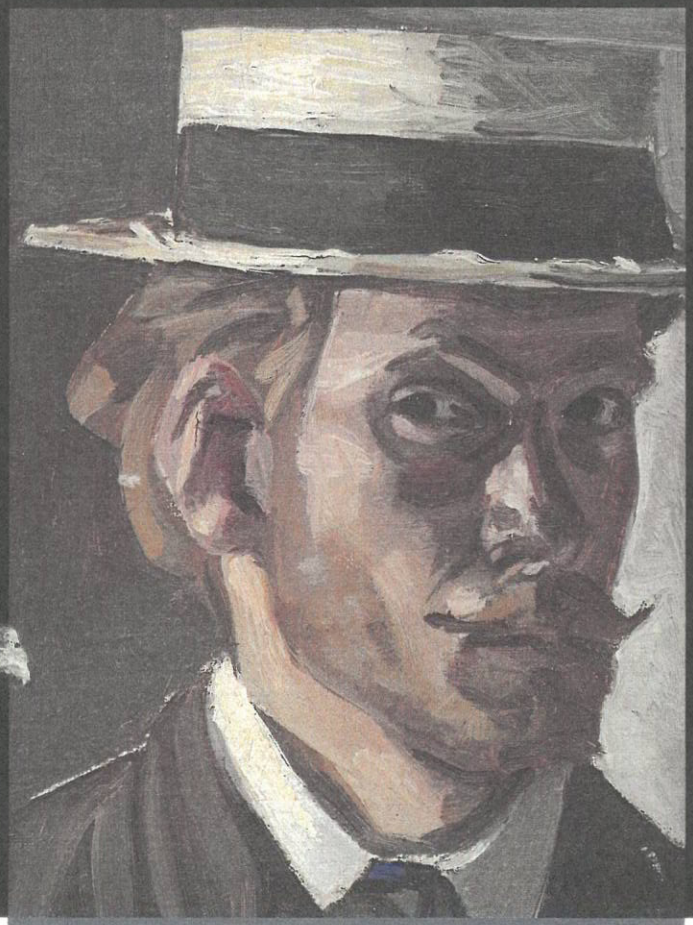
EDVARD WEIE
og symbolismen

Et spor i malerens skrifter og billeder



Ingeborg Bugge
Henrik Juhl Andersen

Ingeborg Bugge og Henrik Juhl Andersen

Edvard Weie og symbolismen

Et spor i malerens skrifter og billeder

AARHUS UNIVERSITETSFORLAG

Forord

Denne lille bog om kunstneren Edvard Weie er resultatet af et projekt, som har været undervejs i efterhånden mange år. Det startede helt tilbage i efteråret 1995, hvor Henrik indleverede et hovedfagsspeciale ved Institut for Kunsthistorie i Århus med titlen Albatrossen. Det handlede om Weie og var et forsøg på at indsætte ham i en bredere åndshistorisk sammenhæng med særligt henblik på symbolismen omkring år 1900. Da specialebedømmerne, kunsthistorikerne Peter Brix Søndergaard og Bente Scavenius, i deres votum fastslog, at specialet – i en blødere form – burde gøres tilgængeligt for et bredere publikum, havde det været nærliggende straks at henvende sig til Aarhus Universitetsforlag og høre, om emnet ville have interesse dér. På grund af vores yngste barns alvorlige sygdom blev dette imidlertid udsat et par år.

Første hen i 1998 fik den daværende leder af forlaget, Tønnes Bekker-Nielsen, specialet i hænde, hvorefter en aftale om udgivelse blev indgået. Men der var lang vej endnu. For det første skulle specialet som før nævnt gøres blødere og mere læseværdigt, kort sagt: mindre akademisk, og for det andet skulle der foretages en række faglige justeringer – særlig i forhold til symbolismen, som i de mellemliggende år var blevet genstand for en stadig stigende interesse. Det blev Ingeborg, som påtog sig arbejdet med at redigere Weie-specialet: supplere, justere og korrigere samt – ind imellem – skrive passager helt om. Det har strakt sig over lang tid; meget har skullet passes ved siden af. Men opgaven har også medført, at Weie er blevet indlemmet i Ingeborgs ph.d.-projekt om nordisk symbolisme, og at vi sammen skal forestå en Weie-udstilling på Nordjyllands og Bornholms Kunstmuseer sommeren 2002. Aarhus Universitetsforlags ny leder, Claes Hvidbak, har også været særdeles imødekommende over for projektet ligesom vores redaktør, Anette Juul Hansen, som er den, vi har haft det tætteste samarbejde med. Hun har været ualmindelig tålmodig og har gentagne gange båret over både med os og med vores alderstegne Macintosh.

Vi vil gerne takke alle, som er nævnt her i forordet, for deres velvilje!

Risskov, april 2001

Henrik Juhl Andersen og Ingeborg Bugge

EDVARD WEIE OG SYMBOLISMEN

Et spor i malerens skrifter og billeder

Copyright: Aarhus Universitetsforlag 2001

Grafisk tilrettelægning og sats: Jørgen Sparre

Bogen er sat med Bembo

Omslag: Jørgen Sparre

Tryk: Scanprint, Viby J

Omslagsillustration:

Edvard Weie: Selvportræt med stråhat,

ca. 1907-08, olie på lærred, 22,5 x 16 cm.

Statens Museum for Kunst.

ISBN 87 7288 806 7

Udgivet med støtte fra

Aarhus Universitets Forskningsfond

Indhold

	Den moderne kunstner	9
I	Menneske og kunstner	15
II	Portrætter og interiører	40
III	Landskaber og byprospekter	61
IV	De romantiske kompositioner	94
V	Weie blandt sine samtidige	126
VI	En foreløbig status	130
	Noter	134
	Litteratur	139

ALBATROSSEN

Ofte fanger Søfolk, for at korte Tiden,
Albatrossen, Fuglen af ensom havvild Pragt,
den svævende Rejsefælle, som i rolig Gliden
følger Skibets Vuggen med Bølgerne i Takt.

Næppe de mod Dækkets faste Planker tvinger
Æterens Konge ned, før skamfuld, sky og svag
den sænker de store, mægtigt favnende Vinger,
ubrugelige som Årer brudt af Bølgeslag.

Denne stolte Flyver, hvor kejtet og hvor ussel,
nys så skøn, nu Skive for Dumhed og for Spot
pirket til med en Snadde, må under Slag og Trusel,
se sig parodieret ynkeligt og råt.

Digteren ligner Rummets fri Betvinger,
der vugger på Stormen, og som ingen Pil kan nå;
hjemløs på Jorden, hvor Råhed Sceptret svinger
de mægtige Vinger hindrer den i at gå.

Syndens Blomster[1]

INDLEDNING

Den moderne kunstner

Med profetisk klarsyn og poetisk præcision skildrer den franske forfatter Charles Baudelaire her ikke blot digterens, men også mere universelt den moderne kunstners rolle i samfundet, som den har formet sig i Europa fra midten af det 19. århundrede og frem til i dag. Bundet til materien er menneskets eksistentielle vilkår underlagt naturlovene, som i løbet af det 19. århundrede tillægges stadig større betydning i takt med sekulariseringen. Ludwig Feuerbachs religionskritik i Tyskland, Auguste Comtes positivisme i Frankrig og Charles Darwins evolutionslære i England kan hver for sig og sammen ses både som symptom på og medvirkende årsag til, at det religiøse grundlag for samfundslivet langsomt går i opløsning. Den erkendelsesmæssige konsekvens af denne udvikling, nemlig at menneskets skæbne er determineret alene af naturen, får afgørende betydning for det moderne menneskes opfattelse af sig selv og sine omgivelser. "Overalt det Ubevidste, det Fysiologiske som Udgangspunkt og Grundlag; overalt Naturvidenskabens Grundsyn" – som litteratur- og samfundskritikeren Georg Brandes formulerede det i *Det Moderne Gennembruds Mænd* fra 1883.

Ved siden af denne udbredte tilegnelse af det naturvidenskabelige, materialistiske livssyn synes der imidlertid stadig at eksistere en rest af det, som driver individet ud over den nådesløse erkendelse, at livet blot skulle være et organisk fænomen – slet og ret en genetisk holdeplads på lånt tid. Den moderne kunstners rolle i samfundet ser ud som en stadig balancegang mellem formidling af en åndelig dimension på den ene side og skildringen af eksistensen som bundet til materien på den anden.

For de danske symbolister, der hen imod det 19. århundredes slutning reagerede imod Georg Brandes og naturalisternes naturvidenskabelige, positivistisk dissekerende blik, var "Virkelighedsgengivelsen uden Værd". Sådan udtrykte en af symbolismes bannerførere, forfatteren Johannes Jørgensen det i artiklen "Symbolismen" i *Politiken,* april 1893. Samme sted lød det videre: "For Sym-

bolismen er Virkeligheden kun Udtrykket for Stemningen, og den symbolistiske Maler omdanner derfor paa sine Billeder Naturens Former og Farver efter sin Stemnings Behov. "Virkeligheden, den umiddelbart synlige, har altså kun relevans, i det omfang den lader sig forstå som "Udtrykket for Stemningen" og som et sådant kan tydes som en spejling af det skabende individs inderste følelser. Eller sagt på en anden måde: det materielle, livet her og nu, har kun betydning, for så vidt som det skjuler en dybere og virkeligere tilværelse, der kan fremdrages ved en kunstnerisk omskrivning af naturen.

