof kunde man tænke sig dem i? Det værste Øjeblik er nok naar Vasen tages ud af Ovnen, men saadan er det vel med alt Liv. Disse Vaser skal ikke køre i Droske eller vendes op og ned, ja du maa knap nok røre ved dem. De skal staa stille i tusind Aar og forurolige.

Paa Trods af at netop det usædvanlige Syn skulde stemme Tilskueren opmærksom og modtagelig er der ingen som rigtig fortroli-ger sig med disse næbbesatte og faretruende Vaser, skønt de er en ganske logisk Videreførelse af den spirende Stil, Stilen et Par Uger henne. De ligger ogsaa klods op af det rent smagløse hvor saa meget af det bedste ligger. De er uklassiske, paagaaende, kald dem hysteriske, ja hvad vil ikke en Freundianer kunne faa ud af dem? Dog udstraa-ler de en Viljestyrke, som vil ende med at besejre de vrangvillige. De skal ikke sammenlignes med noget andet, maaske end ikke bedømmes som Kunst. De tilhører en dæmonisk Familie.

Jeg fandt engang i min Have et Edderkop-espind nede mellem Hindbærbuskene, et meterbredt Kniplingssejl, som duvede i den raa Septembermorgen, tungt af Dug. Naar den lette Vind tog i Spindet løb der en regnbuefarvet Ild hen over det, som om det filtrerede Morgenens første Straale, og Edderkoppen kom farende, den visne Mandsling, for at se om der var noget at lave. Denne diamantbestrøede Fluefanger, saa simpelt og selvfølgeligt formet, saa skrøbelig og upaaagtet, forekom mig at være Fuldkommenheden selv, en overmodig Tilkendegivelse i et uanseligt Halvmørke af Naturens Ødselhed. Jeg erindrer ikke at noget Kunstværk har

givet stærkere Resonnans i saa meget af mit Sind paa een Gang. Dette Spind var en dæmonisk Ting.

Hvad udløste nu denne paniske Nerve-kortslutning? De samlede Omstændigheder samtidig vel, en potenseret Modtagelighed: den tidlige ensomme Morgen, de sidste smeltende Hindbær, Nettets Størrelse og Bygning, som sprang i Øjnene fordi det tykke dugslagene Spind var blevet ligesom en Del af den bestandige Verden; og saa endelig den nævenyttige Edderkop, Døden selv, Meningen med det hele.

Første Gang jeg saa Stelen med Hamurabis indhuggede Lov i Louvre havde jeg Fornemmelsen af at staa over for et Fænomen som helt unddrog sig Vurdering, endda den nærmest lignede en sort afhugget Finger med Negl. Denne Stele kunde ikke bringes i Tilknytning til noget som helst ellers kendt og assimileret, den stod helt alene indkapslet i en mystisk Aura af uafvendelig Visdom. Den havde ligesom Spindelvævet med den dødelige Hensigt en Dimension udover den haandgribelige. Andet kunde man lægge en Maalestok paa, ofte den største der var at finde, og jeg foreholdt aldrig noget, der var det værd, min Beundring. Men ved Siden af Hamurabis Lovsøjle blev alting besynderlig ligegyldigt. Det var den stærkeste, mest gennemtrængende Genstand man kunde fornemme, en saadan Aand af det Dybe og Fjerne stod ud fra den. I Kraft af sit Budskab og sin vilde Ro, i Kraft af de Tanker, der har søgt imod den og de Øjne, der har hvilet paa den, i Kraft af Herskerens overordentlige Vilje, som talte igennem den, var den dæmonisk; og den var skøn fordi den var dæmonisk, ikke omvendt.—

Jeg er inde paa disse svævende, inkommensurable Forestillinger for dog at komme med en Slags Forklaring paa det uforklarlige; ikke for at albue mig frem til en

interessant Attitude, men for at give et, flakkende og usikkert, Omrids af en Følelse af dyb og udefinérbar Sammenhæng, som Ensartetheden af mine Reaktioner lader mig ane. Et usikkert Vidnesbyrd, denne stedløse og tidløse Uro, vil man sige. Naar man græder kan det jo være baade af Glæde og af Sorg, og naar jeg heftigt bevæges overfor væsensforskellige Ting og under vidt forskellig Iscenesættelse behøver det ikke at betyde, at jeg hvergang strejfer Livsgaaden; men værd er det vel at notere, at naar jeg kommer i denne Affekt sætter mit Sind haardnakket den samme luftige Tankefigur afsted, som med samme Nøjagtighed altid gennemløber den samme Vej og standser ved de samme Pointer; hvergang minder jeg mig selv om at jeg har haft en lignende Oplevelse tidligere, ligesom levet det samme Øjeblik før, og saa forsvinder Tankegangen komplet, saa spor-

løst den er kommet, trækker sig ind i sig selv som Fuglen i et Kukkerur. Naa, ret beset er det dog altings Sammenhæng vi alle er paa Spor af i alt hvad vi foretager os. Et finere Instrument til Fænomenernes endelige Bestemmelse end Instinktet har Videnskaben endnu ikke givet os.

Og nu Vasen, den urimelige Tilsynekomst fra Smallegade! Jeg sidder og ser paa den som paa en fjendtlig og forbausende Kendsgerning. Der er utvivlsomt nedlagt deri baade min Lykkefølelse ved at være i Pagt med Foraarets skabende Aand og min Skræk for Naturens nære Raseri. Ved Gud, den gamle Hallucination giver sig til at rumstere med mig, kan jeg mærke som jeg godt og vel sidder her. Aldeles bestemt: den hornede og hedenske Vase er besat ligesom Spindelvævet og Søjlen.



*André Schlicking.*



*Ida Bay-Schmith.*

## KORNET

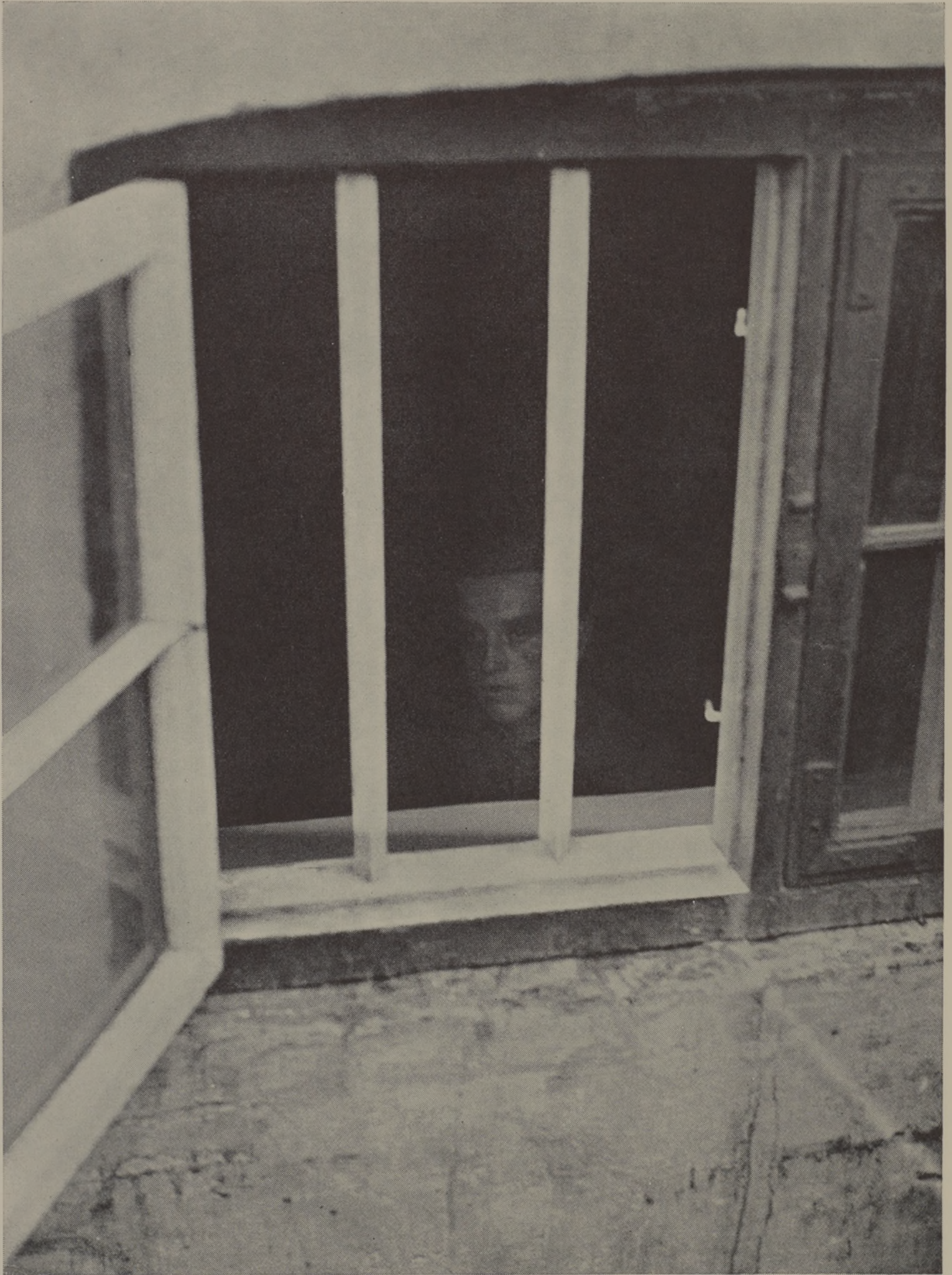
*Jeg glemmer aldrig hans blaa Himmeløjne —  
og Duften af Krusemynter i Kornet, han  
mejede og jeg bandt op efter ham —  
eller vores Smil, da vi gik ind i Loen,  
idet det blev mørkt, ind til hinanden  
i det Korn, vi begge havde høstet til vores duftende Leje.*

GURI SCHADE



Kay.

show



*Lund Hansen fot.*



## DET KRITISKE PUNKT

I en kronik med undertitlen *Farewell to Hemingway* har Johannes V. Jensen sagt sin moralske mening om den moderne amerikanske litteratur. Adskillige danske forfattere har svaret ham paa Hemingways vegne. Tilslutning har han kun faaet fra Kaj M. Woel. De egentlige meningsfæller med pastor Engberg i spidsen har Johannes V. Jensen heldigvis paa forhaand afskaaret sig fra ved sin uforsonlige holdning til kirken. Derfor vil jeg være ham evigt taknemmelig. Naar jeg dog blander mig i denne literære affære, er det ment som en paamindelse til hans beundrere og kritikere. Ingen er tjent med saa ubegrænsede arbejdsvilkaar, at man frit kan spolere sit navn — end ikke et geni som Johannes V. Jensen. Kender man ikke selv sin begrænsning, saa er det kritikens og vennernes pligt at træde advarende til. Mulig er det for sent. Johannes V. Jensen har aldrig været nogen lydhor modtager. Han har, som det vil huskes fra Kehler-affæren, endog brugt meget stærke

midler mod ubehagelig kritik. Men det gør det kun værre, at kritikeren svigter. Helt fra den tidligste ungdom har han vist, at kritikere er han ikke. Man husker overfaldene paa Herman Bang og Sven Lange. Nu er linjen fulgt med Hemingway-artiklen, hvor han maaske er naaet højst som skallesmækker, mens en saglig kritik af den amerikanske litteratur vilde ha kastet glans over hans navn. Den slags ligger efter det forefaldende formentlig udenfor Johannes V. Jensens evner. Han er daarligt hjulpen og ensom, at ingen sir det rent ud til ham.

Det staar dog klart, at mine ord, hvis de overhodet naar ham, ikke vil kunne bringe ham til erkendelse af egen begrænsning. Men de kan tjene til at holde billedet rent af digteren Johannes V. Jensen.

Hans kritiske metode er ofte formuleret af ham selv og den kan karakteriseres med et ord: *Kyskhed*. Han har afskyet litteraturhistoriens lange næse i digterens privatliv. Det rager ingen,

hvor motiverne stammer fra. Han har polemiseret mod Vilhelm Andersen blandt andet med denne sætning (gengivet efter hukommelsen).

Hvad om man henførte hele Vilhelm Andersens Produktion til hans manglende Overlæbe?

Et udmærket, omend maaske lidt vanskeligt gennemførligt standpunkt for *litteraturhistorien*, men man skulde tro det gennemførligt for ham selv som kritiker de par gange han finder det nødvendigt at ta ordet.

Og saa er sandheden, at han er værre end nogen til at blande litteratur og privatliv i et insinuerende pløre.

Først denne hovedkarakteristik:

Udgangspunktet for Hemingways Forfatterskab, ry-stende Oplevelser under forrige Krig, og alt hvad der er kommet fra hans Haand lige siden, efterlader et Indtryk af at han maa bedømmes indenfor Synspunktet Krigs-Psykose, med Følger.

I de udkomne noveller »Efter stormen« skriver Niels Kaas Johansen i forordet om Hemingways »pinligt overholdte anonymitet« Johannes V. Jensen svarer:

Hvor pinlig er Anonymiteten i Grunden? At han skriver i tredje Person, kan det tilhulle hvem Nick eller Harry er, naar det dog ikke er andet end personlige Erindringer han øser af?

Nogen skulde vove at behandle Johannes V. Jensens forfatterskab efter denne metode.

Hemingways første novelle har en ung pige til hovedperson, som paa afstand sværmer voldsomt for en mand. Det er *hendes* sjæleliv novellen handler om. Første gang, det lykkes hende at vække hans opmærksomhed, er han fuld. Hun gaar med ham. De kysses. Han tar hende, skønt hun sir »La vær«, og man forstaar det tragiske i, at hun elsker ham, mens han kun har benyttet sig af hendes følelser.

Denne novelle skildres saadan af Johannes V. Jensen:

Den handler paa et Minimum af Plads om en Voldtægt forøvet mod en ung Pige af Almuen af en fuld Smed . . . »Har man hendes Fremstilling? Nej man har kun Hemingways« (udhævet af mig), den lavkastepregede Skadefryd man kender fra vrinskende Karlegrupper paa Landet, eller Tonen mellem Cigaret-

drengene paa et Hjørne af Smaagaderne. Uciviliseret og ynkværdig er hele Litteraturarten, at det overhovedet skal gaa for en Bedrift at offentliggøre Erfaringer man har haft med Kvinder, som bagefter er værgeløse og skal se deres Anatomi serveret for en Læsekres. Har Autor virkelig hungret i den Grad, har han haft saa lidt af *Kvinden* i menneskelig Forstand, at han skal skriige offentlig om sine Eventyr, mætte sin Fantasi med det der er det kommuneste af alt, Dyreverdenen indbefattet? Og Kvinderne — det har de altsaa for at være en Mand hengiven, at han Dagen efter uddeler deres Ynder for en Bekendtskabskreds ved Bægret paa en Kafé, siden offentliggjort i en Roman og hædret med en Literaturpræmie. Hvilken Manddom!

Og det skal være amerikansk?

Det maa siges offentligt, at der ikke er eet sandt ord i den fremstilling og kritik. Det maa siges, at Johannes V. Jensen opfører sig uanstændigt ved at paastaa ligeud, at det er Hemingway, der har voldtaget pigen. Det er langt udenfor aands lov og ret, og det vidner om en uhyggelig uorden i hodet, naar den samme mand i samme kronik skriver:

Men gaar det nu altid an at identificere Fordævelsen med dens Fremstiller. Tricket er almindeligt indenfor Litteraturbedømmelsen, fordi autobiografiske Romaner efterhaanden har fortrængt alle andre Forstillinger end den at man associerer en Forfatter med hans Stof.

Hvor vil han hen, den store digter med dette overfald? Ønsker han, at vi ikke skal læse Hemingway? Det er jo udelukket. Hans bøger vil blie læst og læst af mennesker, som elsker litteraturen. Nej — der ligger et livssyn bag overfaldet, men saa indpakket, at andre maa rede det ud for den almindelige forstaaelses skyld. Sammenholder man en række kroniker med Johannes V. Jensens forfatterskab gennem de sidste aar, saa ser man, at det seksuelle helst ikke maa omtales uden som noget afskrækkende. Sandheden om tingene paa dette livsvigtige felt er:

en Flagning med Kønnen vi oplevede i Firserne, foretrukket coin de la creature indenfor en literær Skole og den lige Vej til Navnkundighed en Overgang.

Altsaa noget umoderne, som ikke kommer kunsten ved. Skal det endelig behandles, bør



det gøres som amerikaneren O'Hara, som efter hans mening skriver fordi:

det har gjort ham ondt, at Ungdommen smider sig paa Møddingen, fordi man ikke mere tør være bekendt at være sædelig.

Ikke den opmærksomste læser vil kunne se nogen grund til at dette citat er underskrevet Johannes V. Jensen i stedet for Gunner Engberg. Mærkeligere er det, at den samme mand har formet disse ord:

Vildt raaber Synder du har bedrevet.  
End værre vaander sig Liv ulevet.

Hvem skulde vaande sig efter det vers? Johannes V. Jensen eller Hemingway?

Men lad os vise en skaansel mod Johannes V. Jensen, som er ham fremmed. Lad os overspringe det liv, han har ladet ulevet og gaa til en af synderne. Han, der skrev mod Vilhelm Andersen, han der i denne kronik endnu engang udtrykker sin afsky for at associere forfatter med stof, bringer en selvlavet sladderhistorie tiltorvs:

I en Passage omtaler Hemingway i forbigaaende en Person paa en Kafé i Paris, »that american poet whith a pile of saucers in front of him and a stupid look on his potato face . . .« ikke uden Ringeagt og med en Hentydning til ogsaa hans Drikkældighed, og det slaar en, at det maa være Sinclair Lewis han tænker paa, Portrætets faa Ord passer ganske paa ham. Passagen er iøvrigt udeladt i den danske Oversættelse, af hvad Grund? Men selvom det er en anden end Sinclair Lewis han tænker paa giver Navnet Anledning til en Sammenligning, som Hemingway ingenlunde staar sig ved.

Jeg har tilladt mig en fremhævelse, skønt det hele staar som et monument over Johannes V. Jensens kritiske virksomhed.

Tom Kristensen har i sit svar paavist en række paralleler mellem Johannes V. Jensens ungdomsbøger og Hemingways. Her skal tilføjes, at enhver frit kan fornægte sin ungdom, men ved at gaa i sig selv, ikke ved at overfalde andre. Og den, som har kasseret sin ungdom, har for livet pligt til yderste menneskelige forstaaelse mod andre, som gaar de veje, han gik engang.

Der kunde ha været skrevet en kronik om Hemingway fuld af varme og ængstelse, med-

følelse, forstaaelse. For det er muligt, at hans liv bærer mod en tragedie. Ikke hans kunst. Det er omvendt med Johannes V. Jensen. Hemingway har i hver linje saa ærligt, han kunde, fortalt os om livet som det er. Det har kunnet være svært at bære, men vi takker dog skæbnen, at livet ikke er som i »Gudrun«. Enhver — ogsaa digteren — maa ordne sig, som han vil. Men den, som i sædelighed lukker sig ude fra tilværelsen, har ingen ret til at kaste forargelsens sten paa den, som lever og skriver om selve livet.

Men mens man gennem Johannes V. Jensens kritik faar fuld ret til at skrive om de forspildte muligheder i hans liv, saa er det mere end tvivlsomt, om Hemingways forfatterskab levner os mindste moralske ret for at slutte noget om manden bag bøgerne. Det er nemlig uafviseligt, at han i endnu mindre grad end Johannes V. Jensen har blandet sin person ind i sit forfatterskab. Vi har ingen ret til at slutte, at den sidste novelle i *Efter stormen* »Kilimanjaro« er Hemingways mening om sig selv. Det kan være en skildring af, hvordan det kunde være gaaet ham — eller af, hvordan han i sine mørkeste stunder føler, det er gaaet ham. Tænk om Johannes V. Jensen hade mørke stunder, hvor han gik i sig selv? Men der foreligger — trods forordet af Niels Kaas Johansen — ingen ret til at trænge ind i Hemingways privatliv paa grund af denne novelle.

Herom skriver den danske forkæmper for en objektiv literaturkritik:

Naar al anden Sensation er blevet slidt op staar endnu tilbage Selvafklædningen. Man læse Konfessionen, aflagt paa Kilimanjaro.

At gentage, hvad Hemingway publicerer om sig selv tager sig ud som Injurier mod Forfatteren; et Par Træk uddraget af Teksten skal refereres, skønt man gerne overlod Forfatteren hans Privatliv. (Fremhævelserne af mig.)

Man faar for Eksempel at vide at han har været mere end een Gang gift, Antallet ikke præciseret, og at hans Koner til hans Uheld har været rige, hvorvel han har profiteret deraf har han følt det som deteriorerende for sit Digterskab, Lediggang og Luksus i Stedet for at bestille noget, og med Konerne har det ikke været andet end evige Skænderier. Disse Op-



Jean Cocteau

lysninger lagt frem for Offentligheden faar Konerne for hvad de har været for ham! *Man erindrer et Par af dem, fra Pressefotografier, omt omslyngende Forfatteren, en ny hver Gang, ogsaa det offentliggjort.* Af den Literatur Familjeliv har hindret Forfatteren i faar man flere Prøver, Erindringer der passerer Revu paa Dødslejet, af dyrebar Natur, men som han ikke har faaet skrevet, paa Grund af Bourgeoisitilværelsen, og fordi han har sløvet sig med Drik, *som han indrømmer*, og det skal vel ogsaa være denne slemme Verdens Skyld, saaledes en rask Penneprøve om et Eventyr i Konstantinopel, hvor han søger paa Dansebule med en Pige fra Gaden, og bytter hende om med en anden, en Armenierinde, beskrevet til Skindet, efter at have taget hende fra en Matros, hvem han fælder i en Nævekamp ude paa Stenbroen, hvorpaa han nyder Armenierinden, en rigtig Hemingwaysk Perle, fortalt med hans Fynd, Respektløshed og *manglende Interpunktion.*

(Tegnsætningen i citaterne er Johannes V. Jensens originale!)

Jeg tror, at Johannes V. Jensens overfald paa Hemingway er et selvforsvar, og ad den vei kan det ikke lade sig gøre. Men det var ikke en fremmed, der skulde sige ham det. Det var hans nære beundrere, folkene omkring ham, det blad han skriver i. De har vel ikke turdet, og det er daarlige venner, som ikke tør.

Nu staar vi andre med den bitre smag i munden efter fejltagelsen. Hemingway kan ingen rokke i bevidstheden, men Johannes V. Jensen kan gøre os usikre med hensyn til ham selv. De ord han brur om Hemingway:

Artisteri, Bravade, Uvidenhed og en tvivlsom Karakter,

skærer ham i haanden. Han holder sværdet forkert. Her er hans afslutning paa kroniken:

Hans Tid er ude. Det Amerika man har taget ham og hans Lige som Udtryk for, en spoleret Generation, Frugt af en sindsvag *prosperity*, som nu ikke er mere, vil være et andet Amerika om føje Tid, naar Verdenssammenstødet af Jern mod Jern kalder paa Rygrad ogsaa der.

Nøgternt set var det et Overskud af Kræfter, der i Tidsrummet mellem to Krige ytrede sig i en hasarderet Literatur, for megen Lediggang paa Værts-huse; disse overflødige Kræfter vil der nu blive givet et Arbejde.

Johannes V. Jensen.

Rystende er den sidste sætning i totalitær stil. Hvad arbejde har Johannes V. Jensen selv udført — ud over som Hemingway at skrive sine bøger? Rystende at de ord er skrevet af en digter, som har faaet det til at synge uforglemmeligt i ens sind.

POUL HENNINGSEN

## NAT

*De brændende Stjerner mod Øst  
skinnede ned paa mit Bryst.*

*Jeg saá dem som Roser  
paa deres Straalers Stilke.*

*Jeg hørte Bølger hviske  
som om Din Stemme var nær.*

*Og jeg vidste dog, Du var borte,  
lagt i den vaade Jord.*

*Brændende laa Din Mund  
med Tungen over min.*

*Jeg følte Din Maanenæse -  
kold og lysende fin.*

*Træerne viftede let  
med Sløret af Regn, der faldt.*

*Straalende ned gennem Luften  
stod Fuldmaanen højt over alt.*

JENS AUGUST SCHADE

# DEN NY REALISME

*Af Fernand Léger*



HVER Kunststepoke har sit Særpræg og staar mere eller mindre i Gæld til Fortiden. Man reagerer herimod eller fortsætter ad samme Linie.

De primitives Realisme er ikke den samme som Renaissancens, og Delacroix' er diametralt modsat Ingres.

Det er umuligt at forklare hvorfor og hvordan. Det fornemmes. Og Forklaringer risikerer at forplumre Tingene mere end at oplyse. Men det ligger fast, at der ikke findes en typisk Skønhed, en højere Skønhed, som vilde kunne tjene som Rettesnor, som Grundlag, som Udgangspunkt for Sammenligning. Der er ikke noget, der giver den skabende Kunstner Lov til, naar han faar Tvivlen i sit Hjerte, at klamre sig til en tidligere Periode. Han maa finde sig i sin Skæbne. Det er den store Ensomhed.

Det Drama har alle Mennesker oplevet, som er dømt til at opfinde, skabe og konstruere.

Skolernes Fejl er at have villet oprette et Hierarki for Kvaliteten (den italienske Renaissance for Eksempel); det er uforsvarligt.

Realismen skifter, fordi Kunstneren lever i forskellige Epoker, i et nyt Miljø og i en almen Tankeverden, som behersker og indvirker paa hans Aand.

Vi har i et halvt Aarhundrede levet i en yderst frodig Tid, rig paa videnskabelig, filosofisk og social Udvikling. Det har, tror jeg, bevirket den ny Realisme, der er temmelig forskellig fra alle tidligere billedlige Forestillinger.

Det er Impressionisten, der har »brudt Linjen«. Især Cezanne; de moderne Malere har fulgt efter og understreget Frigørelsen. Vi har frigjort Farven og den geometriske Form. Det har erobret Verden. Den ny Realisme har fuldstændig behersket de sidste halvtreds Aar, saavel i Staffelibilleder, som i dekorativ Kunst paa Gaden og i Husene.

Vi er i Stand til at skabe og virkeliggøre et nyt kollektivt Vægmaleri. Vi venter kun paa den sociale Udvikling.

Vor Smag og vores Traditioner gaar tilbage til de primitive og folkelige Kunstnere før Renaissancen.

Det er fra Renaissancen, at Maleriets Individualisme stammer, og jeg tror ikke, det kan være til nogen Nytte at se til den Side, hvis vi ønsker at virkeliggøre og forny et nutidigt kollektivt og folkeligt Vægmaleri.

Vores Tid er rig paa Stof, først og fremmest plastisk, der kan skaffe os Elementerne.

Men ulykkeligvis faar Folket ikke Glæde heraf, da de nye sociale Forudsætninger ikke er til Stede.

Jeg vil nævne Fritiden - Organisation, Mulighed for Fritid for Arbejderne - det er, tror jeg, det vigtigste Punkt i dette Causeri. *Alt afhænger deraf ...*

De Folk som selv hele Dagen igennem frembringer Fabriksgenstande i rene Farver, i afsluttede Former, i nøjagtige Maal, har allerede erkendt de virkelige plastiske Elementer. I de folkelige Danselokaler finder man Flyvepropeller som Ornament paa Væggen. Alle synes det er smukt, og disse Propeller er meget tæt opad visse moderne Skulpturer.

Der skal ikke meget til, at de Folk føler og forstaar den nye Realisme, som har sin Oprindelse i det moderne Liv, i dets stadige Fænomener, i Indflydelse fra fabriksfremstillede og geometriske Genstande, i en Ombytning, hvor Indbildningen og det virkelige krydses og indblandes, men hvor man har fordrevet al litterær og beskrivende Sentimentalitet, al Dramatik, som hævder andre poetiske eller litterære Retningslinjer.

Den moderne Arkitektur, der kom til Verden sammen med det moderne Maleri, giver dem Mulighed for en Eksistens, der er uendelig bedre og mere rationel, end i tidligere Arkitektur.

Kommuneskolen i Villejuif af André Lurçat mener jeg er et godt Eksempel.

Der er blevet Mulighed for et andet Liv for Arbejderne ved de to store Ting, som vi kan takke le Corbusier for: Den rene Mur og Lyset. Man skal forstaa at betjene sig deraf, holde af det og ikke trække os bagud, ved at paatvinge os Klude, Tapeter og malet Papir fra 1900.

Arbejderklassen har Ret til alt det. Den har Ret til at have Vægmaleries over sine Mure, signerede af de bedste moderne Kunstnere, og hvis man giver den Fritiden, vil den indrette sig og leve der og holde af det. ...

Alle Mennesker, selv de mest plumpe, har en Mulighed i sig for at nærme sig det smukke. Men foran et Kunstværk: Maleri eller Digt, hvis Fritiden - jeg vender stadig tilbage til det - da ikke har givet dem Lejlighed til Udvikling, vil de hele deres Liv dømme ud fra Sammenligning. De vil foretrække Bouguereau for Ingres, fordi Bouguereau imiterer bedre. Men man kan ikke dømme udfra Sammenligning, ethvert Kunstværk har Værdi i sig selv. Det er fuldstændig uafhængigt; hvis man hjælper Folk, vil de naa dertil. Vi glemmer ikke, at Menneskemasserne, som forlanger deres Plads, Manden af Folket, er Poesiens store Tilflugtssted.

Dér opstaar det folkelige Sprog, den bevægelige og altid nye Form. De Folk lever i en Atmosfære af uafbrudt verbal Opfindsomhed.

Mens deres Hænder sætter en Møtrik fast arbejder deres Forestillingsevne og opfinder nye Ord, nye poetiske Former.

Over hele Verden har Folket skabt sit eget Sprog, som er Virkelighed for dem. Det har en utrolig Rigdom. Det er *l'argot*, den smukkeste og mest levende Poesi som findes. De folkelige Skuespillere og Sangerne bruger det i deres Teatre. De er Mestre deri og Opfindere. Den Form er ogsaa en Forbindelse af Virkelighed og Forestillingsevne, det er en ny Realisme i stadig Bevægelse. ...

\*

Farven er en vital Nødvendighed. Den er et Grundstof som Vand og Ild. Man kan kun forstaa Menneskets Eksistens omgivet af Farver. Planter og Dyr farver sig naturligt. Mennesket klæder sig i Farver.

Den har ikke blot en dekorativ Virkning, men ogsaa en psykologisk. Sammen med Lyset naar Farven Intensitet. Den bliver en social og menneskelig Nødvendighed.

Følelse af Glæde, Kraft og Handling bliver forstærket og udvidet af Farven.

