Leif Osvold

Hans Heyerdahl

Maleren som gikk sine egne veier

Biografi

Foreligger kun som nettbok, ikke i trykket versjon

Oslo

Mars 2011

INNHOLD

Forord	s. 3
Innledning	5
Drammen 1859 - 1874	20
München 1874 - 1878	30
Paris 1878 - 1882	77
Firenze 1882 - 1884	160
Christiania og Åsgårdstrand 1884 - 1900	185
Paris og Åsgårdstrand 1900 – 1913	344
Epilog	390
Ettermæle	394
Litteraturliste	410

FORORD

Ideen til denne boken om Hans Heyerdahl har modnet hos meg over mange år. Den skyldes ikke en i utgangspunktet beundring for Heyerdahls kunst eller på annen måte en spesiell interesse for ham fra min side, selv om jeg før skrivingen hadde sett en god del malerier av ham. Det skyldes mer nysgjerrighet omkring en ”gullaldermaler” som ennå ikke hadde fått sin biografi, og som det ellers var skrevet lite om. Dessuten en lyst til å forske på den mest ukjente av dem – både for kunsthistorikere og det vanlige kunstelskende publikum.

Hans Heyerdah var motsetningsfull som menneske. Som kunstner var han både enkel og allsidig. Det har vært viktig for meg å forsøke å gjenspeile ham slik han var, på godt og vondt. Det er naturlig i en kunstnerbiografi å beskrive både kunstverkene og mennesket bak dem. Jeg har foretatt noen få litterære grep der dokumentasjonen er mangelfull, men ellers beskrevet mennesket Heyerdahl ved hjelp av førstehånds kilder. Verkene hans inviterer til en individuell bedømmelse fra betrakterens side.

Denne biografien er sakprosa og et populærvitenskapelig verk; ikke rettet mot kunsthistorikere, fagfolk og andre kjennere, men mot det alminnelige kunstinteresserte publikum. De har hørt om Heyerdahl og sett noen få av hans mest kjente bilder i museer og i avbildninger, men er sulteforet på informasjon om ham og hans kunst i et bredere format. Biografien er sammenfallende med en viktig periode i norsk kunst, og jeg har forsøkt å sette Heyerdahls liv og kunst inn i en bredere kunst-og kulturhistorisk ramme.

I kunstnerbiografier fremstår oftest uttalelser og tolkninger av både liv og verk i generelle vendinger og et nøytralt språk, som gjør at leseren oppfatter dem som allment godtatte. I realiteten er de forfatterens egne meninger. Biografer regner vanligvis det subjektive som innreflektert i teksten, og at leseren skjønner det. Det tror jeg er feil, og min egen stemme er derfor klart tilstede i teksten der jeg finner det nødvendig.

I dag vil kunsthistorikere først beskrive et bilde – ”hva er det vi ser” – og dernest karakterisere det i objektive termer. Estetisk/kvalitativ bedømmelse eller såkalt verdi-

vurdering foretas normalt ikke. Når det bildet som beskrives i en bok er gjengitt i kopi, er en beskrivelse overflødig, for leseren vet jo selv hva det er han ser. Jeg har derfor – stort sett - utelatt rene beskrivelser. Når det gjelder bedømmelser har jeg i noen grad foretatt mine egne sådanne, som supplement til datidens verdivurderinger. Mitt syn er at leseren av en biografi om en bildende kunstner primært skal inviteres og inspireres til å foreta sine egne bedømmelser.

Jeg har valgt å gjengi ca. 150 av Heyerdahls malerier i denne teksten – av de ca. 420 jeg har kopi av. Der ikke annet er nevnt er alle malt med olje på lerret. Mitt innsamlingsarbeide viser at han laget i alt 1 070 verk. Disse er gjengitt i den katalog jeg har utarbeidet, og som kan leses separat [1]. Mange av kopiene er dessverre av dårlig kvalitet, eller bare i svart/hvitt, og kan derfor ikke gjengis her. Men alle de beste av hans malerier er med her, selv om noen få av disse dessverre ikke kan gjengis godt nok.

Jeg takker herved alle dem som har bidratt til å finne frem stoff fra diverse arkiver, i særlig grad de dyktige og hjelpsomme menneskene på Nasjonalbiblioteket og Nasjonalgalleriets bibliotek. En spesiell takk går til lokalhistoriker Rolf Kristensen i Åsgårdstrand, de fem barnebarna til Heyerdahl og andre fjerne familiemedlemmer som har sluppet meg inn i sitt hjem for å se på Heyerdahl-malerier. Dessuten de museer og institusjoner som har vært så snille å sende meg foto av Heyerdahls malerier. En takk rettes også til de auksjonshus som har gitt meg tillatelse til å ta kopier fra deres kataloger. En samlet fotokreditering gis herved til alle disse.

I katalogen til Kunsthusets Heyerdahl-utstilling i 1994 står det: ”Merkelig nok er det ennå ikke publisert noen biografi over Hans Heyerdahl. Vår kunnskap om kunstneren og hans verker er derfor noe fragmentarisk. Vi håper utstillingen kan anspore våre kunsthistorikere til videre forskning, og at dette også en gang kan danne grunnlag for en omfattende publikasjon om Hans Heyerdahls liv og kunst”.

Denne oppfordring er herved fulgt.

[1] P.g.a. det meget store omfanget av verk, er det ikke praktisk mulig å lage en oeuvre-katalog for Heyerdahl i kunsthistorisk forstand. Men min ”katalog” gir likevel opplysninger om ustillingshistorikk.

