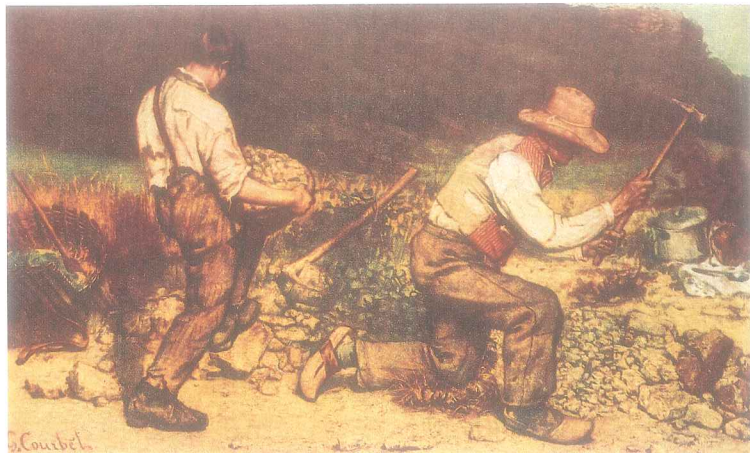


Ill. 14. Gustave Courbet: Skærvehuggerne, 1848 – 49. 165 × 238. Ødelagt i 1945



REALISMEN OG DENS SAMFUNDSMÆSSIGE BAGGRUND

Realismen opstod i Frankrig i årene efter den fejlslagne revolution i 1848. Forsøget på en radikal ændring af det politiske system og den sociale orden var slået fejl, men et resultat af revolutionen blev, at nogle kunstnere, Courbet og Millet, overførte kravet om demokrati i samfundet til demokrati i kunsten.

De forkastede kunstakademiets motivhierarki og valgte i stedet at skildre deres samtid uden at romantisere og idealisere den. Samtidig søgte de også at udvikle et tidssvarende billedsprog, der var befriet for de regler, normer og konventioner, man skulle følge på kunstakademierne.

„Man må være af sin tid“, lød realisternes kampråb. De forkastede de overlæssede historiske, mytologiske og religiøse motiver, og vendte sig mod nye hidtil negligerede områder i tiden som den fattige arbejders vilkår både på landet og i byen, „middelklassens dagligliv, den moderne kvinde og især den faldne kvinde, jernbanen og industrien og selve den moderne by med dens caféer, dens teatre, dens arbejdere og vagabonder, dens parker og boulevarder og livet, der blev levet i dem.“²

Af de nævnte motiver blev især arbejdet behandlet direkte og pågående. Det blev skildret i det konkrete miljø, hvor det foregik, med kluntede arbejdere klædt i laser som billedets hovedpersoner. Det kan ikke undre, at borgerskabet oplevede denne kunst som en trussel mod de eksisterende værdier og herskende politiske magtstrukturer.

Realisterne så deres forsøg på at nå frem til en upartisk

og objektiv sand virkelighedsskildring som beslægtet med naturvidenskabernes forsøg på gennem systematiske observationer og eksperimenter at afdække virkelighedens lovmæssigheder og sammenhænge. Tidens dominerende filosofiske retning, positivismen, opfattede virkeligheden som dynamisk og påvirkelig. Dette indebar, at samfundet og dermed den sociale orden kunne ændres – og efter rationelle og mere retfærdige kriterier.

Ved at skildre sandheden om fattigdommen i samfundets bund kunne kunstneren være med til at påvirke samfundsudviklingen.

DEN POLITISKE OG KULTURELLE KAMP I DANMARK

I Danmark kom opgøret med romantikken i 1871 med Georg Brandes' forelæsningsrække på Københavns Universitet med titlen „Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Litteratur“. Brandes' forelæsninger blev et tilløbsstykke og fik stor betydning for samtidens forfattere. De nye tanker, han formulerede, gav sammen med påvirkningen fra den franske malerkunst stødet til et nybrud i dansk malerkunst.

