
Svensk malerkunst 1900—1940 — et led i forsvenskningen af Sverige

AV NIELS KAYSER NIELSEN

i sin morsomme, men også skarpsindige bog *Löjliga familjerna* fra 1964 skriver Staffan Björck bl.a. om "karaktären Carl Larsson" (Björck 1964:114ff.). I den anledning kunne man måske forvente et psykologisk-intimt portræt af denne malers personlige konstitution, som kunne forklare hans forkærlighed for "rysch og pysch" og hjemlige idyller med små fortrolige detaljer. Det er ikke tilfældet. I stedet forholder Staffan Björck sig her til et udsagn af Carl Larsson, hvori denne hævder, at han sammen med Bruno Liljefors og Anders Zorn står i "spetsen för vår tid" inden for malerkunsten. En sådan djærv udtalelse kaller normalt på modsigelse, men Björck er nu ikke ganske utilbøjelig til at ville være enig i den. Ganske vist kan han ikke dy sig for undervejs at holde en smule grin med den Larsson'ske stil med den forkærlighed for "stolsben och rockknappar", men artiklen slutter af med det interessante udsagn, at sammen med bl.a. Karl-Erik Forsslund, Ellen Key, Karl-feldt og Elsa Beskows værker kom Carl Larssons billeder til at sætte sig varige spor i svensk kultur. "Frågan är", spørger Staffan

Björck, "om de direkta intrycken från dikt och konst någonsin varit en så formande makt i folklivet som under detta skede" (Björck 1964:114ff.).

Dette spørgsmål skal her tages op til kritisk behandling, idet det forekommer værd at overveje, om ikke andre perioder i svensk malerkunst har haft en nok så stor betydning for fornemmelsen af svenskhed, dvs. bidraget til forsvenskningen af Sverige.

Der kan nemlig være grund til at fastholde, at netop på dette tidspunkt omkr. år 1900, hvor Zorn, Larsson og Liljefors står så stærkt, er Sverige ved at ændre karakter som land og som nation, nemlig fra bonde- og skovland til moderne industrination. I takt hermed ændres også de nationalt overgribende symboler, bort fra højstemt og retorisk konservativ nationalembematik såsom kongehus, statskirke, hær og skole i retning af først en mere inderlig og lavmælt liberal-nationalisme, der betoner andre sider af svenskheden, såsom naturen og det svenske hjem. Denne står stærkt indtil ca. 1. verdenskrig, men suppleres dernæst — så småt — af den nye industrielle og urbane Sverige, som formet i socialdemokratis-

mens nationale udgave for alvor skulle udfolde sig i den modernisering af Sverige, der finder sted i mellemkrigstiden (Löfgren 1993).

Set i dette perspektiv passer Zorn og Liljefors's malerier af den svenske natur som fod i huse til den nye, liberale svenskhed, ligesom Carl Larssons Sundborn-idyller med det "svenske hjem" par excellence gør det. Det landlige idyl-Sverige, som man er i færd med at miste, skal fastholdes som billeder. På Stockholmsudstillingen 1897 er disse længselsbilleder da også rigt repræsenteret. Men også den konservative nationalisme, i form af Verner von Heidenstam, hvis bog *Karolinerna* om den svenske storhedstid var udkommet et par uger inden udstillingen, var afbildet på Stockholms-udstillingen i form af et maleri af Hanna Pauli, hvilket fik en anmelder til at hævde, at "portrættet er næsten lige så affekteret som originalen".

Vi befinder os med andre ord i en brydningstid. Skal man finde billedmæssige matricer for den nye industrielle og tiltagende urbane svenskhed, som i højere grad er i takt med tiden og som i højere grad tager hensyn til den kommende situation, herunder også storstadsliv og massesamfund, skal man imidlertid gå andre steder hen end til malerierne på Stockholmsudstillingen. Nok er Zorn og Carl Larssons billeder i dag, som Staffan Björck så rigtigt påpeger, kanoniserede som ægtsvenske kondenseringer, men de er det først og fremmest som repræsentanter for det Sverige, som var en gang — på samme måde som Dalarna som landskab nok så ofte har fungeret på den måde. Skal man finde billedmæssige matricer, som også forholder sig til det urbane og det arbejderklasseprægede Sverige, slår de ikke til. Det konfliktfrie, stillestående og klasseharmoniske idyl-Sverige, som ikke mindst Carl Larsson skildrer i al usamtidighed, svarer kort ind i det 20. århundrede ikke til den samtidige svenske virkelighed.

Matricer for svenskhed

Og her er vi så i den situation, at interessen for dels typiske svenske malere, dels den tidlige modernisme inden for kunsten er voldsomt stigende i Sverige i disse år som led i en generel besindelse på det nationale, som i Sverige i langt højere grad end i Danmark har været på smalkost i efterkrigstiden. Tre store udstillinger viser det, hvoraf de to første har været fællesnordiske, medens den tredje og sidste karakteristisk nok udelukkende var svensk. Nærmere bestemt sigtes der til udstillingen *1880-tal i nordiskt måleri 1985—86* som den første, *Modernismens genombrott. Nordiskt måleri 1910—1920* er den anden. Og senest viste man på udstillingen *Ursvensk* på Norrköpings og Borås' Konstmuseum i 1992 nogle af de mest kendte værker inden for den svenske malerkunsts klassiske malerimodernisme, hvor man havde et godt blik for maleriets bidrag til svensk selvforståelse.