Den tjener til Forsvar for Dyrene ved at camouflere dem. Den indgyder Skræk, naar den ses forvrænget og stærkt paa en Kineser- eller Negermaske. Dens Virkning er langt fra forklaret alene ved dens Nytte og Nødvendighed.

Verden har altid været optaget af den. Middelalderens Dragter er blændende.

Det attende Aarhundrede anvendte alle Nuan-

cerne, men Landskaberne og Byerne forblev graa. Efter Krigen farvedes alle Murene, Gaderne og Tingene pludselig kraftigt. Husene klædte sig i blaat, gult og rødt. Vældige Bogstaver indskrev sig derpaa. ...

De moderne Malere, som i halvtreds Aar har gaaet og malet Staffelibilleder blev i 1937 indbudt til at give sig i Kast med Vægmaleries paa Verdensudstillingen. Man maa tilstaa, at de kun var lidt forberedt. Tilfældet har Betydning, for vi staar overfor Genoprettelse af Forbindelsen mellem de tre Kunstarter: Arkitekturen, Maleriet og Skulpturen, et Arbejde med mere eller mindre socialt Formaal.

Arkitekterne befandt sig iøvrigt, som Malerne, foran et nyt Problem. Kan de løse det?

En Disciplin, gensidige Indrømmelser og Bundethed maa indvirke paa de tre Kunstarter. Det er det store Spil og man kan ikke unddrage sig det. Jeg har altid syntes, at Arkitekternes Arbejde var ufuldstændigt, saalænge de ikke vilde klargøre sig Forbindelsen mellem de tre grundlæggende, formende Elementer.

Arkitektur bestaar af levende og døde Flader. De døde er forbeholdt Hvilen. Dem rører man ikke. De levende er beregnet til Maleren og Billedhuggeren.

Renaissancens Arkitekter lod sig oversvømme af Malerne og Billedhuggerne. Visse romerske Palæer og Monumenter er ufremkommelige paa Grund af Ophobning af Maleries og Skulpturer, som ikke har levnet nogen Flade til Hvile.

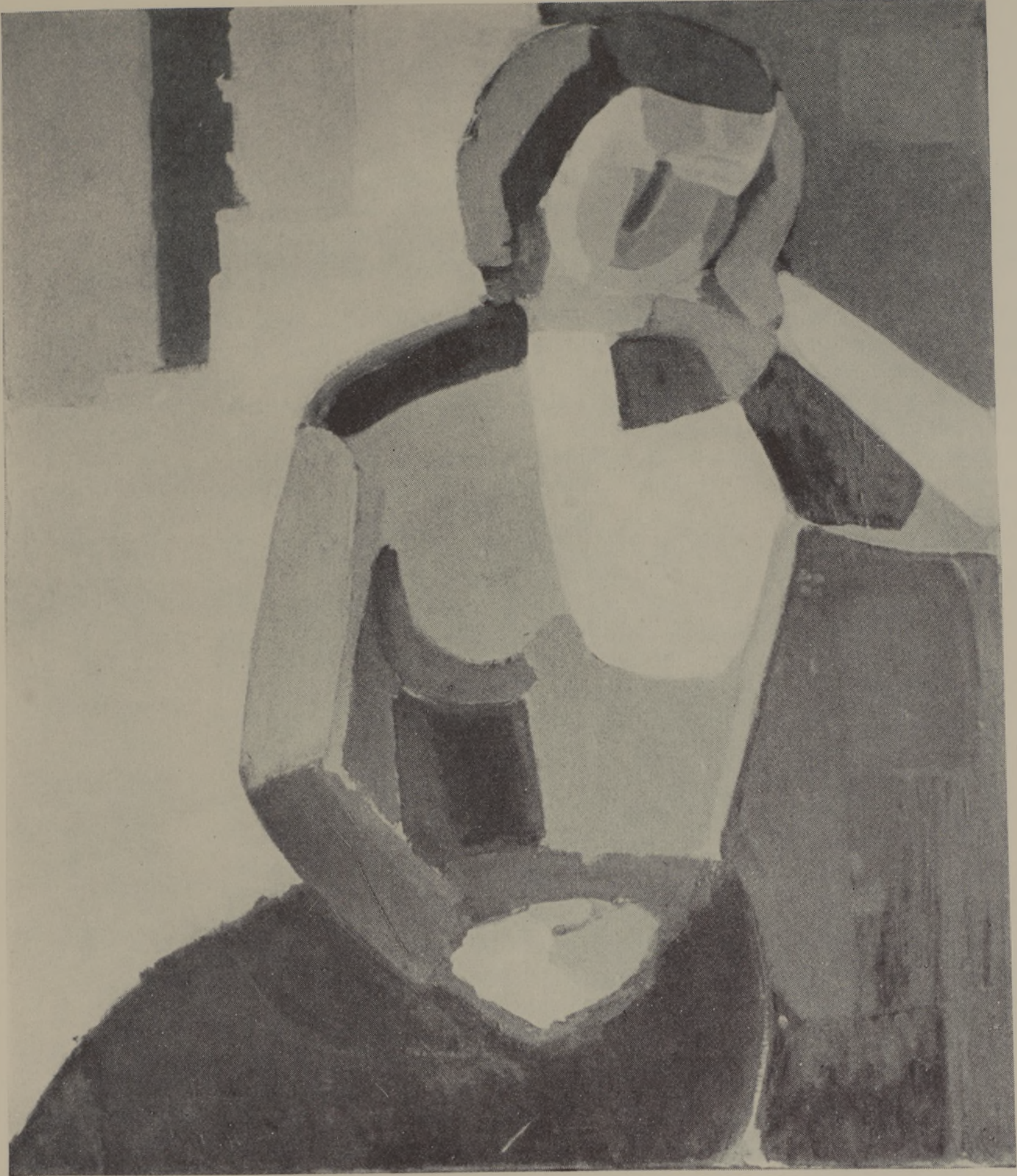
Problemet er smidigt, for Volumen og Farve indretter og fordeler sig, viger eller forstærker sig efter den Nødvendighed, der ligger i Lyset eller Fladerne.

En belyst Arkitekturdel maa have tilbageholdne Farver, og omvendt ved en mørk Del.

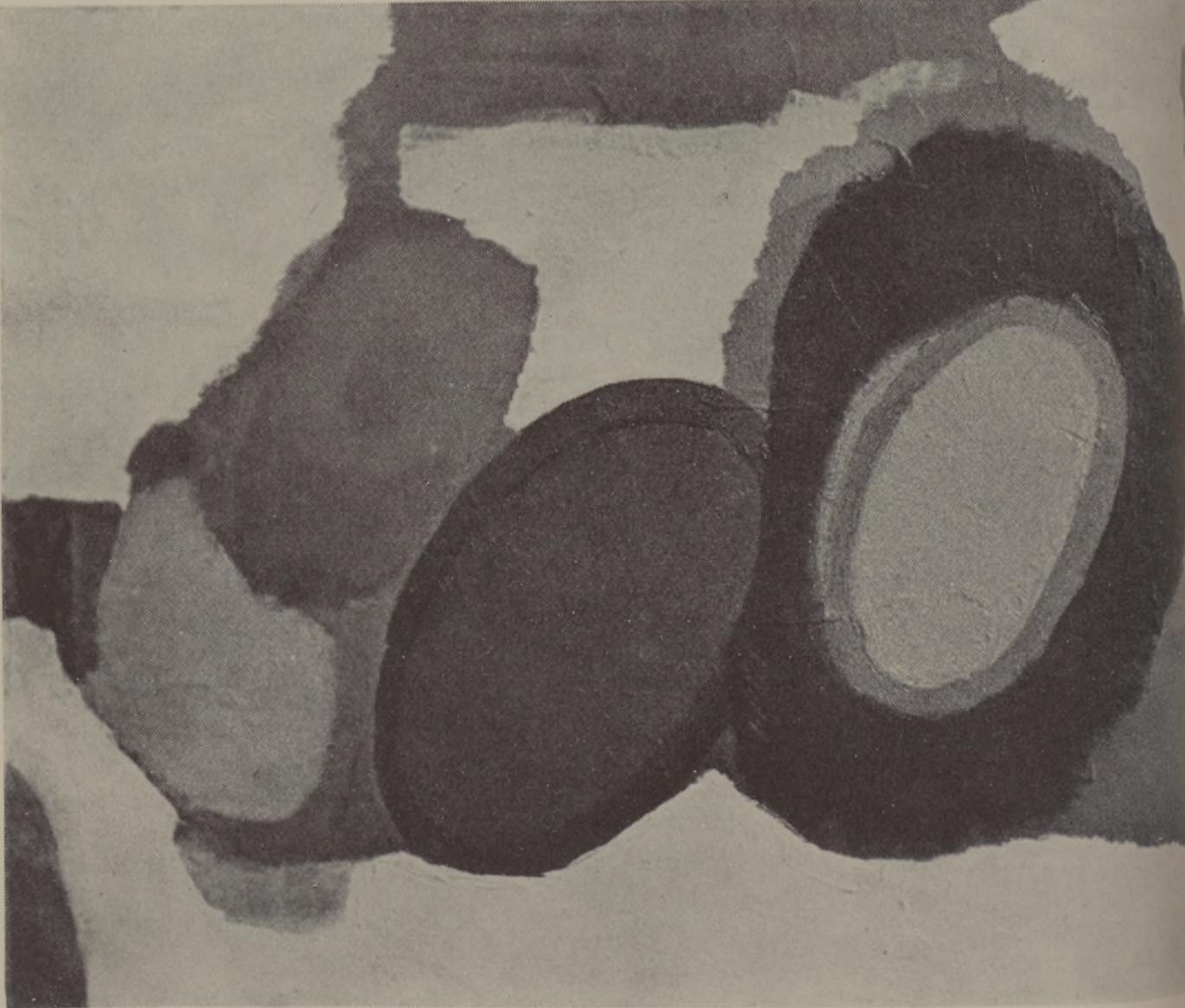
Hvis omfangsrige Masser, Piller og Fremspring trænger sig paa i den nødvendige Konstruktion, kan man bruge Farven som et tilbageholdt Akkompagnement, en statisk eller dynamisk Forbindelse i Arkitekturen, der følger Kravet om at tilfredsstille.

Der er en Nødvendighed i at fordele Farver i et konstruktivt Rum.

Lad os ikke fordybe os i Spørgsmaalet om ekspresive, opdragende eller sociale Maleries, som jeg haaber man vil se mindst muligt til. Lad os tage Problemet ved Udgangspunktet: Behovet for Farve. Mennesker elsker Farve og frygter tomme og nøgne Mure. Saadan er det og man vil beklæde Murene, men kun hvor det er naturligt, med noget farvet, der ikke har anden Betydning end at være Farve i sig selv, i hvilken der maaske kan spille Genoplevelser af Genstande ind. Farven er formende Virkelighed i sig selv. Det er en ny Realisme.



*Egon Mathiesen.*



*Else Fischer Hansen. 1941.*

# MALERIETS FARVE

KUNSTEN har sin Rod i Samfundet. Politiske og økonomiske Kriser, det brede Lags Til-kæmpelse af sociale Rettigheder og Bourgeoisiets Modstand, Individets Frigørelse og saa videre, forplanter sig til Maleriet og viser sig blandt andet i stadige Eksperimenter og Ud-sving i realistisk eller romantisk Retning.

Men ogsaa Teknikens Udvikling har haft Indflydelse paa Maleriet, og direkte gennem Fotografien. Omkring den Tid, hvor man op-naar at fæstne et Billede af Virkeligheden paa en lysfølsom Plade, deler Maleriets Veje sig i to. »Ligheden« overtages af Fotografien, mens Malerkunsten mere og mere uddyber sit sær-lige Felt, Arbejdet med Farven.

## *Vi er ikke Formalister*

Nu vil nogen indvende, at Kunsten altsaa er drevet ud i en Formalisme, der sætter Far-ven, som dog kun kan være Midlet, som det endelige Resultat. Men naturligvis gælder det for os om, at Farven har et Indhold, og det viser sig netop, at man først opnaar den rigtige koloristiske Rytme og Balance, naar Farven har faaet Udtryk og ikke blot virker ved at være gul, grøn og blaa. Vi har her det tyde-ligste Eksempel paa, at Maleren, trods alle Paastande om Formalisme, netop arbejder med den harmoniske Sammensmeltning af Form og Indhold.

Og naar Maleren taler saa meget om sin Far-ve, maa man heller ikke glemme, at der er en Artsforskell mellem f. Eks. Literatur og Maleri. Til alle Tider har Maleren talt mere om sin Farve, end Forfatteren om sit Sprog, og det ligger sandsynligvis i, at Literatur har et Tids-forløb, en Handling, mens Billedet opfattes paa én Gang og helt er afhængig af Synsele-menternes Harmoni. Literær Fortolkning og Kritik af Malerkunst er altid utaalelig, fordi Malerier er og bliver Synssansens Kunst.

## *Neo-Impressionismens første Skridt*

Fra omkring Midten af det nittende Aar-hundrede har Malerne stadig søgt til Erkendel-se af Farven og dens Egenskaber, mens Foto-grafien langsomt arbejdede sig henimod Objek-tiviteten. Det interessanteste i Udviklingen var Impressionismen og Neo-Impressionismen. Ma-lerne drog Lære af, hvad Videnskaben beviste om, at alle Tings Farver afhænger af Solly-sets Spektrum, og de gennemførte logisk at ma-le med Spektrets fem Farver alene.

Teorierne fremtræder som Naturalismens yderste Grænse. Naturvidenskaben oplyste om faktiske Forhold ved Farven, som Malerne prøvede at inddrage i Maleriet. »Der findes i Virkeligheden en Farvernes Videnskab — let og ligetil — »siger Signac, »som enhver burde sætte sig ind i og hvis Kendskab vilde forskaa-ne for mange taabelige Anskuelser.

Denne kan sammenfattes i ti Linier, som man burde lære ethvert Skolebarn i den første Time i Tegning.«

Man *delte* Farven i dens spektrale Bestand-dele, arbejdede med Spektrets rene Farver. Sig-nac skriver herom at »enhver ren og fribaaren Farve vækker Anstød. Man ønsker kun forslet-tet, slikket og dæmpet Maleri. Hvis Halvdelen af en Figur er skjult under Asfalt eller andet brunt under Paaskud af Skygge, bliver det ger-ne akcepteret af Publikum, men ikke, hvis Skyg-gen er gengivet ved blaat eller violet. Og dog har Skyggen altid en Del af dette blaa eller vio-lette, som er Publikum imod, og mangler de Ekskrementfarver, som vinder Bifald. Den op-tiske Fysik vil kunne fortælle herom.« Man forlod helt Jordfarverne, sort, brun, okker, og dannede disse Nuancer ved Sammensætning af Spektralfarverne. Videnskaben havde forklaret, at det var det faktiske Forhold.

Men Neo-Impressionisterne gik ogsaa ud over Naturalismen og gav derigennem et Fin-

gerpeg mod en nyere Kunst. De saa Nødvendigheden af Billedets egen Rytme og Komposition og naaede med deres naturvidenskabelige Kolorit til en Frigørelse af den rene Farve. Men »for at være Kolorist drejer det sig ikke bare om at sætte rødt og grønt og gult ved Siden af hinanden uden Maal og Med,« fastslaar Signac, »man maa forstaa at ordne disse Elementer og at ofre nogle for at fremhæve andre. Støj og Musik er ikke synonyme. At sammenstille Farver, selv de fineste og stærkeste, uden at iagttage Kontrasternes Betydning, er ikke nogen Farvekunst, men ren og skær Kolorering.« Og vi erfarer ogsaa i Dag, at en Farve ikke bestaar i sig selv, men kun gennem sine Omgivelser.

### **Farve og Fantasi**

Alle disse Malere blev til en vis Grad hæmmet af deres videnskabelige Teori, men rørte samtidig ved det centrale i al Malerkunst, Lovene om Kontrasterne. De gik de første Skridt hen imod Farvens Frigørelse, Retten til at bruge hvad Farver man vil, naar blot de følger de koloristiske Love om Kontraster, Rytme og Harmoni. Naturens tilsyneladende Farver var ingen Rettesnor mere, men Billedet som farvemæssig Harmoni. Fantasien var ikke udløst endnu, men det første Grundlag for den var til Stede.

Hvad der siden er sket er, at Fantasien i Farven har udfoldet sig, men stadig i Tilknytning til Virkelighedserkendelsen.

Farven er frigjort fra Skildringen, saa at Samspelet mellem Naturindtryk og den indre Oplevelse forholder sig som Tema til Improvisation i Musiken. En lignende Frigørelse har fundet Sted i Jazzen, hvor det melodiske Motiv udformes i forskelligartede Improvisationer, alt efter de forskellige Musikers Psyke og musikalske Sans. I Maleriet er Naturen altsaa Temaet og Billedet Improvisationen, der giver Plads for Fantasien.

Vejen hertil er gaaet over *Cézanne*, der i højere Grad end Impressionisterne arbejdede

med det billedmæssige og fjernede sig fra Naturalismen. Men hans farvemæssige Problem var alligevel Kontrasten og Farvernes Evne til at forskyde sig for hinanden. Det vil sige, at han stadig søgte sin Viden om Farvelovene i Omgivelserne, for kun her ser man Farverne. Alt hvad vi ved om Farver maa bygge paa Iagttagelser, selv om Billedet saa er saa unaturalistisk, at man ikke kan se, hvad det er. *Inderst inde er Farve Virkelighedserkendelse.*

Naar Farven er iagttaget, set, faar den sin Friskhed, alle Smagsbegreber forsvinder og man faar Tag i Farvens inderste Funktion. Holdes Øjet ikke levende overfor Iagttagelse af Farverne og deres indbyrdes Virkning, ender man let i Pynt og Dekoration. I »Farvens Virkelighed« ligger Maleriet. Det gælder ogsaa for Billeder, der intet forestiller. Men et Maleri med Motiv maa paa den anden Side have en »frigjort« Farve. Der er ikke noget Tilbagetog muligt til Naturalismen. Farven maa ikke klæbe saadan ved Tingene, at den mere forestiller end er. I Farvens Frihed ligger dens Udtryk. Et Billede med gule, røde, blaa, brune og sorte Ting, bliver kun et Billede af de Ting og ikke noget Maleri, hvis Farven ikke er frigjort.

Frigørelsen har faaet et Skub fra Negerkunst og anden primitiv Kunst, hvor Farver og Former bruges uafhængigt af Ligheden og dog med udviklet Sans for Virkelighed. Det er den frie og frodige Improvisation man lærer dér.

Fra Bambara i fransk Vestafrika har man en Række Antilopemasker, der er et fint Eksempel paa Improvisationen i primitiv Kunst. Maskerne bygger paa Iagttagelse af Antilopens fine Horn, Kranium og Bevægelser, og en enkelt ligger forholdsvis tæt op ad Naturen. Men Fantasien har grebet ind og bevirket stadig rigere Former, hvor Ligheden med Antilopen glider i Baggrunden og Indskydelserne faar frit Spil, for Eksempel i Hornenes Linjer, der fordobles og brydes paa utallige Maader. Det er som en frodig Plante, der vokser frem af Frøet i rige Variationer.

Den samme Frihed findes i Negerkulpturens Bemalinger, der slutter om Formen uden



at prøve at efterligne, forbinder sig med den, saa at der finder en gensidig Understregning Sted.

Man kommer til at arbejde med *Farvens Rytme*, der er tilstede, naar man, selv ved de stærkeste Kontraster, opnaar en indre Sammenhæng, som binder Farverne sammen. Den ene Farve er ligesom forberedt i den forrige. Det er en Elasticitet. Uden Rytmen ryger Billedet i lige saa mange Stykker som der er Farver. Frigjort Farve bringer os ind paa Spørgsmaal, som Naturalisten ikke kendte, fordi hans Maal var at binde Farven til Motivet.

Farven skal *ses helt ud* i sine rene Toner, men i Sammenhæng. Hvad Jazzen lader os høre, lader moderne Maleri os se.

### ***Farvens Lys***

Naar Nutidskunst har fundet en frisk Kilde i Folkekunst, er det fordi Udviklingen har ført Kunsten derhen. Det er ikke Kilderne, der bestemmer Kunsten. Den Frihed, der langsomt er opstaaet i Farven, Retten til at udfolde Fantasi i det koloristiske, har ganske naturligt faaet Kunstnerne til at se paa primitive Kunst, der har den Fantasi i Materialet, som de søgte.

Nogen har troet, at Forklaringen paa de primitives Farvesyn, der tilsyneladende slet ikke tager Hensyn til Naturen, ligger i en almindelig udbredt Farveblindhed. Men Antropologien har bevist, at primitive, i ligesaa høj Grad som Europæere, kan adskille Farver. En Englænder, Geoffrey Gorer, mener at have fundet Problemets Nøgle i den tidlige græske Kunst, der ogsaa brugte Farverne frit. Gamle græske Skulpturer er bemalet paa en øjensynlig helt fri Maade. En Hestemanke er for Eksempel blaa. Gorer har iagttaget, at det gamle græske Sprog slet ikke ejer Farveadjektiver, men kun Betegnelser for Farvernes Lysstyrker. Det man har dømt efter er, hvilket Lys Farven har udstraalt, og det gør, at forskellige Farver betegnes med samme Glose,

hvis Øjet føler, at de har et lige stærkt Lys. Det er sandsynligt, at Naturfolks Farvesyn er beslægtet hermed.

Vi er ved et Særkende for moderne Maleri, der for nogen at se bruger sine Farver ganske tilfældigt. Maleren ser paa Farvens Lysevne og staar frit i Valget af Art. Det er Farvens Frigørelse. I et helt abstrakt Billede vil Farvernes Sammenstillen aldrig genere Folk, men i et Billede, hvor et Motiv er fastholdt, kan mange ikke begribe ud fra hvilke Love Farverne er valgt. Maleren er ikke mere tvunget til at male lyserødt, hvor Naturalisten vilde gøre det. Hans Fantasi vælger maaske en Farve, der har samme Lysstyrke og ved sin Art gør Billedet stærkere i Udtrykket. Derfor kan et Hovede blive gult i den ene Side og violet i den anden. Farvens Evne til at lyse er den Lov vi retter os efter og Iagttagelsen i Naturen er en stadig Lære. Men Farven er gjort helt fri af Skildringen.

Farven og Skildringen har forladt hinanden, utvivlsomt for stedse. Maleriet fører det ene videre og Fotografien det andet. Der er talrige Maader at male paa, Eksperimenterne blomstrer og det er godt. Nogen arbejder med Farvens symbolske Værdi i Erkendelse af, at Farverne stemmer os forskelligt. Men i Studiet af dens optiske Egenskaber nærmer man sig Farvens Lovmæssighed, som Neo-Impressionisterne var paa Vej imod. Vi har udvidet Lovens Rammer i Dag, Jordfarverne er ikke mere forvist og Fantasi har draget nye koloristiske Muligheder ind i Maleriet. Gennem Iagttagelse af Farvernes forskellige Lysevne naar man i højere Grad til Beherskelse af Rumligheden, nogle springer frem og andre viger tilbage. Alle Farver i samme Plan ender gerne som tom Dekoration, der nok har Kulørerne, men ikke udnytter alle Mulighederne, saa at den maleriske Spænding fremkommer.

Maleri er Farve, men i malerisk Lovmæssighed, og stadig oplevet forfra.

EGON MATHIESEN

# TRE KÆLLINGEDIGTE

## 1

Du liderlige Kælling, som med Trofasthed  
laver min Kaffe, suger min sorte The,  
lokker mig til at kysse Dig og klæde Dig nøgen af —  
saa hele Din Sjæl springer blomstrende ud som et levende Rosenbed

af den sorte Jord — Du er vel den værste Luder,  
der nogensinde har gaaet paa den vakre Jord  
paa to Ben. Men naar Du paa fire kravler  
og beder mig piske Din Bagdel saa rosenrød

som Kærlighedsblomster — da er Du den hvideste Engel,  
som nogensinde har fløjet i Luften. Jeg elsker Dig  
mer end den runde Jord, som saa straalende skinner  
i Solnedgangen paa Dine røde Kinder.

## 2

Se svingende Stjerner med Spræl og med Fut  
roterer som Saltomortaler  
af Engle og Mennesker, som har Krudt  
og Liv i Røve og Haler.

I Hor-Salonen, hvor Kællingen sad  
og tjattede ned i Theen  
med brandgule Øjne saa ligeglad  
og sjaskede Dugen med Skeen,

der slynger nu Djævlene de to-Alens Ben  
som Leverpostejer med bævrende,  
kvabset Sky af det reneste rene  
Drømme-Suppe om Tærne,

saa hele Kolbøtten kører rundt —  
de Djævlene og Engle er mig  
og Kællingen, som med Hundehyl  
rasende bider mig

og flaar min Skjorte fra Enden af —  
mens Stjernerne sælsomt sitrer  
i Damebuksernes indholdsrige  
Sjæl, som elektrisk knitrer

Lyn paa Lyn i mit Hjerte ind,  
saa Kroppen vellystigt svulmer  
og dirrer hen som en Luftballon,  
mens Stjernerne dovent ulmer.

## 3

Du sledske, snedige Kælling, som med Smiger  
overfalder Din unge Herre, som bunden  
til Din Seng med tykke, faste Baand  
af Kærlighed — ikke kan rive sig løs

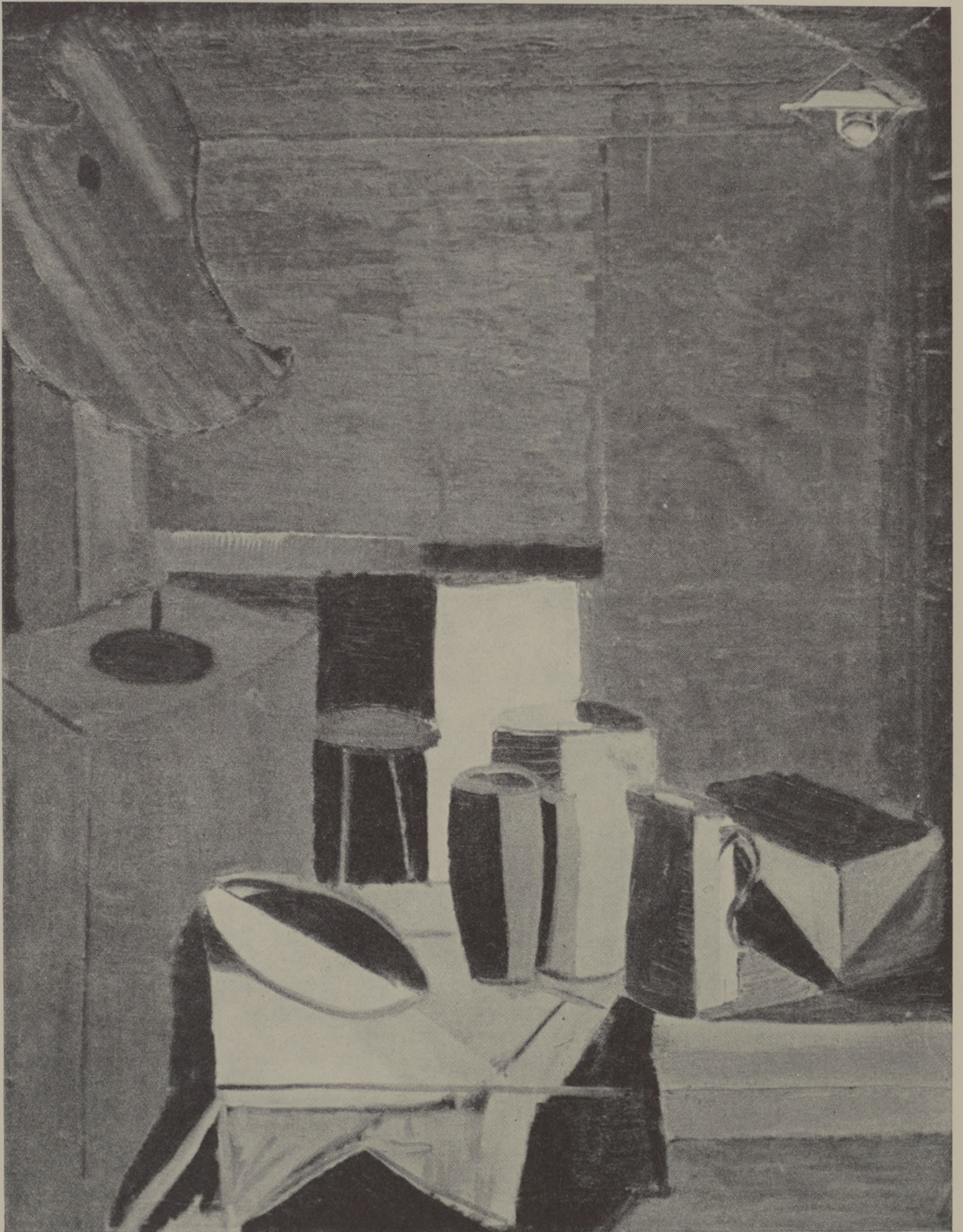
fra Dig i Evighed, din frække Tøs,  
men maa stuve Kys paa Kys  
som Sække ind i en Skibslast  
ind i sin Mund. Du kalder ham »glade Neger«

»Krokodille« »Juletræ« og »brændende Himmelrum«,  
»Chokolade« »Kransekage« og »Verdens dejligste Hummer«,  
som bider Dig i Enden. Det synes Du er dejligt.  
»Dog maa den være lille«. Jeg hører Fuglefløjt

i den tidlige Morgen, jeg er gal af Kærlighed,  
saa jeg siger »Du evige Morgen« »Du Sommer,  
som vi altid vil vaagne til —  
min Kælling og jeg — til Fuglenes Strengespil.«



Alex Kull



*Soren Christmas.*

# ROSTRUP BÖYESSEN SOM LÆRER

OMKRING 1910 kom en ny Lærer ind paa Akademiet. Med en Kæp i Haanden sprang han bogstavelig talt løs paa os som vi stod og neglede Caroline Amalies skabagtige Gibshaand igennem, sprang løs og slog tju Kæppen gennem Tegningerne. Det var Peter Rostrup Böyesens Entré i Pædagogiken. Det generede os i Begyndelsen, vi var unge og selvbevidste, men vi endte med at beundre denne Ildhund; Tempoet synes han at have bevaret. I 1920 blev han trods Elevernes Ønske forbigaaet som Professor ved Malerskolen, og Akademiet, denne underlige Anstalt, forpassede en Mulighed for at faa Betydning. Eleverne svarede med en Strejke. Saa dannede Böyesen sin egen Skole paa Afstøbningssamlingen og der er den endnu. Hans Elever gaar som en rød Traad gennem Kunstens Tovværk.