Det dialektiske forhold mellem en insisteren på et kunstnerisk fugleperspektiv og en undertiden nærmest kvælende frøperspektivisk oplevelse af virkeligheden som et rent materielt – og dybest set meningsløst – fænomen forekommer at være en genererende faktor i moderne kunst. Ligesom albatrossen – når den er klækket og opfostret i sin rede på klippesiden – må kunstneren tage springet ud over afsatsen, sprede sine vinger og stole på det guddommelige i sin konstruktion. Og alligevel bliver også han – som den stolte fugl – uundgåeligt fastholdt eller indfanget af materien, den rå natur, hvoraf han selv er undfanget.

På dansk grund betragtes symbolismen inden for billedkunsten som en snævert afgrænset periode fra ca. 1890 til 1905 med J.F. Willumsen, Johan Rohde, Mogens Ballin, Harald Slott-Møller, Ejnar Nielsen og Vilhelm Hammershøi som klassiske repræsentanter herfor. Symbolismens opdyrkning af et eksperimenterende formsprog videreføres i det 20. århundredes modernistiske kunstretninger, medens strømningens åndshistoriske fundament hurtigt går til grunde. Der bliver således tale om en rendyrkning af de formmæssige aspekter i kunsten; indholdet bliver nu underordnet formen. Så vidt i hvert fald den traditionelle kunsthistorieskrivning.

I bestræbelsen på at se disse store linjer i dansk kunsthistorie forekommer det os imidlertid, at man har overset den betydning, som symbolismen også i *åndshistorisk* henseende kan have haft for enkelte danske kunstnere i det 20. århundrede. Mest oplagt er det her at nævne Oluf Hartmann, Jens Adolf Jerichau, William Scharff og Edvard Weie, der alle dyrkede det mytologiske motiv, som kunsthistorikeren Else Klange gør rede for det i artiklen "Hvad med mytologien?" fra 1985. Interessen for det mytologiske sætter Klange imidlertid ikke i direkte forbindelse med de symbolistiske strømninger omkring århundredskiftet.

Netop spørgsmålet om symbolismens åndshistoriske indflydelse på en af det 20. århundredes mest anerkendte danske billedkunstnere, maleren Edvard Weie (1879-1943), er både udgangspunktet for og omdrejningspunktet i denne bog. Hidtil har størstedelen af den kunsthistoriske forskning placeret Weie under forskellige gruppebetegnelser, der

alle har det formelle udtryk som referenceramme: "Regnbuefarverne",[2] "Farverne fra Paris" og "Regnbuemalerne",[3] "Zahrtmanns sidste elever" og "Retning mod klassicismen"[4] samt "Den frigjorte farve".[5] Man har hovedsageligt fokuseret på de formelle kvaliteter i Weies kunst og i øvrigt set disse i lyset af Weies problematiske natur. Den herskende doktrin i Weie-forskningen forekommer kunsthistorikeren Leo Swane, der kendte Weie personligt, at have leveret i 1932:

> Men skønt Weie saaledes fra først af er den absolute Artist, og kan siges i sin Kunst at blive det stedse mere og mere – saa gør man den Erfaring, at hans Kunst dog forlanger at fortolkes igennem det menneskelige (...) En Fremtid, der intet kender til Manden, vil og maa lade denne forbindelse Fare, men den, der kender ham personligt, føres uundgåeligt ind paa Forbindelsen mellem ham selv og hans Kunst.[6]

Koblingen af formalæstetiske iagttagelser og biografiske oplysninger er netop det forskningsprincip, som kunsthistorikeren Ernst Jonas Bencard vender sig kraftigt imod og kalder den "biografistiske pseudo-formalisme" i artiklen "Om biografismen i Weie-litteraturen" fra 1994. I hans øjne er der nemlig ikke tale om en reel formalanalyse i den hidtidige Weie-litteratur. Kunsthistorikeren Henrik Bramsens artikel om kunstneren i Politikens *Dansk Kunsthistorie* udvælges af Bencard som repræsentativt eksempel og anklages for ikke "at beskæftige sig *nok* med det rent formmæssige", men i stedet være "gennemsyret af biografistiske forestillinger".

Også et af de nyeste eksempler på Weie-forskning, nemlig Lennart Gottliebs artikel "Mennesket, dramaet og maleriet – om Edvard Weies store kompositioner og hans tanker om kunsten og kulturen" fra 1987, placerer Bencard i forlængelse af den biografistiske tradition, om end der ikke er tale om "pseudo-formalisme", idet det biografiske materiale her (som i øvrigt også hos Else Klange) ses i lyset af *motiverne* i Weies store kompositioner. Hvad Bencard efterlyser i den fremtidige Weie-forskning er "en undersøgelse af Weies værk, værkernes særlige stil *ud fra* en mere vederhæftig formalisme."

Der tegner sig således konturerne af tre forskellige tilgange til Weie: en formalanalytisk af biografisk tilsnit (Swane, Bramsen m.fl.), en motivanalytisk ligeledes med inddragelse af biografiske oplysninger (Gottlieb og Klange) og endelig en "ren" formalanalytisk tilgang med selve iagttagelsen som udgangspunkt (Bencard). En *åndshistorisk* tilgang til Weies værk, som den skal søges demonstreret i bogen her, er således endnu ikke blevet foreslået.

En samlet fremstilling af den danske symbolisme i billedkunsten var indtil for nylig kun givet to steder; i 1993 af kunsthistorikeren Hanne Honnens de Lichtenberg i kataloget *Symbolismen i dansk kunst* fra Nivaagaards Malerisamling, hvor moder-

nismens æstetiske arv fra symbolismen også afslutningsvis nævnes, og i 1995 af litteratur- og kunsthistorikeren Henrik Wivel i femte bind i serien *Ny Dansk Kunsthistorie.* I år 2000 kom så det store katalog til symbolismeudstillingen på Statens Museum for Kunst. Her har redaktøren Peter Nørgaard Larsen ladet den danske symbolisme (i sædvanlig tidsmæssig afgrænsning) indgå i en bredere europæisk kontekst med artikler af bl.a. Lise Serritslev Petersen og Loa Haagen Pictet. Inden for den litterære symbolisme, hvori den symbolistiske billedkunst i Danmark har sine rødder, bidrog litteraturhistorikeren Bo Hakon Jørgensen i 1993 med ny forskning i bogen *Symbolismen – eller jeg'ets orfiske forklaring.* Heri søger han blandt andet at følge et spor fra den litterære symbolisme i 1890'erne til modernistisk digtning i det 20. århundrede og foretager dermed en bevægelse i lighed med den, der her skal foretages inden for det billedkunstneriske felt.

I kapitlet "Hvad skete der i Rapallo" redegør forfatteren for forholdet og bruddet imellem to af de mest fremtrædende repræsentanter for den danske litterære symbolisme, digterne Sophus Claussen og Johannes Jørgensen. Hvor Claussen med sin økonomiske uafhængighed kunne tillade sig et i enhver forstand sanseligt bohemeliv, måtte Jørgensen nøjes med indtægterne fra sin skribentvirksomhed og kunne derfor ikke i samme grad beruse sig i æsteticisme. Det religiøse eller transcendente – det som ligger hinsides det umiddelbart sanselige – kom derfor ifølge Bo Hakon Jørgensen til at spille en afgørende rolle for Johannes Jørgensen, hvorimod menneskelivet i sig selv – i al sin skønhed og hæslighed – var tilstrækkeligt for Sophus Claussen. Ifølge Leo Swane var netop Johannes Jørgensen en af Weies yndlingsforfattere: "Denne Forening af Poesi og Religion gav Genlyd dybt i ham selv."[7]

Struktur og indhold

Edvard Weie og symbolismen er opdelt i seks kapitler, og i første kapitel, "Menneske og kunstner", skal den netop antydede parallel mellem Johannes Jørgensens religiøst prægede poetik og Edvard Weies kunstteori yderligere uddybes. Det vil ske på baggrund af en fremstilling af Weies udvikling fra ung kunstneraspirant fra arbejderklassen til klasseløs kunstnerhero anskueliggjort ved en række selvportrætter. I forlængelse heraf diskuteres forholdet mellem Weies beskedne sociale baggrund og hans holdning til kunstens rolle i samfundet, som han formulerede den i det posthumt udgivne manuskript *Poesi og Kultur* fra 1943 (udg. 1951). Rammen for denne diskussion vil være et løst rids af den samfunds- og åndshistoriske udvikling i Danmark fra slutningen af det 19. århundrede og frem til Anden Verdenskrig og herunder en række kulturpolitiske synspunkter fremført af blandt andet

Georg Brandes, Julius Bomholt og Poul Henningsen.

I andet kapitel, "Portrætter og interiører", præsenteres en række værker, hvor de to genrer forekommer at smelte sammen i et symbolsk udtryk for enheden mellem sjæl og rum. Gennem analysen af forskellige milepæle i Weies kunstneriske produktion – portrætter af personer fra Weies nærmeste cirkler: moderen, søsteren, veninden, hustruen og en række mandlige kolleger og venner – vil vi påvise, hvorledes det umiskendeligt symbolistiske indhold i de tidligste portrætter fastholdes op gennem årene på trods af de iøjnefaldende ændringer i det kunstneriske formsprog.