Via en gennemgang af dels centrale træk i klassiske tidlig-modernistiske malerier, dels deres receptionshistorie i en række svenske kunsthistoriske værker og udstillingskataloger undersøges derfor i det følgende muligheden af at opstille en typologi af malerimodernisme i nationalt matriceperspektiv, der i højere grad end Carl Larsson og hans åndsfæller har været med til at skabe fornemmelsen af svenskhed i det 20. århundrede.

En sådan matriceopstilling er imidlertid ikke uden forlæg. Den bygger i høj grad på Billy Ehns artikel i *Ethnologia Europaea* om Gunde Svans og Thomas Wassbergs iscenesættelse i dagspressen som repræsentanter for to sider af svenskheden (Ehn 1989). Nærmere bestemt den gensidige relation, hvor Gunde Svans velkendte individualisme, perfektionisme og selvbeherskelse materialiserer den svenske drøm om det rationelle, perfekte og ordentlige samfund,

medens Thomas Wassberg, bohemen og naturbarnet, inkarnerer oprindeligheden, det uforudsigelige, sværmeriske, indolente og excentriske i svensk identitetsfølelse.

Min tanke er nu den, at man bør kunne kombinere Billy Ehns matricemodel fra idrætten med den nationalistiske trend inden for kunstvidenskab. Nærmere bestemt forfølge dels et sansedyrkende og storbyorienteret, dels et stilfærdigt-reflekteret spor hos den ældste svenske malermodernisme.

Denne tanke er ikke mindst foranlediget af Ivar Lo-Johansson ord i anledning af Albin Amelin-udstillingen på Moderna Museet i 1972:

Vi har haft nationalmålare som Carl Larsson, Anders Zorn og Bruno Liljefors. De representerar delar av det svenska kynnet, hemmet, kvinnohullet och varför inte tidig porr respektive jägaren och vildmarken. Ska det bli något kvar i framtiden av vår bildkonst så måste det bli Amelin. Han representerar Sverige, arbetarlandet. Det enda kapital vi har är utom skogar och gruvor arbetet. (Cit. fra Zennström 1975:249.)

Ganske vist kan man ikke se bort fra den direkte politiske og æstetiske kongenialitet mellem netop disse to værdige gamle stridsmænd, og ganske vist kan man heller ikke se bort fra, at hver tid har sine helte, og at Amelin måske nok var mere i vælten i de farverige og forhåbningsfulde 1970'ere. Men spørgsmålet er alligevel, om ikke Lo-Johansson berører en betydningsfuld streng i sangen om den svenske selvforståelse i det 20. århundrede: følelsen af at have opnået resultater via kamp og hårdt arbejde. Hermed ikke sagt, at Albin Amelin kan stå alene som matrice for svenskhed, dertil er han dog for proletarisk og for helstøbt (i Gösta Liljas bog *Svenskt måleri under 1900-talet* er Albin Amelin da også kun nævnt to steder i forbifarten), men derimod nok, at de maleriske matricer i højere grad er knyt-

tet til det urbaniserede og demokratiske Sverige end til de tre provins-nittotalister.

Gennembrudsårene

Ser man på den tidligste svenske urbant-modernistiske malerkunst er det påfaldende, hvor hurtigt gennembruddet sker. I løbet af ganske få år eksploderer der en ny måde at male på og en ny måde at anskue kunst på — det sidste ikke mindst takket være de unge modernisters mange proklamationer og udlægninger.

I den forbindelse taler man i svensk kunsthistorie ofte om "1909 års män", som betegnelse for de modernistiske kunstnere, der for alvor slog igennem dette år. Inden vi går ind på, hvem det her drejer sig om, kan der være grund til at minde om det faktum, at 6 år forinden var den første svenske bil — Tor 1 — rullet ud af Gottfried Lindströms værksted i Tidaholm, hvor der derefter i 1906 udbrød heftige demonstrationer og protester i anledning af de dårlige arbejdsvilkår. Det var opløb, hvor kvinder og børn gik i spidsen som tegn på, at det var "the whole way of life", som her var anfægtet. Der var med andre ord mindre tale om en heroisk arbejderbevægelses manifestation end tale om besvær med den nye tilværelse i et industrialiseret og kapitaliseret samfund i en gammel bondebygd som Västergötland.