Det danske samfund styredes i perioden fra 1866 – 1901 af skiftende godsejerregeringer med støtte fra det konservative byborgerskab. Kongen kunne nemlig frit udnævne den regering, han ville have. I perioden 1870 til 1901, der går under



III. 15. L. A. Ring: Politisk diskussion, 1885. 63 × 85. Statsministeriet, Christiansborg.

ARBEJDSSPØRGSMÅL

- 1 Beskriv hattemageren og hans børn (alder, kropsbygning og -holdning, ansigtsudtryk, klæder, indbyrdes forhold, forhold til beskueren).
- 2 Gør rede for billedets komposition. Tegn midteraksen og diagonalerne på en fotokopi. Hvor krydses diagonalerne? Hvad må Krøyers hensigt være med dette?
- 3 Beskriv og karakteriser det rum, hattemageren arbejder i.
- 4 Gør rede for lysvirkningerne i billedet. Hvor mange lyskilder er der? Hvilken betydning får lyset for fortolkningen af billedet?
- 5 Gør rede for Krøyers farvevalg. Er farverne harmoniserende – eller er kontrastforholdene det afgørende?
- 6 Vurder billedets helhedsvirkning, idet du forholder dig til anmeldelserne og de to Krøyer-citater.
- 7 Undersøg eventuelt, hvordan det var at arbejde i et hattemagerværksted i 1800-tallet, og inddrag din viden i besvarelsen af spørgsmål 6.

betegnelsen forfatningskampen, søgte gårdmandsstanden organiseret i partiet Venstre at presse kongen og hans støtter til at udnævne en demokratisk valgt regering. Venstres kamp støttedes af den voksende arbejderbevægelse og af radikale kredse i byborgerskabet. Denne politiske kamp, hvor regeringen og dens støtter i partiet Højre benyttede politistatsmetoder, førte til voldsomme konfrontationer over hele landet i perioden 1885 – 94.

Venstres førere blev fængslet, og partiet dannede riffelforeninger for at true magthaverne. Hos nogle kunstnere, bl. a. den fynske maler L. A. Ring, vakte konflikten et håb om, at et landsomfattende oprør var umiddelbart forestående.

Set på denne baggrund måtte Georg Brandes' kritik af samfundets bærende institutioner: ægteskabet, kirken og staten se farlige ud for regeringen. Den politiske kamp var også en kulturkamp, og i København hørte Georg Brandes' broder, politikeren Edvard Brandes til de førende meningsdannere i det såkaldte Europæiske Venstre. Det er derfor ikke et tilfælde, at realistisk kunst blev betegnet som „venstrekunst“ af systemets støtter.

REALISMEN I DANMARK

Maleren P.S. Krøyer vakte stor opmærksomhed, da han i 1882 udstillede *Italienske landsbyhattemagere*. At man opfattede billedet som en provokation, fremgår klart af dagspressens anmeldelser. Samtidens kunstanmeldere var med en enkelt undtagelse enige om, at billedet var usmageligt. Følgende citat stammer fra Berlingske Tidende:

„Der er i det hele megen Fattigdom, Sult og Elendighed i de tre Figurer: de ere magre, usunde og lidende; det er et stykke Jammerlighed, vi her se, uden noget forsonende Element. Der vil uden tvivl kunne indvendes mod dette Billede, at det ikke formaar at vække Sympathi. Thi Medlidenheden drukner så at sige i det Hæslige.“³

I det følgende afsnit efterlyser anmelderen de træk, der karakteriserede de traditionelle folkelivsskildringer: humor og munterhed. Krøyer fulgte ikke den gængse norm for fremstillingen af italienske børn. De skulle være små gavtyve klædt i farverige laser. Anmelderen var ikke alene om at mene, at billedet var ækelt, og at personerne på maleriet kunne se ud som mellemstadier i Darwins udviklingsteori.