INNLEDNING

Kilder

Både primærkilder og sekundærkilder om Hans Heyerdahls liv og virke er svært få når en forsker skal gi seg i kast med en biografi om ham [2]. Dette gjelder i rent omfang og ikke minst sammenlignet med det rike kildematerialet som finnes for de andre "gullaldermalerne". Det usedvanlige her gjør det derfor nødvendig med en mer detaljert gjennomgang av det magre kildetilfanget.

Dersom kunstneren ikke har nedtegnet noe privat fra sitt liv – hvilket Heyerdahl ikke gjorde, i motsetning til de fleste av sine samtidige kollegaer – så er brev til/fra ham den beste kilden til forståelsen av ham, hans liv og hans verk.Det er åpenbart at Heyerdahl har skrevet en rekke brev hjem fra sine mange opphold i utlandet – Paris, München og Italia. Især gjelder dette fra hans studietid i München, dit han reiste da han bare var 17 år gammel. Det fremgår direkte og indirekte av den lille korrespondansen til/fra ham som ennå finnes oppbevart, at han har vært en flittig brevskriver. Bare en håndfull av disse brevene er bevart, herav ingen av de brev han har sendt hjem. Foreldrene har sikkert mottatt mange brev, og sannsynligvis oppbevart dem. Det samme gjelder trolig brev til/fra hans to barn fra første ekteskap og hans søsken. Faren Halvor (1825-1900) var tidlig oppmerksom på sin sønns talent og var synlig stolt av ham, og så de store fremtidsutsikter han hadde som kunstner. Derfor har han nok oppbevart alle de brev som sønnen har sendt hjem. Sannsynligvis er disse brevene arvet av enten Heyerdahls datter Sigrid eller sønnen Hans Olai fra første ekteskap, via Heyerdahls mor

[2] Trond Aslaksby har et stort materiale om Heyerdahl, innsamlet på slutten av 1970-tallet vedrørende en planlagt magistergradsavhandling om ham. Deler av dette materialet er publisert i Aslaksbys artikler om Heyerdahl som er nevnt i bibliografien. Aslaksby skriver i en e-post til meg: "Jeg intervjuet på 70- og 80-tallet Heyerdahls eldste datter fra annet ekteskap, Olga Seeberg (1901 – 2000) som var den som interesserte seg for sin fars arbeid og eide det vesentlige av hans bo. Dette ble, så vidt jeg vet, igjen arvet av hennes datter". Imidlertid sier datteren i dag at hun ikke har noe materiale om/etter sin bestefar. Aslaksby (2000) omtaler en rekke blyantstudier og skisser, men disse finnes ikke i dag. Aslaksby har ellers opplyst til meg at hans Heyerdahl-arkiv forblir hos ham, og ikke er tilgjengelig for andre.

som døde i 1917. Eller de er overlatt til Heyerdahls kone fra første ekteskap Maren Christine (1854-1931). Det er lite trolig at disse brevene har havnet hos Heyerdahls andre kone Olga (1873-1957). Heyerdahls fem barnebarn - som alle lever i dag – har ingen brev fra ham. De har heller ingen annen skriftlig eller muntlig overlevert informasjon eller dokumenter om Heyerdahls liv; kun svake erindringer om det som skjedde innen familien lenge etter hans død i 1913. Da er det mer nærliggende å tro at brevene er makulert [3]. Andre eventuelle nedtegnelser av privat karakter fra Heyerdahls hånd finnes ikke oppbevart, meg bekjent – hverken dagboksopptegnelser, notisbøker, oversikt over egne verker, eller private minner og skriblerier. Det finnes heller ikke noen familiefotografier [4]. Det fremgår også av annen korrespondanse at Heyerdahl har mottatt noen brev fra kunstnerkollegaer og andre opp gjennom årene, især i de periodene han tilbragte i utlandet. Ingen av disse brevene er bevart for ettertiden. Heyerdahl har enten kastet dem, eller rotet dem bort, eller – dersom så ikke er tilfellet – er de senere funnet i hans dødsbo. I såfall har arvingene kastet brevene, i den tanke at de var verdiløse både for familien og for senere forskning. Det finnes ikke noe i Riksarkivet, Drammen byarkiv, Nasjonalbiblioteket, Nasjonalgalleriet, Universitetsbiblioteket eller andre steder jeg har lett – i Norge og utlandet. Det er et fenomen med denne mannen at han er den eneste kunstner av et visst format der det ikke er bevart et eneste av de brev han mottok i sitt liv.

Det finnes heller ikke oppbevart noen av de brev som ektefellene Heyerdahl sikkert har skrevet til hverandre, ei heller noen brev mellom fru Heyerdahl og hennes foreldre eller søsken fra deres lange utenlandsopphold. Dette gjelder for begge Heyerdahls ekteskap. Ingen brev mellom kunstneren og hans barn er bevart, eller til/fra hans syv søsken. Slik korrespondanse innen familien eksisterer i rikt monn for de andre kjente kollegaene hans.

Dokumentasjon i form av brev, skribentvirksomhet, artikler, taler, egne erindringer, overleverte beretninger fra barn og slekt og annen korrespondanse, har gjort det betydelig lettere å skrive biografier om de samtidige kunstnerkollegaene til

[3] Mer om en slik hypotese senere i boken

[4] Ingen av de fem barnebarna har noen fotografier av sine besteforeldre, eller andre familiefoto. En av dem opplyser at Hans Heyerdahls datter - Olga Mira (1901-2000) - hadde et familiealbum, som hun ødela. Familiefotografier av den tallrike familien Heyerdahl i Drammen eksisterer ikke i noen lokale arkiver, bibliotek, museer, byhistorikere eller fotografer. Det har heller ikke lykkes meg å finne fotografier av Hans Heyerdahl med kone og/eller barn. O.Wæring har intet.