Dette spor-eksempel fra provins-Sverige kan illustrere, at der overalt i Sverige var tale om en kombination af vrede, benovelse og forbløffelse over den nye tids tilstand — men også behov for fortolkning af kompleksiteten i den nye livssituation. I løbet af få år blev det ene og det andet liv løbet såvel historisk som livshistorisk over ende: man oplevede pludseligt, at historien var stærkere end livshistorien; at den personligt livsbundne, cirkulære tilværelse tabte i værdi i forhold til den lineære udvikling i såvel tid

Einar Jolin, "Slådåkning på Djurgården". 1917.

som rum (de første biler havde karakteristisk nok svært ved at dreje og var mest velegnet til lige-ud-kørsel på landeveje). 1909-årsmænd skrev — og malede — sig ind i et nyt, lineært tænkende — og følede — landskab, der var på vej til at blive et by-landskab med streger, linjer, og kondensering — samt sammenføring af vidt forskellige ting.

"De unge" blev i samtiden opfattet som en enhed, til trods for at de på ingen måde

udgjorde en homogen gruppe. Rolf Söderberg mener at kunne indplacere dem i tre typer: For det første en vital og udadrettet, der lægger vægt på det ornamentale, de stærke og lyse farver samt en hvirvlende linjerytme. For det andet en aristokratisk og elegant retning, og for det tredje en mere lyrisk gruppe, der betoner det rent male- riske og lægger afstand till litterære og symbolske undertoner (Söderberg 1961).

Denne opdeling er ensbetydende med en opdeling i et storstadsorienteret Stockholms-maleri, der — henholdsvis aristokratisk-cool eller ekstatisk-vildt — betoner det nye pulserende urbane liv, og et Vestkyst-maleri som orienterer sig i retning af en melankolsk og lyrisk dyrkelse af det uberrørte landskab (Lilja 1986: 31). Denne modsætning skulle — officielt — komme til at kendetegne hele den klassiske svenske malermodernisme.

En anden modsætning har Erik Blomberg peget på: en spænding mellem en udadvendt og dekorativ stil vs. en intim og romantisk, som er præget af underfundig mystik (Blomberg 1977: 71).

Men ret beset kan man med lige så stor ret operere med en tredje opdeling mellem på den ene side den fløj, som dramatisk, vitalistisk og ekstatisk betoner en næsten rabulistisk fortælleglæde, og som er udpræget litterære i sin kunst — og på den anden side et ironiserende og stiliserende maleri, som betoner enkelhed og kondensering. Dynamik og forenkling er her de overordnede omdrejningspunkter.

Det er i høj grad også i denne modstilling, man finder grundingredienserne til den matrice for svenskhed, som mindre officielt, men lige så virkningsfuldt skulle gøre sig gældende i det modernistiske maleris billeder af svenskhed helt op i 1930'erne. En sådan opdeling betoner ikke så meget kunstnernes hjemsted samt geografiske tilhørsforhold og motivvalg, men desto mere måden at male på og den æstetiske praksis i det hele taget. Den vægter ikke så meget forskellen mellem land og by som de kunstneriske temperamentsforskelle, med spontanitet og sensualisme over for intellektualisme som de betydningskabende poler.

Da foreningen "De unge" af 1909 opløses i 1911 og året efter afløses af kunstnergruppen "De otte", bestående af Tor Bjurström, Gösta Sandels, Birger Simonsson, Leander

Engström, Nils Dardel, Einar Jolin, Isaac Grünewald og hans hustru Sigrid Hjertén, er den malerisk-æstetiske forskel inden for denne samling af talenter da også allerede nok så tydelig som den geografiske. Således er de tre førstnævnte malere fra Vestkysten indbyrdes uhyre forskellige, lige så forskellige som de fire sidstnævnte fra Stockholm, og norrlänningen Leander Engström lader sig slet ikke indplacere i den geografiske opdeling. Han er dramatikeren frem for nogen, men maler ikke storstads-billeder, derimod heftige og rytmiske landskabsmalerier med motiver fra Lappland.

Til gengæld er det expressive element fremherskende hos dem alle. I deres første samlede udstilling 1912 klinger en svensk expressionisme helt igennem, i det mindste en expressionisme, der er så svensk som den nu kan blive (Lidén 1974:203 ff.).

Dramatik versus stilisering

På trods af det overordnede fællespræg, som måske snarere er af "politisk" end af æstetisk art, er der ikke desto mindre tale om markante forskelle. Lad os som udgangspunkt tage henholdsvis Isaac Grünewalds maleri fra 1915 "Det sjungande trädet" og Einar Jolins maleri "Slådkning på Djurgården" fra 1917.

Grünewalds billede er blevet opfattet som den tidlige svenske expressionismes programmaleri, med dets usentimentale glæde over det moderne storbyliv (Lilja 1968:36). Først og fremmest er det en fest for øjet, befriet for al teoretisk spekulation og gennemsyret af en umiddelbar sanseglæde, som dyrker hastigheden, linjeføringen og den ydre dekorative komposition. Som maleren udtrykte det i et foredrag i Estetiska föreningen i Uppsala 1918, er et landskab, som ses gennem en bilrude, ikke det samme som før, og "den strålende, starka elektriska belysningen, som afskaffat natten i storsta-

den, har skänkt oss förut oanade ljusfänomen" (cit. efter Söderberg 1961:32).