ITALIENSKE LANDSBYHATTEMAGERE

P. S. Krøyer: Italienske landsby hattemagere, 1880.
133,5 × 105

III. 16. P. S. Krøyer: Italienske landsby-
hattemagere, 1880. 133,5 × 105. Den
Hirschsprungske Samling.



Om landsbyhattemagerne skriver Krøyer selv til sin ven Frantz Henningsen:

„Det er et overordentligt malerisk Motiv, som jeg venter mig meget af, og som jeg tror, vil blive ubetinget det bedste af mine Billeder i År. Belysningen, Modsætningen mellem Karakteren i de forskellige nøgne Overkroppe, Faderens magre karakteristiske Krop, og Børnenes, den ene mager, den anden rund og buttet. Det er en ren svir at male!“

I et brev til mæcenen Pauline Hirschsprung hedder det:

„Det andet er et mørkt Billede, et Interiør fra et Hattemagerværksted, en rigtig Landhattemager med sine to Sønner, alle nøgne til Bæltstedet. Nogle Solstråler falder ind gennem Vinduet og oplyser Røgen, voila. Dette Billede er 2 1/4 alen.“⁴

Ill. 17. Chr. Krohg: Albertine i politilægens venteværelse, 1885-87. Nasjonalgalleriet, Oslo.

Citaterne siger noget om det svælg, der kan opstå mellem en kunstners hensigt med et kunstværk og publikums opfattelse af det. Krøyer var især optaget af nogle maleriske virkninger og havde ikke til hensigt at medvirke til en samfundsomvælt-



ning. Han havde et elskværdigt gemyt, og han var, da han malede hattemagerne, mere inspireret af spansk kunst fra 1600-tallet end af social nød i sin samtid.

I perioden fra Brandes' forelæsninger i 1871 til omkring 1900, er det begrænset, hvor mange malere der lod sig gribe af realismens program. Den norske maler Christian Krohg, der malede i Skagen i 1880'erne, er nok den nordiske kunstner, der mest konsekvent fulgte det. Hans største provokation i 1880'erne var novellen og maleriet *Albertine* om en fattig syerske, der på grund af samfundets råddenskab tvinges ud i prostitution. Krohg udpenslede i romanen de ydmygelser, hun måtte stå model til, og rettede en skarp anklage mod den offentlige prostitution og mod sædelighedspolitiet.

Da romanen omgående blev forbudt, malede Krohg billedet *Albertine i politilægens venteværelse*. Maleriet, der i dag kan se uskyldigt ud, måtte i første omgang ikke udstilles i København. Politidirektøren nedlagde forbud. Her var prostitutionen – som i Norge – lovlig og reguleret af myndighederne, og kunderne kom bl. a. fra det etablerede borgerskab – tidens kunstpublikum.

Det sociale engagement kom tydeligt til udtryk hos de to malere, der især behandlede landproletariatets vilkår, L. A. Ring og H. A. Brendekilde. De kom begge fra små kår på landet og var i øvrigt venner. Ingen af dem provokerede dog deres samtid på samme udfordrende måde som Christian Krohg. De viste fattigfolks vilkår i landsbyerne og appellerede til publikums medfølelse. For L. A. Ring lykkedes det bedre end for de fleste af periodens malere at undgå det sentimentale, og hans malerier står som periodens bedste eksempler på realistiske hverdagsskildringer af underklassens livsvilkår.

Byproletariatets kår finder vi behandlet i brødrene Erik og Frantz Henningsens produktion med malerier som *Forladt* og *Sat ud*. De stærkeste skildringer af industrisamfundets bund blev malet af fynboen Jens Birkholm. Han kendte og malede især fattigdommen i Berlin, hvor han boede i en årække. Blandt hans danske motiver står skildringerne af fattiglemmerne fra Fåborg stærkest. Både i indhold og malestil viser de tydeligt påvirkningen fra Courbet. Birkholm var modsat brødrene Henningsen stærkt politisk engageret, og det fremgår af korrespondancen mellem Fynboerne, at han „satte problemer under debat“, når han var sammen med sine malervenner.



III. 18. Frantz Henningsen: *Forladt*, 1888. 189 × 100. Aarhus Kunstmuseum.

Ill. 19. Jens Birkholm: Til bords. Fattiggården Fåborg, 1904. 85 × 105. Fyns Kunstmuseum, Odense.



DUFT ER SLEMT – MEN STANK ER VÆRRE

Kun et fåtal af de billeder, der blev til i perioden 1870 til 1900, var realistiske, men skildringer af den daglige virkelighed og det arbejdende menneske blev mere almindelige. Det hårde arbejde, sliddet, blev dog sjældent motiv for periodens kunstnere, men at male fattigfolk i stort format – og i gråvejr – var provokation nok i sig selv.