"Landskaber og byprospekter" hedder tredje kapitel, og her videreføres ideen om menneskets spejling i det omgivende rum ud fra den symbolistiske forestilling om landskabet som en sjælstilstand. Fra de tidlige byprospekter over den omfattende produktion af landskabsbilleder til det sene Langelinie-billede skal vi følge Weie i hans forsøg på at uddrage et sjæleligt eller symbolsk indhold af de vidt forskellige lokaliteter: ungdommens kvarterer i København, fjerne bjergegne i Amalfi, klippenatur på Christiansø, høstlandskaber og lyse skove på Sjælland og til sidst Langelinie i København. I forbindelse med sidstnævnte motiv, der findes i flere versioner, diskuteres en række synspunkter omkring datering og kunstnerfigurens rolle fremsat af Ernst Jonas Bencard i artiklen "Kunstnerens fordrivelse fra kunsten?" fra 1990.

Der foretages derpå i fjerde kapitel, "De romantiske kompositioner", en analyse af en række værker, der taler et symbolsk-mytologisk sprog med affinitet til Weies symbolistisk prægede kunstteori, og som Weie selv opfattede som den væsentligste del af sin produktion. Udgangspunktet for analysen af det motiviske indhold i de romantiske kompositioner er Lennart Gottliebs artikel fra 1987.

I femte kapitel, "Weie blandt sine samtidige", ses kunstneren i relation til sine samtidige kolleger med hensyn til udstillingsvirksomhed og kunstteori. Ud over *Poesi og Kultur* skrev Weie nemlig en række kunstteoretiske og –kritiske artikler, hvorfra udvalgte passager, der synes at præcisere hans anskuelser, vil blive bragt. Endelig diskuteres i det afsluttende kapitel, "En foreløbig status", den antydede problemstilling omkring biografismen i Weie-litteraturen.

Hvad angår udvalget af billeder, skal det anføres, at Weies store produktion af opstillinger ikke vil blive repræsenteret her. Dette fravalg skyldes dels det forhold, at Weie selv vurderede disse værker som "Banaliteter",[8] der blev malet af nød, dels det forhold, at de – som de "stiløvelser" de formentlig også har været – må betragtes som værende indeholdt i den øvrige produktion på linje med andre studier.

Med hensyn til Weies egen litterære produktion, der tæller både publicerede og upublicerede skrifter, skal det oplyses, at der er foretaget et udvalg ud fra kriteriet om, at de citerede uddrag skulle fremstille Weies kunstteoretiske synspunkter klarest muligt. *Poesi og Kultur* er på den baggrund valgt som hovedkilden til Weies kunstteori. Desuden har vi benyttet det udvalg af breve fra Det kgl. Bibliotek, Statens Museum for Kunst og private, som er gengivet i kataloget til den store Weie-udstilling på Statens Museum for Kunst og på Aarhus Kunstmuseum i 1987. Dagbladsanmeldelser er ikke anvendt, fordi, for det første, Weies udstillingsvirksomhed var uhyre ringe og, for det andet, kritikken af ham ved disse enkelte lejligheder af en art, der ikke rejser spørgsmål af relevans for nærværende problemstilling vedrørende Weie og symbolismen.

KAPITEL I

Menneske og kunstner

Proletarens søn

Da Edvard Weie i 1915 ved en retrospektiv udstilling i Kunstforeningen i København for første gang samlede sin hidtidige produktion: byprospekter fra Christianshavn, interiører og portrætter, betegnede han den som "realistisk-impressionistisk" og satte samtidig et effektivt punktum herfor. Nu ville han søge "de romantiske, dramatiske Elementer i Maleriet (...) for at naa til en større Kompositionskunst", som han selv senere skulle karakterisere som "ekspressionistisk", medens Leo Swane i 1932 betegnede den "romantisk-kompositorisk".[9] Blandt denne epokes hovedværker kan nævnes *Poseidon farer over havet omgivet af nereider og tritoner* (1917), *Romantisk fantasi* (1922) og *Faun og nymfe* (1941). Som eksempel på Weies udvikling fra et "realistisk-impressionistisk" udtryk til et mere "ekspressivt" kan nævnes de to udgaver af motivet *To genier* fra hhv. 1914 og 1922 (side 25 og 26). Den tidlige bærer endnu de sidste spor af en realistisk opfattelse af kroppen som et volumen modelleret i lys og skygge, medens den sene udgave i langt højere grad er præget af abstraktion og af et mere koloristisk bevæget formsprog, hvor kroppene blive til farver, der lever deres eget liv på lærredets flade.

I årene op til stilskiftet, der i virkeligheden forløb ganske gradvist, havde den unge Weie forsøgt at finde sig selv både som menneske og som kunstner, og ved udstillingen i 1915 har han måske følt, at i hvert fald det sidste var på vej til at lykkes. Sin kunstneriske karriere havde han indledt med et engageret udgangspunkt i sin jævne baggrund. Faderen var skibstømrer på Holmen, men forlod hjemmet tidligt i Weies barndom, og moderen var alene om at forsørge de to børn – foruden sønnen også datteren Emma.

I 1893 kom den fjortenårige Edvard i malerlære og siden på Teknisk Skole. Set med moderens øjne var ethvert forsøg på en kunstnerisk løbebane det rene tidsspilde, og hun modarbejdede energisk alle planer herom. Når hendes søn var kommet i

lære som maler, var det for at blive håndværker. Trods sin mors inderlige modvilje mod kunstnerdrømmene (hun tilintetgjorde endda flere af hans tegninger) elskede den unge mand hende højt og lod hende – og ligeledes søsteren – figurere i en lang række af sine tidlige værker.

Med sine mange skildringer af det hjemlige miljø indskriver Weie sig således som ung kunstner i den realistiske tradition inden for dansk billedkunst og viser sin påvirkning fra blandt andre den første nære ven fra ungdomstiden, maleren Eiler Sørensen. Hos ham havde Weie allerede i midten af 1890'erne fundet den støtte og opmuntring, som skulle danne den nødvendige modvægt til moderens bekymrede mistro til maleriet.

Et af problemerne ved at være kunstner fra arbejderklassen var at blive optaget på Akademiet, hvor Weie da også blev afvist i 1900. Som alternativ til Akademiet fandtes imidlertid De frie Studieskoler under Laurits Tuxens, P.S. Krøyers og senere også Kristian Zahrtmanns ledelse, men også her blev den unge kunstner i første omgang vist vintervejen af Zahrtmann. Her blev det sagt direkte, at begrundelsen var hans ringe sociale herkomst.[10] Det var et slemt knæk for en ung ambitiøs mand. Siden blev han alligevel optaget og gik på skolen fra efteråret 1905 til sommeren 1907.

Ligesom andre kunstnerisk begavede børn af by- og landproletariatet skulle han nu manifestere sig over for borgerskabet, der gennem hele 1800-tallet – i takt med dets øgede politiske og økonomiske indflydelse – havde været både storleverandør af forfattere og kunstnere og aftager af disses værker. De unge mænd fra denne klasse havde i årtier haft muligheden for at "danne sig" ved digt og billede. Og efterhånden som samfundet blev stadig mere demokratiseret, blev det i hvert fald en teoretisk mulighed for børn af arbejderklassen at gøre det samme. Nogle kunstnere som for eksempel husmandssønnen L.A. Ring påtog sig i den forbindelse at skildre deres oprindelige miljø i et egentligt *social*realistisk perspektiv, hvor fattigdommen og elendigheden blev iscenesat, ligesom borgerskabets materielle tryghed og kultiverede livsførelse var blevet det førhen og i øvrigt stadig blev det af en maler som P.S. Krøyer. For socialrealisterne blev et givent klassetilhørsforhold altså eksplicit motivet i *maleriet,* medens fotografiet og billige litografiske tryk varetog land- og byproletariatets selviscenesættelse som borgerskab *en miniature.*

Trods Weies oprindelige engagement i sit fattige hjemstavnsmiljø er han tilsyneladende langt fra de socialrealistiske kunstneres opfattelse af kunsten som et middel til øget social bevidsthed. Hans billeder fra begyndelsen af århundredet virker mere ved deres stemningsfuldhed end ved nogen indlejret socialt agiterende ånd. Således skriver han da også nogle år senere, at han ikke tror, "at Kunst er i

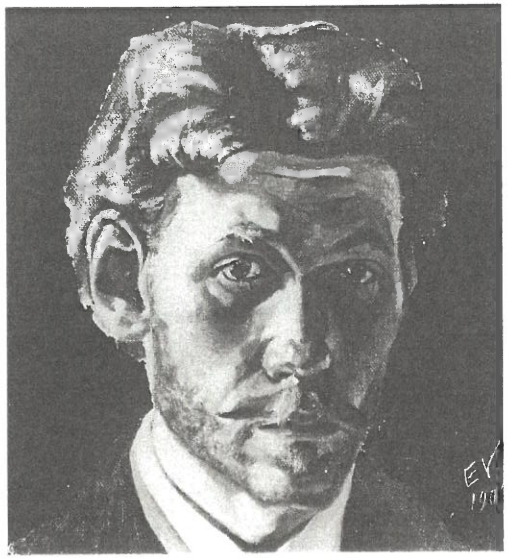
Stand til at forbedre eller opdrage noget Menneske".[11] Et synspunkt, han dog skulle moderere noget i *Poesi og Kultur,* hvor han karakteriserer "Kunstens overpolitiske Opgave" som det at levendegøre samfundets forskellige foreteelser ("Tingene"), at indblæse livsånden heri så at sige.[12] Netop ordet "over-politisk" understreger imidlertid, at Weie ikke ser nogen egentlig nytteværdi (i pragmatisk politisk forstand) i kunsten i klar modsætning til, hvad eksempelvis Socialdemokratiets chefideolog på det kulturelle område, politikeren Julius Bomholt gør sig til talsmand for i bogen *Arbejderkultur* fra 1932.

