

AF SAMME FORFATTER:

Digte og Essays I-III

Edvard Munchs Græfte

Steinrosen. Roman.

De Sovende. Roman.

Hævet under mit Vindue. Roman.

Den Sene Dag.

En digtkreds i udvalg

Ole Sarvig

Krisens Billedbog

ILLUSTRERET

NY FORØGET UDGAVE

Gyldendals Uglebøger

1962

IMPRESSIONISMEN

Det var ingen tilfældighed eller noget modelhug, da impressionismen viste sig i slutningen af forrige aarhundrede. Tidens verdensbillede lod forvente, at noget vilde ske, og dér kom altsaa impressionismen. Maa ske var den ikke netop, hvad det groende intellekt havde ventet. Det havde velagtens ventet noget, der vilde bekræfte tidens bestræbelser, alt det nye, der kom op i tiden. Man forstod den ikke: Den var af sjælelig art. Og dog var dette helt logisk. – Hvad var der nemlig sket? Dette: at naturalismens verdensbillede gennem sin raffinerede forynding til dekadent borgerligt genrebillede paa sæt og vis havde forgrebet sig paa sin egen eksistens i den *menneskelige* verden, saa det ikke mere kunde have etisk gyldighed. I al fald ikke gyldighed ud over den tid, det skildrede, og som der saa helt og fuldt og ganske uden humor havde akcepteret. En skildring af det menneskelige sind indenfor dette genrebillede fandt kun sted hos de meget rene og barnlige sjæle som for eksempel H. C. Andersen, – eller trængte sig frem i baggrunden som en anelse om en anderledes virkelighed. Dette skete hos Charles Dickens. Tiden var svanget med noget, man vidste ikke hvad? Og det er bemærkelsesværdigt, at den engelske livsform, der har hæget om dette genrebillede og endnu tildels lever i det, netop paa baggrund af denne borgerlige illusions forvirrende stabilitet var tidligst ude med en sluse for den begrænsning, den rummede. Jeg tænker her paa Louis Carroll og hans bøger: Alice i Vidunderland og Bagved Spejlet. Han var ikke

alene. Der var andre viktorianske kunstnere og forfattere med ham, og et lag af tidens sind var med ham i den forstand, at de daglige brugsgenstande blev mere og mere ejendommelige. Ikke at de antog frie former ud fra materialet, som det senere blev tilfældet under modernismen, men at alle de velkendte ting dukkede op paa de mest overraskende steder og i de besynderligste forklædninger. Et stueur blev et indisk palads. Løvelødder groede ud paa dagligstuenes møbler. Den koloniale palme vejede fra sin sokkel. En klan haand var lagt paa livet, men fantasien blomster paa samme tid frie til at blomstre hvor de vilde indenfor samfundets og tidens rammer. De var nu af voks og stod under glas mellem porcelænsnips med mytologiske motiver. Og ved ildstedene og foran indgangsdørene krusede løvet sig – af jern.

Ligesom Hyde park med sine talere og samfundstrevere maaske er Englands vieste institution, en samfundets svedpore, der udskiller det for samfundet betænkelige og i sin egenkab af institution med en politisk tolkning af demokrati har fungeret som en meget effektiv olieplet paa det engelske sociale og kriminelle livs vande for lange tider, – hjælp de nævnte bøgger og fænomenet vijseligt livet og barnesindet udenom *tingenes* skarpe kanter i den dag for dag mere banale angelsaksiske verden. En eksplosion i verdensbilledet var saaledes forhindret, tingene relativiseret og ude af stand til at blive direkte reageret imod. En impressionist og paa sin vis transcendent maler som Turner gled naturligt ind i billedet. Han skildrede noget kendt: Londontagen og jernbanerne. Alle og enhver havde haft visioner af lignende art og var i stand til at nikke genkendende til dem. Saaledes mødte han ikke den modstand, der senere blev generationen af impressionister tildelt.

Hvorfor skete saa dette? Maaske fordi impressionisterne kom som en skare fremmede, af et andet sind, der definitivt havde brudt med det tilvante verdensbillede og nu

vendte sig imod det. De kan have haft rent maleriske grunde, og man kan betragte det som udelukkende en begivenhed i maleriet. Tilbage staar i al fald en række billeder, som i selve deres væsen spotter *tingenes* realitet og dermed grundlaget for stat og samfund. At folks ubevidste følelser i denne retning, som gav sig udslag i en tydelig antipati, senere viste sig begrundet ved den kendsgerning, at der med impressionismen begynde en revolution i den bildende kunst, som har haft de mest vidtrækkende konsekvenser, skal blot bemærkes. Her var der ikke tale om en dønnende og underfundig groen ud over det borgerlige verdensbillede, eller en barneviis eller dekadent tilladen sig friheder overfor det, fordi man ellers risikerede et stort fald og havde meget at tabe. De mennesker, som malede disse billeder, der fik betegnelsen impressionistiske, havde ikke mere nogen taalmodighed med de kendte perspektiver.