At have Evner som Lærer for Kunstnere er noget meget sjældent, det staar ikke nødvendigvis i Forhold til personlige kunstneriske Kræfter. Gamle Grønvold havde Gaven, i Zahrtmanns Frase »se hvor smuk Modellen er« ligger Böyesens principielle Par Sætninger i Svøb, ogsaa han gentager med en Monumentalitet i Sindet, der nærmer sig Enfold, enkelte stort skaarne, helt plastiske Refræn'er, der holder Eleven i Aande ved deres Selvfølgelighed. Naar Böyesen siger »pas paa Rytmen«, »se paa Helheden«, og i tre Hug med Haanden i Luften, saadan, saadan, saadan anskueliggør Gangen i en Figur, Bevægelsens Voksen og Vigen i Rummet, er det ikke noget han saadan staar og siger, saa ligger der hvergang en spontant opstaaet personlig Tilegnelse af Modellen i Ordene, et uomgængeligt kunstnerisk Credo. Skønt Eleverne nu i tredive Aar praktisk talt har tegnet de samme ti Figurer paa Musæet om og om, og Böyesen derfor kunde tænkes at trække sig selv op med et Haandsving for ustandselig at sige det samme, bevæges Elevens Skyldbevidsthed, hans bedre Jeg hele Tiden ved Mødet med Böyesens passionerede A.B.C., saa han er villig til at tage de Tæv, der uvægerlig falder af, i den Grad er der Tro paa Statuen, paa Kunsten og paa Livet i Lektionen. Om nu Böyesen virkelig taler i Søvn naer han retter, saa har det han siger i hvert Fald en Koncentration som fortryller.

Böyesen tvinger Eleven til at gøre sig Bevægelsen, Sammenhængen klar, til at fornemme den og give den; derfor kommer Tegningen sjældent videre end til at markere en Rytme, til at give et Resumé af hvad der ligger af Retning og Volumen i Figuren,

udfra den rigtige Betragtning at naar Helheden er forstaaet og alt hænger sammen er det væsentlige gjort, saa kommer Resten af sig selv. Har man saa endelig naaet noget af dette er Papiret iøvrigt altid tyndslidt og kan ikke længer bearbejdes. For at faa en Elev ind paa Gangen i en Figur kan Böyesen f. Eks. sammenligne Skuldre og Arm med en Elefants Hoved og Snabel. Hvis Skulderen og Armen paa Tegningen ikke ligner Hoved og Snabel paa den Elefant kan man være vis paa at Armen hænger skidt paa Kroppen, saa sikkert er Billedet sanset. Her er vist nogle Prøver paa Elevarbejder fra Skolen, Arbejdsmaaden, Tendensen er ikke til at tage fejl af.

Böyesen anskuer ikke Eleven indefra for at søge at give enhver netop det han i Følge sit Væsen har Brug for. Han nærmer sig ikke Eleven sjæleligt og er ingen Skaber af Idéer, utvivlsomt heller ikke nogen Ynder af Eksperimenter. Man kan med Rette se en Begrænsning i dette, men samtidig er det en Kendsgerning at ingen bringer saa betydelige Kvanta Entusiasme i Skred som han. De tapre Böyesen-elever gaar ud som en sammensvoren Klub og taler om at forny Monumentalkunsten, om at genindsætte Menneskeskikkelsen i dens naturlige centrale Plads i Kunsten; saadan sætter man ikke Ild paa Mennesker uden at have stor Varme i sig. Böyesen befrugter ikke Intellectet eller bevæger Indbildningskraften, men han kan opvarme et Menneskes Sind een Gang i dets Ungdom til saa høj en Varmegrad med sin Tro og sin Intensitet at alle ukunstneriske Instinkter brændes til Slagger med det samme. At forblive i Idealisme bliver saa et Karaktertræk hos Eleven. Det er ikke ved sin Fantasi men ved sin Moral Böyesens Lærergerning skal maales. —

»Bølleblomsten« i Foraaret var en Sammenslutning af Rostrup Böyesens Elever. Desværre savnede man flere af dem f. Eks. Gerda Åkesson og den kapriciøse Finn Finsrud, der lader Livet ryge lige igennem sig. Andre Kunstnere faldt udenfor Rammerne og fortegnede Billedet af Gruppen.

Der er Grund til at vente sig noget af denne Ungdom. Mogens Andersen, Søren Christmas, Ingrid Hansen, Holger Jacobsen, Vontillius o.s.v., det er en smuk Falanx der her har sat sig i Bevægelse; om den naar til Maalet beror paa mange Ting, paa Helbred og Tilværelsens Vilkaar; Karakteren er altid Trumf i Spillet, men Begyndelsen er gjort.

Klingen bringer nogle Gengivelser fra »Bølleblomsten«s Udstilling i Den Frie.

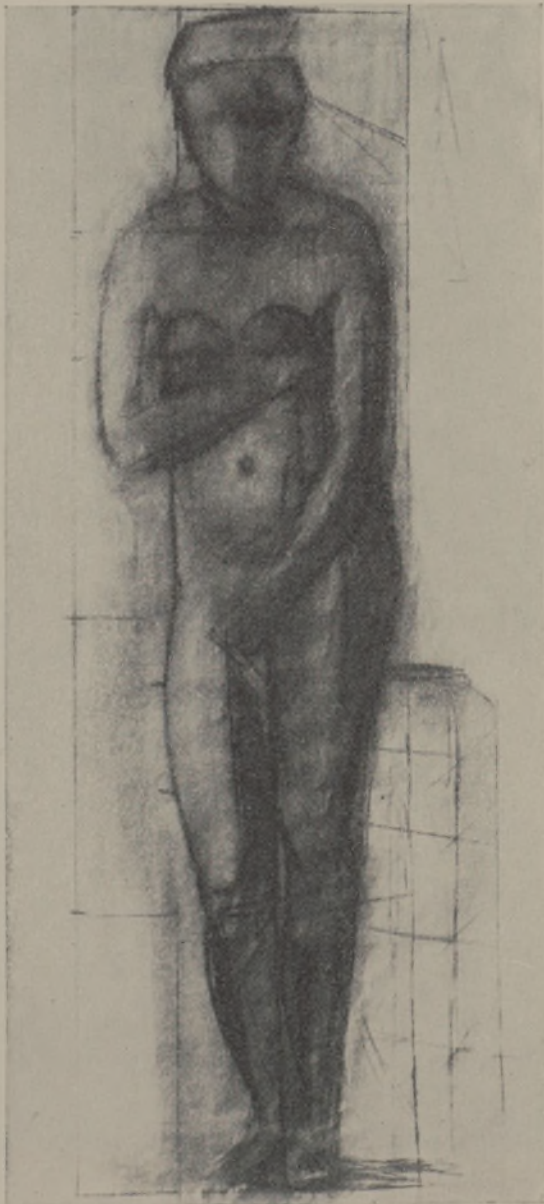
AXEL SALTO



*Gerda Akesson.*



*Gerda Akesson.*



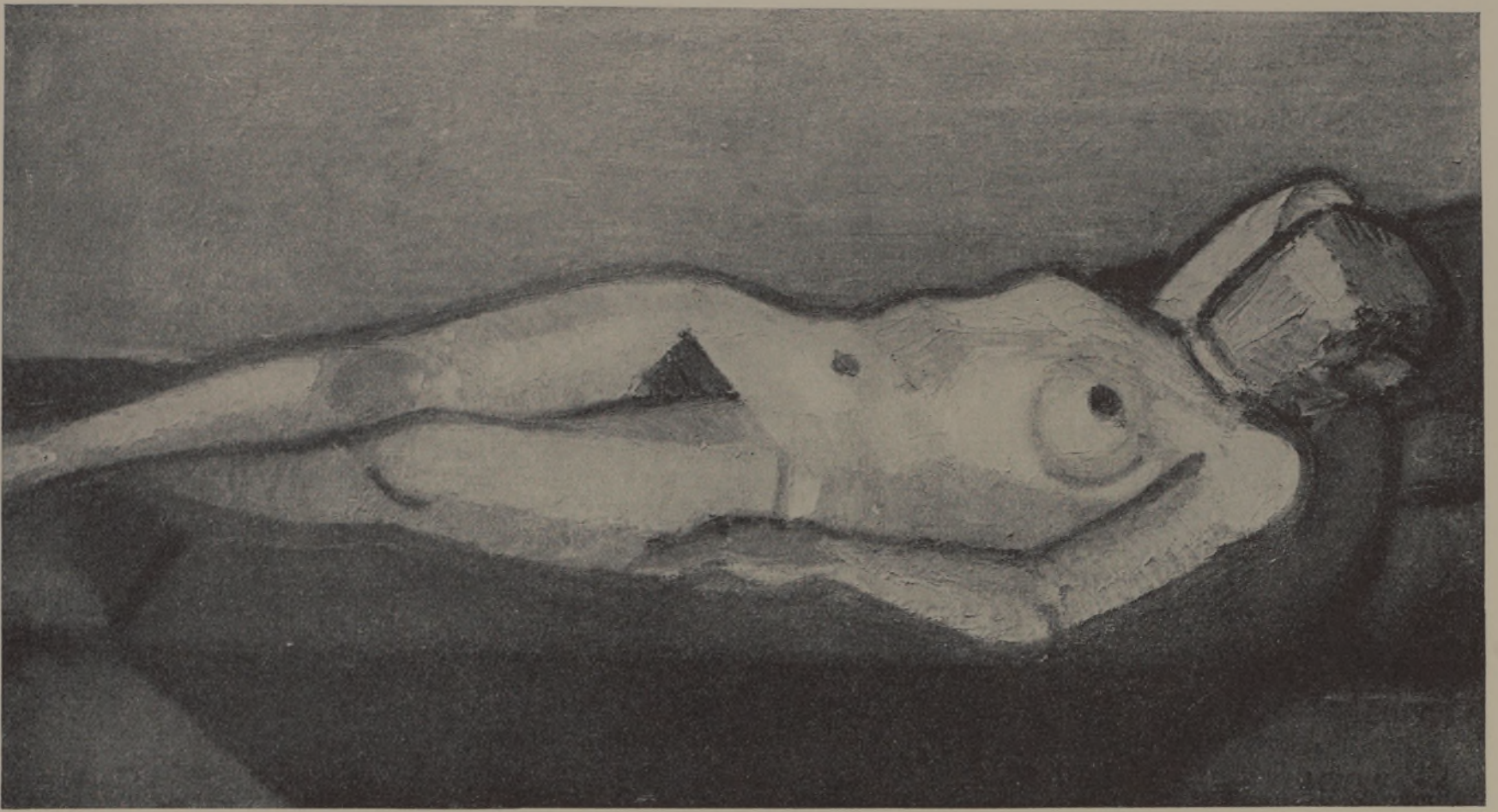
*Soren Christmas.*



*Finn Finsrud.*



*Mogens Andersen.*



*Jeppe Vontilius.*



*Ingrid Hansen.*





*Billeder fra Fornyelsen af Farvepudsbillederne i Thorvaldsens Musæums Gaard 1938-40. Billedernes Konturer overføres med gennemprykkede Kalkeringer paa en friskt paasat sort Bund og udskæres med Kniv i det 6 mm tykke Lag. Den farvede Mørtel indpudses i Udskæringen og trykkes med Staalske, en ny gennemprøvet Udendørsteknik som fortjener at finde Anvendelse ogsaa andre Steder end paa det gamle Musæums Mure. Det kornede Stof kan minde om Virkninger hos den franske Maler Braque.*



# ODE TIL EN GRÆSK VASE



Du Stilheds Brud, for hvem al Uro flyr,  
du Fosterbarn af tavse Timers Gunst,  
du Skovfortællerske, hvis Eventyr  
er sødere end al vor Versekunst:  
Hvad er det for en løvomslynget Myte,  
der pryder dig med Guder eller Mænd  
fra Tempe eller en arkadisk Dal?  
Hvem griber om den skræmte Nymfes Lænd?  
Hvem er de Piger, der er Jagtens Bytte,  
hvem fløjter og slaar Bækken, vild og gal?

Sød er den hørte Sang men ingen sød  
som den, der aldrig hørtes! Spil da, Kor,  
ikke for Øret men med mere Glød  
for Aanden jeres Viser uden Ord:  
Du skønne Ungdom under disse Træer  
kan aldrig slippe Fløjten, aldrig naa  
med Kysset hende, som du er saa nær;  
sørg ikke, kække Elsker! Eviggrøn  
staar Skoven, aldrig skal din Ild forgaa -  
du elsker evigt, hun er evigt skøn.

Du lykkelige, nysudsprungne Hal,  
der aldrig hvisker: »Somren er forbi«;  
du Lykkens Spillemand, der altid skal  
fløjte din altid nye Melodi;  
og lykkeligst af alle, Elskov du!  
der altid ildfuld, aldrig trist og træt,  
i Længsel lever, lige frisk og ung,  
højt hævet over jordisk Elskovs Nu,  
der efterlader Hjertet overmæt  
og Munden brændende og Panden tung.

Til hvilken Gud vil denne Skare vie  
sit fromme Offer, gaadefulde Præst?  
Og hvorhen føres bøgende en Kvie  
med Silkeflanker kransede til Fest?  
Og hvilken lille By ved hvilken Sø  
eller paa Bjerget med et Citadel  
har udsendt disse Folk i dette Gry?  
For altid er du øde, lille By!  
og ingen Sjæl kan komme hjem ved Kvæld  
og tale om, hvorfor du maatte dø.

O Form fra Attika, som Kunsten bræmmer  
med Skovens Ranker, holdningsfuldt og rigt,  
og unge Mænds og Kvinders Marmorlemmer!  
Som Evighedens kolde Hyrdedigt  
gør, tavse Urne, du vor Tanke stum.  
Naar vi, der lever nu, gaar i Forfald  
og vejres hen i Dødens tomme Rum,  
da skal du trøste andre med det Ord:  
»Skønhed er Sandhed, Sandhed Skønhed,« - al  
den Viden I behøver her paa Jord.

JOHN KEATS  
*Oversat af Otto Gelsted*



# Joan Miró

Af RICHARD MORTENSEN



Joan Miró.

DER har aldrig været skrevet noget om Joan Miró paa dansk. Denne artikel burde derfor være en introduktion; men en introduktion til Joan Miró's efterhaanden omfangsrige produktion og en analyse af hans arbejde er det umuligt at give i en kort tidsskriftsartikel. Man maa haabe, at en af vore moderne indstillede kunsthistorikere vil tage dette emne op, og at der inden længe foreligger en bog om Miró og hans kunst; mindre kan vist ikke gøre det.

Imidlertid vil Miró's navn være »Klingen«s læsere bekendt gennem udlandets kunstdidsskrifter. Man vil vide, at Miró's tidlige billeder blev reproduceret i Eugene Jola's tidsskrift *Transition*, hvor James Joyce og hans kres offentliggjorde deres arbejder, og at hans gennembrudsbillede »La Ferme« fra 1921-22 blev købt af Hemingway og dos Passos, at »Tete d'une danseuse Espagnole«, 1921, blev erhvervet af Picasso, og at han siden 1925 har udstillet i alle betydende kunstbyer. Man vil erindre den retrospektive ophængning paa *Liniens* udstilling i »Den frie Udstilling«s bygning, 1937, og mange undrer sig sikkert over, at Rumps Samling ikke er suppleret med en Miró.

Trods mangelen paa en bredere fremstilling gaar jeg derfor roligt ud fra, at Miró er »Klingen«s læsere bekendt og knytter et par faglige bemærkninger til nogle af hans billeder.

Joan Miró fører os ind i en lysets verden.

Fuld af humor, og med sans for det bizarre fylder han sine lærreder med smil og varme.

Hans følelse for tingene og deres poetiske muligheder er grundlaget for hans kunst, ofte inspireret af Vermeer v. Delft, og han former sine overraskende udtryk for tingenes væsen og deres relation til mennesket uden æstetisk hensigt. Miró er realist.

Joan Miró er en af de faa malere, der samtidig med at fatte Picassos geni, har formaaet at frigøre sig for hans indflydelse og dannet sin selvstændige opfattelse.

En afgørende forskel er det saaledes, at Picasso skaber ved omformning af emnets elementer under udfoldelse af et stort drama, der igen betinger den expressionistiske farveopfattelse.

Miró maler paa en anden maade. Han føjer form til form, farve til farve og søger at bevare rækken af sine improvisationer ubrudt. Billedet kommer derfor til at vise alt, hvad der er faldet ham ind, mens han har malet det. Miró følger her den teori, at man, naar man er inspireret, skal godkende alle sine indskydelser, og naar billedet er færdigt, enten forkaste eller akceptere det i sin helhed. Denne arbejdsmetode er aarsag til den tilsyneladende ro, hvormed billederne er blevet til, de utallige detaljer og nuancer og billedernes episke karakter.

Hans »Intérieur Hollandais« er saadant et episk billede; her udvikler han de muligheder,

hans tidlige opstillinger rummer til en fri skaben, uafhængig af naturalistisk beskrivelse og kubistisk opbygning. Man ser en verden, hvor mennesker, dyr og natur viser sig for os, som de eksisterer i vort sind. Hver detalje er skabt paa ny over sin grundform og antager en poetisk værdi paa samme maade, som man kender det i katalansk kunst fra det 12. aarhundrede.

Renoir har skabt et kvindeideal i sin kunst, en type han aldrig bliver færdig med at skildre, den usammensatte, moderlige, blide pige, der passer sine børn og sit hjem.

Matisse derimod giver os en række forskellige typer, selv om han altid forener dem med sit eget temperament, sin aabenhed og glød — hans sind tæller adskillige typer. — Picasso giver os fremfor alt den selvbevidste, frigjorte type.

Hvis Renoirs kvinder virke nøgne — deres legemspragt akcentueret af et klæde eller af en skov — bevæger Picassos kvinder sig omkring i atelieret, græske i deres lethed og frigjorthed, nøgne eller paaklædte som et æble.

Miró's kvinde er vor relation til kvinden, gjort synlig med et abstrakt spil af farve og form, duftende levende farver og forme og streger som verslinier.

Hendes haar er som sol eller vand eller tjære, hendes øjne som et insekt eller som eddike eller saturn.

For Miró drejer det sig ved menneskeskildring ikke om at opbygge et klassisk ydre, han koncentrerer sig om de menneskelige kvaliteter, og derfor er Miró's kvinder en i hvert billede nyskabt form-farvevariant af samme grundstof. Hænderne og haaret, sten og træer er sjælens spejl, og ses som en prægnant gengivelse af sansindtryk ligesom hos Hemingway, men Miró omformer ofte det fra omgivelserne modtagne gennem sit lyse solfyldte sind, saaledes at han ikke kommer til at staa ene som tilskuer — man mærker hans aktive deltagelse.

Hans kunst har derfor aldrig været i fare for at blive reportage, paa den anden side heller ikke for at ende i sjælelig opløsning, selv hvor han vover sig det ubevidste i vold, bliver hans formgivning ikke udvisket.

Han kan overhælde sit lærred med beg og kalk, men kontrollerer de irrationelle forme, der for andre ved første blik kan synes ganske tilfældige.

Modelbilledet fra 1918 giver en idé om den linie, Miró skulde gennemløbe. Hver detalje i denne kvinde har tiltvunget sig et kunstnerisk udtryk, en forklaring i farve og form. Hver hulhed og hver buttet form er kærtegnet af den sensible pensel, der har fordelt fasthed og blødhed efter en mands fulde extase.

I draperiet og tæppet ligger Miró's dyreverden i svøb, i hjørnet en plante, frodig og magisk i et par streger, blomstrende i sin simpelhed mod billedets øvrige rigdom.

Miró har set, hvorledes vi opfatter tingene om os. Arbejderen, Haandværkeren, Ingeniøren og Handelsmanden, alle betjener de sig af simple fremstillinger af deres arbejde, diagrammer, kurver, talrækker: et blik paa en kurve og paa et sekund kan man overskue en situation.

Gennem storbyen og for saa vidt ogsaa paa landet bliver vi ført af simpelt farvede lygter og skilte med en farvet pil eller et bogstav, tegn, der glider ind i vor bevidsthed, og som vi med stor lethed betjener os af: en hvid linie paa en fortovsrand, en spurvognsbillets diagram, speedometret o. s. v., overalt et blik, og vi har et helhedsbillede.

Den alenlange naturalistiske beskrivelse føles forældet og benyttes mærkelig nok endnu kun af malere og billedhuggere. I stedet bruger Miró antydninger: En kurve deler billedet i himmel og jord, en farveklat og to streger blir en staaende figur. Vi digter selv til som vi er vant til fra vor daglige tilværelse og Miró er en mester i at bringe de subtileste ting ud af en sort streg ved en hvid plet, hans sprog er det europæiske menneskes almindelige sprog, omsat til farve og form, deraf dets internationale forstaaelighed.

Der kan for en dansk, der er vant til mere skitse-mæssig udførte billeder, være noget køligt, tilsyneladende gennemreflekteret over hans kunst, men netop dette er udtryk for en beherskelse af den kunstneriske inspiration, som de færreste besidder. Seismografiske kurver og kø-



Joan Miró. 1918.



Joan Miró. *Hollandsk Interior*. 1928.

ligt malte flader dækker blufærdigt hans temperament.

De tre store katalanere, Pablo Picasso, Joan Miró og Salvador Dali har bud til mennesker i alle lande. Uden dem vilde nutidskunsten tegne sig som en mængde enheder med præg efter de respektive landsdeles geografiske ejendommeligheder.

Det er utænkeligt, at en »Bornholmermaler« kunde male billeder fra Celebes. Han vilde miste sin kulturelle mission, der først og fremmest er befæstelsen af nationalfølelsen. Dette i modsætning til den abstrakte og surrealistiske kunst, der har bud at bringe til hele kloden, ligesom den amerikanske litteratur, den russiske ballet og musik.

Hvorledes staar Miró til de to begreber: abstrakt og surrealistisk kunst?

For Naturalisten er det en nødvendig og tilstrækkelig betingelse, at billedet er figurativt, at det forestiller noget.

For Surrealisten er det en nødvendig og tilstrækkelig betingelse, at det er *Poesi*. (Hvorledes det er frembragt er ligegyldigt.)

For den abstrakte kunstner er det en nødvendig betingelse at betragte *Maleri* som en kunstnerisk disciplin, hvor alle forme, figurative og non-figurative er anvendelige til udtryk, men dette er ikke tilstrækkeligt. Den abstrakte kunstner forsøger samtidig at bringe sin kunst i overensstemmelse med surrealistens krav om *poesi*.

Man ser heraf, at den abstrakte kunstner udmærket kan lave billeder, der »forestiller« noget, samt at han udmærket kan være surrealist.

Miró er Miró. Han har aldrig tilsluttet sig nogen »isme«; men skal man kort give en karakteristik, kan man efter min opfattelse ikke komme nærmere end at sige, at Joan Miró er abstrakt kunstner i den her definerede mening med dette ord.

Miró er nutiden — og fremtiden.

## CHR. KONGSTAD PETERSEN 1862–1940

Af JACOB PALUDAN

EN mærkelig og sjælden Kunstner lærte jeg at kende, en som var lidet paaagtet og som det trods flere Forsøg ikke lykkedes at vække varig Opmærksomhed for. Det var Købmandssønnen fra Nyborg, *Chr. Kongstad Petersen*, i en Aarække Telegrafist og saaledes opfattet som Amatør i Kunsten; en Bog eksisterer om ham med Gengivelser af de bedste af hans Tegninger, der paa det Tidspunkt kunde fremskaffes, og med Forord af mig, der siger hvad jeg havde at sige, mens han levede. Nu kunde det maaske forsøges at supplere det tidligere skrevne med nogle mere personlige Erindringer for ligesom at afrunde Billedet. Det er ikke særlig let for en, der kun kendte Kunstneren som ældre og som forstaaeligt nok ikke blev skænket nogen særlig Fortrolighed af den i Forvejen i høj Grad Indesluttede. Han vilde maaske sletikke goutere For-

søget, hans Blik, der nok kunde blive koldt, synes paa Afstand at advare mod Indiskretioner, men fra saadanne er jeg nu afskaaret, han gav sig aldrig til Pris; og det bør vel være saadan, at vi bringer videre, hvad vi husker om Folk, der regnes for noget eller engang kan blive regnet for noget — det er en af vore Pligter, mens Slægter følger Slægters Gang.

Det kan være godt at have autentiske Oplysninger, Sandhed skader ikke, naar man skal riste Minderuner og maaske kan lade sig forføre af en bevæget Erindring. Mine Notater viser med grum Tydelighed, at jeg oprindelig forholdt mig som den øvrige Verden, jeg bemærkede ham ikke efter Fortjeneste. Vi mødtes i 1925 i Hillerød, hvor en Landmandsfrue, hvis Mand havde maattet forlade sin Ejendom, ernærede sig ved at holde Vinterpensionat, og ved



hvis Bord vi (og et Par andre) omvendt ernærede os. Kongstad Petersen var der, fordi han skulde være et Sted, ubelemret med Familie som den gamle Ungkarl var, og jeg, den unge, var der nærmest paa Gennemfart. Vi var det mest uhomogene Middagsbord man kunde tænke sig; hvad det ene Sæt Personer havde at tale om, gik ganske forbi det andet, og nogle tav helt som Fruen, for hvis Blik det tabte Gods vist bestandig svævede. Hvad jeg har opskrevet om de interne Forhold er forsvindende, men der nævnes dog »den her logerende gamle Tegner K. P., der er en noksaa habil Tegner og en opvakt Svend.«

At han var det sidste fik jeg at erfare, da vi en Eftermiddag var blevet hængende over Theen og kom til at tale om indisk Filosofi, Nirwanaspørgsmaalet, mens Novemberdagens talgagtige Taage stod udenfor om Indelukkets Trær og det efterhaanden blev mørk Aften. Hvilken respektiv Stilling vi indtog kan jeg ikke huske, i Filosofi kan man jo vælge ad libitum bare for at lokke Modstanderen frem, men ikke uden Rædsel opdagede jeg, at den pensionerede Telegrafist vidste alting og pressede mig langsomt ud af Spillet. Han var alle Dage, hvad jeg ikke dengang anede, en Læser for Herren.

Introduktionen havde iøvrigt været uheldig, jeg gjorde begge de Dumheder, alle andre ogsaa gjorde. Jeg spurgte ham, om han var i Familie med Kr. Kongstad, Byens grafiske Berømthed, kendt især for murstenstro Provinsidyller paa Gyldendals Omslag. Han maatte som sædvanlig bekræfte det, Kristian var hans navnkundige Fætter. Dernæst sagde jeg hen i Vejret: Naa, De har trukket Dem tilbage her ... (man ansaa ham jo for Telegrafist, der syslede lidt med Blyanten). Men nu var Svaret meget kort: *Jeg har aldeles ikke trukket mig tilbage.*

Nej, nogen Lykkestjerne beskinnede ikke vort Samvær i de Maaneder. Engang bredte han dog sine Tegninger ud paa Gulvet for mig; jeg fandt mange af dem ejendommelige, men stode ikke paa min egen Fornemmelse. Man havde jo endelig aldrig hørt noget om K. P., og jeg havde saa meget andet i Hovedet — »skal jeg

tage mig af min Broder.« Jeg rejste til Amerika paa Jagt efter Oplevelser til nye Bøger.

\*

Men det kom ikke til at vare mange Aar, før jeg igen var paa Egnen. Dèr læste jeg Axel Saltos Hyldest til Kongstad Petersen som en Tegner og Illustrator, der havde Krav paa Samtidens absolutte Beundring. Med en vis Følelse vedrørende mig selv søgte jeg paany Kontakt, og hvordan nusaadan noget gaar til, det syntes som de mellemliggende Aar havde tryllet Sympati frem af det oprindelige Ingenting. Dog maatte denne for altid forblive i det uudtalte Stadium, som det ikke er sjældent her i Norden mellem bestemte Mennesketyper; og Kongstad Petersen var af dem, der fandt Reservationen behageligst som Livsstil. Med denne fulgte dog en gennemført Høflighed, der overfor Damer var heltud chevaleresk. Han var, som man siger med et ubestemt Udtryk, »af den gamle Skole« og havde i sin Væreform udslettet ethvert Spor af, at han var Kunstner, ikke en Gestus skilte ham fra Borgeren. I Samtale var han intellektuel og hyppigt ironisk, men hermetisk tavs om personlige Ting. Han fulgte nøje med i alt hvad der skete og var i sine Domme saa frisindet, at han nødig taalte Antydninger om at der ogsaa kan eksistere Reaktionen, at Frigørelse ikke behøver at være den ufejlbarlige Recept lige til Dommedag.

Denne sortklædte, selvudslettende stille Provinsianer med de køligt støbte, efterhaanden helt gejstlige Ansigtstræk tildrog sig hellerikke som Privatperson stor Opmærksomhed, hvor han færdedes, og det kunde nok hænde i hans Pensionater, at en eller anden Kommis troede, man kunde sige hvadsomhelst i hans Nærværelse. Men han var af Brandes' Tankeskole og taalte ikke Smaahjernerens Fripostighed, han gav ren Besked, og saa gik han — ligeglad med om han derved gjorde sig kommende Dage vanskelige, hans Ro var ikke Opgivelse. I en helt anden Rolle saa jeg ham glædeligvis ogsaa tilsidst: som Hædersgæst i Venners Lag, tronende ved Fru Aakjærs Side, med flammende Stearinlys spejlet i sin Isse, med det sløbne grønne Glas foran sig

og interesseret lyttende til en ekscentrisk Kunstnerungdoms Opsange. Men med dette tvesidige over sig, som de gamle kan have — som om de føler, at alt dette, Lysene, Ordene og Vinen kun er et Spil, og som om de i Tanken var ved at berede sig en Plads andetsteds.

I skiftende røde Plydsstole sad jeg i hans skiftende Boliger og røg af hans faa Cerutter. Han flyttede en Del, maaske paa Grund af lokale Uoverensstemmelser, maaske var det en Art Flugt for at opspore noget bedre — de nye Opholdssteder, hvor Døden dog hitter os lige saa let som i Samarra. Hist kunde der ikke opvarmes ordentligt, her manglede der Pleje; og hans Hjerne havde omsider faaet Paamindelsen. Men han holdt af Livet. Vaagne Interesser bragte ham gennem dets stillestaaende Dele, og netop nu, da han havde faaet Husly hos Decembristerne, sagde han, at han havde Lyst til endnu nogle Aar. Saa kom der imidlertid et Brev med en sært udflydende Haandskrift fra ham med Ønske om et Besøg — han, der ellers var for stolt til at beslaglægge nogens Tid. Det var en af de iskolde Januar dage i 1940, Stormen knagede i Skoven og Isen kunde bære over til »Fantasiens Ø«. Han var sengeliggende efter at have beskikket sine Ejendele, men hans gode Veninder var hos ham. Han talte uklart om at de skulde hentes paa Stationen i Vogn, omtænksom Kavaller som han altid var, men foruden den saa han en anden Vogn, en sort, og den vilde han nødig op i.