Heyerdahl. Her finnes arkivert store brevsamlinger og annet skriftlig materiale, som gjør det mulig å følge kunstnerens liv nærmest fra måned til måned, både ute og hjemme. Da utgjør brev til foreldre og øvrig familie en viktig rolle. Som to av flere eksempler på brevsamlinger kan nevnes at Eilif Peterssen skrev 290 brev til sine foreldre, og at Gerhard Munthe skrev 297 brev til sin kone.[5] Også disse malernes koner skrev brev til hverandre, eller til/fra Harriet Backer og Kitty Kielland. Ikke så i Heyerdahls tilfelle, da ingen slike brev er bevart. Det kan skyldes at hverken Heyerdahl eller hans kone har deltatt i dette felleskapet, via brev eller sosialt samvær. Når vi leser det som er skrevet om de andre kjente malerne, så oppdager vi at Heyerdahls ikke er nevnt noen steder der det fortelles om sosialt samvær og korrespondanse disse imellom. Årsak til og virkning av denne isolasjon skal jeg se nærmere på.

I Nasjonalgalleriet finnes oppbevart 18 tegninger og skisser av Heyerdahl. Disse er av liten interesse for studium av hans malerier [6].

Heyerdahls "eget forfatterskap" – for å bruke betegnelsen i Norsk Kunstnerleksikons biografier – består kun av seks små avisartikler, de fleste om politiske saker. Arne Durban skriver at det var påfallende mange akademikere blant denne kjente gruppen av gulladermalerne, og at de så å si alle var ypperlige skribenter – og talere – om det behøvdes [7]. Den eneste han ikke nevner i denne sammenheng er nettopp Hans Heyerdahl. Av disse malerne har Werenskiold, Skredsvig, Thaulow, Munthe, Krohg, Kittelsen og Backer skrevet artikler, erindringer eller bøker om seg selv [8]. Felles for disse er dessuten at Heyerdahl er sjelden omtalt.

Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling er normalt det sted som oppbevarer brevsamlinger til/fra kjente personer, og der familien tilslutt overleverer slikt materiale. Der finnes det bare en håndfull brev fra Heyerdahl og hans far, dog med relativt stor betydning for å belyse hans liv og kunst de første årene i karrieren. Det primære her er de seks brevene han sendte til kollegaen Eilif Peterssen på begynnelsen av 1880-tallet. I

[5] Finnes i Nasjonalbiblioteket
[6] Trond Aslaksby refererer flere steder i sine artikler om Heyerdahl (jfr. bibliografien) til skisser og tegninger som "befinner seg i familens eie". Han bruker også uttrykket "eksisterende studiemateriale". Slikt materiale er i dag ikke tilgjengelig, og det som har vært i familiens eie er forsvunnet derfra.
[7] Arne Durban: *Malerier fra Norge. Veien videre*, Oslo 1953.
[8] Eilif Peterssen etterlot seg en katalog over egne malerier, ca. 600 i alt.

tillegg finnes et brev han har skrevet til Erik Werenskiold. Heyerdahl har åpenbart ikke skrevet brev til noen av de andre vennene fra studietiden i utlandet. Disse har alle skrevet brev til hverandre. For eksempel kan nevnes at Harriet Backer skrev 25 brev til Eilif Peterssen og 12 brev til Erik Werenskiold, spredt over mange år. Christian Krohg skrev 45 brev til Eilif Peterssen. Christian Skredsvig skrev 48 brev til Eilif Peterssen, og Erik Werenskiold 18 brev til Gerhard Munthe og 28 til Peterssen. Det finnes noen brev fra Heyerdahl til Nasjonalgalleriet på 1880-og 90-tallet i deres arkiver, ad innkjøp av hans malerier. I tillegg til å være ren informasjon, sier disse brevene mye om Heyerdahls syn på seg selv, sin kunst og Nasjonalgalleriets rolle. Forøvrig inneholder Nasjonalgalleriets Dokumentasjonsarkiv en del materiale om Heyerdahl – det meste dog av liten interesse. Norsk Folkemuseum har i sine arkiver åtte brev som Heyerdahl skrev til Diderik Aall på 1880-tallet. Riksarkivet har ingenting. Det Kongelige Bibliotek i København har ett brev fra Heyerdahl. I Kungliga Biblioteket i Stockholm finnes oppbevart to brev som Heyerdahl skrev til sin venn, den svenske maler Gustav Cederstrøm. Man skulle tro at Heyerdahl har skrevet til de personer han ble venn med i både München og Paris, og at det finnes brev og dokumenter vedrørende ham i arkiv der. Jeg har derfor søkt etter slikt materiale i både Münchener Stadtbibliothek, Bayerische Staatsarchive og Bibliotheque Nationale de France i Paris. Resultatet er bortimot null [9].

Dette gir tilsammen bare små bidrag til en levnetsbeskrivelse. Det er altså en betydelig mangel på kildemateriale som gjør en biografi om Heyerdahl atskillig vanskeligere å skrive enn den ellers kunne ha vært. Når det gjelder oppbevaring for ettertiden av brev og andre dokumenter, så kan det være grunn til å nevne hva Erik Werenskiold mente om dette [10]. Han skrev i 1920-årene at flere ledende menn som hadde vært med ved unionsoppløsningen i 1905 hadde brent sine papirer. ”Det var absolutt ikke riktig å tilintetgjøre materiale, for når hukommelsen slo feil hos enkelte gjaldt det å slå fast fakta”. Året før sin død i 1938 sendte han Universitetsbiblioteket (senere overført til Nasjonalbiblioteket) en stor pakke med brev fra vennen Christian Skredsvig, der han skriver: ”Jeg liker at biografiske ting skal være presise, menneskene skal få lov å være så rare som de er”.