Stockholm var ellers ofte blevet malet i et vemodigt-sjæfuldt, blåligt-troldsk skumringslys som f.x. i Eugene Janssons Riddarfjärds-billeder og Prins Eugens maleri af Stockholms Slot (Laurin 1912). I disse billeder er der ikke langt til Bruno Liljefors' jagtbilleder og til Karl Nordströms lyrisk-tunge aftenmalerier fra provinsen. Hos Grünewald derimod er der intet tilbage af en sentimental længsel efter landet og uskylden. Heller ikke i "Det sjungende trædet" med motiv fra et urbant forlystelsesliv med dets knaldende røde farver, tempo i linjerne og de abrupt paralleliserede genstande aner man den slags. Med sin klangglæde er "Det sjungende trædet" først og fremmest en ikke-analytisk bejaelse af industri, civilisation og teknik, befriet for al gammelmandssnak om kultur og dybde i sjælens indhold. Den spontane sensualisme med alle sanser ude efter dynamik og dramatik er i focus. Her er ingen refleksion. Grünewald kunne ikke drømme om at træde et eftertænksomt skridt tilbage.

Det gør derimod den svale Einar Jolin. Selv når det drejer sig om en moderne storbykildring, mister professorsønnen Jolin ikke det kølige, analytiske overblik. Det er den stiliserede kondensering som dominerer, også i vinterbilledet fra Djurgården. Billedet indgår i de mange Stockholmskildringer, især af udsigten over Riddarholmen, som Einar Jolin så ofte malede mellem 1910 og 1920.

I dette tilfælde har han valgt de kølige vinterfarver: blå og hvidt, men med meget-sigende gule pletter. Og som om dette ikke var nok, vajer det svenske flag fra en gul bygning mod en blå baggrund i billedets øverste venstre hjørne og vinker op til måne og stjerner på den frostklare skumringshimmel. Farveskalaen er skam national nok, men det nationale får i kraft af redundansen en drej-

ning i retning af en svag ironisk distancemidt i alt det smagfulde og afstemte. Et par år forinden havde Jolin i *Tidskriften Konst* skrevet: "Ju mer ett konstverk närmar sig naturen, desto mer intetsägande blir det. — Det fordras betydligt mer för att kunna öfverdrifva en sak på ett öfvertygande sätt, — för att framhålla något särskildt som konstnären känt inför naturen, än att minutiöst kopiera naturen." (Cit. fra Moderna Museet 1990: 24).

I øvrigt domineres billedet af den hestetrunkne slæde, fastfrosset i stivnet position. Den pelshueklædte kusk er lige så strunk og knejsende som den sorte hest, hvis ene ben løftes i stolt posering, medens pishen er standset midt i sit smæld, så at snerten ligner en omvendt, overdimensioneret spadserestok. Nederst i forgrunden går to mennesker hver til sit. Vi aner deres bevægelse ud af billedet — den ene til højre, den anden til venstre. Mellem disse flankerer to slanke hunde en dreng på sparkstøtting. Alle tre skikkelser bevæger sig i modsat retning af heste-slædeforspandet. Jo, der er skam fart og dynamik nok i vinterstorbyen, men den er fanget i et stiliseret øjeblik, ligesom den er fastholdt i en stram og analytisk præcis komposition. Det er den intellektuelle iagttagelse, som reflekteret og bevidst her giver sin kærligt-ironiske præsentation af Stockholmslivet. Der er ikke langt til Ivar Arosenius' bittersøde "Vårafton" fra 1905, blot er satiren og ironien som altid hos Jolin holdt i stramme tøjler. Jolin økonomiserer. Han er stilfærdig, selv når han er mest programmatisk.

Det svenske naivistiske maleri og dets baggrund

Den svenske naivistiske malerkunst er blevet kaldt en særpræget foreteelse i europæisk maleri, og givet er det, at andre lande

næppe kan fremvise noget tilsvarende. Gösta Lilja sammenfatter opfattelsen således:

Kanske har vi just vad gäller det naiva måleriet större skäl än annars att tala om en svensk tradition. (Lilja 1968:71.)

Meget tyder da også på, at naivistiske malere som Gideon Börje, Axel Nilsson, Eric Hallström, Nils Dardel, Alexander Roos, Bror Hjorth og Hilding Linnqvist trækker på en egen svensk tradition. Således fortæller Rolf Söderberg, at naivisterne hos marskandisere og på auktioner opsøgte værker af ægte naive amatørmalere (Söderberg 1961:59 f.). Han peger i den forbindelse på Josabeth Sjöberg, Lim-Johan og sammen Nils Nilsson Skum samt almuemaleriet fra bl.a. Dalarna. En bondemaler som Per Höhrberg, som Linnqvist refererer direkte til i et af sine malerier, hører også hjemme i denne tradition.

Hermed er samtidig angivet én type af baggrundsforklaring for naivismen: at det svenske bondesamfund med et efter europæisk målestok højtstående uddannelsesniveau for den brede befolkning har haft rige muligheder for at udvikle en forfinet, omend naiv bondekunst, sådan som vi også kender den i den svenske almuemusiktradition med dens kunstfærdige spelmansbarok. En sådan forklaring betoner det kulturelle kontinuitetselement. Andre betoner socialhistoriske opbrudsoplevelser som baggrund.