Bomholt gør her op med den yngre generations – altså blandt andre Weies – "maleriske Formalisme" og de dertil knyttede "mærkeligste Teorier" og plæderer for en kunst, hvis "Motiv og Formål" er relateret til "den moderne Arbejderverden". Ikke at motiverne nødvendigvis skal være i stil med socialrealismens elendighedsdyrkelse ("Sult og Trappegange og Rotter i Skraldespandene"), men "Fornyelsen maa komme fra den Kunstner, der føler et selvfølgeligt Skæbnefællesskab med Arbejderdemokratiet og som frit og selvfølgeligt gør sin Kunst til en Kulturtjeneste for dette Demokrati."[13] En god kunstner burde altså ifølge Bomholt være solidarisk med sin klasse, medens det for Weie tværtimod gjaldt om at hæve sig op over ethvert klassetilhørsforhold.

Seks selvportrætter

I en række selvportrætter fra 1905 til 1922 kan man følge Weies udvikling fra et ungt søgende menneske til en moden kunstner, der forstår sig selv – og ikke mindst ønsker sig forstået – gennem sit værk. I det første selvportræt fra 1905 stirrer den unge Weie frem for sig med et tungt blik, som lige netop unddrager sig direkte kontakt med betragteren. Hovedet er drejet ganske svagt mod venstre, en bevægelse, som markeres yderligere i de senere selvportrætter. Billedet virker forsigtigt, ja nærmest tøvende i sit udtryk, fordi farven mangler stofligheed; lærredets struktur ses tydeligt igennem det tynde lag af farve. Samme gennemskinnelighed synes at være en del af den portrætterede selv. Med de store mørke øjne, de dybe furer i panden og de let nedadtrukne mundvige forekommer den unge mand at være ikke blot et følsomt og spekulativt, men også et temmelig melankolsk gemyt. Dysterheden over ham understreges af det skyggefulde parti i ansigtets venstre side, hvis mørke gentages i øjnene og i den påfaldende store "hulhed" i højre øre og endelig i hele baggrunden. Selvportrættet fortæller om et ungt menneskes sårbarhed og skrøbelighed, før det finder og tror på sig selv.

I det lille selvportræt fra tiden på Zahrtmanns skole i 1907 ser Weie derimod betragteren lige i øjnene. En elegant ung herre, der selvbevidst knejser med nakken og viser sit ansigt i trekvart profil



Edvard Weie: *Selvportræt,* 1905.
Olie på lærred. 25 x 24 cm. Privateje.

Edvard Weie: *Selvportræt med stråhat,* ca. 1907-08.
Olie på lærred. 22,5 x 16 cm. Statens Museum for Kunst.
Foto: DOWIC Fotografi.

med det kraftige kæbeparti, den svungne moustache og de årvågent hævede bryn. Stråhatten, der i øvrigt skjuler pandens furer, lyser op i billedfladen og trækker de øvrige intenst belyste partier frem: skjortekraven, halsen, øreflippen, næsefløjen, kindbenet og tindingen.

Samtidig danner den lyse hat med det mørke bånd en parallel til billedfladens opdeling i en mørk og lys halvdel med en ulogisk placering af en mørk baggrund for den belyste del af ansigtet og en lys for den skyggede. Lyse og mørke felter fordeler sig altså på lærredet som yin og yang i en kompositorisk kontrastfyldt helhed.

Også maleteknisk synes der nu at være sket væsentlige fremskridt efter kunstnerens to år på Zahrtmanns skole. Man fornemmer en øget sikker-

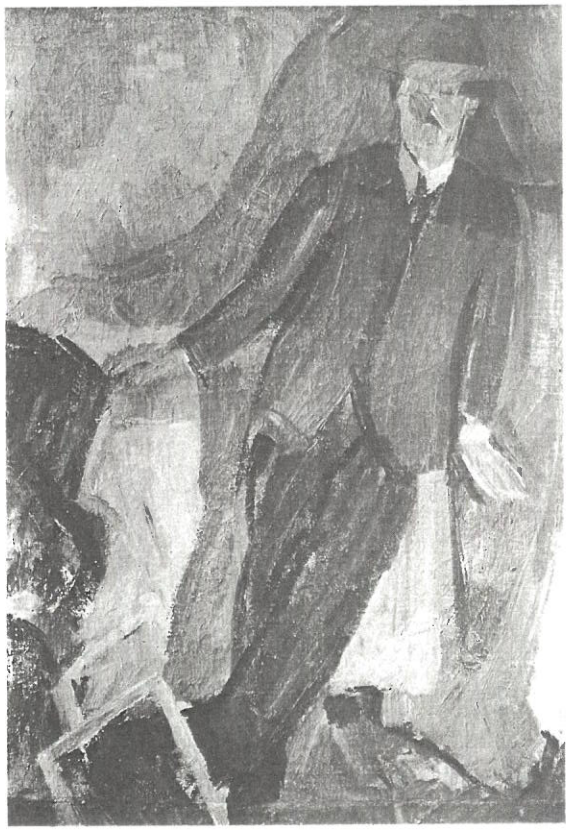
Edvard Weie: *Selvportræt*, ca. 1908-10.
Olie på lærred. 27 x 26 cm. Ribe Kunstmuseum.
Foto: Ribe Kunstmuseum.

Edvard Weie: *Selvportræt*, ca. 1915.
Olie på lærred. 57 x 45 cm. Statens Museum for Kunst.
Foto: DOWIC Fotografi.

hed i den faste, rytmiske penselføring og en styrket farvesans f.eks. i den gule hat. Og ikke blot synes opholdet på Zahrtmanns skole at have skærpet elevens sanser, men også at have styrket den unge kunstners selvtillid; blikket er skarpt og vurderende – ikke fjernt og åndsfraværende som i det tidlige selvportræt. Han tør møde omverdenen – og sig selv.

Omkring 1909 portrætterer Weie, der nu er 30 år gammel, sig selv iført en lys jakke, måske endog en malerkittel. Lysindfaldet på højre side af ansigtet og venstredrejningen – nu mere udpræget – genkender vi fra de to foregående billeder, men kontrasten mellem lyse og mørke partier er dæmpet. Der er en afgørende forskel på dette selvportræt og de to foregående i behandlingen af oliefarven. Den

Edvard Weie: Selvportræt med pibe, 1916-18.
Olie på lærred. 31 x 28 cm. Privateje.



Edvard Weie: Selvportræt i helfigur, 1922.
Olie på lærred. Privateje.

påføres nu i tykkere lag, som det især afspejles i ansigtets og hårets modellering. Weie kigger ikke på betragteren (eller sig selv), men vender koncentreret blikket ud og ned mod noget uden for vores synsfelt – måske en malers motiv.

Selvportrættet fra 1915 synes at bære spor af det personlige og kunstneriske skred, der som nævnt begynder at tage form for Weie på dette tidspunkt. Sammenholdes dette billede med de tre tidligere, er den mest påfaldende forandring placeringen og beskæringen af kunstneren. Han ses nu i halvfigur i højre side af billedet og med en svag højredrejning af hovedet. Strøgene er blevet længere – "sikrere" – med antydningen af konturlinjer i vesten og i vinduet til venstre. Men blikket, som vi kender så godt i forskellige afskygninger fra de

øvrige selvportrætter, er nu blevet reduceret eller stiliseret til et par mørke penselstrøg: kunstneren har slået blikket ned og vender det tilsyneladende indad.

I årene mellem 1912 og 1916 var Weie flere gange indlagt til behandling for en maniodepressiv lidelse, som skulle følge ham resten af livet. Man kan overveje, om erkendelsen af hans sindstilstand som en evig vekslen mellem, hvad han selv kalder "den syvende Himmel og den sorteste Elendighed",[14] er indlagt i selvportrættet fra 1915. Den spaltning i lys og mørke, som vi allerede kunne registrere i selvportrættet fra 1905, er nu blevet en del af hele overkroppen, der ligesom deler sig i to ned langs med skjortens lukning.

I det næste selvportræt, der blev til et par år senere, er Weie vendt tilbage til ungdommens tidligere close-up beskæring, men udtrykket er lukket, blikket fjernt og munden strammet til om piben, hvis røgslør – beskyttende? – lægger sig hen over den mørke side af ansigtet. Dette selvportræt havde Weie smidt i kakkelovnen, men det blev i sidste øjeblik reddet fra flammernes glemsel af en doktor Borberg, der siden fik det som honorar for behandling af kunstneren. Som genre var selvportrættet ved at være et afsluttet kapitel i Weies kunstneriske produktion.

Et sidste billede skal imidlertid tages med i rækken af selvportrætter, nemlig det gådefulde helfigursportræt fra 1922. Her ses kunstneren i jakkesæt og med hat stående lænet mod højre med billeder og rammer rundt om sig. Som naturalistisk genkendelig figur er Weie forsvundet til fordel for en symbolsk kunstnerskikkelse. Han vil kendes på sit maleris og sit personlige *kunstneriske* præg – ikke på sit klassetilhørsforhold. Derfor er blikket nu helt forsvundet; han unddrager sig enhver genkendelse, enhver identifikation, som indebærer en klassebestemmelse, og træder ind i kunstnerheroens rendyrkede artistiske univers.