[9] Søket er foretatt ved skriftlige henvendelser til disse institusjoner, som driver utstrakt kundeservice.
[10] Sitert fra Stenseth, jfr. litteraturlisten. Hun skriver forøvrig at uten alle de brev og annen dokumentasjon som finnes i NBs Håndskriftsamlig, så hadde ikke hennes bok vært mulig å skrive.

Kunstneren Heyerdahl kommer forhåpentlig tydelig frem i denne boken, basert på de verk han har etterlatt seg. Men beskrivelsen av mennesket Heyerdahl og det liv han levde er dessverre basert på ganske mager dokumentasjon [11]. Desto viktigere hadde slik skriftlig informasjon vært for å belyse nettopp Heyerdahl, hvis liv fikk en dramatisk vending de siste 15 år han levde. Jeg har vært varsom med å være en "inntrenger" i hans levde liv, men har likevel forsøkt å tolke hans personlighet basert på hva andre samtidige har ment om ham, supplert med hans egne få uttalelser. Likevel skal sies allerede her at den forslitte frasen om at liv og personlighet kan bidra til å forklare form og innhold i kunstverkene, gjelder i liten grad for Heyerdahl. For ham var det primært *l`art pour l`art.*

Det er et påfallende tomrom i denne biografien. Heyerdahls første kone Maren Christine (1854-1931) er nærmest ikke-eksisterende. Likeså hans barn, i den forstand at vi ikke har noen brev eller annen dokumentasjon om forholdet deres til ektefelle og far. I en kunstnerbiografi er det normalt betydningsfullt å kunne referere til forhold innen nærmeste familie for å belyse den biografertes eget liv. Dette gir viktig informasjon. Hva mente de nærmeste om ham som menneske, hvordan behandlet han dem, hvordan var han som ektefelle og familiefar, og hvordan reagerte de på hans kunst? Hadde han noen interesser eller hobbyer utenom sitt virke som maler? Hvem omgikkes han med? I Heyerdahls tilfelle mangler vi svar på alt dette, og dermed mangler også biografien noe vesentlig. Under skrivningen har jeg stadig grepet meg i å tenke: hvor er hans kone nå, hva gjør hun, hva tenker hun, og hvordan reagerer hun på sin manns oppførsel og kunst? Hvor er barna, og hvordan er forholdet deres til faren? I hele Heyerdahls voksne liv er disse spørsmål viktige for forståelsen av ham som menneske, uansett om de gir små bidrag til tolkningen av hans oeuvre. Men vi har ingen svar. Hans første kone er bokstavelig talt fraværende hele tiden. Vi har ikke engang et foto av henne, selv om vi har et par portretter malt av mannen. Hans andre kone Olga (1873-1957) er mindre viktig i så måte, men vi har heller ikke i det tilfellet noen som helst skriftlig dokumentasjon om forholdet. Vi kan egentlig bare gjette oss til de dramatiske omstendigheter rundt

[11] De brev som det i boken siteres fra er alle hentet fra enten Håndskriftsamlingen i Nasjonalbiblioteket i Oslo eller fra Nasjonalgalleriets arkiver. Jeg har ikke funnet grunn til å oppgi hvor de enkelte brev befinner seg, eller deres journalnummer.

oppbruddet og skilsmissen, så derfor ville mer kunnskap om dette vært viktig for å belyse Heyerdahls psyke.

Heyerdahls produksjon og kilder hertil

Bak min oversikt over Heyerdahls verk ligger et betydelig letearbeide som har foregått over flere år. Jeg finner grunn til å redegjøre nærmere for dette, både for at leseren skal forstå hvilket arbeide som ligger bak en slik oversikt, hvilke vanskeligheter man støter på under letingen og sorteringen, og ikke minst hvorfor en slik oversikt aldri kan bli fyllest-gjørende eller feilfri.

Mitt innsamlede materiale viser at Hans Heyerdahl produserte 1 070 malerier (herunder inkludert et fåtall gouacher, akvareller, pasteller og tegninger), over en aktiv kunstnerperiode på førti år. Av disse verk er 942 i privat eie, mens 128 er eid av museer og offentlige institusjoner. Antallet malerier kan ved første øyekast synes mye, men det er dog "bare" 25 i året, eller 2 i måneden. Et slikt stort omfang gjør det vanskelig – dog ikke umulig - å lage en oeuvre-katalog i kunsthistorisk betydning, med både avbildninger og eier-historikk. Jeg har avstått fra dette, da jeg også mener at oversikten – slik den fremstår her – gir fullgod informasjon om hans produksjon og bildenes utstillingshistorie. Eierhistorien til hvert bilde er lite interessant. Sammenlignet med de andre samtidige kunstnerkollegaer var Heyerdahl meget produktiv, især tatt i betraktning at han bare ble 56 år. Vi har tall for antall malerier for Harriet Backer (185), Gerhard Munthe (540), Eilif Peterssen (840) og Christian Skredsvig (650), som viser at de ligger langt bak Heyerdahl i antall verk, og i enda sterkere grad målt mot antall år de var i kunstnerisk virksomhet.[12]

Det må her tilføyes et lite påaktet fenomen; alle de norske kjente malerne med stor produksjon fra 1870-og 1880-tallet var i hovedsak i utlandet i sin ungdoms skaperkraft. Det er da naturlig å anta at mange av deres verk må være omsatt enten underhånden, på utstillinger eller via kunsthandlere i både Frankrike, Tyskland og Italia. Disse verk har vi antagelig aldri sett i Norge, da de henger på veggene hos privat-personer eller institusjoner i disse land. Noen er nok senere sendt til Norge for salg på