Tingene, genstandene var vel stadig deres udgangspunkt, men ikke som en virkelighed. De og jeg kunde gaa ind i billedet og møde. De stod blot der som ubestemmelige legemer med lyset som en røg foran sig. De var opløst i lysets syrebåd og var nu blot skygger af noget forsvundet. Det var noget ukendt, de skildrede. Og forsikringer om, at det kun drejede sig om en malerisk ny måde at opfatte motiverne paa, nyrte det lidt overfor de rasende udstillingsgæster. Disse vidste kun altfor vel, at disse tavlers indhold ikke var de huse, de boede i, eller de haver, hvori de tilbragte deres sommerfester, den by, hvori de havde deres liv og deres arbejde, for ikke at tale om de mennesker, der var deres koner, karrester, mænd og slægtninge.

Spontant, som om et segl eller en laas var blevet brudt, groede virkelighedsbilledet nu ud over genstandene, tøvede i lyset, brødes i farverne, diffus, navnløst som noget nyt, noget endnu ikke skelneligt.

Et undersøgende blik paa kunstens historie viser os, at

den bildende kunst synes at være den redeligste og mest komplette historikskriver i enhver periode. Hvorfor skulde forholdet da være anderledes her? Og, taget at det ikke er anderledes, hvordan skal impressionismens billeder da udlægges i forhold til deres samtid?

Billederne havde som sagt løst sig fra tingene – og fra tingenes menneskelige proportioner, fra deres plads i det menneskelige samfund, og i dette foregik der og havde en tidlang foregået nogle bemærkelsesværdige ting. Industrialiseringen greb for eksempel mere og mere om sig. Og et af dens kendetegn var flytning af befolkningsmasser fra lillesbyens organiske traditionelle liv til større industricentre. Et andet var disse folkemassers beskæftigelse i en produktion, der ikke havde direkte personlig betydning for dem selv, men maatte måles med abstrakte maal som led i større økonomiske mekanismer. Og i og med dette begyndte fabriksprodukternes flodbølge: Tingene var ikke mere menneskeskabte, lavet af mennesker for mennesker. De var nu blot ting, fundet nødvendige som objekter for en abstrakt søgelse af et menneskevesen, boende et eller andet sted i en industriby, – af det samme intellekt, som havde skabt denne industriby og dens maskiner. Og som betalte dette væsen for at betjene maskinerne for at kunne sælge deres produkter til andre betjenende andre maskiner og levende underlignende betingelser med deres daglige liv planlagt af de økonomiske kræfter og det intellekt, der havde skabt fabrikkerne. Flugt fra landets tradition til storbyens eller industricentrets diffuse liv, hvor kapitalen og ikke den synlige jord er magt faktoren, hvis love baade arbejdsgeber og arbejdere er afhængige af. Tingenes „trøldmands-koste“ eksistens, ikke mere skabt af én for en anden paa grund af et privat behov, men blot produceret, af økonomiske grunde. Den enkle sundhedgivende meditation, som det er at lave ting med sine hænder, forsvundet. Fotografiet erstatter af det, som i al

tid før kun et menneskesind og menneskehænder havde været i stand til at frembringe: det menneskelige portræt, saaledes sat til side og gjort til en ting, ikke mere en oplevelse. Arbejdere og endog børn trallende i miner under jorden under menneskelige forhold for at holde dette økonomiske maskineri gaende, der ikke tilhørte dem, men som paa sær vis tilhørte sig selv i sin egenskab af abstrakt magt faktor mere end dets nominelle ejere, produktions- og kapitalbesiddere.¹ Og paa det kulturelle og filosofiske omraade filosofiens kulturelt betingede tankebygninger bleget og oftest erstattet af formelt nærsynede sproganalyser og fremfor alt af den eksakte videnskab, der siger direkte paa materien og analyserer alt med den, – samtidig med, at den sidste af de stilarter, der havde smykket og indrammet enhver tids tanke system op gennem aarhundrederne i Europas historie, havde set dagens lys, og der nu raadede absolut anarki og dekadence i stilarterne.

– Er alt dette ikke forklaring nok paa impressionismens fremkomst omkring dette tidspunkt, dersom man kan underskrive den enkle sætning, at kunsten lægger sig spontant over den til enhver tid givne menneskelige (mentale) situation og søger at legemliggøre den i sit materiale?

Her kom jo netop impressionismen med skildringen af noget diffust, bag hvilket man endnu saa de uydellige omrids af de velkendte ting. Og for at holde dette flygtende fast arbejdede den saa ihærdigt med kunstens materiale, at der ikke længere var tale om en anvendelse af dette, men om en kamp for at erkende det og tilegne sig dets love. Saaledes blev farven nøgen i disse billeder, blotlagt, som om den blødt. Den blev, i ordets mening, stof. Ikke mere den runde hud om sjælen, men stoffet, hvori sjælen saa sig fangen.

1. Den ejerløse Folktevognfabrik i 1950'ernes Tyskland kan tages som et storslaet eksempel paa det groteske i saadanne tilstande.