Således har man hos Dardel talt om, at hans billeder afspejlede det aristokratiske Sveriges sociale og politiske deroute, og at han med sin bohemiske levevis præget af absindtrikkeri og bisexualitet skulle illustrere en Oscar Wilde-lignende dekadence. En sådan "læsning" af hans billeder er sandsynligvis alt for biografistisk og for "litterær", men illustrerer igen, at myten (også den om malerkunst) er labil og præget af en indre dynamisk spænding. Dekadence-

opfattelse gjorde sig givetvis gældende i hans samtid, mens man i dag på baggrund af en længere virkningshistorie vil lægge andet i hans billeder.

Hos de sprælske af naivisterne, som f.x. Hallström og Linnqvist, har man til gengæld villet se selve urbaniseringens indtog og industrialismens æden sig ind på Stockholms forstadsudkanter. Således har den førende kender af den svenske naivism, Erik Blomberg, betonet dette træk (Blomberg 1962 passim). Han har påpeget, at det netop ikke var den larmende storby som hos Grünewald og Hjertén, eller den svale ro over vandet i Stockholms aftensikumring som hos Jolin, der interesserede disse malere, men derimod forstæderne med deres truede idyller, hvor den rumlige grænse mellem land og by samtidig markerer en historisk grænse i tid. Det er på grænsen mellem natur og kultur, i det ubestemmelige felt, hvor der ingen orden findes, men hvor kontingensen hersker og dæmonerne færdes, dér hvor der er nok er uorden i tingene, men også frihed til at udfolde sig uden ordenens binding, at der er brug for et helt nyt formsprog af på én gang troskyldig og reflekteret art. Et naivistisk formsprog.

En fjerde type af forklaring har man søgt at finde i den svenske historiske isolation mellem 1910 og 1920, som følge af verdenskrigen, hvor kunstnerne opholdt sig hjemme og derfor fortæller om det nærliggende, det fortrolige miljø og dette at høre hjemme "et sted". Denne type af tilgang, som man kunne kalde stofflig-identitetsmæssig, har sans for hukommelsen i landskabet og for sporenes historie. Det er den, som lå til grund for udstillingen *Ursvenskt — naivister och realister 1916—46* i Norrköping og Borås 1992. I udstillingskataloget taler man om, at denne kunsts fortællere "skildrar ett svunnet Sverige som många ännu bär i sina drömmar och hjärtan." (Norrköpings og Borås' Konstmuseum 1992:4) Og selv om

dette udsagn kan tolkes som regression og nostalgi, signaler det også en slags fremadrettet erindring, hvor det erindrede er til hjælp for orienteringen i nutid og fremtid. Og herfra er investeringen af denne erindring i en fornemmelse af en særlig svenskheds-identitet ikke langt borte. Det forekommer derfor konsekvent, at man i samme katalog betoner, at det svenske naivistiske maleri også er en reaktion mod de Matisse-expressionister, som ellers dominerede kunstmuseet (Norrköpings og Borås' Konstmuseum 1992:8). Naivisterne erindrer så at sige via jorden, ikke via fransk æstetisk teori.

Imidlertid kan der være grund til at nuancere billedet af naivisterne en smule, for det Sveriges-billede de optegner er ikke ensartet. Den svenskhed, som de stiller til rådighed for eftertiden, er netop spændstig og labil som enhver anden myte.

De svenske naivisters dobbelthed

Nok havde også Einar Jolin studeret hos Matisse — og vi har Ludvig Nordströms morsomme skildring af, hvorledes Jolin tog luderne på kunstnercaféerne i Paris med storm ved netop ikke at være stormfuld, men kølig og elegant (Moderna Museet 1990:8) — Ikke desto mindre trækker han tydeligt nok også på en hjemlig-svensk tradition, som har mere blik for forenklingens og fordybelsens minimalismer end for bulder og brag, som hos Grünewald. Det samme gælder i endnu højere grad for Nils Dardel, som er blevet kaldt "den svenska 1900-talskonstens mest särpräglade personlighet" (Granath 1988). Han havde ganske vist studeret hos Matisse som de øvrige i "De åtta", men uden større interesse, og ved hans debut foråret 1912 påpegede man, at han mindede om Arosenius (Moderna Museet 1988:101). Givet er det, at han fra starten

gik helt sine egne veje, inspireret af Pär Lagerkvist, og da han i 1918 havde sin egen udstilling i Nya Konstgalleriet, var det en højst selvstændig og original kunstner, der her viste sig for offentligheden. Det er den bevidste uskyld, den ironiske distance og den kølige kvikhed, der er i centrum, så at kunsten ser ud som en leg. For den aristokratiske godsejersøn fra Arboga, der åndeligt måske nok tilhørte 1800-tallet, som det er blevet hævdet af Erik Blomberg i forbindelse med hans måske mest berømte maleri "Den döende Dandyn", fremstod den nye verden, som han kendte så godt fra sin lange rejser jorden rundt, som kaos og virvar — og som en udfordring, som det gjaldt om at trække et ekstrakt ud af.