Maleren Vilhelm Kyhn skrev i 1882 i et brev til Anna Ancher:

„Jeg forlanger så stærkt som nogen, at der skal være sandhed og virkelighed i det fremstillede, men jeg ønsker ikke at se det svinske, modbydelige uhyggelige eller væmmelige fremstillet“.

Selv om Georg Brandes anbefalede „at sætte problemer under debat“, var der også for ham en grænse for, hvor langt kunstneren skulle gå i skildringen af den sociale virkelighed. I et brev fra 1876 til forfatteren Sophus Schandorff advarede han mod overdrivelser med ordene: „Duft er slemt, men stank er værre.“⁵ Det kan ikke undre, at L. A. Ring kastede sig over landskabsmaleriet, da han fik forsørgerpligter.

H. A. Brendekilde: En landevej, 1893. 200 × 263

Beskrivelse

Billedet viser nogle mennesker ved en landevej. I forgrunden ser vi to gamle mennesker og et barn ved en skærvebunke, mens en yngre mand i billedets højre side står ved vejkanten og rækker sin ene hånd frem mod barnet. I den anden holder han noget værktøj, hvorefter vi slutter, at han er håndværker. Hele skærvehuggerfamilien er fattigt klædt, og fattigdommen understreges af den ramponerede læskærm bag familien. Håndværkerens påklædning er derimod hel og pæn.

Den landevej, der har givet navn til maleriet, løber fra forgrund til mellemgrund, hvor en gruppe mennesker er forsamlet uden for kirkegårdsmuren, for endelig at fortone sig

III. 20. Hans A. Brendekilde: En landevej, 1893. 200 × 263. Statens Museum for Kunst.



i baggrundens disede efterårshorisont. I den blålige dis kan man dog skimte nogle huse i det landsbysamfund, der hører til kirken.

Analyse

Komposition

Maleriet er bygget op over to diagonallinjer. Den ene går fra poppeltræet i billedets øverste venstre hjørne via den stående kvinde og den gamle mand ned mod skærvebunken, familiens nødtørftige eksistensgrundlag. Den anden diagonal følger det blik, som håndværkeren i forgrunden retter mod den gamle mand og barnet ved skærvebunken.

Mellem de to diagonaler opstår de spændingsfelter, som fanger beskueren. Blikket vandrer frem og tilbage mellem forgrundens personer, og samtidigt suges det ind i billedet på grund af vejens dybe perspektiv. Lige i midtaksen ser vi et standsmæsigt køretøj og omkring dette forsamlingen ved kirken. Herved bliver vi opmærksomme på landsbysamfundet, og det bliver til en del af den historie, der udspilles i forgrunden.

Håndværkeren står med kirken som baggrund. Linjen gennem hans ranke krop fortsætter op i kirkens og træernes lodrette linjer, der understreger hans sikre holdning og placerer ham i en indholdsmæssig sammenhæng med kirke og menighed. Den elmast, der er placeret i det gyldne snit, fremhæver den gamle skærvehugger, hans lasede bukser og hans arbejdsredskaber: fattigdommens symboler. Samtidig skiller elmasten billedets to sociale lag fra hinanden. Den stynede poppel yderst til venstre i billedet understreger den gamle kones holdning og styrke. De lodrette linier gennem træer, elmast og udnyttelsen af det gyldne snit medvirker endvidere til at afbalancere diagonallinjerne og gør billedet mere roligt.

Lys og farver

Brendekilde har valgt at lade sin historie foregå i gråvejr. Lyset falder blødt på scenen og dens aktører. Skyggerne ses hovedsageligt i klædedragterne, især i og under den gamle kvindes nederdel. Herved opnår maleren at give hende en vis monumentalitet og styrke. Skyggerne er mørke, idet maleren har blandet lokalfarverne med sort. Dog ser vi et mere levende spil mellem lys og skygge i barnets forklæde, der reflekterer omgivelsernes farver. Den efterårstemning, som det grå lys anslår, forstærkes af de rødbrune farver i den gamle kvindes sjal, i kirkens tag og i buskadset bag håndværkeren.