\*

»Man skulde have været Maler,« sagde han engang drømmende ved en Cigar. Ak ja, Maler,

og maaske faa tusinde for et enkelt Lærred! Nu blev det kun til Tegninger, Unica, hvortil han selv havde opstøvet fine gamle Rammer, Tegninger til 30—40 Kr. Stykket. Og altsaa til de Pensionatsværelser, vi alle kan have Grund til at frygte som ældre — han stod strunk hele Serien igennem. Han var jævnaldrende med Fynboerne, men kun Ven med Karl Schou og Tetens; i sine Naturstudier stræbte han snart ud over Fynbo-Naturalismen frem mod en Stilisering, og han har aldrig gjort en »lækker« Ting. Men størst var han som Illustrator, dog ubønhørlig, naar man stillede ham Opgaver, om saa blot et Bogomslag. Han læste Kjelland, Dickens og H. C. Andersen og lod sig heraf inspirere til sin Manddomsalders ypperste Ting.

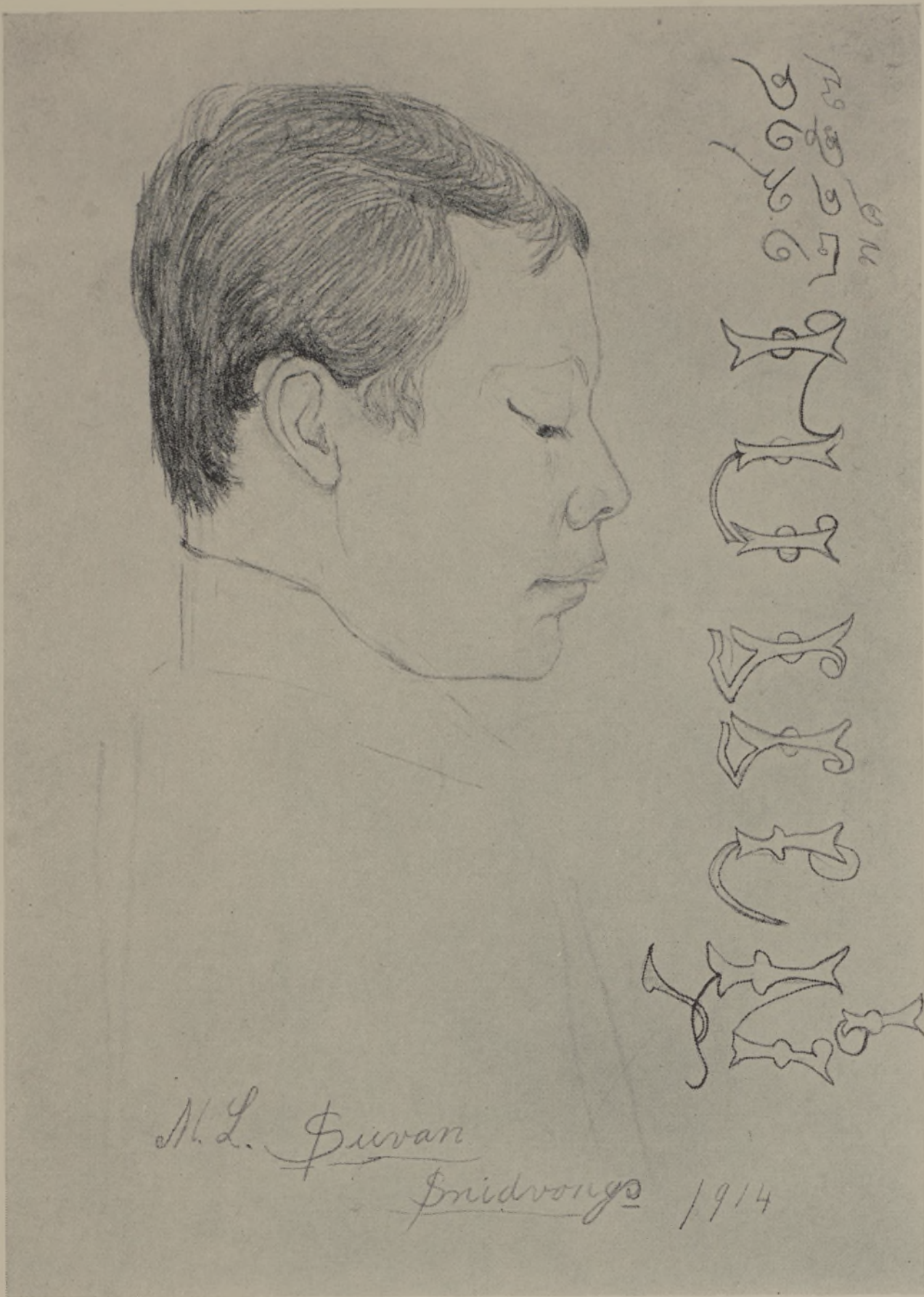
Men mer og mer sort blev han med Tiden, mer og mer rasende blev hans Behandling af Papirmaterialet; han kradsede det op, saa der maatte klistres Forstærkning bag paa, og i dunkle Cypres-Havegange kunde man nu kun skimte en af hans magre, mørke og mærkelige Skæbnekvinder med lukket Ansigt. Han »drømte i sit Stof«. Disse Tuschfantasier, disse Malerier i Sort ansaa han selv for sine bedste; med Hovedrysten saa han Folk vælge andre tidligere, umiddelbarere — naar de en sjælden Gang valgte noget. Hvad han inderst inde mente om os ukyndige og om sig selv ved jeg ikke, han tog sine private Tanker med sig efter sit Aftenliv oppe i den skønne Slotsby, hvis lette Motiver ikke fristede ham i mindste Maade. Uden et Gensvar mødte han Nutiden og dens succesombruste Retninger; tavs afventer han, om Fremtiden vil finde ham.





1924 CKP

*Chr. Kongstad Petersen. Fra Dombey og Son. 1924.*



Kamma Salto: Siameseren. 1914.



Kamma Salto: Modelfigur. 1937.



Bonnard i Haven i Cannet. 1942.

## ET BREV OM BONNARD

*La Capitainerie den 21. Juni 1942.*

DU beder mig om nogle Oplysninger om Bonnard og Matisse. Jeg ser ret jævnlige disse to store Malere, for tre Dage siden besøgte jeg for Eksempel Bonnard, og vi gik en lang Tur sammen. Han gaar saa ubesværet som en ung Mand, og det er altid en stor Glæde for mig at være sammen med ham og at høre ham tale. Der er stor Forskel paa de to Maleres Maade at leve paa. Matisse er omgivet af Luksus, og hans Lejlighed er fyrstelig, mens Bonnard lever beskedent, maaske næsten for beskedent. Han bor i Cannet. Hans Hus, som ligger godt skjult i en Gruppe Oliventræer og Laurbærtræer, ligner en lille Villa i en parisisk Forstad; en rød Murstensfacade, en Altan af Træ, et spidst Tag og uden om en lille Have med nogle Blomster, nogle Artiskokker og forskellige Grøntsager. Fra hans Have ser man Aga Khans Tusind og een Nats-Palads rejse sig. Naar man skal besøge Bonnard, maa man ase op ad en stejl Vej, der er oversaaet med store Sten og fuld af vildtvoksende Græs, og kommer saa til en snæver Indgang af Træ. Paa en af Stolperne staar der med kejtede Bogstaver, skrevet med Haanden, »Villa du Bosquet«.

Der er ingen Form for ydre Elegance over Bonnard. Han gaar klædt i et gammelt Sæt Tøj, har et Silketørklæde om Halsen og paa Hovedet en pudsig lille Filthat med Skyggen slaaet ned hele Vejen rundt. Hans Brilller har Metalstænger, hans Ansigt er fint formet og Smilet meget mildt, og paa Fød-

derne har han et Par altfor store Tøfler. Siden September 1939 har han uden Afbrydelse opholdt sig i sit Hus i Cannet, hvor han bor med sin Niece, sin Husholderske og sin Hund Poncette, der optræder paa alle hans Malerier. Hans Kone døde for nogle Maaneder siden.

Bonnard arbejder i et ganske lille Atelier, hvis Vinduer vender ud imod Bjergene. Han har en højst ejendommelig Maade at arbejde paa, idet han ikke bruger Blindrammer og Staffeli. Han sætter sine Lærreder op paa Væggen med Tegnestifter, og ingen af dem har de sædvanlige Maal. Formatet er altid individuelt. Naar han arbejder, staar han op, saadan at han samtidig kan se alle sine andre Lærreder, og saa rører han igen ved dem, ændrer noget eller føjer noget til. Han arbejder meget længe paa et Billede. Hans Palet er en Tallerken med en Blanding af snavsede Farver, Tuber og Pensler. Den staar paa et lille Kurvebord, som er fuldt af Ting, der ligger og flyder i den største Uorden. Ud over Bordet er der ikke andet i Atelieret end en Divan med et falmet, orientalsk Tæppe over og en Stol. Jo, jeg har glemt en Ting, der altid forbløffer mig, naar jeg kommer ind i hans Atelier — paa Væggen har han sat en Masse Postkort op med Tegnestifter, Prospekter fra Nice, og frygtelig kulørte!

Bonnard er utrolig beskedent. Han taler med troskyldig Naivitet om de Fremskridt, han mener at

gøre, og om sin Udvikling, og han spørger stadig sig selv, om han har taget fejl. Taler man til ham om hans Berømmelse, svarer han, at Samtiden ikke kan afsige den endelige Dom. Hvad han med Glæde har konstateret — han, der 74 Aar gammel maler de yngste Billeder, man kender — er, at der findes en ny Generation, en Ungdom, der er optændt af Begejstring for Maleriet. Han ønsker, at Arkitekturen igen vil tage Maleriet i Brug. Mæcenerne bør som i tidligere Tider støtte Kunstnerne ved Bestillinger, siger han. De maa bestille Malerier over Dørene, Loftsmalerier og Vægmaleries, derved tjener de Kunsten bedre end ved at spekulere paa Kunstbørsen! Under vor Spadseretur for tre Dage siden gentog han, at Kubismen har haft stor og gavnlig Betydning for de Malere, der allerede havde faaet et personligt Sprog, da de mødte den, men at den har været uheldig for dem, der voksede op sammen med den. De unge løb ogsaa en stor Risiko ved at ville efterligne Bonnard. Som Vollard sagde: »Han er en stor Kunstner og en stor Læremester, men kun for dem, der staar paa Tærsklen til selv at blive det.«

Bonnard har ingen Ordner, og han er ikke Medlem af Institut de France. For nogle Maaneder siden blev han anmodet om at male en Mand af den allerstørste Betydning. Han svarede: »Jeg stiller kun en Betingelse, og det er, at jeg vil have Lov til at tilintetgøre Billedet, selv om Modellen er tilfreds med det, hvis jeg ikke er det.«

Han er omgivet af alle sine Motiver og siger: Jeg gaar ud og ser paa dem og gør nogle Optegnelser, og saa gaar jeg hjem, og før jeg giver mig til at male, overvejer jeg Billedet og drømmer om det. Han tror ikke paa, at Farvernes Glans og Pragt betyder saa meget. Hvis man malede kun med Sommerfuglevinger, vilde Billedet opløse sig i Luften. Han siger ogsaa, at Malerens Kunst er at opdage Skønheden og faa andre til at gøre det samme.

Han vil ikke sælge sine Billeder. Jeg havde taget en Veninde med, der vilde købe et af ham, men han blev ude af sig selv ved Tanken.

Om Matisse sender jeg dig en Artikel, som er skrevet af en af mine Venner. Matisse er for Tiden alvorligt syg. Det er en Leversygdom, han lider af.

NANA



*Nana forlader Bonnards Hus.*



Anna Perenna.

Anna Perenna, jeg ved godt, hvorfor Rønnebartraet

Det er, fordi du har løftet din Kjole <sup>rødmet.</sup>

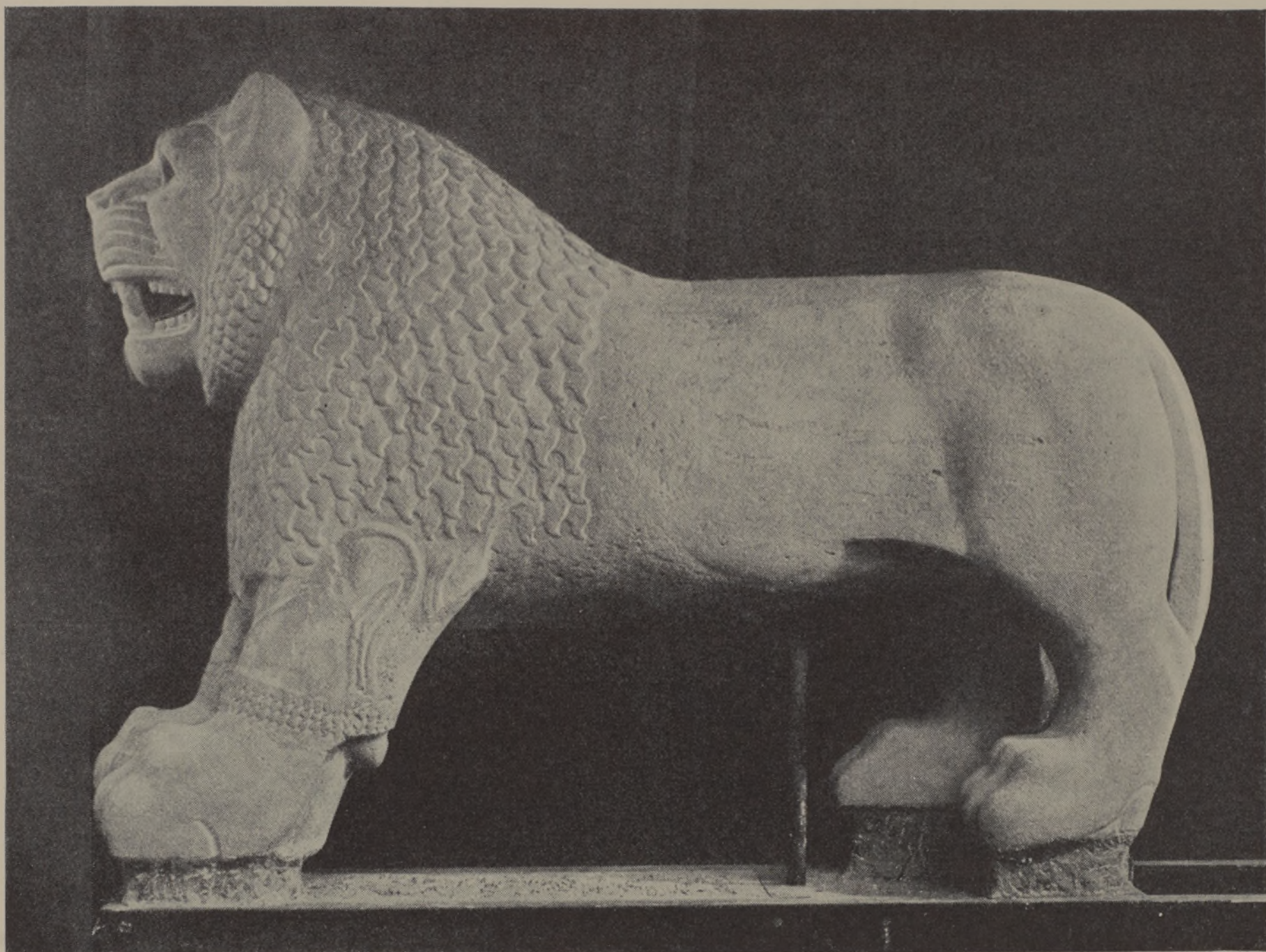
meget højt endda, Anna Perenna  
og glædet dig i Grasset i Solen  
med Ableplukkerens Søn bagved  
Abletraet.

Anna Perenna, den røde Røn

er en langsel fuld Dreng  
rød af Blusel og rød af Langsel,  
dømt til at staa, hvor den staar.

Den drysser sine Bær paa den Vej  
hvor du gaar;

men naar du en Gang er død,  
da søger dens Rødder dybt under Jorden  
hen mod dit Skød



*Den restaurerede løve.*

## KOLOSSALLØVEN FRA HAMA

I AARENE 1931-1938 foretog en dansk expedition under ledelse af Dr. Harald Ingholt udgravninger for Carlsbergfondet i den syriske by Hama. Medens de første fire kampagner fortrinsvis var helligede dels aflejringerne fra middelalderen, dels de gamle bronzealderkulturer, udforskedes i de fire sidste især byhøjens sydøsthjørne, hvor der var ruiner af et stort anlæg fra 10-8 aarh. f. C., en tid i hvilken Hama spillede en betydelig rolle. Flere gange er byen nævnt i det Gamle Testamente; saaledes berettes der for eksempel, at Kong To'î af Hama sendte sin søn Jôram med lykønskninger og gaver til David i anledning af dennes sejr over en nabofyrste.

De nævnte ruiner, der strakte sig over et ca. 160 × 100 m stort areal og dannede den egentlige borg, var grupperede om en aaben plads (fig. 1): mod øst

en stor portbygning med taarne og vagtrum, mod nordøst et tempel, mod vest en mindre portbygning med lokaler til tjenerskab og mod syd et palads. Mod nord fandtes ingen ruiner af betydning; saadanne kan muligvis endnu gemme sig i de tilstødende uudgravede partier af byhøjen, men de har næppe været særlig store. Paa den aabne plads var der en friluftshelligdom med et bassin og to altre, hvoraf det ene var formet som en trone (velsagtens ment som en gudetrone), og i tilknytning hertil muligvis en mindre bygning.

Indgangene til de forskellige bygninger var efter tidens skik prydede med løvefigurer af basalt (dolerit), halvt i relief, idet man derved forestillede sig, at dyrene vogtede døren til huset; men foruden de indmurede løver var der paa en smal terrasse foran



paladset to frit opstillede kolossale løver, ligeledes af basalt. Af den ene fandtes torsoen med hovede, forben og dele af forpoterne, højre bagben med lidt af bugen og venstre laar; af den anden var kun ansigtet og den ene bagpote med halespidsen og en del af plinthen bevaret. Torsoen og de øvrige fragmenter kom efter udgravningernes ophør i 1938 til København, hvor de sammen med den del af fundene, der efter den syriske antikvitetslov tilfaldt Carlsbergfondet, vil blive opstillet i Nationalmuseet. Det blev overdraget Billedhugger Elo, der i 1931 selv havde deltaget i udgravningen, at restaurere de hjembragte løvefragmenter, i første række den bedst bevarede af kolossalløverne fra paladset.

Med henblik paa en restaurering af den store løve kunde man støtte sig til det faktum, at de to kolosser har været pendanter. De manglende dele af den bedst bevarede ansigt kunde derfor ligesom bagpoterne, halespidsen og tildels ogsaa plinthen rekonstrueres efter fragmenterne af den anden. Uvis syntes i begyndelsen bagbenets stilling i forhold til torsoen, afstanden mellem dem samt forbenets hældning; men i virkeligheden er der ikke mange centimeters spillerum — i betragtning af bagbenets størrelse og nødvendigheden af at den bevarede bugansats flugter med torsoens buglinie. Den af Billedhugger Elo givne løsning er utvivlsomt den eneste mulige og er da ogsaa i fuld overensstemmelse med de andre løvefremstillinger i Hama, der alle viser forpoterne sat ret langt frem. De resterende partier: flankerne, det venstre bagben og det øverste af bagparten kunde endelig med temmelig stor sikkerhed modelleres op ud fra de givne forudsætninger, idet visse kontrolmidler benyttedes: dels anbringelsen af enkelte bevarede stykker af den gamle overflade, dels sammenligningen med jævnaldrende fuldstændigt bevarede løver fra andre syriske lokaliteter. Maalene paa det færdigrestaurerede dyr blev da: 2.45 m i højden, 2.95 m i længden og 0.90 m i bredden.

Saadanne kolosser i rundskulptur er absolut sjældenheder i den hittitisk-syriske kulturkreds; der kan som parallel kun nævnes den store basaltløve i Babylon (Fig. 21-22), rimeligvis et trofæ hjembragt af Nebukadnezar fra hans togt i Syrien i 604 f. C. Skønt den er raat tilhugget, minder andet end dens størrelse om Hama-kolossen; men dennes nærmeste slægtninge i stilistisk henseende stammer fra de nordsyriske byer Zencirli og Karkamiş: det er to statuer med løveprydede baser (Fig. 20) og to indmurede løver fra den indre borgport i Zencirli. Statuerne daterer man tilbage i tiden før 850 f. C., portskulpturerne ned efter 800. Da disse sidste er overarbejdede, d. v. s. det er gamle løver tilhuggede

efter en ny tids smag, maa man ikke uden videre tage deres proportioner til indtægt for den senere stilfase, men kun detailbehandlingen.

Karakteristisk for løvebaserne og andre ældre løver er det store tunge hovede med opstaaende ører og ret stor afstand fra næsebor til mund, i modsætning til udformningen af det 8 aarhs. løver, hvis ører ligger bagud og hvis »overlæbe« er meget kortere og fortrukket, hvorved disse dyr faar et rigtigt katteansigt, medens de ældre snarere ligner store hunde. Denne fundamentale forskel i opfattelsen af rovdyret skyldes paavirkning fra Assyrerne, der fremstiller løven som den fnysende og senede kat den er, saaledes for eksempel i det af Kong Assurnasirpal (884-860) byggede palads i Nimrud. Det blev ovenfor nævnt, at løverne fra den indre borgport i Zencirli kun for detaillernes vedkommende kunde bruges som repræsentanter for den syriske 8 aarhs. stil. Med hensyn til proportionerne maa vi se os om efter andre løver, og da er der bl. a. et billede paa et Signet (Fig. 17), som er udført for en embedsmand hos en af Israel's sidste konger, Jeroboam II (783-743), og som viser os, hvorledes en samtidig fönikisk-syrisk kunstner gengav dyret, nemlig stærkt assyriske-præget. Det samme er ogsaa de nordsyriske løveskulpturer fra den følgende del af aarhundredet, omend de ikke naar de assyriskes spændstighed.

I den her skitserede udvikling indtager Hama-kolossen et mellemstade. Den har de opstaaende ører og ansigtets proportionering med det lange overlæbeparti tilfælles med løverne fra før 850, paa den anden side er snuden modelleret, som havde kunstneren tænkt paa palmetter med svungne blade, et træk, der gaar igen hos de syriske løver fra 8 aarh. og som allerede findes hos de assyriske fra 9 aarhs. første halvdel. Man vil derfor være tilbøjelig til at placere Hama-løven i tidsrummet 850-800 f. C., i hvilket den assyriske indflydelse begynder at kunne spores.

Saavidt det kan skimtes igennem de antike beretninger, stod Hama just i 9 aarh. paa sin magts tinde. Omkring aarhundredmidten havde Kong Urchilina af Hama tre gange (sidst i 845) sammen med sine forbundsfæller, hvoriblandt Achab af Israel, været i stand til at afvise Assyernes angreb paa riget, og disse erobringsforsøg blev i lang tid herefter ikke gentaget. Nu vil tilfældet, at vi har bevaret 4 stenblokke med indskrifter i saakaldt hittitisk hieroglyfer, som i 1812 og 1870 opdagedes i Hama og senere bragtes til Istanbul; det var forøvrigt med dem som udgangspunkt, at studiet af de hittitisk kulturer i Lilleasien og Nordsyrien satte ind. 3 af indskrifterne omtaler et anlæg beteg-

net med et ord, der ifølge filologen Hrozný betyder port, mure eller fæstningsværk, et anlæg, som opførtes af Kong I(r)tames, Urchilina's søn, hvilket vil sige i sidste halvdel af 800-tallet. Stenene fandtes indmuret i moderne bygninger ikke langt fra byhøjens sydøsthjørne og er utvivlsomt hentet paa højen, hvis ruiner i nyere tid tjente som stenbrud. De i indskriften omtalte bygninger kan næppe være andet end en betydelig del af borganlægget, i hvert fald den store port mod øst. Dennes inderste, desværre stærkt beskadigede løvepar frembyder, hvad hovederne angaar, ret stor lighed med kolos-

serne fra paladsterrassen, som da maaske er rejst under den samme konge.

Den nyrestaureerede løve staar nu som en imponerende repræsentant for skulpturen i et forasiatisk rige, der udviklede sig parallelt med Davids og Salomons, og værker som den har en særlig værdi ikke blot derfor, men ogsaa fordi det er fra denne kulturkreds Grækerne i deres kunsts orientaliserende periode henter mange af deres ideer. Det er under indtryk herfra, at den arkaisk græske figurstil i maleri og plastik udfolder sig.

Nationalmuseet i juli 1942.

P. J. RIIS

## ARBEJDET MED HAMA-LØVEN

SPÆNDENDE — fornøjeligt har Arbejdet med Hama-Løven været.

I Sommeren 1939 begyndte vi at hugge løs paa den 5 Tons vægtige Cementblok, paa hvis Underside man skimtede Løvens Forben og Bug, og i hvis Indre Halvdelen af Dyret laa indstøbt. Sammen med 4 andre Løver havde den i denne forsvarlige Indpakning gjort Rejsen fra Hama hertil — og nu venter de paa den sidste Rejse fra Glyptoteket til Nationalmuseet for som velkonserverede Gamlinge at staa i Samlingen og berette om Livet og Kunsten paa Kong Davids Tid.

Afhugningen maatte udføres med en vis Forsigtighed, da Overfladen med de enkelte, endnu fastsiddende Mankekrøller viste en ubehagelig Lyst til at falde af; andre Dele var helt løse, saa det kneb med at faa Stedet afmærket, inden de dryssede ned.

Da  $\frac{3}{4}$  af Løvekroppen var afdækket, kunde jeg foretage en rationel Undersøgelse af Materialet — en tæt, fin og meget haard Granit (Diorit), som viste sig at være fuld af gennemgaaende fine Revner, populært kaldet Stik, som under det over 2000-aarige Ophold i Jordan var fyldte med fint rødt Ler. Vi maatte derfor skille Granitten Lag for Lag, rense Brudfladerne omhyggeligt og atter sætte dem sammen med en stærk Celluloselim — derefter vende Kolossen og gentage Arbejdet med den anden Side. Den endelige, faste Stenkerne i den 90 cm brede Løvekrop er kun fra 20 til 30 cm tyk.

Nu kunde vi rejse Dyret, saa det kom til at hvile paa Bugen, og begynde at finde Pladsen til de mange Stumper, fastgøre disse og derved faa frem de rigtige Konturer og Maal paa Dyret.

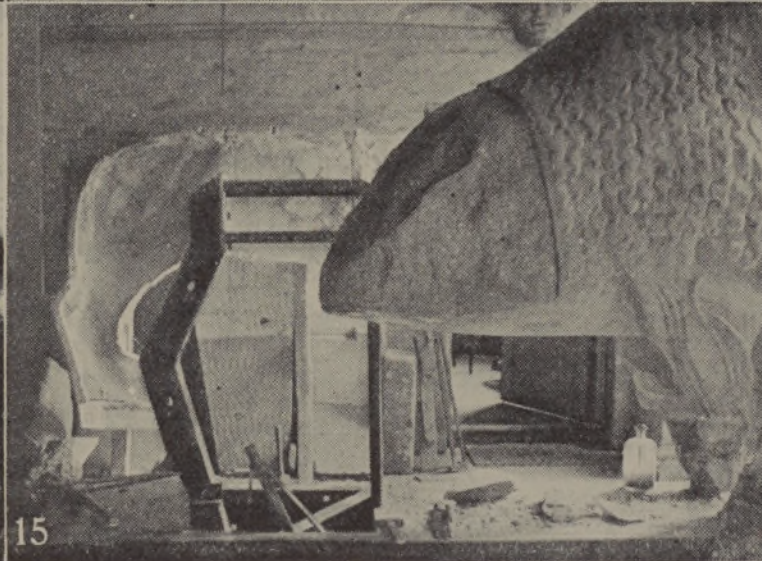
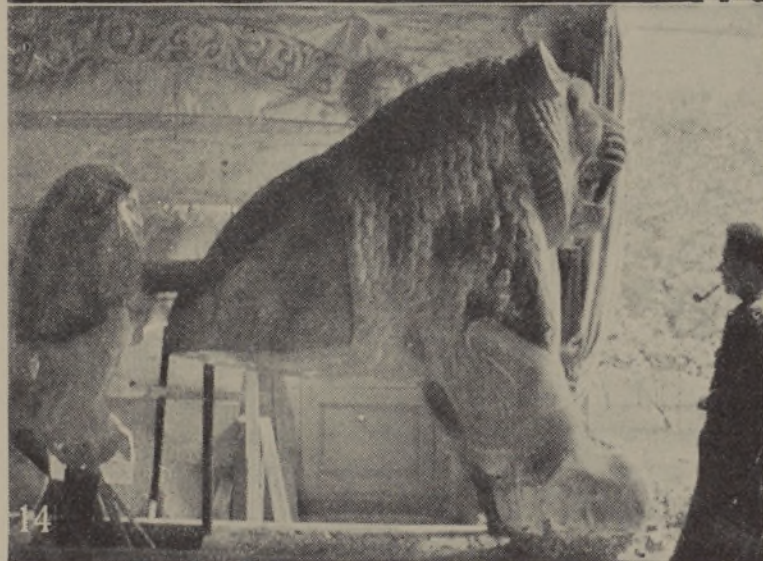
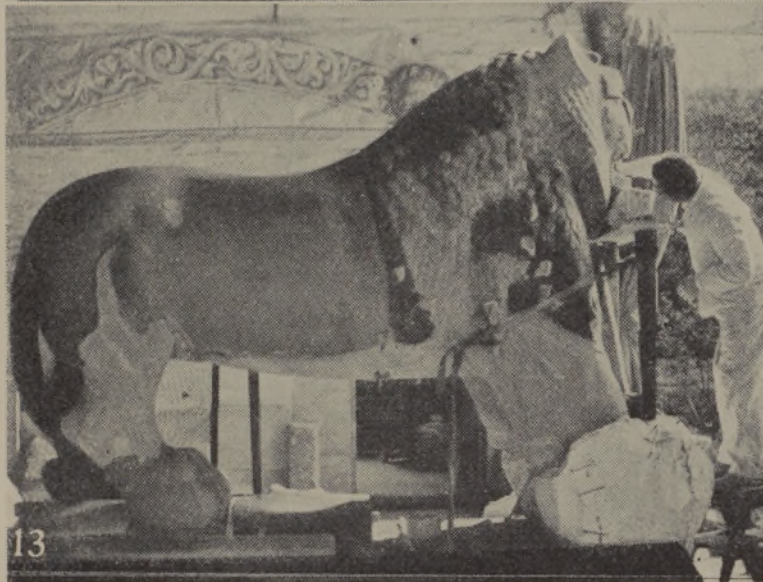
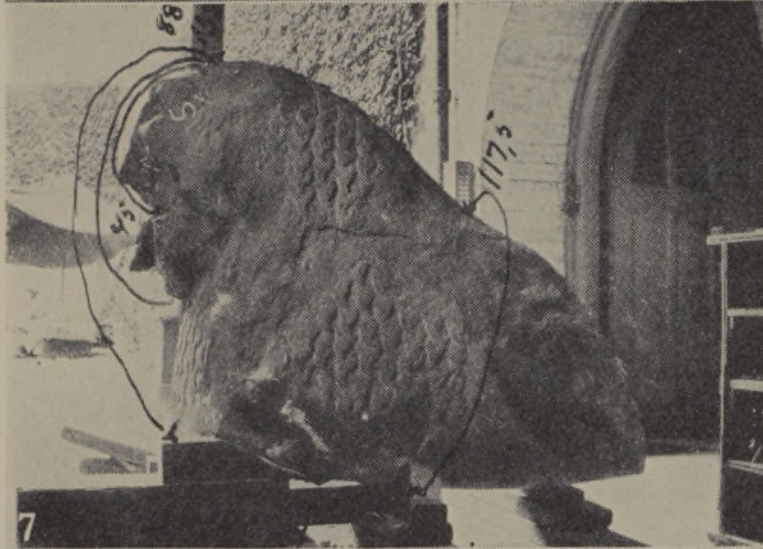
Foruden nogle store Fragmenter af Forben og Krop og 1 Bagben var der en 1 m<sup>3</sup> stor Kasse fyldt med

Smaastykker, bl. a. 4 Tænder, 2 Tæer,  $\frac{3}{4}$  Øre og saa Myriader af Mankelokker — en enkelt Lok kunde være i 4-5 Stykker, som alle først maatte findes og sættes sammen og derefter prøves med andre Stumper, for saa atter at finde Stedet paa selve Løven. Et rent Lystfiskeri med hele denne Sports Spænding og Ærgrelser: enkelte Dage ikke et Bid, for saa en anden Dag at faa placeret 60-70 Stykker.