Den ensomme ener – et tilbageblik

Den isolerede og ophøjede position, som kunstneren her vælger, stod i skarp kontrast til det samfundsengagement, som det moderne gennembrud i Norden havde fordret af kunstnerne i 1870- og 80'erne (og som kan ses at blive videreført i Bomholts kulturpolitik i 1930'erne). Allerede i 1888 var diskussionen om kunstens sande væsen – demokratisk eller elitært?– så småt begyndt at tage form efter nogle stille år med en langsomt hensygnende brandesiansk sætten "Problemer under Debat".

Ligesom Georg Brandes i 1871 havde indført det moderne gennembrud i Danmark med sine forelæsninger over hovedstrømninger i det 19. århundredes litteratur, blev det også ham, der i 1888 med en ny række forelæsninger – senere samlet og udgivet i tidsskriftet *Tilskueren* under titlen

"Aristokratisk Radikalisme" – kom til at introducere det danske publikum til den tyske digterfilosof Friedrich Nietzsche og dermed forestå et egentligt brud med sine egne tidligere mere samfundsorienterede og socialt engagerede maksimer, den såkaldt sociale radikalisme. Med den aristokratiske radikales umiskendelige arrogance hånede han stort set alt, hvad han tidligere havde argumenteret for, idet han skildrede sin samtids kunst som en udvandet cocktail af "visse Arvelighedsteorier, lidt Darwinisme, lidt Kvinde-Emancipation, lidt Lykke-moral, lidt Fritænkeri, lidt Kultus af Folket".

Gennem "Kulturbærerne", der som "fuldendt Natur" selv er "Historiens Formaal", ville nu kulturen i en stadigt fremadskridende, hegeliansk inspireret frigørelsesproces blive i stand til at gøre sig fri af, løfte sig højt op over og i sidste ende "faa Bugt med Dannelsesfilisteriet", den falske, indbildte kultur båret af de flade ånder. Hverken stat eller – som noget nyt – videnskab har ifølge Nietzsche i Brandes' referat synderlig betydning for kulturens realisation. Denne forekommer således alene at hvile på dem, der "synes blevne til ved et Spring i Naturen, Tænkere og Opdragere, Kunstnere og Frembringere, og de, som virke mere ved deres Væsen end ved deres Virken: de ædle, de i stor Stil gode, de, i hvem det godes Genius virker".[15] Intet mindre! Med et sådant fokus på den geniale, men derfor også isolerede kunstnernatur – kunstnerheroen – flyttes tyngdepunktet effektivt fra en ydre positivt begribelig verden til en indre; en bevægelse, som skulle vise sig at stille voldsomt store krav til det enkelte menneske, der nu selv måtte skabe sig et radikalt nyt værdigrundlag på ruinerne af det gamle.

Naturalismen havde – i enkeltindividets navn – sat spørgsmålstegn ved det kollektive værdigrundlag, som samfundet traditionelt havde bygget på; man havde sat samfundsproblemer under debat ud fra et individualistisk grundsyn, men resultatet blev som ovenfor antydet i løbet af 1880'erne en "individualismens krise" eller det modernes sammenbrud. Hvor står jeg'et, når alt er brudt ned? Og som forfatteren Øystein Rottem gør opmærksom på i *Det modernes gennembrud i Norden,* "forsøgte man at overvinde individualismens krise ved at udskrive en medicin, som bestod af endnu stærkere doser individualisme."[16]

Og det var jo netop Brandes' bud på, hvordan man skulle gøre sig fri af det dødvande, naturalismen var havnet i: man skulle søge indad. Den kredsen om jeg'et og dets betydningsladede oplevelse af verden gennem et subjektivt filter, som blev 90'ersymbolismens kendemærke, var imidlertid ikke tilstrækkelig for alle. For en del symbolister kunne nihilismens tomhed kun udfyldes af en tilbagevenden til den religiøse dimension, man år tilbage – som troende fritænker – havde afskrevet. Johannes

Jørgensen og maleren Mogens Ballin, der var nært knyttet til tidsskriftet *Taarnet,* konverterede begge til katolicismen allerede i 90'erne, medens andre som f.eks. malerne Ludvig Find og Gad Frederik Clement og digteren Helge Rode nøjedes med at lade en religiøs – og det vil her sige kristen – stemme tale i selve kunstværket.

Som retningsgivende "isme" blev den danske symbolisme i både digt og billede hurtigt afløst af andre strømninger på den anden side af århundredskiftet: den fornyede realisme, kubisme, futurisme, ekspressionisme, dadaisme osv., men det religiøse aspekt af symbolismen løb som en understrøm ind i det 20. århundrede. Det nihilistiske nulpunkt og det tab af borgerlige værdier, som Brandes først med den samfundskritiske naturalisme og siden med den aristokratiske radikalisme var blevet selve personifikationen af herhjemme, havde fået sit ultimative udtryk i Verdenskrigens ragnarok, og det skabte hen imod krigens afslutning en omfattende debat om de fundamentale værdier i tilværelsen.

Livsanskuelsesdebatten

Anført af Helge Rode tog en mere konservativt og nationalt orienteret bevægelse til genmæle mod – med Weies ord – "Brandesianismens opløsningstendenser",[17] som man mente havde ført til en degeneration af det kulturelle stade. Rodes ideologiske stridsskrift fra 1923 blev meget betegnende kaldt *Regenerationen i vort Aandsliv.* Helge Rode placerede – groft sagt – ansvaret for verdenskrigen og værdisammenbruddet på naturalismen og radikalismen personificeret i trekløveret Brandes, Nietzsche og Darwin.

I løbet af 20'erne blev denne nye konservativt prægede strømning tillige eksponent for en fornyelse af kristendommen, som til dels var inspireret af religionshistorikeren Vilhelm Grønbechs forelæsninger over forskellige religiøse retninger. Ved en mere inderlig, subjektiv, stemningsbåren, ja undertiden nærmest mystisk orienteret kristendomsudøvelse skulle det moderne værdiberøvede (nihilistiske) menneske atter vinde fodfæste, idet man således erkendte, at radikalismens krav til mennesket ikke kunne indfries.

Ifølge den konservative ideolog Henning Kehler, der oprindeligt havde været brandesianer, men tidstypisk nok havde konverteret til katolicismen, skulle borgerskabet, småborgerskabet og den bedrestillede arbejderklasse samles i et fællesskab vendt mod liberalisme, radikalisme og kommunisme og baseret blandt andet på den fornyede, engagerende kristendom og en fælles national stolthed (Genforeningen i 1920 bidrog naturligvis til det sidste).

De politisk konservative bestræbelser efter Første Verdenskrig – opgøret med "radikalsocialismen" – løber altså parallelt med et åndeligt opgør med for det første den biologisk-naturvidenskabe-

lige tilværelsestolkning, som havde været fremherskende i slutningen af forrige århundrede, og for det andet den radikale nihilisme, som blev dens erkendelsesmæssige konsekvens. På en måde kan man med 20'ernes livsanskuelsesdebat tale om det andet sjælelige gennembrud i Danmark.

Når Edvard Weie i 1915 sætter punktum for sin "realistisk-impressionistiske" produktion og med det symbolsk ladede selvportræt fra dette år og ikke mindst den første udgave af *To genier* så småt påbegynder et nyt "romantisk-kompositorisk" maleri,[18] ja så sker det på baggrund af den åndelige gæring, som Første Verdenskrig sætter i gang i Danmark.

I *Poesi og Kultur* refererer Weie selv til "den Kunst- og dermed sammenhængende Samfunds- eller Livsanskuelsesdebat, der var i Gang efter første Verdenskrig" og ser den som et forsøg på "at faa Tingene stillet paa Plads og føre dem frem, eller rettere tilbage, til et Udgangspunkt, hvorfra man kunne anlægge en helt ny Kultur og Aandsudvikling". Udgangspunktet er ifølge Weie den sammensmeltning af kunst og ånd, som fandtes i middelalderen, hvor "Billedkunsten jo bar hele Kunstens aandelige Søgen". Af dette udgangspunkt skulle så følge "det poetiske Livssyn", som Weie havde set i ekspressionismen ("efter den forrige Verdenskrig"), og som han karakteriserer som det "at se Tingene i Poesiens Lys og dermed i et virkeligt skabende og omskabende aandeligt Lys":[19]

> Ekspressionismen, som denne Debat [kunst- og livsanskuelsesdebatten] jo væsentlig udsprang af, var i sin Bund en fuldstændig Omvurdering bort fra det intellektuelle, litterære Syn, som er Skyld i al Forviklingen, og som pakker Tingene ind i en Masse Vederværdigheder, ingen mere kan finde rede i, over i det sjæleligt skabende og omskabende. Ekspressionismen var i sin Bund en *Sindsomvæltning,* der førte Tingene tilbage til det Udgangspunkt, som fra Tidernes Morgen har været det oprindeligste.[20]

Men det ekspressionistiske projekt mislykkedes ifølge Weie på grund af fordærvelsen af den ungdom ...