[12] For Thaulow, Krohg, Kielland, Kittelsen, og Werenskiold finnes ikke oeuvre-katalog (2010). For Backers del må det her være lov å tilføye at antallet verk fordelt på en kunstnerkarriere på minst 40 år tilsier 4-5 malerier i året. Dette er så lavt at man må ha lov til å tro at det finnes mange verk av henne som ennå ikke er registrert.

auksjoner på 1900-tallet, men vi må se i øynene at mange malerier med ukjent motiv - laget av våre mest kjente kunstnere - befinner seg hos ukjent eier i et ukjent land [13]. Her må vi heller ikke glemme de ivrige, rike og ofte kunstkyndige amerikanere som under sine besøk og dannelsesreiser til Europa i denne perioden kjøpte kunst for å ta med seg hjem. Heyerdahl er her i en særstilling blant samtidige norske malere, siden han oppholdt seg mer i utlandet – 17 år til sammen. For hans vedkommende er det også spesielt at han stilte ut på mange kollektivutstillinger i Berlin og München i 1880-og 90-årene; den siste i 1903. Dette var etter at han vendte hjem til Norge. Det henger sikkert mange Heyerdahl-malerier på veggen i private hjem både i USA og på Kontinentet. Som det står i forordet til den store Heyerdahl-utstillingen i OKF i 1926: "Desværre kan det mest blændende i hans overstrømmende produktion ikke findes i denne utstilling. Meget er i fremmed land, meget utilgjængelig hjemme".

I tillegg til disse lakuner i hans oeuvre må det nevnes at vi mangler katalog for flere av Heyerdahls separatutstillinger, og vi har ingen oversikt over alle hans portretter malt på bestilling i Chistiania og utlandet. Sikkert finnes det også mange Heyerdahl-malerier i privat eie i Norge, som aldri har vært fremvist offentlig. Alt dette gjør at det nok eksisterer 2-300 flere malerier av ham, som ennå ikke er registrert.

Heyerdahl signerte sine malerier, men han daterte dem ikke alltid. I min oversikt har 590 bilder kjent datering. Hvor mange av de resterende bildene som også er datert, vet vi ikke [14]. Årsaken til at vi ikke kjenner årstallet for disse maleriene er enten 1) Heyerdahl daterte ikke bildet, eller 2) bildet er datert, men fremvist på en eller flere utstillinger i hans levetid og noen år senere, i en periode da det ikke var vanlig praksis å oppgi årstallet i katalogen. Disse bildene befinner seg i dag i privat eie et eller annet sted, og vi kjenner hverken årstall eller bildets mål – bare en tittel og når det ble fremvist. At så mange som 88 % av Heyerdahls bilder har privat eier viser hvor vanskelig et innsamlingsarbeide er. De aller fleste av disse eierne kjenner vi ikke navnet på. I tidligere tider ble navnet på

[13] Tschudi (jfr. bibliografien) har på en utmerket måte fortalt om dette i sin bok om Skredsvig.
[14] Når det gjelder Heyerdahls bilder utstilt på Høstutstillingen (HØ) med ukjent datering, så har jeg valgt i oversikten over hans verk å bruke dette året som datering, i de fleste tilfeller – dog ikke alltid. Trolig er de aller fleste av disse malt det samme året som HØ fant sted. Det var vanlig praksis å stille ut hele eller deler av "årets produksjon" på HØ. Dette gir dog bedre datering enn å ikke angi noe år i det hele tatt. En del av disse bilder har i senere utstillinger og i museer fått sin sikre datering. Noen av bildene på HØ kan dessuten dateres ut fra hva anmelderne skrev i sin tid.

privat eier oppgitt i utstillingskataloger, men dette gjelder ikke i vår tid. Nå er gjeldende praksis å anonymisere slik eier, og bare skrive "PE". Siste gang eierens navn ble oppgitt for Heyerdahls malerier var på 100-års-utstillingen i 1957. Jeg finner ingen merverdi rent kunsthistorisk i å oppgi navnet på tidligere private eiere som forlengst er døde, og vi i dag ikke kjenner navnet på nåværende eier. Bildets proveniens er derfor i denne boken kun dets utstillingshistorie.[15]

Mange kilder er benyttet for å finne frem til disse verkene. Et problem under innsamlingsarbeidet har vært at mange utstillingskataloger fra gamle dager er forsvunnet. Dette er primært kataloger fra Heyerdahls separatutstillinger hos Blomqvist Kunsthandel i perioden 1896-1913. De finnes hverken hos arrangøren, på Nasjonalgalleriet, Universitetsbiblioteket eller på Nasjonalbiblioteket. Heller ikke søk i antikvariater har gitt resultat. De tidligste katalogene oppgir bare bildets tittel. Det viktigste kjennetegnet for riktig identifikasjon er bildets mål, men dette er ofte ikke angitt i kataloger som er eldre enn 1920-tallet. Heller ikke i katalogene fra Høstutstillingen i Heyerdahls levetid er det oppgitt annet enn tittel. Når vi så erfarer at tittelen på det samme bildet kan variere på de forskjellige utstillinger og auksjoner, så blir innsamlingsarbeidet og katalogiseringen svært vanskelig. Det er et vanlig fenomen at mange malerier vises omigjen på flere av disse utstillingene. I særlig grad gjelder dette Heyerdahl, som ofte enten stilte ut samme bilde flere ganger for å få solgt det, eller malte samme motiv/tittel flere ganger. I arbeidet med oversikten over Heyerdahls samlede verker, har jeg etter beste evne luket ut dette. Feil vil likevel oppstå, og dobbeltoppføringer er ikke til å unngå.