De mørke farver i det gamle pars tøj gentages og afbalanceres af håndværkerens jakke, og halmskærmens brune farve repeteres i hans hår, skæg og bukser. Bag kirken benytter

Brendekilde en kølig palet, der sammen med vejens perspektivlinjer skaber dybde i billedet. De kølige blågrå farver genfinder vi i barnets forklæde, i håndværkerens bluse og i forgrundens skærver. Farvevalget binder således højre og venstre billeddel sammen til et harmonisk hele.

De stærkeste kontraster ses i venstre side hos de fattige. Barnet trækkes frem ved hjælp af huens og vantens lysende røde farver, der danner en komplementærkontrast med det grønne græs.

Kontrasten mellem lys og mørke er ligeledes stærkest i venstre side. De hvide sten og kvindens ansigt står hårdt og koldt imod de mørke omgivelser. På trods af kontrasterne mellem køligt og varmt, mellem lyst og mørkt og komplementærkontrasten mellem græssets grønne og de rødlige partier opleves billedet som en harmonisk helhed – netop fordi alt er afbalanceret og tonet ned.

Brugen af lys og farve antyder ingen pludselige katastrofer forude, men medvirker til at skabe den udsigtsløse stemning, der underbygger billedets budskab.

Personkarakteristik

Går vi tættere på personerne i forgrunden, vil vi kunne præcisere forholdet mellem dem. De tre mennesker i venstre side kan umuligt være en rigtig familie. Skærvehuggeren og hans kone er så gamle, at de ikke kan være forældre til det barn, som har søgt tilflugt bag den gamle mands ryg.

Han har lagt sit værktøj fra sig for at varme sine krogede hænder og spise varm mad af en lerkrukke. Han ser magtesløs og afventende op på håndværkeren, der ved sin ankomst har afbrudt måltidet.

Den gamle kvinde er i gang med at skovle de skærver, som hendes mand lige har hugget. Stillingen virker dog ikke ægte som arbejdsstilling, og hun har ikke noget at fylde skærverne i. (Sammenlign billedet med Courbets *Skærvehuggerne*.) Hun ser mere ud, som om hun er opstillet i en teaterpositur, og hendes stilling må være bestemt af den rolle, hun har fået tildelt i det drama, der udspilles for publikums øjne. Føres hendes bevægelse igennem, vil hun ramme håndværkeren med stenene.

De tre personer i venstre side af billedet er som nævnt alle fattigt klædt, især angiver skærvehuggerens lasede bukser familiens fattigdom. Manden har indfaldne gummer og har tydeligvis ingen tænder i overmunden – endnu et tegn på fattigdom. Kvindens tøj er ikke så laset, hvilket sammen med hendes kropsholdning og ansigtsudtryk giver hende et mere viljestærkt og selvbevidst – næsten aggressivt udseende.

Maleriets højre side domineres af den ranke, yngre mand,

som er standset op ved den fattige familie. Hans tomme højre hånd rækkes frem i en indladende gestus, der antyder, at han vil i kontakt med barnet. Men hans ansigtsudtryk og kropsholdning harmonerer ikke med håndens bevægelse. Der er ikke skyggedannelse ved hans fødder. Dette bevirker, at hans person ikke har tyngde, så han let kan dreje sig og følge perspektivlinjerne frem mod gruppen ved kirken. Håndværkerens kropsholdning og håndbevægelse kan føre tankerne hen på Bertel Thorvaldsens Kristus-skulptur i Københavns Domkirke.

Barnet retter et både frygtsomt og skulende blik mod ham, mens det søger beskyttelse bag den gamles ryg. Forholdene har mærket det både fysisk og psykisk.

På landevejen færdes der en del mennesker. De fleste til fods. Den søndagsklædte gruppe ved kirken signalerer social samhørighed og materiel velstand og er således med til at forstærke det indtryk, vi får af barnet og de gamle som fattigfolk og udstødte. En lille sidehistorie udspilles i billedets midte, idet en mand i arbejdstøj antastes af en søndagsklædt person, der uddeler blade. Her har vi missionsmanden, der forsøger at få en vildfaren søndagsarbejder hjem i folden. Håndværkeren kan også på grund af sin Jesus-lignende pose tur tolkes som missionsmand og hans åbenlyse mangel på ægte følelsesmæssigt engagement bliver dermed til et angreb på tidens religiøse hykleri.