> ... som efter den forrige Verdenskrig skulle have taget Sagen i sin Haand herhjemme og ført de nye Ideer frem til samfundsmæssig Virkelighed, men som i Stedet for gjorde det til sin fornemste Opgave, anført af noget litterært Affald, at lade Knebren gaa, hvilket faldt udmærket i Traad med Brandesianismens Opløsningstendenser.[21]

Weie var jo selv en del af den generation, som efter hans mening skulle have gjort "det poetiske Livssyn" til virkelighed, og hans erklærede stilskifte omkring Første Verdenskrig kan da også ses som et forsøg herpå. For ligesom Brandes og Nietzsche så også Weie kunstneren som den store ener, der opfanger strømninger og går i spidsen for folket:

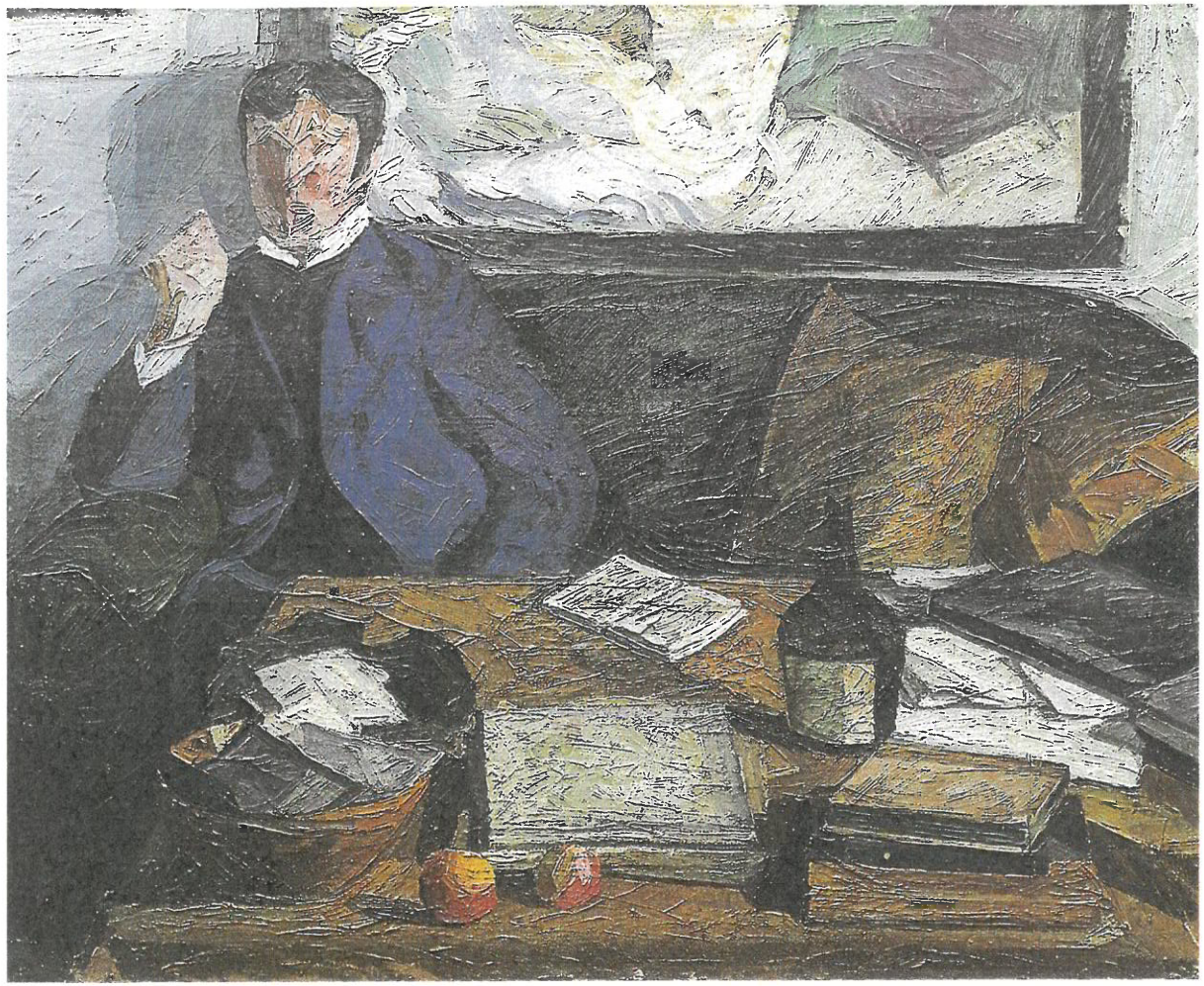
Edvard Weie:
To Genier.
Dagen og Natten,
1914/15.
Olie på lærred.
119 x 99 cm.
Privateje.

Edvard Weie:
To genier.
Farveskitse, ca. 19
Olie på lærred.
94,5 x 85 cm.
Statens Museum f
Foto: Hans Peterse

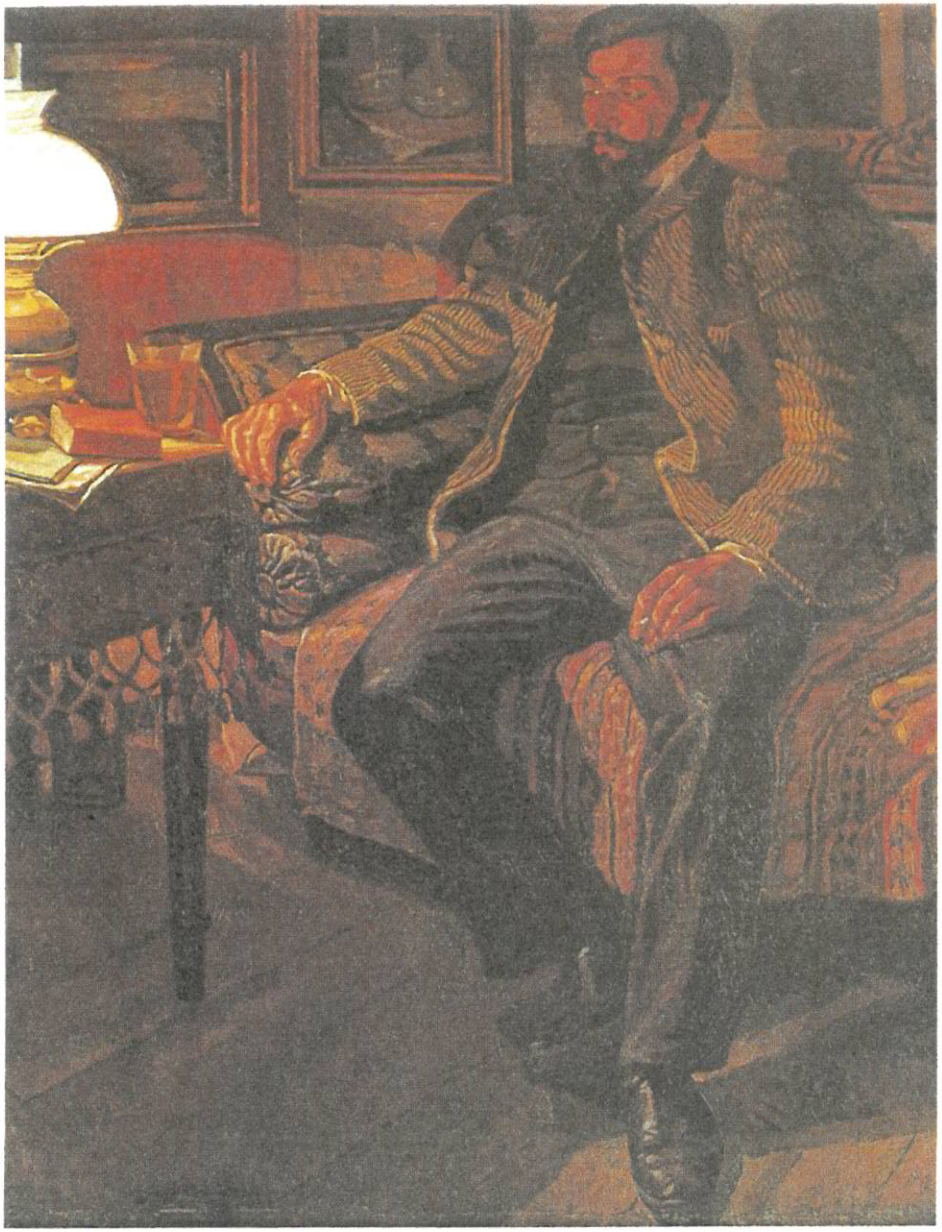
Edvard Weie:
Victoria Emilie Weie, f. Petersen, kunstnerens moder, 1908.
Olie på lærred.
131,5 x 105,5 cm.
Statens Museum for Kunst.
Foto: DOWIC Fotografi.

Edvard Weie:
Interiør med ung læsende kvinde
1899.
Olie på lærred. 30 x 25 cm.
Randers Kunstmuseum.
Foto: Finn Larsen.

Edvard Weie:
Interiør med kunstnerens søster Emma Weie, 1910.
Olie på lærred. 181,6 x 120 cm.
Fyns Kunstmuseum/Odense Bys Museer.
Foto: Wermund Bendtsen Fotografi ApS.



Edvard Weie:
Maleren Harald Giersing i sin stue på Vodroffsvej, 1909.
Olie på lærred. 47 x 60 cm.
Sønderjyllands Kunstmuseum, Tønder.



Edvard Weie:
Portræt af maleren Marius Hammann i interiør med lampelys, 1908.
Olie på lærred.
132 x 105 cm.
Privateje.

Edvard Weie:
Interiør med kunsthandler Clausen, ca. 1925.
Olie på lærred. 94 x 78 cm
Randers Kunstmuseum.
Foto: Niels Erik Høybye.