Maleriet "Dansbanan" med dens folkeliv og erotik er et sådant koncentrat af den nye verden, med orkestret på en platform oppe i den overskærne, hendøende birk og de dansende par på estraden nedenunder. Fire balloner stiger til vejrs, medens to mænd klatrer op ad en af de stolper, som bærer den balkon, hvorfra to unge kvinder frydefuldt ser til: den ene af mændene har en kniv i munden. Til venstre i billedet beskuer en hund med undren et lille hvidt kors foran en anden, højst levende birk. Død og liv, opgang og forfald er Nils Dardels temaer. På birken er hans og hans forlovedes initialer skåret ud i det traditionelle hjerte med en pil gennem. Deres kærlighed er smuk, men også provisorisk, fortæller dødsmetaforikken. Alligevel er maleriet ikke trist eller patetisk. Snarere er det smilet gennem tårer, skønheden i elendigheden som hos Billie Holiday og Franz Schubert, vi ser i det bizarre tableau. Det er præget af det kølige røntgenblik, der gennemlyser alt, men også af den distance, der får alvoren til at virke mere sørgmunter end bittersød. Personerne er nok karikerede og grinagtige, men ikke udleverede. De er ubehjælpsomt malede, netop fordi de selv er ubehjælpsomme. Dar-

Nils Dardel, "Dansbanan". 1922.

del er netop naivist, ikke naiv. Troskyldigheden er villet.

Indholdsmæssigt brydes det konventionelle i en banal dansesituation med det bizarre: en kamp på liv og død på vej op ad en balkonpæl, og en hund som begrundet dødens faktum, medens der sidder et helt orkester i et birketræ. Men formen, som er overtaget fra det naive maleri (Dardel kendte fra sine Pariserbesøg til Henri Rousseaus malerier og var fortrolig med Ernst Josephssons stiliserede sindssygetegninger), binder brydningen i en æstetisk helhed. Det sker takket være den teknik, som man kender fra almuemaleriet: at skikkelsesdannelsen foregår ved hjælp af anvendelsen af én og samme farve inden for rammerne af skarpt optrukne, konturerede figurer med svagt aftegnet volumen. Samtidig er Dardels typiske "stankelbensmennesker" mere tegn, end de er realistiske portrætter. Dardel er nok den intellektuelle røntgen-analytiker, men når situationen er gennemlyst, ombrydes den og fremstilles expressivt-fortættet i en æstetisk syntese. Som den æventyrfortæller han er, søger han mere den typificerende præsentation end afbildningen — og mere det sceniske arrangement end det psykologiske portræt. Resultatet er en påfaldende indholdsmæssig og formel klarhed og nøgternhed midt i harlekin-optrinnene.

Dardel besidder den samme klarøjede analytik som barnet, men bærer den samme maske af naivitet som clownen. Og denne dobbeltbundethed klares ved formens enkelhed og de distinkte persontegninger. Hans dekorationsskitse til Hugo Alfvens "Midsommarvaka" fra 1920 adskiller sig således ved sin klarhed og sin vilde forsimpel tydeligt fra den øvrige svenske midsommar-ikonografi, fra Zorn til Otte Sköld, hvor det sociologiske blik er mere fremherskende end det tegnmæssige.

Sammen med Einar Jolin viser Dardel

køligheden og den elegant-aristokratiske værdighed som matrice for svenskhed. I hans tilfælde i naivistisk udgave.

Naivister om nogle er også Eric Hallström og Hilding Linnqvist. Hos dem ser vi den anden pol af svenskhedens matricer udfoldet: livsglæden, sanseligheden, tingsfornemmelsen, stoflighedssansen, vitaliteten, varmen og folkeligheden. Ganske vist er de to malere indbyrdes ganske forskellige, for så vidt som Linnqvist i højere grad er fabulerende, hvor Hallström er socialhistorisk (Söderberg 1961:62f.), men deres indbyrdes forskellighed overgås så langt af forskellen til Dardel og Jolins malertemperamenter.

Hallströms berømte maleri af Rörstrands porslinsfabrik, der emmer og syder af liv og aktivitet og vender op og ned på alt og alle og giver pokker i perspektiv og proportion til fordel for én stor samtidighed, ville være utænkelig hos både Jolin og Dardel. Det samme gælder den svenske naivismes mest fabulerende og drømmende maleri: Hilding Linnqvists "Hjärtats sång" (malet i flere forskellige udgaver), med fugle, hjerte, og blomster i en komposition, hvor man vanskeligt kan sige, hvor grænsen går mellem det ene og det andet. Her er der ikke tale om forskellige ordener, men om én stor u-orden, om man vil — eller måske snarere et univers der giver pokker i spørgsmål om orden og uorden. Her er der tale om en næsten overjordisk, romantisk-elegisk tilstand, men også den blanding af beskedenhed og drømmeri, der af mange opleves som unikt svensk.