Fortolkningsspørgsmål

Brendekildes maleri rummer som så mange af 1880'ernes og 1890'ernes malerier en historie, en anekdote. Titlen *En landevej* giver ingen patentløsning på historien.

Hvem er håndværkeren? Hvilket forhold har han til skærvehuggerfamilien – og især til det barn, han søger at komme i kontakt med? Hvorfor er barnet bange? Hvorfor befinder det sig hos de to gamle, som vi må antage er dets bedsteforældre? Er det hvide kors på kirkegården over håndværkerens hånd en mulig forklaring på personernes indbyrdes forhold? Hvorfor reagerer de to gamle forskelligt? Skærvehuggeren med et afventende, ydmygt udtryk, der understreges af hans siddende position, mens konens kropsholdning og direkte blik mod håndværkeren udtrykker vilje og trods? Er håndværkeren far til barnet – og har han svigtet det, så det har måttet hutle sig igennem med de fattige bedsteforældre?

Der er ingen tvivl om, at figurerne i forgrunden er skæbner ved landevejen. Man kan selv forestille sig flere mulige ulykkelige historier med social nød som væsentligt element. Brendekilde gør det klart gennem sine virkemidler, at skærvehuggerfamilien sidder i fælden, holdt fast af den nedadgående



diagonal og læskærmens linjer. De fattige er sat uden for det landsbysamfund, der forsamles ved kirken – og i øvrigt vender alle ryggen til undtagen missionsmanden. For barnet er der ingen fremtid; men for håndværkeren ligger vejen åben.

III. 21. Hans A. Brendekilde: Udslidt, 1889. 207 × 270. Fyns Kunstmuseum, Odense.

Perspektivering

I dette maleri fra 1893 sætter Brendekilde, der selv kom fra små kår på landet, et af tidens store problemer til debat, nemlig landproletariatets usle levevilkår. Skærvehuggeren og hans kone, der er mærket af et langt livs slid, får ikke en værdig alderdom. I stedet tvinges de af nød til i deres høje alder at hugge skærver med læskærmen som det eneste værn mod kulde og nedbør. Arbejdet er usselt lønnet, men det er deres eneste mulighed for at holde sig selv og barnet fra fattiggården med de personlige ydmygelser, det indebærer.

Netop i begyndelsen af 1890'erne blev de første sociale reformer gennemført i Danmark i form af en ny fattiglov og en lov om alderdomsunderstøttelse. Den politiske debat for-

ud for vedtagelsen var ophidset. De flestes grundholdning var stadig, at fattigdom var selvforskyldt. Lovkomplekset blev vedtaget i 1891, men lovene ændrede ikke hjælpens karakter af almisse, og hjælpen var stadig minimal. Store dele af befolkningen måtte fortsat leve under sultegrænsen. For datidens kunstpublikum må konfrontationen med skærvhuggeren have været ubehagelig. Anekdoten i billedet kan dog fjerne opmærksomheden fra det sociale perspektiv, idet den muliggør, at beskueren glider over i en personlig historie om individuel ulykke og personlig svigten. Det forkrøblede barn er ikke så meget samfundets problem som den formodede barnefaders. Vi fanges ind af historien, af dramaet mellem de deltagende personer i billedets forgrund og glemmer muligvis det væsentligste. Medvirkende hertil er, at Brendekilde ved hjælp af farver og komposition holder billedet i balance, således at virkeligheden ikke bliver for pågående.

Den maleriske udførelse af billedet peger tilbage mod guldaldermaleriets omhyggelige og detaljerede naturgengivelse, og forgrundens figurgruppe minder om genremaleriets konstruerede scener. Det afgørende nye er, at Brendekilde maler fattigfolk i deres usle pjalter i et realistisk miljø – og at han gør det i stort format.

Sammenlign i øvrigt med *Udslidt* af samme maler.