Ved Hjælp af Stumperne fik vi nu et paalideligt Omfang af Hovedet og Løvekroppen. Efter Faststøbningen af Forbenene kunde vi begynde en Udmaaling og Sammenligning med de af Dr. Riis nævnte Forbilleder.

Paa Tegninger i fuld Størrelse rekonstruerede jeg nu Løven og ved Hjælp af Lysbilleder projicerede jeg det forskellige Sammenligningsmateriale ind — ogsaa den levende Løve maatte holde for — de prægtige Exemplarer i vor udmærkede zoologiske Have var her til stor Nytte, ligesom mine tidligere Studier over Hesten og dens Anatomi gjorde Løvestudierne lettere.

Det ejendommelige ved denne Stilkolos er, at den i Detailler og Kropsmaal indebærer saa megen Naturalisme, at Kunstneren, der har udført den, maa have haft et intimt Kendskab til Løven og dens Anatomi. Se f. Eks. Hovedet; naar Løven snærrer, spændes alle Ansigtsmuskler og ligger som runde, lange Bundter under Huden. Ved nu paa Stenen at følge Rytmen i disse Bundter og videreføre de faa Begyndelser til den manglende Snude, fik vi langgaaende Muskelbundter i Snuden. I Fragmentet af det andet Løvehoved gaar Snudemusklerne mere paa tværs; desværre er det umuligt at faa den elskelige Hunløve i vor Zoo til at snærre, men enkelte Iagttagere af Løver mener, at Hunløvens Snude er lidt kortere og



1. Model af borgruinerne i Hama. - 2. Forkroppen af løven paa udgravningsstedet. - 3. Løven, indstøbt i beton. - 4. Cementen indhold sorteres, mankekrøllerne klistres sammen og fastgøres efter en ihærdig søgen paa deres oprindelige plads. - 9. Bagben tages over de i ler udformede partier. - 14. Bagben og forkrop af granitløven. - 15. Staalkonstruktionen og gipsformen før cementløvesnude. - 20. Statue paa løvebasis



afhugges. - 5. De løse dele afmærkes. - 6-7. De store, løse flader fjernes, renses og sættes atter sammen. - 8. Den store kasses  
 10. Boringen af hullerne til staaletængerne. - 11-12. Jernrammen, hvortil de bærende staaletænger fastsveises. - 13. Gipsformen  
 støbningen. - 16. Den færdighuggede cementstøbning. - 17. Signet med Jeroboam=indskrift. - 18. Zoo's hanløve. - 19. Snerrende  
 fra Karkamis. - 21-22. Løven i Babylon.

Musklerne mere tværgaaende. Holder dette Stik, maa det antages, at de ved Paladset staaende Løver har været en Han- og en Hunløve. Ser man nu Hovedet af den levende, snærende Hanløve, faar man de spændte, runde Muskelbundter i nøjagtig samme Placeringer som paa Stenhovedet — der er Formen blot afklaret og samlet i pragtfulde, spændte rytmiske Rundinger. Paa samme Maade afspejles den levende Løve i de mange smaa Detailler, som denne Stilkolos indeholder til Trods for den store forenkede Form.

I nogle af Løverne fra Zencirli er Musklerne paa Bagbenene aftegnet saaledes, at deres Linier danner et Blomstermotiv, og i andre ses paa Forbenene et Kryds streget ind, som angiver Musklerne her.

Gennem disse Studier og Rekonstruktioner i Tegning lykkedes det at naa frem til en Stillingsplacering af Forkrop og Bagben, det vanskeligste Problem, idet der ingen direkte Forbilleder fandtes af fritstaaende Løver (Babylon-Løven, som er den bedste og nærmeste, har vi desværre først ved Dr. Riis' Hjælp faaet fat paa nu, hvor Arbejdet er afsluttet), men ogsaa her hjalp Kombinationen af Stil og Natur, og Afstanden mellem Forkrop og Bagben blev et trekantet Tomrum paa  $22 \times 80 \times 100$  cm.

Saa kunde vi gaa igang med Belastningsberegningen og bestemme Størrelsen af de Staalstænger og Jernkonstruktioner, som skulde bære hele Kolossen, som i sin endelige Form vilde komme til at veje 12 t.

3 Staalstænger blev nu svovlet fast gennem Forben og Mave og langt ind i Løvens Krop, og paa disse 4,5 cm tykke Staalben blev Forkroppen fastsvejset til en stærk Jernramme.

Først da kunde Modelleringen af Snude, Poter og Bagkrop begynde. De mange smaa og større Brudstykker, som ingen fast Tilknytningsflade havde, blev trykket ind i Leret paa deres sandsynlige Plads, og til Slut stod Løven atter genrejst i sin herlige Kraft. Tilbage var kun 45 Smaabidder, som jeg ikke kunde finde Anvendelse for.

Efter at Direktionen for Carlsbergfondet havde godkendt Rekonstruktionen, paabegyndtes Formnin-

gen og Støbningen af de rekonstruerede Dele i farvet Beton. Forinden Støbningen svejsedes en stærk Jernkonstruktion gaaende fra Jernrammen gennem venstre Bagben op i Kroppen. 3 Staalstænger, 2,5 m lange, blev faststøbt 90 cm ind i Forkroppen og boltet til Bagbenets Jernkonstruktion — den nederste som Bardun, — og de bærer nu hele Dyret sammen med de 2 Staalstænger i Forbenene.

Betonstøbningen blev derefter stokhugget og carborundumslebet. Fine Streger markerer Adskillelsen mellem nyt og gammelt. Naar Løven af Falck er anbragt paa sin fremtidige Plads i Nationalmuseets Gaard, er der tilbage at fjerne Staalstangen under Bugen, støbe og stokhugge den buede Plint — og saa aflevere den til Carlsbergfondet med en hjertelig Tak for et spændende Arbejde.

Til Slut en Oplysning om, at det lille »vi« dækker de 2 Museumsbetjente Knudsen og Randlev og Stukator Harald Mortensen, der har hjulpet mig med at støbe, slæbe, forme, kante og trille med Kolossen — samt Smedemester Monrad Kristensen, der har været mig en dygtig Medarbejder her som ved de mange andre Konstruktioner og mekaniske Maskiner, vi gennem Aarene har udregnet til Anvendelse i Glyptoteket.

Hvad siger De, Salto? — Om den kan holde til at staa ude; ja, Betonstøbningen og Jernkonstruktionen skal nok klare sig, men om Materialerne, Dioritten og Beton'ens Svingningskvotient i Praxis vil kunne forliges, og om Dioritten ikke, efter den snart 3000-aarige Liggen-i-Hi vil tage Revanche for den stoppede Udvikling, d. v. s. den Omdannelse og Oplosning, som alt er undergivet, er ikke let at forudsige. Vi har imidlertid ikke kunnet spore noget Tegn paa Forvitring i en Prøve, vi hele Vinteren igennem forsøgte at ødelægge ved at tø den op, hver Gang den var gennemfrosset, — saa vi haaber, den vil holde bedre end Fresko'en paa Thorvaldsens Museum. Carlsbergfondet har dog været saa forsynlig at lade Løven afforme, saa den i hvert Fald bevares i Afstøbningen.

ELO

Ny Carlsberg Glyptotek





Auguste Renoir.

## „IRREGULARISTERNE”

RENOIR, der paa sine gamle Dage afskyede al Teoretisering, som opfattede Maleriet haandværksmæssigt og krævede Praksis i Stedet for megen overflødig Snak, — har selv en Gang været Teoretiker. Ganske vist kom hans Planer aldrig til Virkeliggørelse, den Forening han vilde skabe: »Irregularisternes Sammenslutning« var et Tankefoster, opstaaet i en Kriseperiode.

Den lette, lysende Renoir havde fra 1881-85 en vanskelig Overgangsperiode, hvor hans Malersind lutredes til endelig Form. Han havde været i Italien og var blevet saa stærkt grebet af Vægmalierne i Pompei, at hans Maleri blev præget af det. Det var en Klassicisme han vilde naa, en Fortsættelse af Ingres, men iøvrigt var der i de fire Aar der er Tale om et Slør over hans Hensigter. Han naar i 1885 til Klarhed og skriver til Durand-Ruel, at han har genoptaget »den gamle, bløde og lette Malemaade.« — Krisen er ovre og han udvikler sig Aar for Aar jævnt og ligetil i Overensstemmelse med sin Natur, til den Mester vi kender og altid vil beundre.

Programmet for »Irregularisterne« blev tilsendt Durand-Ruel i et Brev — netop paa et Tidspunkt, hvor Durand-Ruel selv var i en Kriseperiode, truet med Fallit og det er morsomt i Durand-Ruels Arkiver (offentlig-

gjorte i Paris og New York af Venturi) fra samme Tid at finde et Brev fra den mere praktiske Monet, som tilsiger Kunsthandleren Huldskab og Troskab og citerer Renoir, hvis redbonde Sind ikke fornægter sig, i denne Linje:

»Renoir skriver til mig, at han raader Dem til at sælge vore Billeder billigt« . . . Ja, men den sørgelige Kendsgerning var netop at Billederne ikke k u n d e sælges og at Durand-Ruel derfor befandt sig i en skrækkelig Situation. —

Renoirs kunstneriske Manifest til den nye Forening »Irregularisterne«, hvis Stiftelse anbefales i Brevet til Durand-Ruel:

### »IRREGULARISTERNES SAMMENSLUTNING«

I alle de Stridigheder, som Kunstpørgsmaalene daglig rejser, glemmer man i Reglen Hovedsagen, som vi herved skal henlede Opmærksomheden paa. Vi vil tale om Uregelmæssigheden.

Fysikerne siger, at Naturen hader Tomrum, de kunde komplettere deres Grundsætning med

at sige, at den i ligesaa høj Grad afskyer Regelmæssighed. Iagttagere ved godt, at Naturens Værker, trods de tilsyneladende enkle Love hvorefter de bliver til, er varierede i det uendelige, ligegyldig hvilken Type eller Familie de tilhører. Øjnene er selv i det skønneste Ansigt aldrig helt ens, ingen Næse er anbragt nøjagtigt over Mundens Midte, Træernes Blade, Blomsternes Kronblade, er altid forskellige, — og det ser ovenikøbet ud til, at Skønhed af enhver Slags faar Charme netop af Forskelligheden.

Hvis man udfra dette Synspunkt undersøger de berømteste arkitektoniske eller plastiske Frembringelser, vil man let se, at de store Kunstnere som skabte dem, omhyggeligt fulgte Naturen, hvis ærbødige Elever de aldrig ophørte med at være, og tog sig vel i Agt for at overtræde denne Grundlov om Uregelmæssighed.

Man konstaterer tilmed, at Værker, som er baserede paa geometriske Principper, som Markuskirken, det lille François-Premier Hus paa Cours-la-Reine, saa vel som alle de saakaldte gothiske Kirker o.s.v. ikke har en eneste fuldkommen ret Linie, og at de runde, firkantede eller ovale Figurer, som findes paa dem, og som det vilde være vanskeligt at faa nøjagtige, aldrig er det. Man kan følgelig, uden at frygte for at tage fejl, hævde, at enhver virkelig kunstnerisk Frembringelse er blevet undfanget og udført efter Uregelmæssighedens Princip, eller kort sagt, med et Nyord der mere fuldstændigt udtrykker vor Tanke, at det altid er en »Irregularist«s Værk.

I en Periode, hvor fransk Kunst, der endnu indtil dette Aarhundredes Begyndelse var saa fuld af gennemtrængende Charme og udsøgt Fantasi, er ved at forgaa af Regelmæssighed, Tørhed og Mani for falsk Fuldkommenhed, saaledes at Ingeniør-Tegningen er ved at blive Idealet, mener vi, det er nyttigt at reagere omgaaende mod de dræbende Doktriner, der truer med at tilintetgøre den, og at alle følsomme Mennesker, alle Mennesker med Smag, har Pligt til at gruppere sig uophørligt, uanset deres Modvilje mod Kampe og Protester.

En Forening er altsaa nødvendig.

Uden at gaa ind paa et definitivt Grundlag, fremsætter vi her i summarisk Form til Vurdering følgende Linjer til et Udkast: Foreningen kalder sig »Irregularisternes Forening«, hvilket forklarer Stifternes Hovedtanke.

Dens Maal skal være at organisere Udstillinger hurtigst muligt, hvor alle Kunstnere, Malere, Dekoratorer, Arkitekter, Guldsmede, Broderere o.s.v., som har Uregelmæssigheden til Æstetik kan deltage.

Blandt andre Adgangsbetingelser, kræver Reglementet udtrykkeligt hvad Arkitekturen angaar, at alle Ornamentterne skal laves efter Naturen uden at noget Motiv, Blomst, Figur, Blad, o.s.v. o.s.v. gentages nøjagtigt, at de mindste Profiler skal udføres i Haanden uden Hjælp af Præcisionsværktøj, og, hvad angaar Plastiken, skal Guldsmedene og andre ved Siden af deres færdige Arbejde udstille Tegninger eller Malerier efter Naturen, som har tjent til at frembringe dem.

Intet Arbejde, som indeholder Kopier af Detaljer eller Helheder hentet fra Værkstedet vil blive modtaget.

En komplet Kunstgrammatik, som behandler Foreningens æstetiske Principper, fremsætter dens Tendenser og beviser dens Nytte, vil blive offentliggjort af Stiftelseskomitéen i Samarbejde med de Medlemmer, som tilbyder Assistance.

Fotografier af berømte Monumenter eller Udsmykninger, som er bestemte til at gøre Uregelmæssighedens Princip klart, vil blive erhvervet paa Foreningens Regning og udstillet i en særlig Sal til Publikums Disposition.

\*

*»Irregularisternes Sammenslutning« blev aldrig ført ud i Livet.*

*Hvor naivt Programmet end maa forekomme, saa kom den Tanke, der laa til Grund for det, dog i rette Øjeblik, som Modstand paa een Gang imod Traditionen og Avant-Garde Maleriet. Seurats videnskabelige Bevægelse skulde snart slaa an som »Neo-Impressionisme« og, skriver Venturi: »Hvor stort Seurats Geni end var, var det dog Symptom paa Smagens Dekadence efter 1880. Renoir forsøgte at vende Kursen, men det kunde dog for ham kun være en flygtig Drøm. Ikke destomin-*

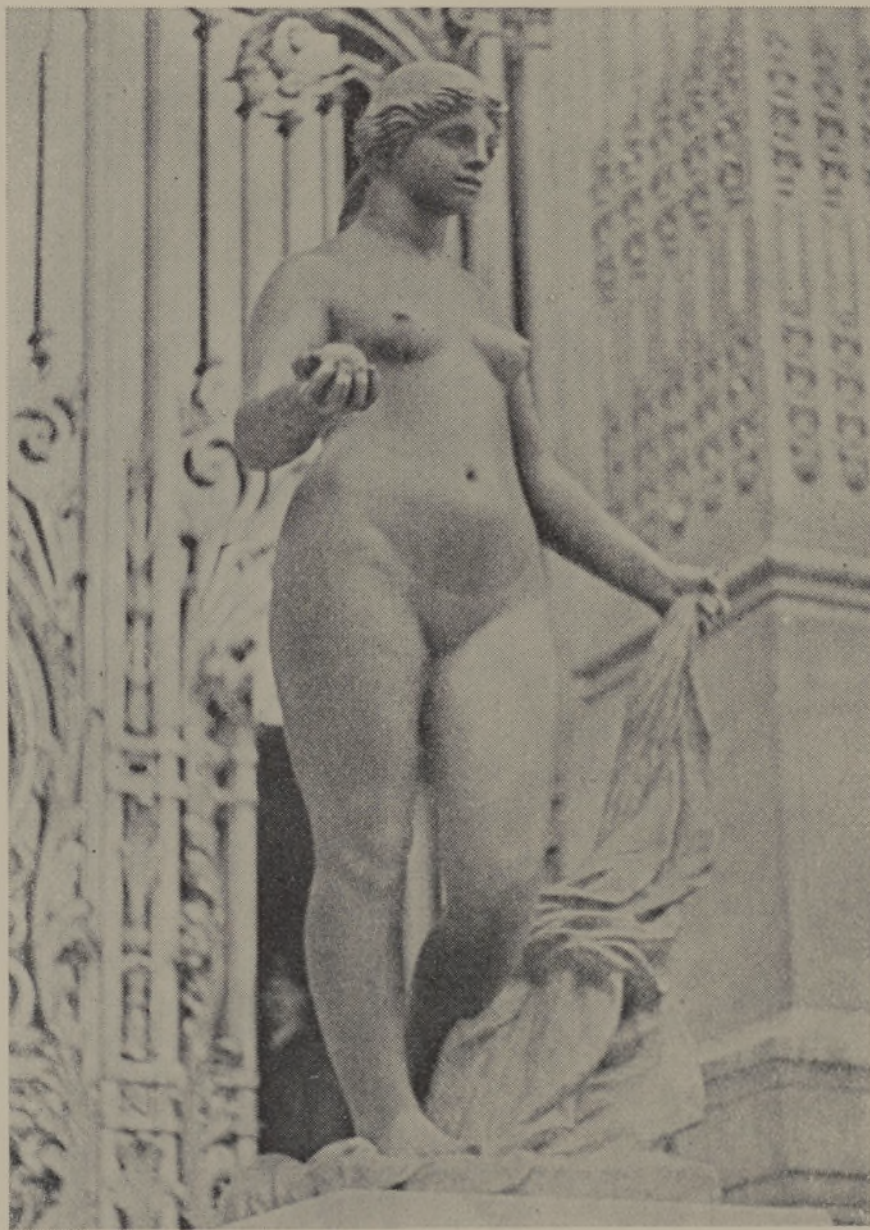
dre er hans Holdning af Betydning forsaavidt som den bidrager til Forstaaelse af hans Kunst.»

Renoir, som siden udtalte, at han nærede en sand Rædsel for at give Raad eller at diskutere Teorier, var i de vanskelige Aar, hvor hans »bitre Periode« forløb, nu og da inde paa Teorierne alligevel. Og allerede en Gang før »Irregularist« Programmet, havde han skrevet en »Impressionistisk Teori«, som desværre ikke findes mere og ikke kendes af moderne Kunsthistorikere. Den omtales i »Revue des deux mondes« for 15. Maj 1879 af Georges Lafenestre. I Bladet »Impressionisten«, som Georges Rivière redigerede og næsten skrev alene, findes der dog flere Artikler inspirerede af Renoir og samme Blad offentliggør et Brev »fra en Maler« ved-

rørende Arkitektur. Maleren var utvivlsomt Renoir, man genkender ham paa Idéerne: Friheden i arkitektonisk Udsmykning forsvares. I de gamle Bygningsværker var denne Udsmykning Kunstnernes Værk, i de moderne et Maskinprodukt.

»Maleren« skriver: »Jeg gad vide, hvorfor de gotiske Bygningsværker, som stammer fra en Periode, man kalder barbarisk, vrimler og myldrer og er pragtfulde og mangfoldige, medens vor Tids Bygningsværker er kolde og sat i Rækker som Soldater ved en Parade«. — Tonen er ikke til at tage fejl af, Hensigten heller ikke, den er den samme som i »Programmet«, og den forbliver hele Livet Renoirs og gaar igen i det meste af hvad han siger, naar han p r i v a t udtaler sig om Kunst.

OLE VINDING



Auguste Renoir: Venus.





Panel 6

1891



Fig. 1.

## Fra en romersk Kejserindes Salon

DEN litterære Salons Historie plejer at indledes med Kredsen, der under Ludvig XIII's Regering samledes i Madame de Rambouillets parisiske Hotel, og spænder saaledes kun over 300 Aar, men den romerske Verden for omtrent 2000 Aar siden har dog kendt Forløbere, den lærde Kvinde omgivet af kloge Mænd, der i Peristyleterne drøftede Religionens og Filosofiens Gaader og samtidigt ikke sparede paa Hyldest til Husets Herskerinde. Berømtest er den Kreds (Kyklos) omkring Kejserinde Julia Domna, som Filosofen Filostratos har skildret baade i Værket »Vismændenes Liv« og i Indledningen til Mirakelmageren Apollonios af Tyanas Levnedbeskrivelse, som han forfattede paa Opfordring af den videbegærlige

Dame. Tonen i Kredsen var, siges der, liflig som Nattergalefløjt, og Kejserinden var utrættelig i at spørge: »Staar det nogen Steder? Er det Udtryk nogensinde brugt?« Gennemgaar man imidlertid Spørgsmaalene, bliver man hurtigt klar over, at Mystik og dyb Overtro som oftest indtog mere Plads end de videnskabelige Drøftelser, thi Kejserinden var ikke for ingen Ting Syrerinde, fra den antike Verdens mest overtroiske Land, og Datter af en Solpræst i Emesa, vore Dages Homs i Nordsyrien. Mere verdensfjern var Kejserinden dog ikke, end at hun efter sin Mands Død kunde overtage Romerrigets Administration, mens hendes Søn Caracalla tumlede sig paa Krigstog i Vest og Øst. Da Sønnen i 217 e. Kr. faldt for Mor-



Fig. 2.



Fig. 3.

derhaand, tog Julia Domna sit eget Liv. Hun maa vel dengang have været ca. 55 Aar gammel.

Ligesom talrige Indskrifter hylder hende, er der bevaret ikke faa Billeder baade i Relief og i Friskulptur af denne viljekraftige Dame, og ogsaa Ny Carlsberg Glyptotek ejer i Nr. 724 et godt Portræt af Kejserinden. (Fig. 5). Ansigtet, indrammet af den svære, ondulerede Parryk, viser semitiske Træk, og baade de kloge Øjne under de stærke Bryn og den meget levende Mund opfylder godt de Forventninger, hvormed vi gør den høje Frues Bekendtskab.

Hendes Gemal, Kejsers Septimius Severus viste sig kun sjældent i hendes Salon, men han var altid villig til at understøtte de Litterater eller Filosofer, Kejserinden udpegede. Hans Tid var ellers tilstrækkelig optaget af Krig og af Forvaltning af det Rige, han overtog i dybeste Forfald, i en Tilstand, som en samtidig Tekst karakteriserer saaledes: »Ser du Vejene, hvor de er spærrede af Røvere, Havene tæt besatte af Sørøvere, Krige i alle Verdenshjørner, førte med blodig Gru. Hele Verden drypper af det gensidigt udgydte Blod, og skønt Manddrab, begaaet af Enkeltmand, i alles Øjne er en For-

brydelse, kaldes det Tapperhed, naar det udøves paa Statens Vegne.« Septimius Severus var Nordafrikaner og lærte aldrig at tale eller skrive Latin rent. Men han var Herskeren, Tiden trængte til, en Mand uden Skrupler og af en primitiv Voldskhed som en Naturkraft. Hans Erobring af Magten i 193 e. Kr. er betagende ved sin Hurtighed og Slagkraft. Helt oppe fra Ungarn rykker han sydpaa med nogle faa trofaste Legioner, og før Modstanderne faar Tid at samle sig, har han naaet Alpekæden og passeret den. Kort efter staar han ved Roms Mure. »Senatet var pinligt berørt, men underkastede sig Nødvendigheden«, siger en samtidig Forfatter, og i Løbet af nogle Maaneder havde han massakreret Prætorianergarden og besejret alle sine Rivaler til Magten. »Kraftig og dygtig i Forvaltningen, vant til et haardt og strengt Liv, i Stand til at taale Strabadser, skarp i Opfattelsen og hurtig i Handlingen«, saaledes karakteriserer Historikeren Herodian denne Roms mest »prøjsiske« Kejsers.

I Grunden svarer hans Billede — Glyptoteket har tre Portrætter af ham, hvorefter vi gengiver det bedste, en velbevaret Buste (Fig. 9) —

daarligt til hans historiske Eftermæle, thi det fyldige, langskæggede Hoved med det krøllede Haar, fra hvilket fire kokette Spidser rager ned i Panden, er godlidende af Udtryk, ikke en vild Krigers. Det minder mere om en Professor end om en Hærfører, og man mistænker, at Kunstneren har idealiseret paa Kejserens Befaling.

Forbilledet er tydeligt nok den ædle Filosofkejser Marcus Aurelius, hvis Traditioner Septimius Severus foregav at fortsætte. Indenfor

Retsvidenskaben var det rigtigt. I Kejserens Raad sad Datidens største Retslærde, Papinian og ledede Kodificeringen af den humane Lovgivning, der var paabegyndt under 2. Aarhundredes fromme Kejsere Antonius Pius og Marcus. Men trods velmente Reformer ogsaa paa andre Omraader, f. Eks. i Skoleundervisningen, og trods Teknikens Kulmination i den store romerske Badeanstalt,

der er bevaret under Caracallas Navn, men blev anlagt allerede af Forgængeren, er der mere Dressur end Kultur i Datidens Romerrige. Smigrere sammenlignede Septimius Severus med Cæsar, men det er helt ved Siden af: han mangler helt en Cæsars Mildhed og Hjertets Dannelse og kender ikke til Ridderlighed mod besejrede Modstandere.

Alligevel hyldede han gerne Fortiden. En af Kejserne fra det blodige Trekejseraar 193, Pertinax efterlod baade Hustru, Datter og Søn, og alle nød de Æresbevisninger fra Kejserens

Side. Det gjaldt endnu mere den sidstlevende af Marcus Aurelius' Børn, Datteren Cornificia, om hvem Herodian fortæller, at hun blev hædret af alle følgende Kejsere og først fandt Døden i 212 e. Kr., dræbt paa Caracallas Bud, fordi hun havde udgydt Taarer, da Caracalla lod den yngre Bror Geta dræbe af sine Centurioner i

Nærvær af baade Moderen og Cornificia. Det tyder paa en virkelig Intimitet mellem de to Damer og paa, at Cornificia havde en agtet Plads i Kejserindens Salon, som det levende Vidnesbyrd fra en Fortid, hvor Aandens Gerninger agtedes højere end krigeriske Bedrifter.

Der ser ud til, at Cornificias Træk er bevaret iblandt de talrige romerske Portrætter fra Datiden. En Buste i Glyptoteket (Fig. 8) viser en ung Kvinde med et bedrøvet Ansigt, fine Træk og de mærkelige, drueagtige Øjne mellem stramme Øjenlaag, der er

saa karakteristiske for det aurelianske Kejserhus' Medlemmer. Frisuren, hun bærer, svarer nøje til den, vi kender fra Møntbillederne af hendes Broder, Kejser Commodus' Hustru, Kejserinde Crispina. Dermed er Glyptotekets Portræt dateret til ca. 185. Men trods Slægtslighed og Samtidighed vilde vi alligevel ikke vove at foreslaa Benævnelsen: Marcus Aurelius' Datter, Commodus' Søster, hvis der ikke eksisterede et sikkert Billede af samme Kvinde som ældre, i en smuk Buste i det kapitolske Museum i Rom (Fig. 10). Munden er blevet lidt større, Udtryk-



Fig. 4.

ket mere selvbevidst, mindre drømmende, samtidig med at Melankolien er bevaret, men de langslidsede Øjenlaag med de druetunge Øjenæbler og den meget ejendommelige Underlæbe med dens lette Midtsvulmen er identiske i begge Hoveder. Det kapitolinske Hoved bærer en Frisure fra Septimius Severus' Tid, fra ca. 210, altsaa henved 25 Aar yngre end den, der er repræsenteret ved Glyptotekets Buste. Saadan saa hun altsaa ud, den aldersstegne Fyrstinde, da en Medlidenhedens Taarestrom satte hendes Liv paa Spil. En lignende Skæbne ramte Getas Lærer, Rhetoren Antipatros.

Den tragiske Splid indenfor Kejserhuset var allerede begyndt i Septimius Severus' Tid. De to Prinser bekæmpede hinanden med fjendske Sind lige fra den tidlige Ungdoms Hane- og Vagtelkampe, og Smigrere og Tjenere bragte det gensidige Had til Kogepunktet, saa ingen faderlige Formaninger hjalp. Det var i sørgmodig Forudanelse om kommende Ulykker, at Kejseren ved sit Livs Afslutning udtalte de triste Ord: *Omnia fui et nihil expedit* (alt har jeg været og dog intet naaet). Foran Døden erkender denne magtgriske Hersker Magtens Tomhed, og for første Gang rører denne haarde Herre vort Hjerte.