Dette har også gyldighed i den sans for det "mysiga" i det ordinære hverdagsliv, der var Axel Nilssons særkende. Hans billede "Trädgården" fra 1921 med motiv fra hans nærmeste omegn er præget af solvarmen og det typiske svenske træhus med sort mansardtag i byens udkant. Det naivistiske i maleriet ligger, som Rolf Söderberg har på-

Eric Hallström, "På ön". 1917. Illustration ur *Ursvenskt — naivister och realister 1916—1946*, 1992.

peget, ikke så meget i fantasiens mangfoldighed som i den kunstløse præsentation (Söderberg 1961:65). Det er det upretentiose liv blandt "almindelige" mennesker, der ligger Axel Nilsson på sinde. Det er det unge, demokratiske Sverige vi her ser, hvor jævne folks liv opfattes med interesse og respekt. Det gennemgående dagslys passer som fod i hose til billedets fortrøstningsfuldhed. Billedet rummer den samme optimisme, som den der i november får svenskeren til at udbrude: "Snart är det vår", og som i mellemkrigstiden fik den brede svenske befolkning til helhjertet at slutte op om den omfattende

modernisering af Sverige, på trods af de mange nye, ukendte og delvis uforståelige tildragelser (Frykman 1993).

"X-et"'s sammenfatning

Da Erik Blomberg i 1962 udsendte sin bog *Naivister og realister* kunne han uden tøven slå fast, at "Sveriges populäraste målare i dag heter X-et" (Blomberg 1962:50), dvs. Sven Erixson. Årsagerne hertil er givetvis mange, men blandt dem kan man ikke se bort fra, at hos "X-et" sammenfattes de første fire tiår

af Sveriges historie i koncentrat. Alene farveskaler i form af kontrasten mellem lyse og mørke farver, der altid går igen i hans billeder, tager hensyn til dobbeltheden i de erfaringer, den menige svensker havde gjort sig. Motivisk er hans vekslen mellem nationalt og internationalt, mellem hjemligt og eksotisk, mellem forstadssverige som i "Bryggerivägen, Tumba", landlige idyller som f.x. "Flickor på ängen" og storbysverige som i "Katarinahissen" fra Stockholm medvirkede til at skabe indtrykket af denne sammenfatning. Hans freskomaleri af Nils Holgerssons rejse gennem Sverige som vægmonument relaterer ham direkte til svensk nationalfølelse og svenskhedens ikonografi.

Men mest af alt er det nok hans evne til æstetisk-tematisk koncentrat, der gør, at han opleves som fortætning af svenskheden i den første halvdel af det 20. århundrede, og dermed placerer ham centralt som svensk identitetskunstner.

Hans maleri "Melodier vid älven" fra 1935 (et forslag til dekorerings af Göteborgs Koncerthus' foyer) udgør en sådan svenskhedssammenfatning. En første reference til såvel svensk kunstnerkontinuitet som svensk kulturhistorie møder os i Näckens midt i billedet med dens henvisning til Ernst Josephsons berømte Näckens-malerier. Spillemandsmotivet, som understreges af pigen med "näverlur" øverst til højre, rummer tydeligt nok reminiscenser af den Dalarna-kult, som også gjorde sig gældende i 1930'erne, og som ligeledes mimes i fåbodselementet med de fritspringende geder i forgrunden. Men deformationen af både musikerne og gederne gør, at der ikke bliver tale om nostalgi, men om tegnstilisering af fortællende, og dermed provisorisk, art.

Denne provisoriekarakter understreges af den skævvredne linjeføring fra midterste del i venstre side op mod øverste højre hjørne. I denne linjeføring anes der i den kom-

positoriske opbygning, som virker naiv med sit horror vacui-princip, men som i virkeligheden er yderst stram og økonomiserende med virkemidlerne, fem tematiske felter: i forgrunden fåbodslivet, dernæst et menneskefelt med tre skikkelser, hvor en manuelt arbejdende mandsperson og "näverlur-pigen" flankerer den tragiske Näckenskikkelse i hans indelukthed i bjergkløften. Midterfeltet, som takket være den perspektiviske opbygning er billedets dybestliggende del, befolkes af samfundsmæssigheden i form af små menneskeskikkelser, der dyrker jorden og med teknikens hjælp fravriter naturen dens goder. Landbrugselementet er ikke skudt til side, men fabrikskorstene og cykler vidner om de nye tider og det Sverige, som nu er industrialiseret helt ud på landet. Det er det kollektivt-arbejdsomme svenske folk, der her hyldes, samtidig med at individet og kunsten i bedste socialdemokratiske forstand vederfares al ret ved at blive fremstillet typologiseret i front. Det næstøverste felt med elven og forsen angiver baggrunden for rigdommen, og øverst hviler fjæld og vildmark i ophøjet ro. Det er den svenske myte, vi her har for os, en svenskhedens myte som både peger bagud og fremad.