Det rigeste og mest frugtbare Aandsliv, vi har Brug for, er ikke af videnskabelig Karakter, men Strømninger, der opstaar paa Bunden af Folkedybet, og for hvilke Kunstnere, virkelig betydende Digtere, store Idealister, Folkeførere, Filosoffer, religiøse Personligheder, Tænkningens og Handlingens Mænd gaar i Spidsen.[22]

Det sidste selvportræt fra 1922, hvor han fremstiller sig selv som den anonyme "klasseløse" kunstnerfigur, kan således ses som et udtryk for Weies rod i 90'er-symbolisternes opfattelse af kunstneren som den beåndede ener, der svæver over vandene og fører menneskeheden videre i erkendelse, men helt uden de nihilistiske undertoner, som Brandes – med Nietzsche – forlenede denne kunstnerrolle med i dyrkelsen af den store ener, der af intet skaber alt. Weie erkendte netop behovet for en åndelig, religiøs dimension i tilværelsen, og derfor kritiserede han brandesianismen for at opløse snarere end at opbygge.

For Brandes havde opløsningen været midlet til opbygning, men projektet endte for i hvert fald én fløj i destruktiv desillusion med Første Verdenskrig som endegyldigt symbol herpå. Det nulpunkt, som Nietzsche med den proklamerede Guds-død ville ned til, nåede man således i en vis forstand først *efter* Første Verdenskrig. Med Arnold Hauser kan vi sige, at: "Det '20. århundrede' begynder efter den første verdenskrig, det vil sige i tyverne, ligesom det 'nittende århundrede' også først begyndte omkring 1830."[23]

Efter krigens afslutning måtte det moderne menneske nyorientere sig, og valget stod groft sagt mellem en forsøgsvis genetablering af "den tabte tid" (jf. blandt andre Henning Kehler og Helge Rode) eller tilslutning til en ny tidsarbejderkultur (jf. blandt andre Julius Bomholt). Denne dobbelthed i den kulturelle situation, altså egentlig selve kernen i livsanskuelsesdebatten efter Første Verdenskrig, ridser Bomholt op i *Arbejderkultur:*

Her i Danmark stod de to Opfattelser klart over for hinanden i Tiden omkring 1924. Det økonomiske Sammenbrud efter Verdenskrigen fik også Aandslivets Kurser til at dale, og borgerlige Skribenter udsendte en Række Bøger, hvori de tumlede med Tilværelsesproblemet, en raadvild Kredsen omkring Kirkens gamle Enemærker. Men hele denne Problemdebat gik sporløst hen over Arbejderklassen. Der var næppe een organiseret Arbejder, der nærede Antydning af Interesse for den. Interessen samlede sig tværtimod om det betydeligt mere praktiske: at forcere Erobringen af det borgerlige Samfund ...[24]

I denne sammenhæng må spørgsmålet lyde: hvordan stiller da en kunstner fra arbejderklassen sig over for dette kulturelle skisma? Kan han uden videre vælge enerens position i elfenbenstårnet, eller må han – med Bomholt – være solidarisk med

sin klasse? Vender han blikket indad eller udad? Ja, selvportrætterne antydede et svar, som er i overensstemmelse med den holdning, Weie udtrykker i blandt andet *Poesi og Kultur.* Ved at frigøre kunsten fra litterære og politiske dogmer kunne der skabes en kunst, hvis overpolitiske opgave det var at give samfundet en livsnerve eller en kilde af åndelig karakter, og som ved at beskæftige sig med *det egentlige* i livet ville være i stand til at generere en samfundsudvikling i pagt med den menneskelige natur, hvori det åndelige – kristendommen – ifølge Weie spillede en afgørende rolle.

Politik og kultur

> At de kunstneriske Fænomener er fast sammentømrede med de sociale, ja ligefrem undertiden er Forløbere for dem og saaledes at opfatte som et betydningsfuldt Bevægelseselement i den kulturelle Udvikling, burde vel efter al den Kunstoplysning, vi indtil for ikke saa forfærdelig længe siden modtog, nu være en afgjort Sag.[25]

Med dette standpunkt i den kulturelle debat indleder Weie *Poesi og Kultur,* og resten af teksten kan anskues som et forsøg på at redegøre for dette synspunkt. Et løst rids af de (kultur)politiske strømninger, der præger de første tiår af det 20. århundrede, tjener til at afklare, hvad Weies mening egentlig har været.

I perioden omkring århundredskiftet var Danmark præget af de strukturelle ændringer, som industrialiseringen og den deraf følgende urbanisering medførte. Befolkningen begynder langsomt at bevæge sig væk fra et liv, der hovedsageligt var bestemt af et nært tilhørsforhold til landbruget, hen imod et moderne byliv. Denne proces var bestemt af to hovedfaktorer, den ekspanderende industris behov for arbejdskraft og befolkningsoverskuddet på landet. Resultatet blev, at landarbejdere der igennem generationer havde haft deres eksistensgrundlag arveligt relateret til landbruget, nu søgte til byerne for at finde beskæftigelse og bolig. Som vi bevæger os ind i det 20. århundrede, vokser byproletariatet derfor støt. Med Karl Marx og i Danmark Louis Pio som forbilleder spirer gradvist en større selvforståelse frem i arbejderklassen, der – med tyendets valgret i 1915 – bliver en stadig større magtfaktor i samfundet.

I tiden fra århundredets begyndelse og frem til Første Verdenskrigs udbrud dannes det politiske firepartisystem, som i sin grundsubstans er vedligeholdt til 60'erne: Det konservative Folkeparti, Venstre, Det radikale Venstre og Socialdemokratiet. Efter krigen blev Det radikale Venstre den store taber (jf. også det tidligere nævnte kulturelle opgør med åndsradikalismen), og kampen om regeringsmagten kom i 20'erne først og fremmest til at stå mellem Venstre og Socialdemokratiet. Socialdemo-

kratiet fik (med Det radikale Venstre som parlamentarisk grundlag) efter valget i 1924 således flertal til at danne den første arbejderregering i Danmark. Den var dog kun ved magten et par år, hvorefter den blev afløst af en liberal-borgerlig regering frem til 1929. Stauning kunne da (nu *sammen* med de radikale) påny danne regering, og den blev siddende gennem depressionen i 30'erne helt frem til Anden Verdenskrig.

Det blev magtpåliggende for ideologerne i den nye klasse, der var kommet til magten, at formulere en ny kulturpolitik, idet de erfarede, at arbejderklassen langsomt kopierede eller overtog borgerskabets kulturelle vaner – i underholdningsindustriens discountudgave vel at mærke. Både Bomholts *Arbejderkultur* og arkitekten og forfatteren Poul Henningens *Hvad med kulturen?* skal ses i lyset af denne problematik, der i høj grad kom til at præge 30'ernes kulturelle debat.

På trods af at Weie stammede fra arbejderklassen, fulgte han ikke de forskrifter for solidarisk kunst, som Bomholt opstillede i *Arbejderkultur,* skønt Weies tidlige produktion, den såkaldt realistisk-impressionistiske, med sine vemodige skildringer af kanalerne (dvs. arbejderkvartererne, industri- og havnekvartererne osv.) og de intime portrætter af moderen og søsteren, altså med hele sin hjemstavnsånd, muligvis ville have tilfredsstillet Bomholt, medens de senere, mere kubistisk prægede værker ville være faldet i Poul Henningsens smag. For ham at se tjente kubismen, som en ny tids virkelighedsspejlende formsprog (verden kunne ikke længere anskues centralperspektivisk), arbejderklassen langt bedre, end socialrealismen nogensinde havde gjort.

Weie falder imidlertid heller ikke i denne anden – minimalistisk-kubistiske – grøft, hvor formen alene er udtryksmidlet. Han indser, hvilke æstetiske muligheder kubismen rummer, og han inkorporerer dem i sin kunst, men lader det ikke være tilstrækkeligt med et sådant formelt resultat. En yderligere dimension efterstræbes. Han nævner i *Poesi og Kultur,* at han ikke kan forestille sig et bedre fundament end kristendommen at bygge kulturen (kunsten) på.[26] Behovet for en åndelig dimension i tilværelsen synes at have haft væsentlig indflydelse på det kunstsyn, som Weie udvikler og giver udtryk for i sin sene produktion samt i *Poesi og Kultur.* I modsætning til både Julius Bomholt og Poul Henningsen tildeler Weie netop det poetisk religiøse den største plads – i livet som i kunsten.

Der tegner sig således følgende billede af mellemkrigstidens kunst- og kulturpolitiske situation. *På den ene* side findes en konservativt, nationalt orienteret retning, der dyrker et symbolistisk, sjæleligt udtryk, hvor eksempelvis malerparret Harald og Agnes Slott-Møller kan nævnes. Hun udgav således i 1917 bogen *Nationale Værdier,* hvor blandt andet

det sønderjyske spørgsmål behandles indgående og i sammenhæng med en generel opfattelse af nødvendigheden af "Nationale Værdier som Grundlag for kunstnerisk Udvikling". *På den anden* side ses en kunstopfattelse af et mere socialt tilsnit, hvor en socialistisk kunstner som Aksel Jørgensen kan nævnes. Parallelt med disse to hovedstrømninger løber den kulturradikale, som salonkommunisten Poul Henningsen er en repræsentant for. For Poul Henningsen bliver kubismen – med Lundstrøms papkassebilleder som ideal – den rette form at omsætte et solidarisk budskab i.

Arven fra symbolismen

Hvad Weie angår, unddrager han sig en egentlig gruppering. Som helt ung så man antydningen af et socialt engagement i tråd med, hvad Bomholt argumenterer for. Efterhånden antager han et formsprog, som kan karakteriseres som abstrakt-kubistisk, altså i overensstemmelse med Poul Henningsens anskuelser. Men i modsætning til begge disse retninger præges hans kunst og kunstteori af en åndelighed, som peger i retning af den rehabilitering af (borgerskabets) kristne, åndelige værdier, som Helge Rode og andre ønskede, men uden denne bevægelses nationale tendens. Weie betegnede tværtimod i *Poesi og Kultur* sig selv som "Verdensborger" og advarede mod nationalismen.