En malet Træskive i Berlin (Fig. 1), erhvervet 1932 fra Ægypten og godt 30 cm i Diameter, har oprindeligt gengivet alle de fire Medlemmer af Kejserhuset: i Baggrunden tilhøjre Kejseren med svær, juvelbesat Guldkrans i Haaret, tilvenstre Kejserinden med smalt Diadem i det lange, sirligt lokkede Haar, foran tilhøjre Caracalla med smallere Guldkrans i det yppigt krusede Haar, og tilvenstre den yngre Bror Geta, hvis Ansigt senere er bleven ødelagt, tværet ud. Alle fire bærer Kappe og Tunika og Mændene lyse, tynde Sceptre, Zeussceptre kan vi kalde dem. I dette lille Familiebillede er først Enigheden, senere Tvedragten udtrykt.

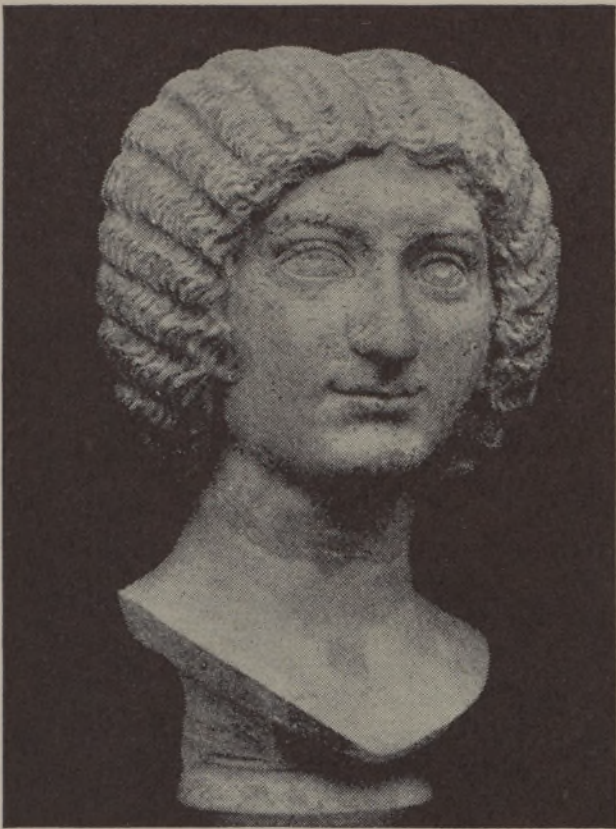
Efter Faderens Død regerede de to unge Brødre i Fællesskab med deres myndige Moder som Formynderske fra Februar 211 til Februar 212, men den ældre pintes stadig af Had til den yngre Broder og frygtede dennes Yndest

blandt Soldaterne. Getas Mord fandt Sted i selve Moderens Arme, og fra nu af rasede Caracalla vildt mod Getas Venner og ødelagde alle Minder om Broderen: hans Navn blev slettet i alle Indskrifter, hans Billeder ødelagte i Relieffer og Friskulptur, ja selv paa de kurerende Mønter. Det var en *damnatio memoriae*, der ikke kunde være mere gennemgribende.

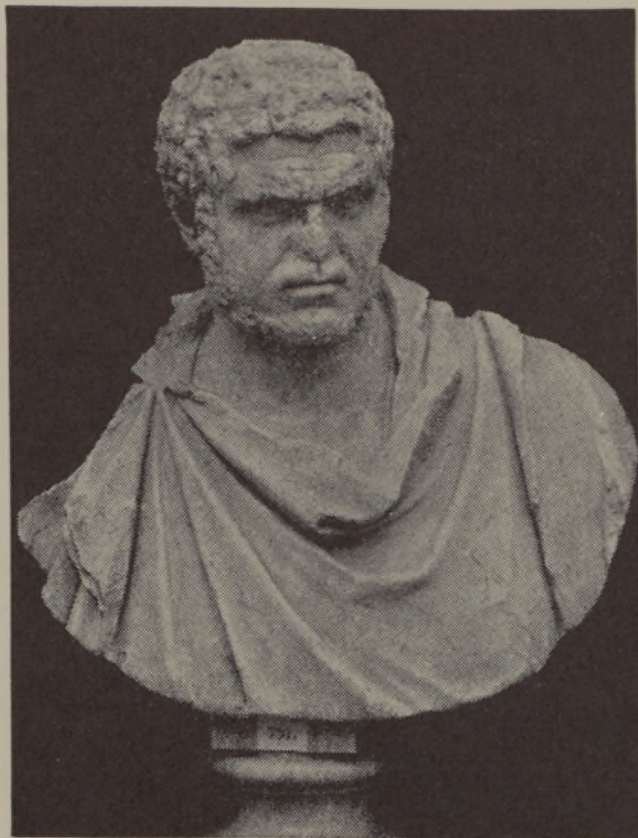
Alligevel har enkelte Buster overlevet Udryddelsen, deriblandt en udmærket Buste i Glyptoteket (Fig. 13), i hvilken Feltherrekappen viser den unge Mands høje Rang, og Slægtslighed og Repliker sikrer Benævnelsen: Geta. Den unge Fyrste har et lidt tomt Ansigt, men Udtrykket er blidt. Han var sin Mors Søn, et levende Spørgsmaalstegn og præget af samme pedantisk-overfladiske Videnskabelighed. Han kunde f. Eks. finde paa at indbyde Gæster til en Middag, hvis Retter alle begyndte med samme Bogstav. Getas tidlige Død har formodentligt hindret ham i at naa Alfabetet igennem, men iøvrigt ikke medført større Afbræk i Kulturudviklingen.

Men ogsaa Caracalla, hvis rigtige Navn var Bassianus, begyndte som en blid og yndig Dreng, der græd, naar han saa dødsdømte Fanger blive kastet for de vilde Dyr, og optraadte som Vidunderbarn i Julia Domnas Salon, hvor han reciterede store Stykker af Euripides' Tragedier. Et Kolossalhoved i Glyptoteket (Fig. 11) gengiver ham som den lille Silkepudel fra Kejserindens Skød, med frodig Lokkefylde, der kruser sig helt ned om Ørerne, og tænksomme, gode Øjne. Munden er gennem Restaurering og Afpudsning bleven for smallæbet, som Sprækken i en Sparegris.

Det er Carl Jacobsen, der har opdaget, at denne Barnetype, kendt gennem talrige Repliker og tidligere benævnt *Annius Verus*, forestiller Caracalla som Dreng. Da den unge Fyrste kommer til Skelsaar, forandrer han pludseligt og afgørende Ansigt, som en Buste i Glyptoteket (Fig. 7) kan illustrere det. Det lange Barnehaar er veget for et kortklippet Haar med smaa knudrede Lokker, der svarer til det meget korte Skæg, Panden er ligeledes knudret, men



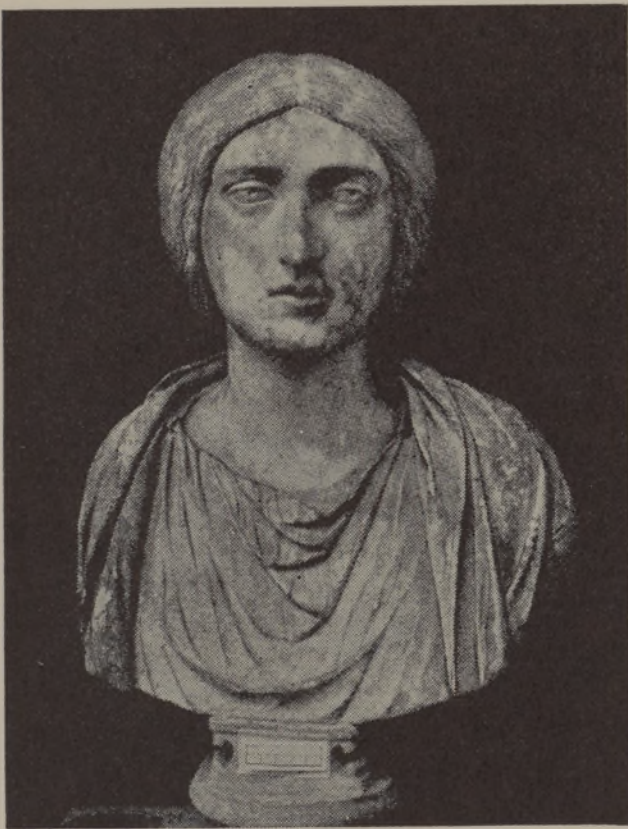
*Fig. 5.*



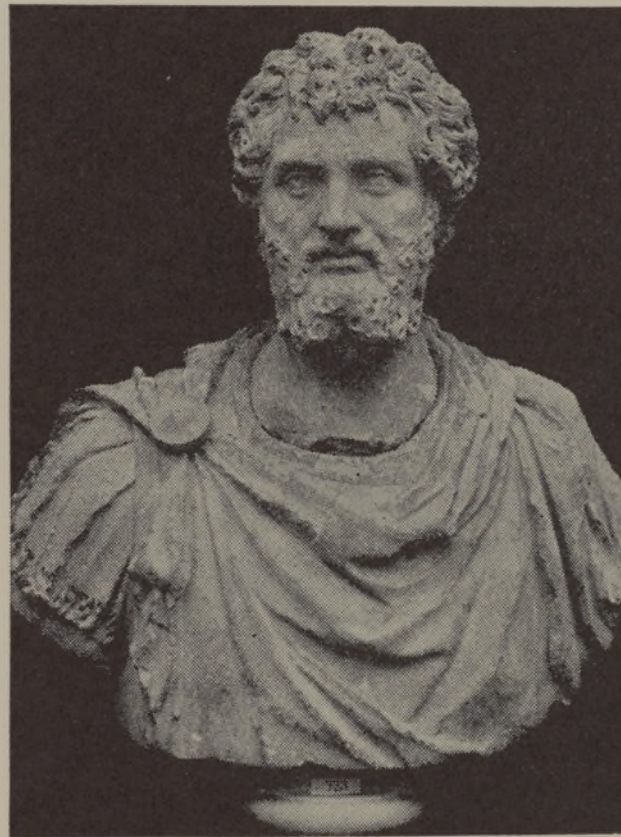
*Fig. 6.*



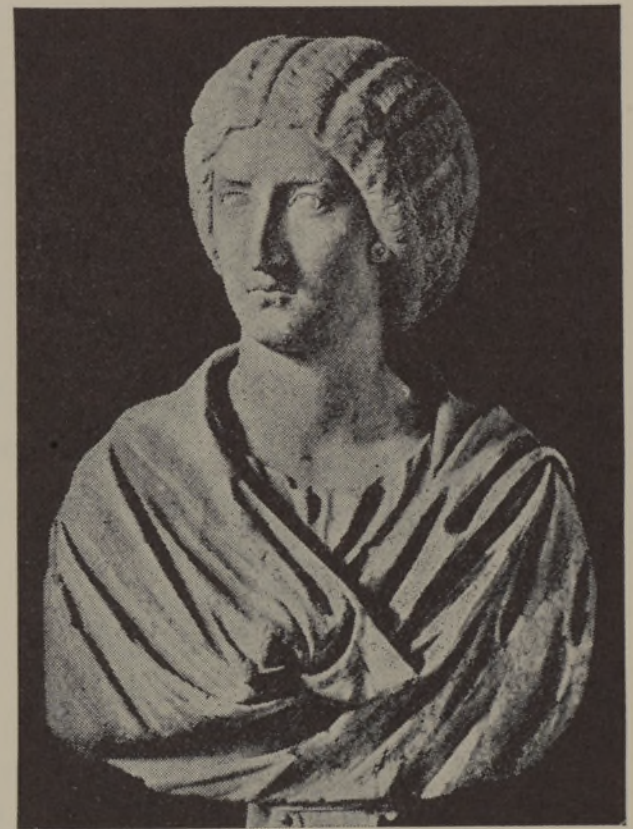
*Fig. 7.*



*Fig. 8.*



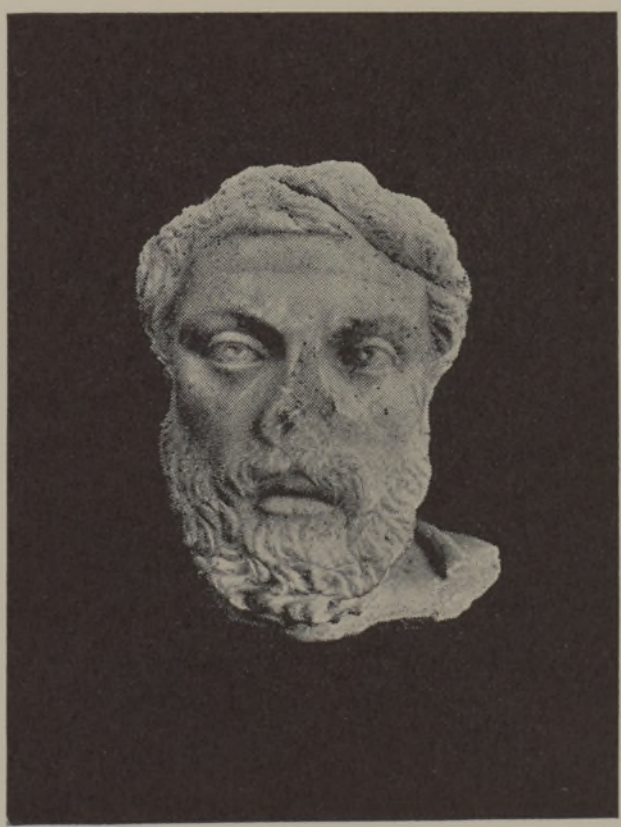
*Fig. 9.*



*Fig. 10.*



*Fig. 11.*



*Fig. 12.*



*Fig. 13.*

ikke som senere fortrukken, Kinderne er skarpere og smallere, Blikket hvast under Brynene. Han ser dog snarere gnaven end ond ud.

Men i den gode Buste Nr. 730a i Glyptoteket (Fig. 6) er Tyrannen Caracalla fuldt færdig. Kejseren bærer Krigskappen heftet paa højre Skulder, og under dens Nakkefold luder Tyrehalsen fremover, sænket mod højre Side. Med et kraftigt, pludseligt Ryk drejer Kejseren Hovedet tilvenstre og ser barsk, med fortrukken Pande og skumle Bryn til Siden som for at skræmme eller true. Øjæblerne akcentuerer ved deres Forskydning Hovedets Drejning og giver, dybt borede, Blikket en uhyggelig Kraft. Fra inderste Øjenkrog løber en dirrende Hudfold skraat nedad og taber sig i den fede Kind. Den letaabne Mund er foragtelig krummet, Læberne haansk krængede. Hvilken sammentrængt Ondskab! Saa helt forskellig fra Faderens langskæggede, professorale Træk, men stemmende godt med et samtidigt Udsagn: »Han vilde altid se frygtelig, vild og grusom ud.« Den skæve Hals var anlagt for at opnaa Lighed med Alexander den Store, og da Indbyggerne i Alexandria grinede ad denne lille Tyrekalvs latterlige Imitation af den verdenskendte Makedoner, huggede Livvagten ind og sendte mange i Døden.

Personligt har jeg faaet stor Respekt for dette Karakterportræt af den onde Tyran, idet jeg i min Ungdom, da jeg under Studietiden i Bonn tog Undervisning i Modellering, endte min kunstneriske Løbebane med at kopiere et Caracallahoved. Jeg havde klaret en Augustuskopi ret godt, og min gamle Lærer havde spøgende sagt, nærmest for at stoppe Munden paa et Par unge Gabflabe, der arbejdede i samme Atelier:

»Ja, ja, man sieht doch, dass Sie ein Landsmann von Thorvaldsen sind.«

Men Caracalla knuste alle mine Kunstnerdrømme, og min Kopi blev jo længere des værre, indtil jeg med et Lettelsens Suk saa Lerklumpen, kylet bort af min Lærers Haand, forsvinde i Brokkassen.

Jeg kan ikke sige, om de to dejlige Kvinde-

hoveder i Glyptoteket, der stammer fra Nordmanden Paus' Samling, forestiller Damer fra Julia Domnas Salon eller ej, men Frisurerne vidner i hvert Fald om Samtidighed og Udtrykket om de to Kvinders Ætstorhed og fornemme Sindelag.

Den gamle Kvindes Hoved (Fig. 4) bestaar af to Dele: et Ansigt af en tæt, blaalig, ugenemsigtig Marmorart, der aldeles fortrinligt gengiver det kølige Gammelkoneinkarnat, og en Paryk af mørk, let riflet Onyks, der indfatter det hvide Ansigt som et Nonneslør. En vidunderlig Helhedsvirkning og en prægtig Detaillering af de smaa, kloge Øjne med de tunge Taaresække derunder, den store bekymrede, fint bevægede Mund og den vægtige Dobbelt-hage! Det er en gammel Adelsfrue af stor Alvor og Værdighed, mange Sorger har furet hendes Sind, men aldrig brudt det ned, aldrig fyldt det med Bitterhed. Det er som et antikt Sidestykke til vor egen heroiske Kongedatter Eleonora Christina, da hun ukuet forlader sit aarelange Fængsel.

Og saa, som et Modstykke, det samtidigt fundne Hoved af den unge Adelsfrøken (Fig. 2)! Den unge Kvindes skære, sarte Hud er gengivet ved en klar græsk Marmorart, det rødblonde Haar ved en fin lys Alabast. Alene gennem det raffinerede Materialevalg i de to Hoveder røber Kunstnerens Dygtighed sig, men Modelleringen er ogsaa i det unge Hoved paa Højde med Tekniken. Det har været en svær Opgave at skildre denne unge Naadigfrøken med det samtidig stolte og blide Sind, det let slørede Blik og Mundens søde Uskyld. Hovedets Holdning, svagt hældende mod højre Skulder, som man maa tænke sig forstærket ved Draperistatuen, i hvilken det oprindelig har været nedsat, har understreget det lidt hovne Udtryk, der saa smukt mildnes ved Trækkenes ædle Renhed. Der er nedlagt et virkeligt Mesterskab i denne dobbelte Karakterisering: af adelig Stolthed og af sød kvindelig Ynde. Hovedet fængsler ved første Blik mindre end den gamle Kvindes strenge Træk, men det vinder usigeligt ved nærmere Fordybelse.

Endnu en Kvinde havde vi Lyst at føje til Kejsrerindens Følge, det samtidige, mærkelige Kolossalhoved i Glyptoteket af en ung, sygelig Pige (Fig. 3). Frisuren viser her hen til Slutningen af Caracallas Regering, hvor Ørerne igen begynder at dukke frem af Lokkemasserne. Iøvrigt illustrerer Haardragten med sit frithængende Krøl, sin Ondulering og sin flade Nakkeknude den Frisure, som den samtidige Kirkefader Tertullian angriber og karakteriserer i sin lille, hvasse Bog om Kvindepynt: med krusede Lokker, med flagrende og flyvende Haar, med Haarmassen som en Hætte og med Fladbrød eller Skjoldbukler i Nakken.

De frithængende Sidelokker lægger Halsen og de smalle Kinder i en virkningsfuld Skygge og indrammer et Ungpigeansigt med et ejendommeligt melankolsk Blik og et smerteligt Drag om den lille, let spidsede Mund. Hvor har disse Billedhuggere kunnet deres Ting! Et helt sjæleligt Orkester har de magtet at sætte i Bevægelse, tilsyneladende uden Anstrængelse.

Men vi maa ikke helt glemme Filosoferne, der i Kejsrerindens Salon gav de lærdomshungrende Damer Svar. En Buste i Museet i Beirut (Fig. 12), som jeg for faa Aar siden fremdrog af Glemselen, og som ved hele sin Stil er sikret som tilhørende Tiden omkring 200, kan give os

Typen i fuld Anskuelighed. Det store Skæg og Haarets Fald forbinder denne sene Ætling med Filosofbilleder fra græsk og hellenistisk Tid, men Videlysten og den friske Aandskraft hos de ældre Tænkere er afløst af en uhyre Passivitet og af en Tristhed, der især betinges af Øjnernes trætte Blik, men ogsaa fornemmes i Kindernes Slaphed — hvor maa de Kinder have været blege! »Vir sanctus et gravis« er det almindelige Udtryk i Datiden for den vise Mand: ophøjet og alvorlig, og det siges som en Ros allerede om Kejsrer Marcus Aurelius, at han aldrig skiftede Udtryk hverken i Sorg eller Glæde. Vi kan spore denne Udtryksløshed, denne Mangel paa Omskiftelighed i Kejsrerens egne Billeder og af bevarede Filosofportrætter skønt, at det stive, slørede Blik og det ubevægelige Aasyn er et Ideal, der søges naaet ogsaa i den følgende Tid. Er det som en Reaktion mod Tidens Uro, blodige Kampe og de ledende Mænds forrygende Hurtighed i Bevægelser og Handlinger, at den høje Kreds omkring Kejsrerinden har nydt disse stille, lidt sløve, til enhver større Aktivitet uduelige Vismænds Selskab? Vi ved det ikke, vi maa nøjes med gennem Billeder og Tekster at konstatere Spændevidden i Datidens Menneskeverden.

FREDERIK POULSEN







*Karl Larsen: Trappegangen. 1917.*

# KARL LARSEN

HVIS vi havde en Kunstsamling, der optog de Arbejder, som var hvert Aars særlige Indsats — dem, man husker, og som var Aarets Oplevelse — maatte man absolut her finde Karl Larsens Billede af Violinspilleren paa Trappegangen fra Kunsternes Efteraarsudstilling 1917. Det var en skør Idé at male en stankelbenet Mand, der gaar i høj Hat og spiller Violin paa en almindelig kedelig københavnsk Pensionatstrappe. Billedet var ogsaa udstyret med fornøden Sensation — Karl Larsen havde klistret Snørelidser paa Trappegelænderet. Men givet er det, at intet andet Billede gav Publikum en saa klar Forestilling om Kubismens Idé og Rumopfattelse, tilmed paa en elegant og aandfuld Maade. Man forstod simpelt hen Musikken i Kubismen. Lad Vilhelm Lundstrøm nok saa meget være den mest sensationelle og berømteste af alle danske Kubister. Det var Karl Larsen, der med sin lykkelige Evne viste os, hvad Kubisme var. Jeg har ikke set Violinspilleren i de 25 Aar, der er gaaet, men jeg vil holde en Daler paa, at det er dansk Kubismes Hovedværk.

Saadan er Karl Larsen. Han er et Naturbarn og en Naturbegavelse. Han kom ganske blank til »De Fire«, uden Uddannelse og uden Forbundskaber, bare med et følsomt Malersind, skiftende i Lys og Stemning som Skyerne paa Himlen. De kunde proppe paa ham, hvad de vilde. Det gjorde de ogsaa, og han slugte det hele raat, undertiden villigere end de syntes om.

Der var Opbrud i Kunsten i Aarene under og efter den første Verdenskrig. Hele den Frihed lige til Anarkiet, som Pariser-Malerne havde tilkæmpet sig med *les fauves* omkring Matisse og med Kubisterne allerede ved 1910, kom væltende til os som en Syndflod. Alle Skranker, alle bestaaende Maalestokke for, hvad der var sand Kunst, blev fejet til Side, og vi oplevede den frieste Epoke, der nogensinde har hersket i dansk Maleri. Det eneste, der havde Gyldighed, var artistisk Nerve og Oprindelighed i Udtryk,

ligeegyldigt, hvad der blev udtrykt og hvorledes. Bagefter husker man Værdierne mere end Vildskuddene, fordi Værdierne nu en Gang er det bestaaende. Men baade med Vildskud og Værdier herskede i hine Aar en mærkelig Frodighed i unge Sind. Det var, som om der pludselig blev Overflod af artistisk Evne hos unge Mennesker. Det betegnende var ikke, at nye Talenter ligefrem skød op af Jorden — for det er de egentlig blevet ved med siden —, men dette, at de nye Malerspirer bevægede sig med hemningsløs Frihed og utrolig Sikkerhed paa Kunstens vanskelige Omraade — at Fantasien kørte dem smertefrit hen over alle Vanskeligheder.

I disse Omgivelser var Karl Larsen et af Tidens Talenter frem for nogen. Kun en ungdommelig Følsomhed, blød som Voks og uden nogen Mening om, hvor han vilde hen, eller andet Kompas svingede han uden Skrupler fra den ene Yderlighed til den anden, og han kunde næsten alt — bortset fra manglende teknisk Stabilitet og deraf flydende Svagheder. Han malede med »Farvedelicatesse«, som Leo Swane skrev, baade sensationelle Motiver som Johs. Bjergs ræverøde, rustne Atelier-Kakkelovn i naturlig Størrelse og repræsentative Portrætter i den hævdvundne Firser-Stil til Trods for, at netop den »ukunstneriske Naturalisme« blev udnævnt til Tidens Arvefjende. Officielle Cirkler generede ham heller ikke. Det i og for sig smukke Portræt af Tetzen-Lunds Moder, udført efter de bedste Firser-Mønstre, indsendte han til Charlottenborg Foraarsudstilling 1920 i Henhold til Kunde-Ønske, og det var kunstnerisk set logisk nok, men uheldigvis havde han samme Aar sin første (og hidtil eneste) Indtræden paa den Fries Foraarsudstilling. Den Slags Overtrædelser af Spillets Regler kan det borgerlige Liv daarligt tage, ikke engang i den frie Kunst.

Kort sagt, Karl Larsen var en Kamæleon, ubestridelig en Kamæleon, selv om Dyret skiftede i de pragtfuldeste Farver. Det blev han ved med

at være, efter at han var optaget i »de Fires« vel ikke udødelige, men saare eksklusivt afgrænsede Parnas, der hævede sig paa gloende Pæle 1921. Alt satte Indtryk i hans Modtagelighed, alle Tidens Udstillingsbegivenheder og Kunstlivets aktuelle Interesser afspejlede sig i det, han lavede — her hjemme de store Franskmænd, som Foreningen Fransk Kunst holdt Udstillinger af, under Opholdet i Frankrig Lundstrøms Krukke-Opstillinger og Saltos halvtropiske Palmetræer. Men Maler var han. Farven glødede, hvad enten han kopierede Greco og Delacroix efter Fotografi — og det var vel at mærke hverken Greco's eller Delacroix' Farver, men Karl Larsens egne — eller det blot var et Nøgle Garn i en solbeskinnet Krog, der havde fanget ham ind. Noget tungt blev Maleriet dog for ham, efterhaanden som Aarene skred, tungest i de Lundstrømske Krukker, hvor han stod og slæbede i svære, tykke Farvemasser. Lundstrøms Robusthed laa ikke for hans lette Haand.

Var der nu noget i alt dette, noget, som i sidste Instans var Karl Larsens eget, ham selv, en Linie eller en Personlighed, som man siger? Det kunde være svært at skelne dengang i alt Brusset, og det er i Grunden ikke blevet mere afklaret siden. Det kan være svært nok at se endnu, med mindre man kender Manden personlig. Med al sin ydre og udadvendte Aktivitet er Karl Larsen en Maler, der skjuler sig. Hans mange Udstillinger tegner ikke et helt Billede af ham — som den, han virkelig er.

Der ligger nemlig en Kunstner, som følger sit indre Kald, i Karl Larsen — han er ikke bare Maler. To Egenskaber har han som sine egne: Sindets Renhed og sin fine Sans for malerisk Stofvirkning. De to Ting synes ganske uudrydelige hos ham paa Trods af og tværs igennem al Modtagelighed.

Ingen, som har haft Næsen ned i Karl Larsens smaa Opstillinger fra hans tidlige Aar, vil glemme den Farvens Glød og det Skær af ungdommelig Livsglæde, der lyste ud af dem — glemme den kostelige Karakter af ædelt Stof, selve Farvemassen kunde have i lykkelige Stunder. Som de var malt, som Farven var trukket

i emailskinnende Flader eller Penslen var trykket, var vendt eller drejet i den bløde, olievaade Masse! Duggfriske var de. Der tindrede et Lys i Massens Konsistens og Farvens Kolorit som det, der hviler over en Sommermorgen. Det var af den Art, som man ikke gør, fordi man vil det, men fordi Sindet er det, Haanden maler. Her var en naturfødt malerisk Følsomhed uden Lige.

Dette kunde Karl Larsen ikke fastholde, det kunde han ikke (om jeg saa maa sige) *leve* videre. Han hører til dem, der intuitivt maa leve det, han maler, men det er ham ikke givet at gaa Erkendelsens Vej i sin Udvikling — ogsaa Udviklingen maa komme naivt og naturligt til ham. Vi syntes en Overgang, han kom ud i noget tungt og forceret, der laa paa tværs af hans Væsen. Saa genopstod han lige paa een Gang i Mosaikken. Nu kan jeg ikke lide, at han ogsaa laver Fade og Krukker i Mosaik, selv om det vistnok teknisk kræver megen Dygtighed og Overvindelse af særlige Vanskeligheder. For den æstetiske Fornemmelse er der noget naturstridigt i det, ikke mindst i et Keramik-Land som Danmark, hvor man er naaet saa højt i Behandling af Stentøj. Hvad der ikke er brændt til en homogen Masse, men lagt i Cement eller Mørtel, skal ligge tungt paa et Gulv eller vokse sammen med en arkitektonisk Mur. Det er nu kun en Biting. Karl Larsen tumlede sig paa Mosaikfladerne med Figurgrupper, Dyr og Fisk. Han samlede paa Sten, fordybede sig i deres Art og Væsen, huggede dem i Smaastykker, lod dem bundfælde sig i sine Drømme om kunstnerisk Skønhed, og i dette Stenmateriale levede hans oprindelige Sans for Stof og Stoffets iboende Farve op igen, ganske uberørt i al sin Glans. Her sejrede han paany, sejrede ubetinget og uden Modsigelse hos Kendere af den Slags fine Ting. Som saa ofte før viste det sig, at den anvendte Kunst ved sine faste tekniske Rammer sætter en Disciplin, lægger Baand, som kan blive sundt retledende.