Harmonien mellem natur og kultur, individ og kollektivitet, kunst og produktion, landbrug og industri, dynamik og ro er det litterære indhold i denne optimistiske vision af Sverige, samtidig med at den formelle opbygning — med dens stramme kompositoriske princip og sanseglædens tendens til ophobning — ligeledes udgør en sammenfatning af 30 års malermodernisme. "X-et" er naivist, ingen tvivl om det, men han skjuler ikke sit reflekterede og analyserende temperament. Der er ikke tale om kølig refleksion som hos Dardel og Jolin, men heller ikke uhæmmet sanseberuselse som hos Grünwald og drømsk uorden som hos Linnqvist, men referencer til alle dele.

Det er det organiserede, velordnede, men samtidig hyggeligt-fortrolige arbejdsverige, vi her ser, som samtidig levner plads til ægte natur. Det er drømmen om velfærdssverige, men også drømmen om civilisationens forsoning med naturen, der her demonstreres for os — som matrice for den vision af Sverige, som det 20. århundrede har levet højt på: et Sverige skabt i "X-et"'s billede. Sjældent har det været mere velanbragt at hæfte sig ved Karel Kosíks gamle diktum: at de middelalderlige katedraler ikke kun var en afspejling af det feudale samfund, men selv et led i opbygningen heraf. Det gælder også for den svenske malermodernisme i de første fire årtier af det 20. århundrede — med Sven Erixson som den store malerlandsfader.

Den lugna, mer eller mindre berättigade känslan av det egna överlägsenhet, som finnes hos engelsmän, normmän, fransmän, ungrare och amerikaner, saknas tyvärr ännu i Sverige (Laurin 1920:8).

Sådan skrev Carl G. Laurin om det svenske maleri i 1920. Med ikke mindst "X-et"'s billeder blev der rådet bod på denne misere. Ikke at hans billeder er hverken blærede eller chauvinistiske, blot forsikrer de om, at i Sverige står det godt til. Så godt, at man ikke behøver at forsikre andre om ens fortræffeligheder. Hovedsagen er, at svenskerne selv ved det. Ikke mindst hermed bidrog hans kunst til en selv-identitet og en svensk selvforståelse gennem dette århundrede.

Litteratur

- Björck, Staffan, 1964. *Löjlga familjerna*. Stockholm: Aldus/Bonnier.
 Blomberg, Erik, 1977. *Konst och kritik*. Stockholm: Norstedts.
 Blomberg, Erik, 1962. *Naivister og realister*. Stockholm: Aldus/Bonnier.
 Daun, Åke, 1992. *Den europeiska identiteten. Bidrag till*

samtal om Sveriges framtid. Stockholm: Raben & Sjögren.

- Ehn, Billy, 1989. "National Feeling in Sport. The Case of Sweden." I: *Ethnologia Europaea*, vol. 19, nr. 1.
 Frykman, Jonas, 1993. "Becoming the Perfect Swede: Modernity, Body Politics, and National Processes in 20th Century Sweden." I: *Ethnos* 3—4.
 Granath, Olle, 1988. "Forord." I: *Nils Dardel 1888—1943*. Moderna museet (utg.). Stockholm.
 Laurin, Carl G., 1912. *Stockholm genom konstnärsögon*. Stockholm: Norstedts.
 Laurin, Carl G., 1920. *Sverige genom konstnärsögon*. Stockholm: Norstedts.
 Lidén, Elisabeth, 1974. *Expressionismen och Sverige*. Stockholm: Raben & Sjögren.
 Lilja, Gösta, 1986. *Den första svenska modernismen*. Lund: Signum.
 Lilja, Gösta, 1968. *Svenskt måleri under 1900-talet*. Stockholm: Wahlström & Wikström.
 Löfgren, Orvar, 1993. "Nationella arenor." I: Billy Ehn m.fl.: *Försvenskningen av Sverige. Det nationellas förvandlingar*. Stockholm: Natur och Kultur.
 Einar Jolin, 1990. Utg. av Moderna museet, Stockholm.
 Nils Dardel, 1988. Utg. av Moderna museet, Stockholm.
 Ursvenskt — naivister och realister 1916—1946, 1942. Utg. av Norrköpings och Borås' Konstmuseum.
 Söderberg, Rolf, 1961. *Den svenska konsten under 1900-talet*. Stockholm: Aldus/Bonnier.
 Zennström, Per-Olov, 1975. "Albin Amelin och proletärförfattarna." I: *Ord och Bild*, vol. 84, nr 5.

Summary

The article deals with the contribution to make the Swedes Swedish among some early twentieth-century Swedish painters. These naivist and expressionist artists are regarded as being part of a new democratic-national culture. By means of two distinct styles: a cool, analytical and aristocratic one and a warm, synthetical and popular one they also represent a characteristic Swedish double matrix elsewhere seen in eg. sport. This double representation of modern Swedishness function, the article argues, as an interpretation of crucial features in Swedish self-knowledge in the twentieth century. This double matrix is finally analysed as being epitomised in the paintings of Sven "X-et" Erixson, who due to this is seen as the most distinctive painter of the "heroic" social-democratic era in the inter-war period in Sweden.

Övers. Stephen Fruitman