For Weie er det kunstens egen virkelighed, som skal udforskes og danne forbillede for samfundets øvrige udvikling ved at være "en *Forarbejdnings-proces* af et hvilket som helst foreliggende materiale, simpelthen". Hvad Weie egentlig efterlyser, er ånden i fortidens "Haandværker-kultur": "Den udgjorde ved sin moralske Karakter selve Strukturen i det borgerlige Samfund, der kom til Udtryk i Brugsgenstande, i Bygningsvæsen og i alle ligefremme livsvigtige Forekomster."[27] Kunsten skal ikke afspejle samfundet, men danne det, ligesom håndværket har gjort det. Skibstømrerens søn vedkender sig således på sine gamle dage en del af sin fædrene arv, samtidig med at han ved at fremhæve det ekspressionistiske kunstsyn for dets åndelighed lader det borgerlige samfunds romantiske og religiøse sjælepoesi genopstå i kunsten – "det poetiske Livssyn".

Ekspressionismen var i sin kerne et opgør med det empiriske livssyns krav om nøjagtighed, som impressionismen havde efterkommet ved sit videnskabelige farvesprog: den satte "Tidsskellet" og blev "en Revolution af Aanden, hvorigennem man (...) ved Hjælp af Aandens og Fantasiens Kræfter, ved Hjælp af *Poesien og Viljen* skulde forsøge en helt ny og højere og renere Udformning af det praktiske Liv".[28]

I sin helhed fremstår *Poesi og Kultur* som et forsøg på at give en overordnet redegørelse for, hvorfor og hvordan en fremtidig kunstteori måtte tage

sit udgangspunkt i det åndelige. Han fremlægger, hvorledes man med udgangspunkt i middelalderens billedunivers, der som før nævnt efter Weies opfattelse rummer hele periodens åndelige kultur, kan følge en åndelig strømning gennem renæssancen over den romantiske musik og den moderne franske billedkunst til ekspressionismen som den sidste epoke med et "poetisk almenmenneskeligt Bevægelseselement". Ifølge Weie bør renæssancen ikke anskues som "en Frugt af Antikken", men derimod som "Kristendommens første Grøde":

At Michelangelo laante af Antikken, kom ikke Sagen ved, derfor bliver Renæssancen ikke antik, Aandsværdierne er vidt forskellige. Johannes Jørgensen siger det samme i sin Bog "Romersk Mosaik" og tilføjer den rigtige Bemærkning, at det nemlig altid er i næste Generation, en aandelig Bevægelse sætter Frugt og viser, hvad den bærer i sit Skød. "Da Michelangelo traadte frem som Arvtager og Fuldender af den italienske Renæssance," siger Johannes Jørgensen, "var det Middelalderens Kultur, som her satte sin fuldmodne Frugt". Og dette er ogsaa fuldstændig rigtigt, fordi det ikke kan være anderledes.[29]

For Weie, der føler stor hengivenhed for Johannes Jørgensen, er det kristne epos ledetråden i vores kultur:

Vor Tidsalder er den kristne Tidsalder, vor *Kultur er den kristne Kultur,* og det er og bliver Kristendommen, der maa danne Udgangspunkt for vore Bestræbelser for en højere og renere Udformning af det praktiske Liv. Lad den intellektuelle og lærde Verden nok saa meget raabe op om den "frie Tanke", den romerske Lov og Retsorden hist op og her ned; det er og bliver dog Kristendommen, der udgør Strukturen i hele vor moderne Kultur og Grundlaget for hele vort praktiske Liv. Der er et "før" Kristendommen og "efter" Kristus, der har skilt Verdenshistorien i to Dele og aabnet en Afgrund imellem dem, hvorover ingen Bro kan føre.[30]

I Weies øjne er den kristne moral og etik det fundament, som enhver ny kunstteori må bygge på, og her finder vi den væsentligste sammenhæng mellem det kunstsyn, der præsenteres i *Poesi og Kultur,* og den poetik, som Johannes Jørgensen allerede i 1893 gjorde rede for i sin artikel "Symbolisme". Her bekender han:

Og dette er Symbolismen, den filosofiske og kunstneriske Symbolisme: Troen paa en Metafysik, en anden Verden, et Hinsides. Paa dette Sted løber Grænseskellet mellem Realisterne, hvem Virkeligheden er nok, og Mystikerne, der med Paulus tror, at vi herneden kun erkender *per speculum et in ænigmate.*
Af denne verdensopfattelse følger nu Symbolismens Æstetik.[31]

Kun få år efter skulle Johannes Jørgensens religiøse udlægning af symbolismen ifølge Bo Hakon Jørgensen få afgørende betydning for dansk ånds- og litteraturhistorie, idet proklameringen af en metafysisk dimension i tilværelsen medførte det i indledningen omtalte brud i dansk symbolisme mellem Sophus Claussen og Johannes Jørgensen.

Bo Hakon Jørgensen betragter de to forfattere som repræsentanter for hver sin udgave af symbolismen; Sophus Claussen – Bo Hakon Jørgensens litterære helt – personificerer således den humane symbolisme, der som udgangspunkt er ateistisk, og Johannes Jørgensen den transcendente symbolisme, der per definition er religiøs.

En del af forklaringen på skismaet finder Bo Hakon Jørgensen i de to forfatteres forskellige sociale baggrund. Sophus Claussen var økonomisk uafhængig og kunne derfor tillade sig at eksperimentere med sig selv og sit liv; han kunne beruse sig i sansernes rige og ejede samtidig evnen til at iagttage sanseoplevelsen udefra; han kunne fordoble sig, "løsne den lidenskabelige tilknytning til egne synsmåder og betragte sig selv og disse synsmåder udefra". Han var aldrig bundet af noget hensyn til en praktisk nødvendighed og kunne tillade sig dekadencens evige selvspejling:

> Indsigten i at bevidstheden får noget at vide om sig selv ved således at hengive sig til et andet hensyn, tilfældigheden, dumheden, det andet, hvis den har hengivelse og tillid nok til resultatet, – netop den indsigt karakteriserer den humane symbolisme.[32]

Og det er unægtelig lettere at hengive sig til tilfældigheden og dumheden, lettere at leve bohemens liv fuldt ud, hvis man ikke skal arbejde for føden.

For den humane symbolist rummer kunstværket religiøsiteten i sig selv, medens det for den transcendente symbolist kun er kanal for religiøsiteten. Johannes Jørgensen lærte aldrig at sætte skel mellem kunstunivers og livsunivers; for ham var det ikke nok at opleve forløsningen i bevidstheden eller i kunstværket, den måtte også som et mirakel etableres i hans materielle liv. Han havde ikke økonomi til den eksperimenterende livsstil, som den humane symbolisme syntes at fordre, og ejede måske heller ikke evnen til at fordoble sig. Han skulle udgive noget for at tjene til livets ophold og kunne ikke som Claussen tage vellystigt del i det jordiske liv og nøjes med det. Han led af en markant dødsangst og havde brug for religionen som autoritet.

Hvis man prøver at indplacere Weies kunstteori i forhold til dette skisma mellem transcendent og human symbolisme, vil man umiddelbart kunne iagttage lighedspunkterne mellem Johannes Jørgensen og Weie ved den fælles opfattelse af det religiøse som tilværelsens essens. Den mangel på nonchalance, som Jørgensen udviste over for livet som

sådan, ses også hos Weie: tungsindet, grubleriet, trangen til eksilering og dødsangsten går igen hos dem begge. En psykisk konstitution, som Bomholt lidt hånligt diagnosticerer som "Kunstner-Bohêmens sarte Nerver" i afsnittet om Johannes Jørgensen i sin bog *Dansk Digtning* fra 1930. Weies sind var som Jørgensens grundlæggende uden den lethed, som Claussen besad, og den jævne baggrund og økonomiske afhængighed har måske også i hans tilfælde været bestemmede herfor.

Spørgsmålet er da, om den religiøse tilværelsestolkning, som Weie redegør for i *Poesi og Kultur,* også kommer til udtryk i hans kunst. For Johannes Jørgensen betød den efterhånden et farvel til en poetisk udvikling i pagt med tiden, men i modsætning hertil forblev Weie kunstnerisk levende og tidssvarende til sin død og dette uden så vidt vides nogensinde at udføre et eneste billede med et i kristen forstand religiøst motiv. Alligevel fornemmer man i hans kunst en åndelig dimension – af Weie selv formuleret på følgende måde:

Det, der danner det centrale i den modernistiske Billedkunst, er Lys- og Farveverdenen. Det er i Lys- og Farveverdenen, den modernistiske Billedkunst har sit store aandelige Akkreditiv. Det er her den bliver positiv og programmæssig og har et virkeligt, almentmenneskeligt, aandsudviklende Element i Hænde at arbejde med, som overgaar alt, hvad ethvert andet aandeligt Fænomen har, og alt, hvad Kunsten ogsaa hidtil har haft i Hænde. Det er paa Grundlag af det aandelige Liv, som straaler ud af Lysets og Farvens Verden, at den modernistiske Billedkunst maa have Mod til at henvise til og tage Kampen op med det gængse intellektuelle Livssyn og dets Naturbetragtning.[33]