Hermed er vi paa ingen Maade færdige med *Maleren* Karl Larsen. Han maler stadig, selv om han haardnakket gemmer Billederne paa sit Loft. Den sidste Maleri-Udstilling, han havde (sammen med Johan Behrens og Kai Mottlau



*Karl Larsen: Harebilledet 1933. Mosaik.*



*Karl Larsen: Opstilling. 1939. Mosaik.*

paa Charlottenborg) for fem Aar siden, lovede jo ogsaa en hel Del, som han siden har ladet ligge. Det er imidlertid kun tilsyneladende. Drømmen om Maleriet lever lige heftigt i ham, den ideelle Begejstring lever ganske uberørt hos ham som i den tidlige Ungdom. Han har blot lært, at Kunsten er vanskelig. Langsomt har Kravene skærpet sig. Hvad man leger sig til i Ungdommens Overflod, bliver senere et Spørgsmaal om Knald eller Fald, hver Gang Penslen sættes paa Lærredet. Derfor er han karrig med at vise det, der for ham er det dyrebareste. Men en og anden Ting paa hans Væg vidner om, at den maleriske Følsomhed og Intensitet er intakt, lige brændende hos ham. Derfor staar han i højere Grad som en

Maler, der ikke har gjort sin afgørende Indsats, ikke har præget Billedet af sig selv, end sine jævnaldrende.

Det er Sindets Renhed, der saaledes har kunnet føre Karl Larsen uskadt gennem denne Skærild af Indtryk og Paavirkninger, Udslag og Yderligheder snart i den ene, snart i den anden Retning. Ret beset er det en mærkelig stærk og levende Egenskab, han her besidder. Den Mand maa komme igen som Maler en Dag — det kan man ikke lade være at tro. Det vil engang ske, at man sigter hans Produktion, det vi kender og det vi endnu ikke har set, saaledes at den tegner et Billede af en Personlighed, et *helt* Billede af Karl Larsen.

SIGURD SCHULTZ

## DA KASTANJERNE BLOMSTREDE

»JEG lever for at sprede Kærlighedslykke omkring mig,« sagde Pierre Madsen, og han gjorde det. I Hjertet af det skønne Kunstner Kvarter i Paris ligger en lille mørk og snæver, berømt og malerisk Gade med mange fornemme, gamle Huse fra den store Tid. I Nr. 24 her i rue Visconti mødtes i Aarene inden den første Verdenskrig en Del unge Digttere og Kunstnere hos den ekscentriske danske Student og Bogsamler Peter Aage Madsen og hans Ven, en ung tysk Baron. I Køkkenet, der samtidig var Spisestue, drejede den lille Kongoneger Kiki saftige Stege paa Spid. Ad en smal Spiraltrappe gik man op til Biblioteket ovenover og diskuterede Natten igennem foran et voksende Batteri af tømte Rødvinsflasker. Der var en egen Stemning over Stuerne med deres gamle udskaarne Træpaneler, de fyldte Boghylder, Malerierne, de sjældne Fajancer og det dæmpede Skær, der faldt over Ansigter og Portrætter fra svagt brændende Petroleumslamper. Huset var fra Molière-Tiden. Senere er der over Gavlen med Vinduet til Pierre Madsens Sovæværelse, hvor han saa trofast forfulgte sit Livsmaal at sprede Kærlighedslykke om sig, indsat en Marmorplade med Indskriften: »Ici mourut

Racine le 21. Avril 1629«. Her døde Racine. Her levede Madsen.

Gæsterne, som diskuterede over hans Rødvin, var en ny Epokes Mænd. Selskabet var saa internationalt som aldrig siden set. Det var Tiden uden Pas. Ingen spurgte om Oprindelse eller Race, de var alle meget forskellige, kun Kærlighed til fransk Kunst og Aand forenede dem. Endnu husker jeg et Par Profiler, der stiger frem af Erindringens Taage. Den lille Russer Kaplan, hvis Kusine senere gjorde Attentat mod Lenin, Italieneren Riciotto Canudo, der kæmpede tappert i Garibaldisternes Rækker, hans Veninde, en rumænsk Prinsesse, der kaldte sig selv »Skønhedens Præstinde«, og som med sin Formue bekostede Canudos Tidsskrift *Montjoie*, den prærafaelitiske Maler Sarlouis, den senere saa berømte Kritiker André Salmon. Han var da en lang og ranglet ung Mand, der nylig havde udgivet *Les tendres canailles*, en af de første Alfonsromaner i *Bibi Montparnasses* Manèr. Til Kanaljens Digttere hørte ogsaa Francis Carco, der senere blev berømt og rig paa Genren, men den Gang endnu indsamlede sit Stof under en fattig og tilfældig Bohème-Tilværelse, og Jacques Dys-



*3 Brændtlersskitser  
af Karl Larsen. 1942.*



sort, en Adelsmand fra Gascogne, der for at hævnne sig paa sin fornemme, lidt paaholdne Familie og for selv at bidrage til sit Livsophold havde giftet sig med en Bordelværtinde. Her kom ogsaa den fine, nærsynede Kritiker André Billy, der kun saa, hvem han vilde se, Journalisten André Tudesque, naar han var hjemme mellem sine Rejser for *Le Journal*, André Ronveyre, der havde tegnet alle Symbolisterne og nu begyndte paa Kubisterne, det danske Kunstnerpar Gerda og Einar Wegener, den senere Lili Elbe, og som sporadiske Gæster den blide Digter Christian Rimestad og den gode Københavner Ole Haslund. Jeg glemmer maaske de bedste, mange kendte vi kun ved Fornavn, de var paa Vej mod Berømmelsen, men naaede den ikke, skønt de den Gang regnedes blandt de første. Krigen tog dem.

I dette begavede og bedærvede Selskab kom ogsaa en pragtfuld ung Mand med bred Bringe og tunge Lemmer. Han var klædt i en Jakke af lyst engelsk Stof med en lang, tynd Platinurkæde, en kulørt Skjorte, ikke helt ren. Hans Hage var bredere end hans Pande, der var lille, og som kronedes af en Krans af let krøllet, næsten lysblondt Haar. Han trykkede ens Haand over Bordet med en kort og stærk Næve uden at standse Konversationen. Han talte uafbrudt, paradoksal og original, uhyre belæst og bestandigt overraskende med sin udtømmelige Viden om klassisk Fortid og aktuelle Begivenheder. Hans Navn var Wilhelm Kostrovitsky, han var Polak, født i Rom, man sagde, hans Far var en italiensk Kardinal, opdraget i Nice og Monte-Carlo. Han blev hurtigt Kresens naturlige Midtpunkt, til hvem alle lyttede. Han blev berømt som Digter og Ungdomsfører under Navnet Guillaume Apollinaire.

Apollinaire boede i en Kvistlejlighed paa Boulevard St. Germain paa Hjørnet af rue St. Apollinaire, efter hvem han tog Navn. Det var en Række smaa Stuer, alle i forskellig Højde, forbundne med Trapper, hvoraf en førte op til en stor Tagterrasse med Udsigt over Hundreder af Skorstensrør, der lignede omvendte Urtepotter, blaa Skifertage og Boulevardens Allé af blomstrende Kastanjetræer. Naar jeg mindes den Tid,

synes jeg, at det altid var Foraar. Senere har Boulevarden mistet sine Kastanjer. Men da blomstrede Kastanjerne — som i Werner v. Heidenstams Barndomserindringer. Ogsaa her kom et Barn til Verden. I disse Stuer fødtes Kubismen, der under vekslende Navne har behersket min Tidsalders Kunst.

Jeg besøgte ofte Apollinaire paa hans Kvist. Man kom op til den ad en bred og tæppebelagt, meget borgerlig Trappegang, hvor man undervejs krydsede snart en gammel Hertuginde, snart en Olding saa trist som en Aagerkarl, undertiden et Par Nonner med hvide, flagrende Kapper, og naaede man endelig Toppen, maatte man klatre endnu et Stykke op ad en stejl Hønsstige og var lige ved at tabe Ligevægten, naar man trak i Klokkestrengen. Der gik et Par Minutter. Indenfor hørtes Hvisken, saa sagte listende Trin, og tilsidst aabnedes Døren langsomt. Apollinaire nævnte straks sin Gæst ved Navn, som om han paa Forhaand gættede, hvem det var, inden han havde set ham. Senere opdagede jeg, at han havde et lille Øje i Døren. »Paa den Maade undgaar jeg kedelige Folk!« sagde Guillaume. En af dem hævnede sig ved at sætte en Prop i Hullet.

Endelig kom man ind i den lille morsomme Lejlighed, hvis Vægge var dækkede af Negermasker og Malerier, Dérain, Tolderen Rousseau, Metzinger, Leopold Survage, et Par Cézanner, der var en Gave fra Vollard. Soveværelset, den største af Stuerne, maalte to Gange tre Meter, her var to smukke Picassoer, en blændende Chirico og over Sengen et stort Billede med Apollinaire tronende mellem Picasso, Marie Laurencin, som havde malet det, og Fernande Olivier. De andre Stuer blev mindre og mindre og allerbagest var et ganske lille Pulterkammer med Lys fra et Tagvindue. Gulvet flød med Aviser og Manuskripter, et Bord var helt dækket af Papirer. Det var Apollinaires Arbejdsværelse, det allerhelligste, hvortil ingen fik Adgang. Her skrev han, bøjet over Papirdyngen, sine Bidrag til *Les Soirés de Paris*, det Tidsskrift, der blev Forløber for saa mange andre, ogsaa ad en Omvej for det danske *Klingen* (kun var *Les Soirés de Paris* langt beskednere i Udstyr og Format). Apolli-

naire var altid parat til at gøre andre Mennesker Tjenester. Utallige Gange har jeg set ham, naar Venner søgte hans Hjælp, trække sig tilbage til sit Pulterkammer og et Øjeblik efter komme ud med et Digt, endnu vaadt af Blækket.

Disse Digte, der blev til som i Improvisation, og som senere samledes i *Les Alcools* og *Calligrammes*, har bevaret hans Navn blandt de fem store i Frankrigs moderne Pleiade. Han var paa en Gang stolt og beskeden. Han var kun inspireret og undrede sig undertiden selv over de Sange, der fødtes paa hans Læber. Hans største

Betydning ligger ikke i, hvad han efterlod, men i hvad han var. Hans Personlighed prægede en hel Generation. Vi der kendte ham, glemmer aldrig Apollinares Smil, saa fuldt af Godhed, overbærende Ironi og Spot. Han var en Fører. Han var Kunstner og Humanist, en Søger og Nyder, begærlig efter det bedste, det skønneste, det universelle i Kunsten. Han fandt det hos de gamle og hos de yngste, valgte og vragede, elskede Formen og foragtede Tradition og Rutine. Selv sagde han, at Digterne er Profeter, og han saa langt ud over den korte Tid, der var hans Liv.

ANDREAS VINDING

## GUILLAUME APOLLINAIRE'S GRAVSKRIFT

OVER

# HENRI ROUSSEAU

VED

POUL UTENREITTER

ÆDLE ROUSSEAU, DU HØRER OS,  
VI HILSER DIG,  
DELAUNAY, HANS KONE, HR. QUEVAL OG JEG.  
SØRG FOR, AT VORE SAGER SLIPPER FRIT GENNEM TOLDEN  
VED HIMMERIGS PORT.  
VI KOMMER MED PENSLER, FARVER OG LÆRRED,  
FOR AT DU – SOM DENGANG DU MALTE PORTRÆTTET AF MIG –  
KAN TILBRINGE DINE LYKKELIGE, LEDIGE TIMER  
DEROPPE I DET VIRKELIGE LYS  
MED AT MALE –  
ANSIGT TIL ANSIGT MED STJERNERNE.



# SVEND JOHANSEN

NAAR det kongelige Teaters dukketeateragtige fortæppe i rørende kæmpeformat glider tilvejs, og lyset fra scenen i forbindelse med en svag duft af kold limfarve lægger sig som en forjættende dæmring over balkoner og guldsnyrkler, saa begynder alle at gøre sig parat. Der hostes a', hovederne finder efter lidt kiggen til højre og venstre den bedste mulighed for fri udsigt, der snurres og indstilles paa kikkerthjul, og uroen i benene dulmes saavidt muligt. Man genkender scenebilledet, det er forresten nydeligt, nu siges de første replikker, og langsomt fanges efterhaanden hele rummets interesse ind. Det gaar ikke i et snuptag, man har jo god tid.

Men er dekorationen af Svend Johansen, saa er det sket, og det lige med det samme, i det sekund tæppet hæver sig. Bum! billedet staar der som et kanonskud. Ingen tid til elskværdige overtalelser. Ingen pardon, man er ramt lige midt i øjnene. Der er dødsstille. Det ser næsten ud, som hele tilskuerblokken svajede. Men ingen falder. Tværtimod, man retter sig op. Svend Johansens skyts dræber ikke, det er af eventyrkaliber, og gør lyslevende.

Det maa have været et choc for malerpotterne, da de første gang lagde ud paa Svend Johansens vilde vover. Der havde de skikkelig i de mangfoldigste aar bare bestræbt sig paa at faa alting til at ligne paa en temmelig kedsommelig prik, afbleget og nedstemt, lysegraablaa himle, lysegraagrønne skove, støv i farverne for at give stemning. Og saa nu det frisprog uden det allermindste omsvøb, man kunde næsten ligesaa godt have forlangt af en stiftsdame, at hun skulde lade sig tatovere med blaa ankre. Det var en kolbøtte, og kiggede man nærmere efter, saa man endda, at den var baade forlæns og baglæns. Stilen var splinterny og opsigtsvækkende, men principet klassisk og eviggyldigt. Svend Johansen havde med en haandbevægelse, som kun han kan illustrere, rakt tilbage tværs over hele den naturalistiske periode og

knyttet traadene fra de store teatertraditioner til nutiden. Teatret skulde igen helt og fuldt være teater, ikke et panoptikon af habile imitationer, men en fantastisk uvirkelig verden, hvor talentet kunde færdes frit uden at tage hensyn til andre færdselsregler end de kunstneriske.

Teatret har som enhver stormagt flere fronter, Svend Johansen satte ind paa den festlige. Det gaar ikke at sige, at det er, fordi han selv er festlig, det er han, men paa en anden maade end andre, han har ligesom patent paa sig selv. Egentlig er der kun eet ord, man kan bruge om ham, og det er, at han er »svend-johansensk«, men definitionen er jo desværre ikke udtømmende. Lad os prøve at komme ind paa livet af ham ad en anden vej.

Svend Johansen kan sit teater paa fingrene, han er ikke bare en henrivende talentfuld maler, der har faaet lyst til at lade sit farveoverskud faa afløb, hele teatrets tekniske funktion har han i sig. Fremfor alt kender han sit rum. Dekorationen er et rum, selvom den staar aaben til alle sider. Som regel, for ikke at sige næsten altid, arbejder Svend Johansen med bagtæppe og buer, d. v. s. sidekulisser i forbindelse med soffitter, men set fra tilskuerpladsen skal disse løse dele, der er placeret med ret stor afstand fra hinanden, virke som en lukket afgrænsning, der slutter om spillet, ikke som en æske med laag og faste sider, snarere med en vis fornemmelse af uendelighed udenfor scenerummet, men denne uendelighed kommer os bare ikke ved, fordi maleren holder hele vores interesse indenfor synsfeltet. Dette paa eengang flydende og alligevel saa begrænsede rum har Svend Johansen helt i sine hænder og kan gøre med det, hvad han vil, han former og bygger det op, nøgternt og bevidst, saa den bærende ro tydeligt føles gennem de tusinde detaljer, der muntret sig paa overfladen. Først naar rummet staar der, begynder rankerne i pergolaen at sno sig, og det for alvor, men med en sikkerhed, som var det luft-



Suet Chausson



*Svend Johansen: Bortførelsen fra Seraillet. Det kgl. Teater.*



*Svend Johansen: Melodien der blev væk. Riddersalen.*

akrobatik uden et eneste fejlgreb i trapez'en. Atmosfæren svirrer af fine penselstrøg, der staar flimrende som et broderi, Svend Johansen har raad til det, for helheden tabes aldrig af syne. Kaade kruseduller »lopp'er« respektløst over de optrædendes hoveder og opildner dem til at yde deres bedste, for ellers bliver de glemt og forsvinder i dette masseopbud af beskrivende enkeltheder, barokke indfald og lattermilde kulører. Der skal styrke til at hamle op med en saa fremragende fortæller som Svend Johansen, hans ord bag farverne svirper og bider med talentfuld præcision og i elegant turnering, men hans form er saa blændende artistisk og overrumpelende, at man med glæde lader sig spidde sammen med hele den verden, hans klinge i virkeligheden er ude efter. Der er noget evigt i hans væsen og humor, saa drastisk og næsten digterisk har de talt paa Olympen og i Valhal, og var det ikke, fordi moderne tøj, løs jakke og graa flonelsbukser, er den eneste paaklædning, man kan tænke sig Svend Johansen i, saa kunde man for den sags skyld godt tro, at han havde levet ned gennem alle tidsaldre og passet i dem alle uden at forandre en tøddel i sine synspunkter undervejs. Han er menneske paa en talentfuld maade.

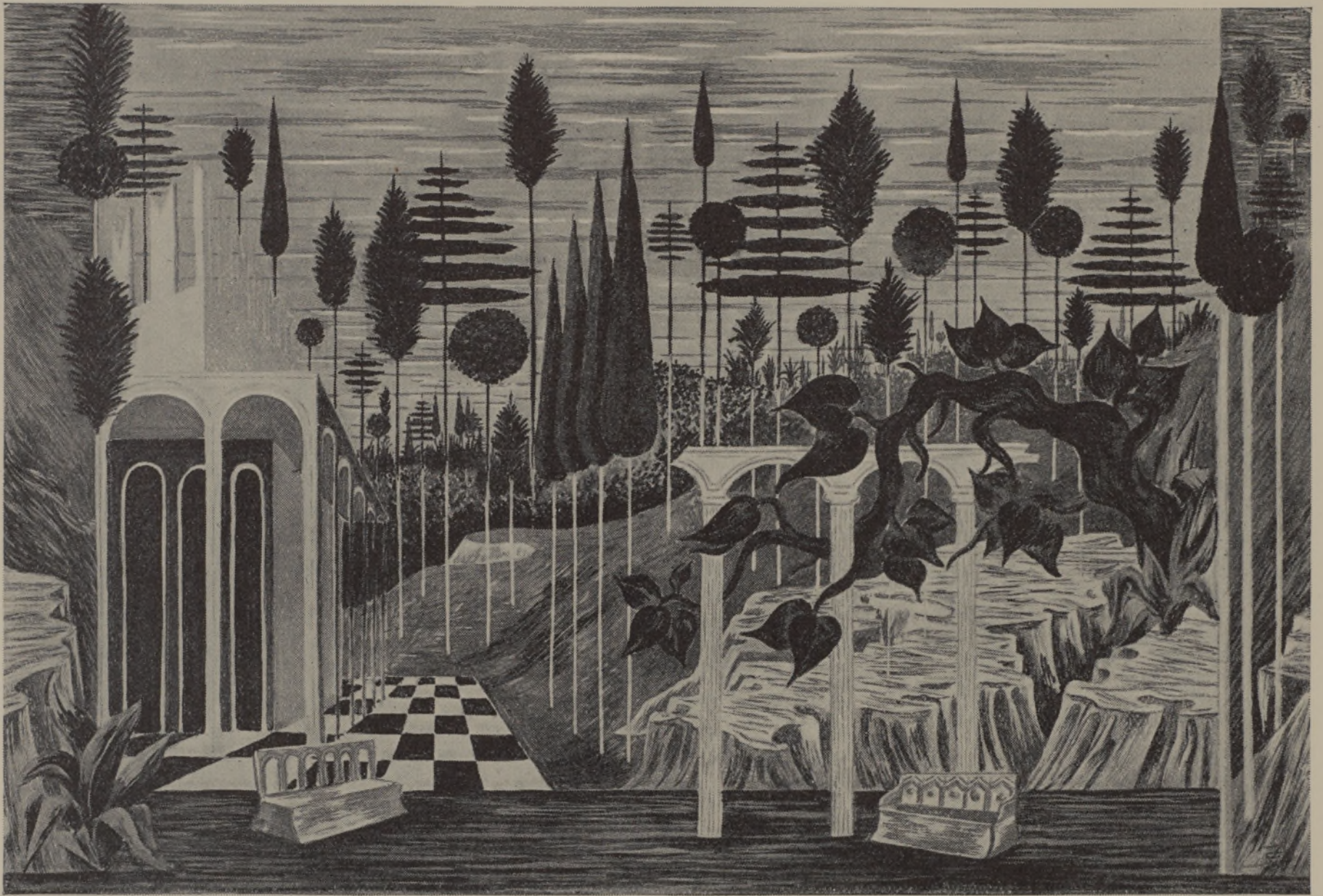
Svend Johansen plejer at sige, at der er steder, han kun kommer een gang, styrken i hans udtryk passer nemlig ikke i velondulerede dagligstuer. Paa samme maade vilde det maaske være gaaet ham paa teatret, hvor det dagligstuaagtige staar i høj kurs, især stod. Men i balletten havde muligheden for at skabe et fantastisk tea-

ter overvintret tværs gennem naturalismen, derfor blev balletten hans naturlige springbrædt: »Bolero«, »La valse«, Riisager-balletterne, »De syv dødssynder« o.s.v., hele ryggraden i moderne dansk ballet har han rislet inspirerende nedad. Han har forarget og henrykket, men kun haft een vej at gaa og er med talentets stædighed blevet ved at gaa. Han har faaet teatret til at hoppe i sit blomstrede sjippetov, han har vækket alle paa plyset og givet deres øjne arbejde og arbejdets glæde, det er en fin ting. Han ved det, derfor har han gjort det.

Ballet, opera, revy, »Skønne Helene«, »Bortførelsen«, P-H-revyerne, men skuespillet har været lidt tavst. Man har sendt bud efter Svend Johansen, naar der skulde synges og danses, men ordene har man været lidt bange for, naturligvis skal det være kraftige ord, der kan gaa igennem hans ikke ligefrem blide akkompagnement, men der ligger dog langt flere opgaver parat, end han kan overkomme i dette liv. Hvorfor ikke Holberg? han fortjente det, altsaa baade Holberg og Svend Johansen. Mangfoldige klassikere, en opremsning vilde blive for lang. Nye opgaver er nu engang de ordenstegn, man hænger paa kunstnerens bryst. Svend Johansen burde altid være rigt dekoreret med store lysende stjerner og baand paa kryds og tværs. Han har med en af sine allermest storartede krøller bragt teatret tilbage til de festlige slagmarker, hvor fantasiens orkan blæser støvet af dagligdagen og viser os, at den kan ligne paa en helt anden maade, end vi havde tænkt os. For det vil Svend Johansen aldrig blive glemt.

KJELD ABELL





*Svend Johansen: Købmanden i Venedig. Det kgl. Teater.*



*Svend Johansen: Bolero. Det kgl. Teater.*



Zadkine: Relief.

## SKULPTUREN I FRANKRIG

*som jeg saa den*

*Gudhjem, Juli 1942.*

TIL næste Aar er det tredive Aar siden, jeg kom til Paris og det er vemodigt at lade de tyve Aar, jeg har boet der, passere Revu. Tyve Aar i begejstret Arbejde med Kunstnere fra snart sagt Alverdens Lande.

Der skete noget dengang i Paris. Kubismen og andre Ismer vendte tilsyneladende op og ned paa det hele. I Virkeligheden var det vel sna-

rere en Hovedrengøring, et Forsøg paa at rense ud, at klargøre sig Problemerne og skaffe sig Herredømme over Udtryksmidlerne. Men dengang følte vi det, som om en ny Kunst skulde skabes. Vi var brandsikre paa, at det vi vilde, var det eneste rigtige og vi følte Fremtiden for os helt ud i det uendelige.

Nu tredive Aar efter er Fremtiden ikke uen-

delig. Nu mærkes der en Grændse for, hvad man kan naa og man opdager, hvor lidt af alt det, man drømte om at udrette, er blevet til Virkelighed.

Der er nye Generationer, der ser medlidende paa os, unge, der er klare til at storme Parnasset, som vi forsøgte det, sikre paa, at det, *de* vil, er det eneste rigtige. Og det er godt det samme.

Det er Kunstens Væsen aldrig at stille sig tilfreds, stadig at søge nye Veje, ofte uden at gøre sig klart, at den trods alt bygger videre paa, hvad der er gjort tidligere.

En Del af det, jeg dengang var stærkt begejstret for, synes mig nu mindre værdifuldt, men stærke Oplevelser har det skaffet mig og hver af de forskellige Kunstnere, jeg tænker paa, har givet mig noget, der har vist mig Vejen ind til det, jeg synes er Skulptur. Tilsammen har de lært mig at forstaa den tidlige græske Kunsts overvældende Storhed.

Alle de forskellige Teorier, hvilke Navne de nu prydede sig med, hvis de overhovedet havde noget Navn — ofte var det en enkelt Kunstner, der legede med sit specielle Puslespil, alle disse Teorier indeholdt en større eller mindre Sum af Viden om det, der tilsammen udgør et Kunstværk, naar en begavet Kunstner bevidst eller ubevidst tvinger den ind under sit Sind.

En af de første teoretiserende Billedhuggere, hvis Arbejder jeg lærte at kende, var den østrigske Polak Elie Nadelmann. I stærkt gennemskrabede og ciselerede Broncer søgte han at vise Formskemaet i klassisk Kunst, at analysere Formen, opløse den i Spillet mellem konvekst og konkavt. Det var en rafineret, elegant Statuettekunst, hvor Detaillernes Udarbejdning, for Eks. Lokkernes og Fingrenes Krølninger, bragte Tanken hen paa Guldsmedearbejde. Det var vel nok mere Akademi end Kunst. Men han rørte alligevel ved noget i Skulpturen, der faldt sammen med Bestræbelserne i Maleriet og vakte stor Opmærksomhed.

En anden, men mere abstrakt arbejdende Kunstner var Russeren Alexander Archipenko. Han søgte at analysere Motivet ved at vise

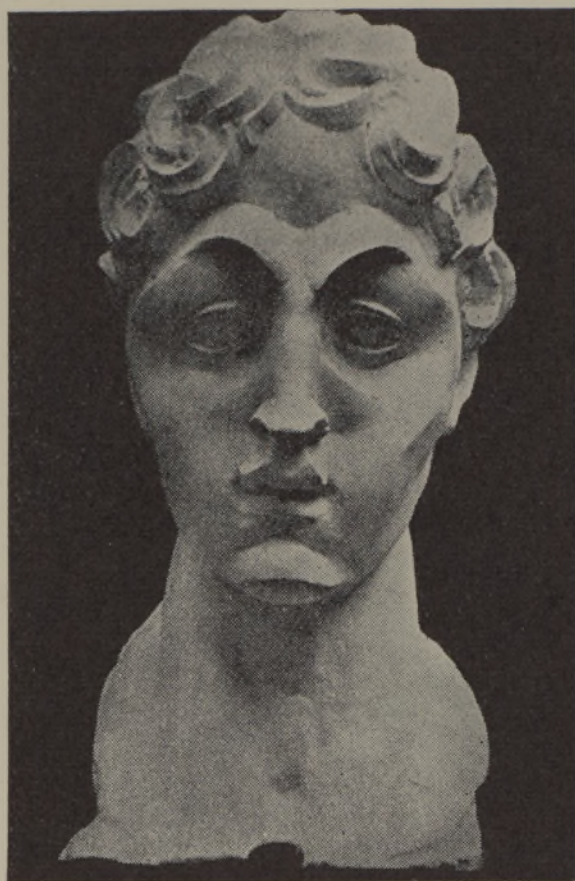
Planer og Snit gennem Formen, ofte ved Hjælp af en Glasplade med malede eller paalimede Legemer. Hans interessante Skulpturer var tit polykrome, men led næsten allesammen af den for en Skulptur store Fejl kun at kunne ses fra een Side. Det var mere frit i Rummet staaende Relieffer end egentlige Rundskulpturer. Det var en plastisk Udformning af de samtidige kubistiske Maleres Teorier. De søgte jo ogsaa at genskabe Rummet, ikke alene ved Farven men ogsaa ved Planer og Snit at give den tredie Dimension. I det hele taget betød Malernes Arbejde dengang meget for Skulpturen. Vi arbejdede sammen. Nogle meget interessante abstrakte Skulpturer blev lavet af Picasso, der paa dette Felt var stærkt paavirket af den spanske Billedhugger Agero.

Nogle af de mest plastiske Malerier skyldtes Mexicaneren Diego Rivera, der senere under en naturalistisk Form blev ved at arbejde med den abstrakte rumlige Opbygning af Billedet med dynamisk Forbindelse af de enkelte Planer i Overensstemmelse med Øjets Bygning. Hans Arbejde var en Fortsættelse af Cézannes Idéer, dybere udformet hos Rivera end hos de andre, der paa en mere overfladisk Maade havde hæftet sig ved Cézannes Udtalelser om Kuglen, Keglen og Cylindren. Rivera arbejdede ikke selv som Billedhugger, men han var stærkt interesseret i Skulptur. Jeg har tilbragt mange lærerige Stunder sammen med ham mens han demonstrerede sine Teorier om Maleri og naar han foran en Skulptur for Eks. fra Renaisancen paaviste dens Dynamik og logiske Rumopbygning eller maalte dens Proportioner.

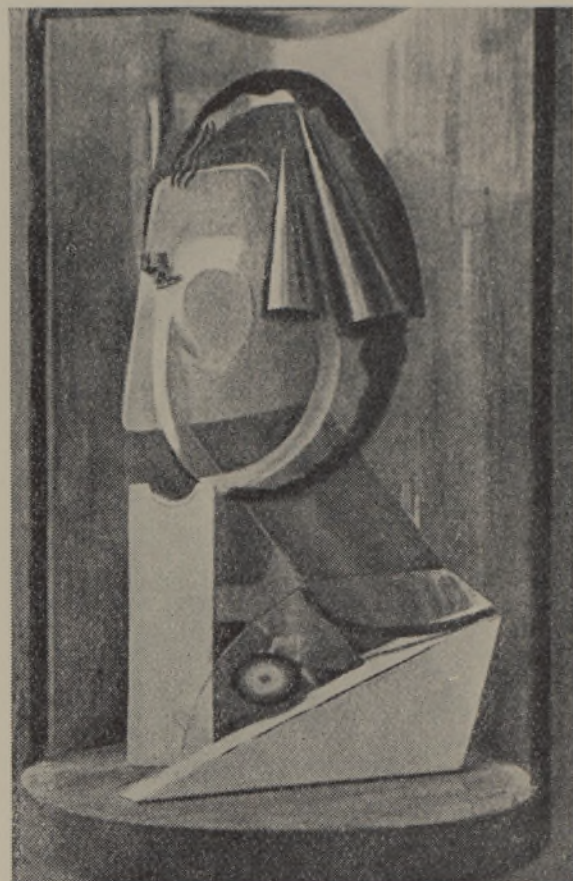
Jeg kunde blive ved at nævne Navne. Folk som Duchamp-Villon, Lipchitz og Zadkine og mange flere. Den sidste var mere personlig end de fleste andre. En Periode var han stærkt influenceret af Negerskulptur, hvis pragtfulde Abstraktioner begejstrede os alle. I lange Tider arbejdede han meget i Træ. Hans Atelier lignede en hel Skov med bladløse Trær, der havde faaet Liv paa en ny Maade. De sidste Ting, jeg har set af ham var en Slags Relieffer, hvor konkavt og konvekst spillede en stor Rolle. Senere mod Slutnin-



*Manolo.*



*Elie Nadelmann.*



*Archipenko.*

gen af mit Ophold husker jeg Amerikaneren Calder's farve- og formdynamiske Forsøg, hvor han ved Hjælp af smaa elektriske Motorer lod farvede Formelementer svinge og dreje i Rummet sat i Gang ved Farvernes og Formernes indbyrdes Tiltrækning og Frastødning. Hans Forsøg gav en Del at tænke over. Det gjorde alle disse Eksperimenter. Det var langtfra altsammen stor Kunst, men Arbejdet med disse Ting var som en Søgen ind mod Skulpturens A.B.C., en stærk Reaktion mod den foregaaende Periode, hvor den meste Skulptur var blevet litterær, ren naturalistisk og slapt traditionel.