I denne sammenheng er det spesielt alle maleriene fra Heyerdahls mange sommeropphold i Åsgårdstrand som skaper problemer. Disse malerier har han selv eller utstillere og eiere ofte bare titulert "Fra Åsgårdstrand", eller noe annet med enten "sommer ", "landskap" eller Åsgårdstrand i tittelen. Siden vi for de fleste av disse maleriene ikke kjenner hverken mål eller årstall og det heller ikke eksisterer fotokopi av dem, så har det ikke vært mulig å skille alle disse fra hverandre. De kan dessuten ha skiftet tittel fra opprinnelsen til senere utstillinger eller auksjoner. Det vil derfor trolig

[15] Jeg har ikke funnet noen fornuftig grunn til å oppgi katalognummeret for Heyerdahl-malerier på disse utstillingene, det være seg minneutstillinger, salgsutstillinger eller auksjoner.

være noen av Åsgårdstrand-bildene som er oppført to ganger i min katalog. På den annen side finnes det sikkert mange Åsgårdstrand-malerier som vi ikke kjenner eksistensen av. Som eksempel på disse vanskelighetene med identifikasjon kan nevnes at det bare i tidsrommet 1954-57 ble solgt på auksjon 12 Heyerdahl-malerier med samme tittel: *Fra Åsgårdstrand.* Felles for dem er det ikke er oppgitt hverken mål, datering eller eier. Det samme problemet gjelder for alle Heyerdahls malerier fra oppholdene i Paris, som er titulert ”Fra Montmartre”. Bare på minneutstillingen for Heyerdahl i 1914 ble det utstilt åtte malerier med samme tittel: *Landskap fra Montmartre*, alle uten mål og datering. Vi kan dog med stor grad av sikkerhet si at disse Montmartre-bildene er malt i perioden 1901-07 (mer om dette senere). Tilsvarende usikkerhet gjelder hans mange bilder bare kalt ”Portrett” og ”Studiehode”. Mange av disse studiehodene er forøvrig fullførte portretter, av for oss ukjente personer. I ettertid er det umulig å finne ut hvem de er og når de er laget.

Nasjonalgalleriet har 41 malerier av Heyerdahl. I museene utenfor Oslo er han representert i Bergen (11), Trondheim (3) , Stavanger (1), Drammen (36) og Lillehammer (5). I tillegg er han representert i Oslo Bymuseum (13 malerier), Oslo Rådhus (1), Stortinget (4), Universitetet i Oslo (1), Utenriksdepartementet (1) og Det Kongelige Slott (3). Stortinget ber om opplysninger om et forsvunnet maleri av Heyerdahl, som tidligere var i deres eie. Det gjelder et portrett av W. Konow, som var solgt på auksjon etter Heyerdahls død og kjøpt av Stortinget i 1915. I 1923 mottok Stortinget i gave fra Konows hustru Frigga Konow et maleri av Konow, malt av A. Lofthus. Gaven var betinget av at det bildet som da hang i Stortinget ble fjernet. Det vites ikke hvor dette bildet nå befinner seg.

I utenlandske museer er det forbausende få malerier av Heyerdahl. Jeg har registrert 1 i Gøteborg, 1 i Nationalmuseum i Stockholm, 2 på Waldemarsudde i Stockholm, 1 i Riom (Frankrike), 1 i Neue Pinakhotek i München og 2 i Rijksmuseum van Gogh i Amsterdam (pluss 3 tegninger). Alle museer og samlinger i Bayern og i Paris er kontaktet i så henseende.

En annen viktig kilde til å finne bilder i Heyerdahls livsverk er auksjonshusene. Jeg har gått gjennom alle auksjonskataloger hos Blomqvist (fra starten i 1925), Wangs

kunsthandel og Grev Wedels Plass auksjoner (fra starten i 1989). I deres auksjonskataloger har jeg funnet et betydelig antall Heyerdahl-malerier. Hertil kommer noen bilder vist på utstillinger i Galleri KB (Kaare Berntsen), samt bilder solgt på auksjon hos Ulving i Tønsberg. Mange av disse maleriene har tidligere vært fremvist på Heyerdahl-utstillinger, men et forbausende stort antall har vært ukjent for offentligheten inntil de dukker opp på auksjoner. Fotofirmaet O. Væring har mange Heyerdahl-bilder i sin base, og denne har jeg fått tilgang til. ”Norsk Portrettarkiv” hos Riksantikvaren har foto av mange Heyerdahl-portretter. Nettstedet artprice.com har registrert alle kunstverk som er frembudt på auksjon i verden de siste 10 år. Her finnes da også en database for slike malerier av Heyerdahl, 109 i alt. De fleste av disse er kjent fra norske auksjonshus, men det finnes også en del tidligere ukjente Heyerdahl-malerier som er solgt på auksjon i andre land. Dette bekrefter igjen at det fortsatt finnes malerier av ham i privat eie i andre land.