Det er i Parentes bemærket underligt, hvor lidt de surrealistiske Billedhuggere har lært af disse Bestræbelser. Man skulde tro, at Formens Spænding og Bevægelse maatte være det stærkeste Middel til at udtrykke det menneskelige Sind, selv i de helt abstrakte Fantasidrømme, men det mærkes uhyre lidt, i hvert Fald herhjemme.

Samtidigt med de abstrakt arbejdende Billedhuggere var der naturligvis hele den store Mængde, der fortsatte Slendrianen og for hvem disse Bestræbelser var Udtryk for den Onde selv. Men der var ogsaa nogle faa, der uden at deltage i Bevægelsen arbejdede med rent plastiske Midler. En enkelt af dem, Manolo, i nær

Føling med den, andre af dem helt selvstændigt, i hvert Tilfælde vilde de sikkert reagere stærkt, hvis man sagde til dem, at der var Paavirkning at spore og alligevel var Udgangspunktet fælles: Villien til at sætte Form og Proportioner, Rum og Rytme i Højsædet igen som Udtryksmiddel. Ubevidst er vel ingen af dem gaaet helt fri.

Naar man engang kommer tilstrækkeligt paa Afstand af denne Periode af Kunstens spiral-snoede Vej, er jeg sikker paa, at det er disse, hvis Arbejder vil hævde sig som det mest menneskelige og stærkeste skulpturelle Udtryk for vor Tid.

Jeg tænker især paa Spanieren Manuel Martinez Hugue, kaldet Manolo, og de franske Billedhuggere François Pompon, Charles Despiau og Aristide Maillol.

Manolo er født i Barcelona 1872, men har levet det meste af sit Liv i Frankrig. Hans Arbejder danner ligesom et Overgangsled mellem Naturalismen og den abstrakte Kunst. Han tilhørte den førende Klike af abstrakt arbejdende Kunstnere, men havde lige fra Begyndelsen sin særprægede Form, der trods sin stærkt personlige Karakter er i Slægt med Maillols. Manolos Arbejder fra Parisertiden navnlig hans direkte i Sten huggede Arbejder, det var altsammen mindre Ting, udmærker sig ved stor Styrke i





*Manolo: De to Toredorer. 1922. Brændt Ler.*



*Manolo: Toreador. Kalksten 1914.*

Formgivningens Renhed og Helhed trods deres ofte fortællende Indhold og en næsten koloristisk Overfladebehandling.

Selv var han levende og spirituel som faa.

Et svagt Helbred hæmmede ham i hans Arbejde og tvang ham bort fra Paris, hvor han levede en halv Snes Aar. Derefter boede han i mange Aar i Sydfrankrig i den lille By Ceret, hvor han især lavede ganske smaa Ting. Typer fra den spanske og franske Side af Pyrenæerne. De var følsomme, gnistrende af Liv, dristige og stærke i Formen trods en ofte skitse-mæssig Udførelse. Da jeg sidst besøgte ham levede han i Omegnen af Barcelona, hvor han søgte at genvinde sit Helbred ved nogle varme Kilder der. Efter at have siddet lammet i sin Stol over et Aar, var han nu begyndt at arbejde igen, men det var en brudt Mand. De sidste Aar har jeg ikke hørt fra ham og jeg træffer ham vel ikke mere. Men Mindet om ham vil jeg altid bevare i Taknemlighed, for hans Venkab og for, hvad han har lært mig og mange andre.

At have arbejdet som Billedhugger hele sit Liv uden at opnaa større Anerkendelse og saa i sit syvogtresindstyvende Aar pludseligt blive opdaget og fejret som en stor Billedhugger, var det, der hændte Dyrebilledhuggeren François Pompon.

Lige siden 1894 udstillede han regelmæssig sine Dyr paa »den store Salon« uden at andre end nogle faa Kunstnere lagde Mærke til dem. Sit Brød tjente han ved at arbejde for andre. Blandt andet udførte han i mange Aar Marmorfigurer for Rodin.

I 1921 var Komiteen for »Salon d'Automne« hvor alle de moderne Kunstnere udstillede, blevet opmærksom paa hans Eksistens og inviterede ham til at udstille en Samling af hans Arbejder. Og dermed var Pompon med et Slag berømt. Kunstnerne afholdt stor Fest for ham, han blev Ridder af Æreslegionen o.s.v. og fra nu af behøvede han ikke længere at arbejde for andre. Kunstelskere fra alle Lande kappedes om at faa Lov at erhverve hans Arbejder. Det er den gamle Historie om Publikums Ligegyld-

dighed og manglende Forstaaelse om igen. Men Pompon lod sig ikke forvirre af Successen. Han blev ved at være den samme stilfærdige og ihærdige Arbejder som før.

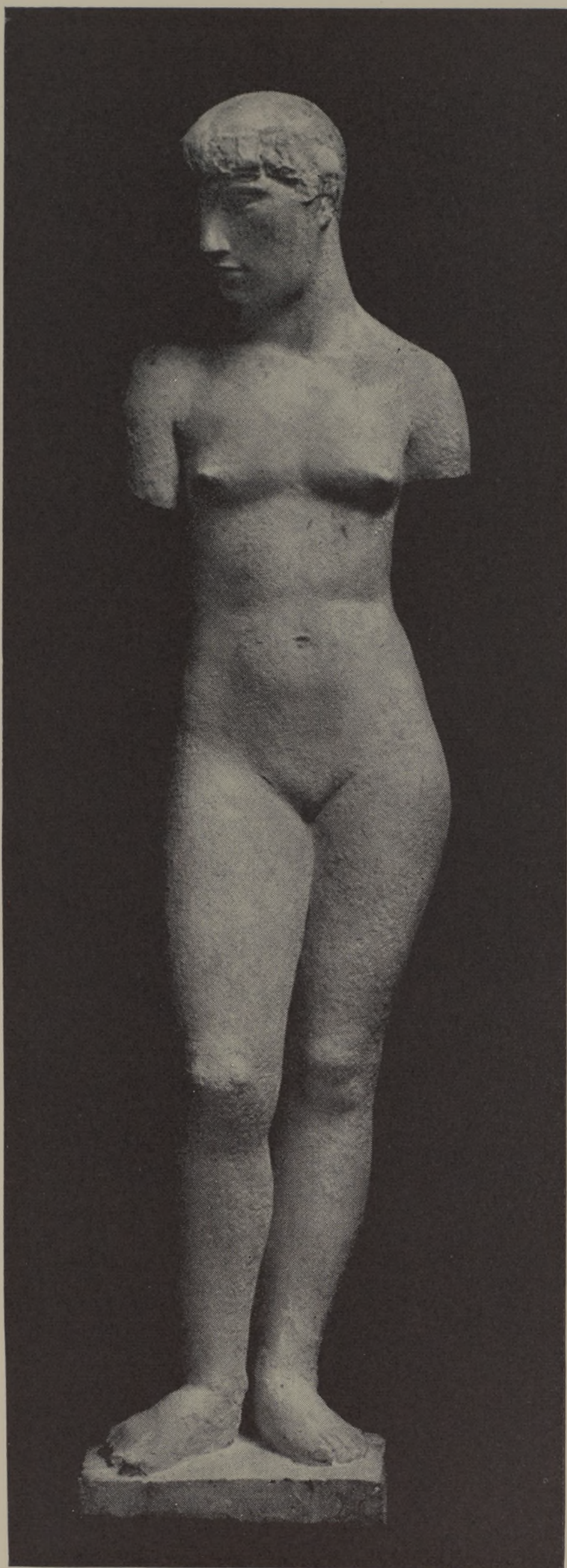
Naar man kom og bankede paa Døren til hans Atelier, var man sikker paa, at blive godt modtaget og faa en hyggelig Passiar mens han fortsatte sit Arbejde. Studierne til sine Dyr modelerede han i Jardin des Plantes eller ude paa Landet, hvor han fulgte efter sin Model. Et Brædt fastgjort om Halsen var saa hans Kavalet.

Da han begyndte at modelere Dyr (indtil 1890 havde han især lavet Figurer i traditionel Smag) var ogsaa de behandlede traditionelt. Fuglenes Fjer var omhyggeligt gengivet i Detailler o.s.v., men efterhaanden blev det mere og mere den hele Form, der fangede hans Interesse. »Man skal se paa Dyrene i stor Afstand,« sagde han, »saa Detaillerne forsvinder, saa finder man bedre den sande Form.« For det meste er hans Dyr i Bevægelse. »Det er Bevægelsen, der skaber Formerne og gør dem levende«. Han talte ofte om, at det gjaldt om at placere Tyngdepunktet rigtigt og han var ikke bange for at deformere for at opnaa et stærkere Udtryk.

Han kunde ogsaa have sagt, at det først og fremmest kom an paa at elske Dyrene, men det var for ham en Selvfølge. Man maa have hørt ham fortælle om hans Venkab med Hyænen i Jardin des Plantes, der kom hen til ham for at blive kløet paa Ryggen, og som han fortalte var fornærmet, naar han ikke havde været der et Par Dage, saa vendte den Ryggen til og maatte snakkes særligt godt for, før den blev god igen, eller set hans Forhold til den tamme Due »Nicolas« i Atelieret, for at forstaa hvor intimt hans Forhold var til Dyrene. Den franske Kunsthistoriker Henry Martinie har meget træffende sammenlignet Pompons Forhold til Dyrene med Lafontaines. Den samme Menneskelighed gør sig gældende. Selvom de fleste af Pompons Dyr er fremstillet i Bevægelse, er der milevidt til Baryes voldsomme Kompositioner og stærke Dramatik, og medens Stoffgengivelsen spiller saa stor en Rolle i Baryes pragtfulde Skulpturer, har Pompon givet Afkald paa en-



*Maillol arbejder paa Skitsen til »La montagne« i sin Medhjælperes Atelier. Adam Fischer fot.*



Charles Despiau: Statue. Gips.

hver Virkning af denne Art. Hans Sten og Broncer virker ved den hele Forms ubrudte Styrke, men Lyset smyger sig om dem og skaber trods Manglen paa Detailler, Fornemmelsen af Fuglens bløde Fjer eller Hyærens stride Pels.

Hans Skulpturer er gennemgaaende smaa. Men Tyngden og Rytmen i den rolige Form, den præcise, ofte næsten umærkelige Overgang fra Plan til Plan, den klare Profils stramme Linier og bløde Kurver skaber ofte Monumentalitet. Da Pompon døde i Slutningen af Tyverne var der almindelig Sorg blandt Kunstnerne i Paris.

Medens det tog Tid for Pompon at finde sin Vej, var Charles Despiau Kunst i fast Leje lige fra hans første Udstillingsaar. Han debuterede omkring Aarhundredskiftet og allerede 1904 udstillede han Busten af »La jeune Landaise« en af de smukkeste Portrætbuster han har skabt. Den vakte stor Opmærksomhed blandt Kunstnerne. Blandt andet blev Rodin stærkt begejstret, og han knyttede Despiau til sig som Medarbejder. Ikke blot for at han skulde udføre hans Arbejder i Marmor, men i snævrere Samarbejde. Endnu fra de første Aar, jeg kom hos Despiau, husker jeg, at der i hans Atelier stod en stor Figur udført af ham for Rodin og som nu staar paa Rodin Museet. —

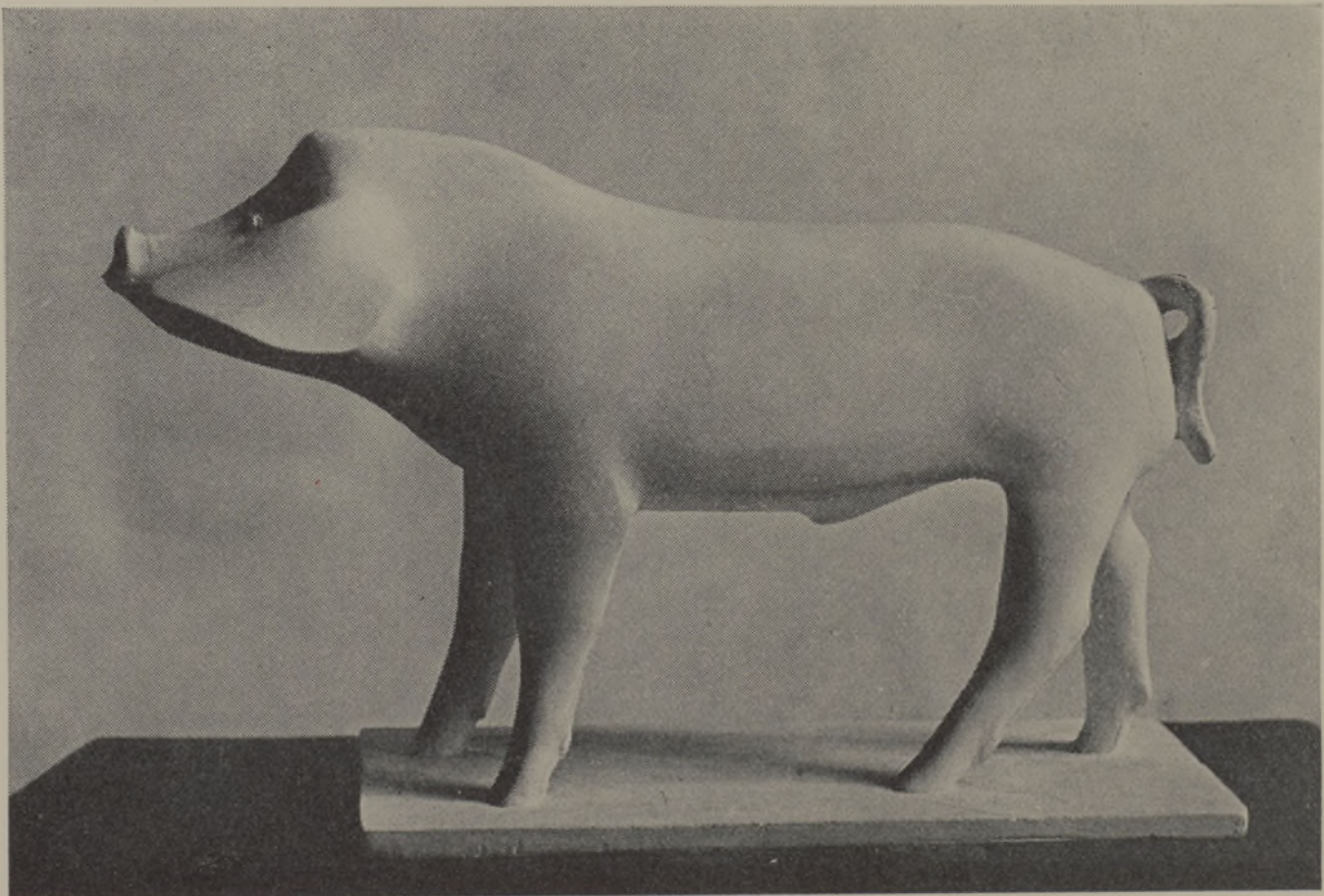
Dette Samarbejde gav Despiau Midler til at eksistere, hvad der var godt, da han trods sin Succes blandt Kunstnerne, ikke fandt Forstaaelse hos Publikum og intet solgte, men det vanskeliggjorde ham naturligvis at arbejde for sig selv og navnlig at udføre større Ting. Efter Rodins Død var det saa galt med Økonomien, at han og hans Kone en Periode under forrige Verdenskrig maatte kolorere Postkort for at leve. Men i al denne Tid skabte han alligevel den Række mesterlige Portrætbuster af Venner og Bekendte, der tilsidst tiltvang ham den Anerkendelse, der saa længe lod vente paa sig og gav ham Midler til at arbejde som han havde Lyst, ogsaa at udføre store Figurer. Despiau mener selv, han er Naturalist. »Je travaille comme un concierge« sagde han engang til mig og mente dermed, at han copierede Naturen saa banalt

som muligt. Men ser man paa hans Arbejder, især hans Buster, hvoraf nogle er blandt de bedste, der nogensinde er skabt, bliver man klar over, at det passer ikke helt. Man opdager, hvor frit han arbejder. Selvom hans Skulpturer bærer Præget af et indtrængende Naturstudium og hans store Figurer synes helt afhængige af den enkelte Model, ejer de, alt det en stærk, personlig Kunstner føjer til af sit eget og i Busterne især mærker man, at han ikke forgæves har levet i en Tid, hvor der er arbejdet med at analysere Kunstens Midler og han kan selv af og til ikke lade være at gøre opmærksom paa bevidste Finesser, i Konstruktionen af en Buste, f. Eks. Aksens Forskydning eller Planernes indbyrdes Forhold. Letkøbt er Resultatet ikke. »Man laver en Buste paa en halv Time,« sagde han engang. »Men man arbejder maaske halvfjerds Seancer før den halve Time kommer«.

Hans Kunst er i Slægt med Rodins, men han har ikke dennes store Patos. Despiaux rolige beherskede Figurer brænder af en indre, mere menneskelig Passion. Og medens Rodins Skulpturer var modelleret af Lys og Skygge, er Stofbehandlingen hos Despiau nok malerisk, men Formen er bestemt ved Profilens, Liniens Spil.

Despiaux kunstneriske Modsætning Aristide Maillol var længe om at finde sit egentlige Kald. Han begyndte som Maler, tegnede, udførte Litografier, vævede Tæpper og arbejdede som Keramiker, og det er først som trediveaarig han begyndte som Billedhugger, og selvom hans tidlige Arbejder viser hans Søgen efter den rene Form, mærker man, hvorledes han famler sig frem, indtil han omkring 1900 helt finder sin Udtryksform. Naar man undtager de faa Billedhuggerarbejder, som skyldes Renoir, hvis eneste store Figur, Venus, er et af moderne fransk Plastiks smukkeste Arbejder, staar Maillols Kunst isoleret i fransk Skulptur. Og alligevel kan man ikke tænke sig den opstaaet i noget andet Land. Maillol er født og lever hver Vinter i sin Fødeby Banyuls sur Mer, den lille Fisker- og Vinavlerby ved Middelhavet, ved den spanske Grænse, hvor i Oldtiden de græske Kolonister slog sig ned. Banyuls Kvinder og det stærke Lys dernede, som dræber alle Detailler og lader alting føles plastisk, har været med til at skabe hans Skulpturers stærke rene Form, der er besjælet af fransk Aands beherskede Lidenskab.

Den rene Forms Liv er Maalet for hans Stræben. Kuglen, Keglen og Cylindren arbejder i



Pompon: Gris.

hans Skulpturer, men altid iklædt en menneskelig Form. Det er betegnende for hans Maade at arbejde paa at der findes meget faa Portrætter fra hans Haand. Det, der interesserer ham, er ikke at gengive og fortolke, men den skabende Leg med Form og Rytme. Under Arbejdet gaar noget, der kommer indefra, saa stærkt sammen med det han ser, at han ubunden kan fantasere over sin plastiske Idé. Maillols Skulptur er trods hans store Beundring for Rodin som Kunstner, en stærk Reaktion mod dennes Kunst og mod den literær-akademiske Retning, som ogsaa de abstrakt søgende Kunstnere reagerede imod. Men hans Arbejde har været helt uafhængigt af disse. Græsk Skulptur er hans store Forbillede. Om Sommeren bor han i Marly le Roi, en Timestid fra Paris. I hans Atelier der, mærker man Solen og Luften fra Banyuls, ser man Kvinderne

dernede fra for sig. Fjernt fra Intriger og æstetiserende Diskussioner arbejder han, arbejder paa stadigt at naa et lille Stykke videre paa det Værk, han begyndte paa for et halvt Aarhundrede siden. Sikker paa sig selv, men aldrig helt tilfreds. — Jeg kender en Figur, han har haft i Arbejde i ti Aar, før han holdt op. Ikke fordi han syntes, den var helt, som den skulde være. »Men engang maa man jo sige stop«.

Maillol er nu enogfirs og hans Gerning er vel snart Slut; men den har forlængst placeret ham som vor Tids største Billedhugger.

Tyve Aar var jeg i Paris. Det er trist at tænke paa Vennerne i Dag og det føles svært ikke paa nært Hold at kunne følge dem og den nye Generation i Arbejdet paa, trods Sorg og Nød, hver paa sin Vis, at føre fransk Skulpturs store Traditioner videre.

ADAM FISCHER



*Nana besøger Matisse. Sommeren 1942.*

# I N D H O L D S F O R T E G N E L S E

Omslaget i femfarvet Litografi af <b>Salto</b> .	
Titelblad. Teksten tegnet af <b>Villiam Nissen</b> . Vignet af <b>Salto</b> .....	3
Kolofon. Fotografi af svagtbrændt oldægyptisk Fajancebæger med Lotusdekoration. Antiksamlingen.....	4
»Hymne til Apollon«. Af Percy Bysshe Shelley (1820). Oversat af <b>Otto Gelsted</b> .....	5
Apollonhovede. Græsk Mønt, Sølv-Tetradrakme, fra Olyntos. Omkring 350 f. Kr.....	7
»Underet i Delfi«. Af <b>Pär Lagerkvist</b> . Stockholm 1934. Politikens Kronik.....	7
Træsnit i spirende Stil. Af <b>Salto</b> .....	11
»Slangen og Blomsten«. Stenmosaik af Kay Simmelhag.....	12
»Helhesten«. Femfarvet Originallitografi af <b>Salto</b> . »De 4«	13
»Omkring Klingen«. Af <b>Poul Uttenreitter</b> .....	15
Fotografi af Sophus Claussen. 1926 .....	17
Fotografi af Thøger Larsen og Ove Rode. 1925.....	19
Vignet fra Apulejus' »Det gyldne Æsel«.....	21
Fra Familiealbumet. Digte, Karikaturer og Fotografier af og om »De 4«. Fotomontage.....	22
»Buddha og Krigen«. Af <b>Otto Gelsted</b> .....	27
Træsnit af Vilh. Lundstrøm.....	28
Femfarvet Originallitografi af <b>Vilh. Lundstrøm</b> 1942	29
Nature morte. Fotografi efter Vilh. Lundstrøm.....	31
»Tilbageblik paa Fremtiden«. Tanker og Tendenser i »Klingen«s Tid – Vilh. Lundstrøm. Af <b>Otto Gelsted</b> .....	31
Model. Fotografi efter Vilh. Lundstrøm.....	35
Vignet af Salto.....	36
»Fædrene kalder«. Radering af Jens Adolf Jerichau. Paris 1916. Om Raderingen af <b>Salto</b> .....	37
»Pindars første nemeiske Ode«. Oversat og kommenteret af <b>Otto Gelsted</b> .....	38
Vignet af <b>Mogens Zieler</b> .....	40
»Tre berusede Gedeskindsvinsække«. Originaltræsnit af <b>Salto</b> . Motiv fra Apulejus' »Det gyldne Æsel«.....	41
»Den spirende Stil«. Af <b>Salto</b> .....	42
Fotografi efter Vase i den spirende Stil af Salto. Udført paa Den kgl. Porcelainsfabrik.....	43
Fotografi efter André Schlickting.....	45
Fotografi efter Ida Bay-Schmith.....	46
»Kornet«. Digt af <b>Guri Schade</b> .....	46
Trefarvet Originallitografi af <b>Kay Christensen</b> ...	47
Bidrag til Diskussionen »Kunst kontra Fotografi«. Billede af en ung Morder, taget tværs over Fængselsgården paa 25 Meters Afstand med Kikkertlinse. <b>Lund Hansen</b> fot.	49
Muhammedansk Moske. Tegning af Kusai .....	50
»Det kritiske Punkt«. Af <b>Poul Henningsen</b> .....	50
Femfarvet Originallitografi af <b>Jens Søndergaard</b>	53
»Nat«. Digt af <b>Jens August Schade</b> .....	55
Peruviansk Ornamentik. Vignet.....	56
»Den ny Realisme«. Af <b>Fernand Léger</b> .....	56
Fotografier efter Egon Mathiesen og Else Fischer Hansen..	58
»Maleriets Farve«. Af <b>Egon Mathiesen</b> .....	59
Tre Kællingedigte af <b>Jens August Schade</b> .....	62
Originallitografi af <b>Olaf Rude</b> .....	63
Fotografi efter Søren Christmas.....	65
»Rostrup Böyesen som Lærer«. Af <b>Salto</b> .....	66
Fotografier efter Tegninger af Böyesens Elever.....	67
Fotografi efter Mogens Andersen.....	68
Fotografier efter Jeppe Vontillius og Ingrid Hansen.....	69
Fotografier fra Fornyelsen af Farvepudsbillederne i Thorvaldsens Musæums Gaard 1938–40. Hans Petersen fot.....	70
»Ode til en græsk Vase«. Af John Keats. 1819. Oversat af <b>Otto Gelsted</b> . Vignet af <b>Salto</b> .....	71
Femfarvet Originallitografi af <b>Richard Mortensen</b>	73
Fotografi af Joan Miró.....	75
»Joan Miró«. Af <b>Richard Mortensen</b> .....	75
Fotografier efter Joan Miró.....	77
»Chr. Kongstad Petersen. 1862–1940«. Af <b>Jacob Paludan</b> .....	78
Vignet: Pennetegning af Chr. Kongstad Petersen.....	80
»Fra Dombey og Søn. 1924«. Fotografi efter Pennetegning af Chr. Kongstad Petersen.....	81
Fotografier efter Blyantstegninger af Kamma Salto. Siameseren, der selv har skrevet sit Navn med siamesiske Bogstaver paa Tegningen. 1914. Modelfigur 1937 .....	82
Tre Fotografier af Pierre Bonnard i hans Have i Cannet. 1942	83
Et Brev om Bonnard. Af <b>Nana Vinding</b> .....	83
Nana forlader Bonnards Hus i Cannet. Fotografi .....	84
»Anna Perenna«. Digt og Litografi af <b>Kay Christensen</b>	85

Fotografi af den restaurerede Kolossalløve fra Hama . . . . .	87	Guillaume Apollinaire's Gravskrift over Henri Rousseau. Ved <b>Poul Uttenreitter</b> . . . . .	111
»Kolossalløven fra Hama«. Af <b>P. J. Riis</b> . . . . .	87	»Svend Johansen«. Af <b>Kjeld Abell</b> . . . . .	112
»Arbejdet med Hama-Løven«. Af <b>Elo</b> . . . . .	89	»Polichinel«. Femfarvet Originallitografi af <b>Svend Johansen</b> . . . . .	113
Fotomontage med Billeder fra Restaureringen af Hama-Løven	90	Fotografier efter Svend Johansens Teaterdekorationer. »Bort- førelsen fra Seraillet«, Det kgl. Teater, og »Melodien der blev væk«, Riddersalen . . . . .	115
Vignet. Træsnit af André Dérain . . . . .	92	Fotografi efter Svend Johansens Fortæppe paa Nørrebros Teater . . . . .	116
Ikke tidligere offentliggjort Fotografi af Auguste Renoir. . . . .	93	Fotografier efter Teaterdekorationer af Svend Johansen. »Købmanden i Venedig«, Det kgl. Teater, og »Bolero«, Det kgl. Teater . . . . .	117
»Irregularisterne«. Af Auguste Renoir. Fremdraget og kom- menteret af <b>Ole Vinding</b> . (Fra Ole Vinding: Renoir)	93	Fotografi efter Relief af Zadkine . . . . .	118
Fotografi af Renoirs Statue af Venus foran Petit Palais i Paris	95	Skulpturen i Frankrig som jeg saa den. Af <b>Adam Fischer</b> . . . . .	118
»Lange Margrethe«. Originaltræsnit af <b>Povl Christen- sen</b> . Fra Steen Steensen Blicher: Udvalgte Noveller 1941	96	Tre Fotografier efter Manolo, Elie Nadelmann og Archipenko	120
Fotografi af malet Træskive med Kejser Septimius Severus, Kejserinde Julia Domna og Sønnerne Caracalla og Geta (skræ- bet ud) . . . . .	97	To Fotografier efter Manolo. De to Treadorer, 1922, Treador, 1914 . . . . .	121
»Fra en romersk Kejserindes Salon«. Af <b>Frederik Poulsen</b> . . . . .	97	Ikke tidligere offentliggjort Fotografi af Aristide Maillol, der arbejder paa Skitsen til »La mon- tagne« i sin Medhjælpers Atelier. <b>Adam Fischer</b> fot. . . . .	123
Fotografier af romerske Kvindebuster . . . . .	98	Fotografi efter Charles Despiau . . . . .	124
Fotografi af romersk Kvindebuste . . . . .	99	Fotografi efter François Pompon . . . . .	125
9 Fotografier af romerske Buster . . . . .	101	Nana besøger Henri Matisse. Sommeren 1942. . . . .	126
Peruviansk Ornamentik. Vignet . . . . .	103	Indholdsfortegnelse . . . . .	127
»Trappegangen« (1917). Fotografi efter <b>Karl Larsen</b> . . . . .	104	Fotografi af Lekytosvase fra Athen. 2den Halv- del af V. Aarhundrede. Antiksamlingen . . . . .	128
»Karl Larsen«. Af <b>Sigurd Schultz</b> . . . . .	105		
Fotografier efter Mosaiker af Karl Larsen. Hare- billedet. 1933. Opstilling. 1939 . . . . .	107		
»Da Kastanjerne blomstrede«. Af <b>Andreas Vinding</b> . . . . .	108		
Fotografier efter 3 Brændtlersskitser af Karl Larsen. Den kgl. Porcelainsfabrik. 1942 . . . . .	109		