Et kjent trekk ved Heyerdahls produksjon er hans mange portretter. Jeg har registrert i alt 230 portretter av voksne personer, pluss 130 av barn. Det finnes sikkert mange flere, som er bestilt direkte fra kunstneren og aldri vist offentlig. Heyerdahl har malt portretter i hele sitt kunstneriske liv. Han begynte med det i studietiden i München og fortsatte til sin død. Det er viktig å få frem dette, fordi det i tidligere litteratur om Heyerdahl er skrevet at han nærmest forfalt til å bli en simpel portrettmaler fra 1890-årene og utover. Han har alltid vært en ”portrettmaler” – det også. Et problem i innsamlingsarbeidet oppstår ved at Heyerdahl i sine tidligste utstillinger bare har titulert bildet ”Portrett”, uten å angi navnet på personen. Han har i noen tilfeller vært så diskret – trolig etter avtale med den portretterte – å bare angi vedkommendes forbokstav (for eksempel ”Portrett av hr. T”, eller ”Portrett av frk. B”). De fleste av disse har jeg dog lykkes å finne navnet på, men en håndfull er fortsatt ukjente personer for oss. Heyerdahl er særlig kjent for sine mange portretter av barn. Det er også i dette utvalget mange portretter som han bare har kalt ”Pikeportrett”, ”Barneportrett”, ”Gutt”, Pike” og lignende. Disse barna er fortsatt uidentifisert, men dette er av mindre viktighet. Noen av dem kan være malt på oppdrag og vil da befinne seg i familiens eie, mens andre er malt på kunstnerens eget initiativ uten spesiell tanke på at det skal være et ”minneportrett”. Mer om hans barneportretter senere.

Heyerdahl hadde 13 separatutstillinger mens han levde; den første i 1893. Disse ble avholdt enten hos Blomqvist Kunstandel eller i Christiania Kunstforening. Bare for fire av disse utstillinger er det bevart katalog. Alle disse 13 utstillinger vil bli omtalt fortløpende i boken. Etter hans død er det avholdt 8 minneutstillinger av hans verk. Disse blir omtalt enkeltvis bakerst i boken.
I 1915 ble det hos Wangs kunsthandel utstilt og solgt på auksjon et stort antall malerier som Heyerdahl etterlot seg ved sin brå død halvannet år før.

Det er vel tvilsomt om noen annen av hans samtidige kollegaer har hatt flere separatutstillinger enn Heyerdahl, dersom vi inkluderer de som er avholdt post mortem.

I tillegg kommer et utall kollektivutstillinger som han har deltatt i. Heyerdahl stilte ut bilder på svært mange utstillinger opp gjennom årene, både i Norge og andre land. Han stilte ofte ut i Christiania Kunstforening (heretter kalt CKF) på 1870-80-og 90-tallet. Han deltok på Høstutstillingen 24 ganger med i alt 165 malerier. Han stilte ut 63 malerier på salongene i Paris, gjennom en lang periode. Opplysningene om Heyerdahls deltagelse på kollektivutstillinger i Paris-salongene er hentet fra katalogene for disse utstillingene [16]. Han har også flittig utstilt bilder i Bergens Kunstforening og Drammens Kunstforening. Et spesielt fenomen gjør seg gjeldende hva angår Heyerdahls presumptive deltagelse på München-akademiets utstillinger i de fire årene (1874-78) han studerte der. I Norsk Kunstnerleksikon står det at Heyerdahl stilte ut på Akademiets utstillinger disse årene. Akademiet i München forteller imidlertid at de sluttet med egne utstillinger i 1863. De Akademi-utstillinger og utmerkelser derfra som er nevnt av Heyerdahl og andre, er nok relatert til rent interne fremvisninger av elevarbeider. Akademiet opplyser at kunstnerne etter 1863 forsøkte å stille ut på Kunstverein i München. Ingen kataloger eksisterer fra denne tiden. Heyerdahl har åtte ganger på 1880-og 90-tallet stilt ut til sammen 18 malerier på Münchener Glaspalast, Münchener Secession og i Berlin [17].

[16] Opplysninger i hovedsak innhentet fra det franske nasjonalbiblioteket i Paris, samt noe fra Nasjonalgalleriets bibliotek. Jeg skal senere beskrive de forskjellige utstillingene her, da det er lett å blande disse sammen.
[17] Utstilte bilder mottatt i e-post-korrespondanse med Bayerische Staatsbibliothek våren 2009.

Tidligere artikler om Heyerdahl

Heyerdahl er den av våre gullaldermalere det er skrevet desidert minst om, og som samtidig har etterlatt seg minst skriftlig egenprodusert materiale. Her er det nødvendigvis en sammenheng. Ingen kunsthistoriestudenter har hittil funnet det verdt å skrive master- hovedfags - eller magistergradsoppgave om ham. Da er det desto viktigere å fremheve fire gode artikler om Heyerdahl. Det første er skrevet av Trond Aslaksby i katalogen til Heyerdahl-utstillingen på Blaafarveværket i 1981. Det suppleres av verdifulle kommentarer til hvert enkelt av de bilder som der ble fremvist. Aslaksby har også skrevet artikkelen om Heyerdahl i Norsk Kunstnerleksikon fra 1983. I katalogen til Heyerdahl-utstillingen på Haugar Vestfold Kunstmuseum i 2000 skrev Aslaksby og Einar Wexelsen to fine essays om kunstneren.

Heyerdahl har sin naturlige plass i de leksika som er utgitt opp gjennom årene, samt alle oversiktsverk om norsk malerkunst. I tillegg har Leif Østby og Arne Durban skrevet hver sin artikkel om ham. Et gjennomgående trekk i det lille som er skrevet om Heyerdahl er at skribentene mener at han ikke kan plasseres i noen bestemt bås eller kunstnerisk retning. Det påstås at han flakser fra det ene til det andre i løpet av en kunstnerbane på ca. 40 år, og kvaliteten på det han produserer er høyst variabel. Han holder ingen klar retning. De siste 15-20 år av hans karriere er visstnok et slags kunstnerisk sammenbrudd. Heyerdahl har – ifølge de som har beskrevet ham kortfattet før meg – vært gjennom faser som historiemaler, naturalist, realist, stemningsmaler, romantiker, portrettmaler eller symbolist. Det sies at han til tider er sterkt påvirket av andre kunstnere og retninger, og at han har brå skift, store sprik og kvalitetsmessige svingninger i sin produksjon. Hverken kunstnerkollegaer, publikum eller anmeldere visste hvor de hadde ham. For å illustrere hva som er skrevet om Heyerdahl skal her siteres fra to kjente kunsthistorikere. Først Henrik Grevenor [18]:

> ”Men som helhet var hans produksjon ytterst ujevn. Han kunne bli søtlig sentimental og banal, og han stolte for meget på sin virtuositet og sitt lette håndlag. [….] Hans usalige, om enn sympatiske trang til eksperimenter førte ham hyppig bort i kunstnerisk unatur. Hans kunst ble ofte et slett kompromiss mellom evne og muligheter. Han formådde ikke å trenge til bunns hverken i

[18] Se Bibliografien

> sin tid eller i seg selv, og forholdene var for små og for hårdhendte for hans sensible gemytt. Men han eide ikke desto mindre i sin begavelse et overvettes rikt malerisk og følelsesmessig oppkomme som i hans lykkelige øyeblikk frembragte kunstverker som er blitt monumenter i vår malerkunst".

Så Jens Thiis [19] :

> "…his talent lies in a sense, and voluptuous enjoyment, of beauty, a love of delicate form, and an intoxication in the sweetness of colour. […] Easily influenced and yet highly original, experimenter and dreamer, of a paradoxical and obscure nature, but at bottom a true genius of heart".

Avlsutningsvis en karakteristikk av Heyerdahl fra Arne Durban [20]. "Han forsøkte mange genrer og nye teknikker; det var som om han trodde han stadig skulle finne den ene salige benveien til målet. Han tok ukritisk etter, men dårligere og dårligere gikk det med hans eget. Hans Heyerdahls kulminasjon hadde vært 80-årene".

De ovenfor siterte karakteristikker er interessante bidrag når man tar fatt på en dypere analyse av maleren, men er de riktige? En slik mangfoldig person og kunstner er uansett spennende og et godt utgangspunkt for en biografi. Hvilke av disse karakteristikker av Heyerdahl som er sanne eller ikke, vil bli forsøkt dokumentert her. La det allerede her være sagt at Durbans beskrivelse av Heyerdahl er villedende, og bærer preg av at forfatteren har sett for få bilder av ham, og at han er farvet av den tids stereotype og grunne oppfatning av Heyerdahls verk. Den er uansett dypt urettferdig overfor ham. Den beste og sanneste beskrivelse av Heyerdahls livsverk kommer fra en svensk forfatter og en svensk maler, som begge har skrevet om Heyerdahl i 1929. Disse uttalelsene vil bli sitert og kommentert senere. Christian Krohg har skrevet fire avisartikler der Heyerdahl er hovedpersonen, i forskjellige faser av begges liv. De gir et unikt innblikk i Heyerdahls personlighet [21].

[19] Fra Thiis´ historiske gjennomgang av norsk malerkunst til verdensutstillingen i Paris 1900. Da Thiis skrev dette var dog Heyerdahl fortsatt i full aktivitet og mye av hans produksjon hadde ennå ikke sett dagens lys. Det er også begrenset hva den da 30-årige Thiis hadde sett av Heyerdahls malerier.
[20] Arne Durban: *Malerier fra Norge. 1880-årene og veien videre*. Oslo 1953, s. 16.

I tilfellet Heyerdahl er det ikke nødvendigvis noen sammenheng mellom kunsten og mennesket. De mange som har berømmet hans verk har dog samtidig beskrevet ham i harde ordelag som en usympatisk person og et stort barn. Denne polaritet skaper spenning, og vil bli tatt opp med ujevne mellomrom i boken. Derfor spiller hans spennende liv og egne uttalelser likevel en viss rolle i boken.

Om og i hvilken grad en kunstner har vært påvirket av andre kunstnere er vanligvis uinteressant. Det vet vi som oftest svært lite om, bortsett fra når kunstneren selv skriftlig og klart har beskrevet en slik etterligning eller beundring. Da blir han i kortere eller lengre perioder en epigon eller eklektiker. Alle mennesker – kunstnere eller ikke – er påvirket i større eller mindre grad av andre mennesker. Dette er en naturlig del av tilværelsen og en eventuell skaperprosess. For kunstnere kan det endog være slik at de ikke engang vet om og i tilfelle av hvem/hva de er inspirert eller ubevisst søker å etterligne. Jens Thiis har skrevet dette fornuftige om kunstneres eventuelle innflytelse av andre: ”Kunstnere er sjelden selv klare over, hvad eller hvem der har virket på dem, og det er vanskeligt nu af deres egen mund at få fuld rede på, hvorvidt….”[22]

Ethvert kunstverk bør bedømmes frittstående, uten forutbestemte oppfatninger om ”hvor det hører hjemme”, og en leting etter hvem eller hva det er inspirert av. Likevel er det en yndet profesjon blant kunsthistorikere å forsøke å finne påvirkningskilder og plassere kunstnere og kunstverk i båser. Dette blir som oftest ikke annet enn udokumenterte hypoteser. En kunstner skal alltid bedømmes ut fra det beste han har laget. Heyerdahls produksjon består av godt over 1 000 malerier. I et slikt stort materiale må det nødvendigvis være et ikke ubetydelig antall middelmådige eller dårlige verk.

Gullaldermalerne

”Gullalderen” i norsk bildekunst er vanligvis definert som 1880-og 90-årene. Den er sammenfallende med en tilsvarende gullalder hva gjelder litteratur og musikk. Disse gullaldermalerne vil være et gjennomgangstema i boken. Jeg forsøker dermed å trekke noen linjer i materialet, hva gjelder de nasjonale strømningene innen kulturlivet.

---

[21] Jeg har ingen grunn til å tro at Krohgs gjengivelse av hva Heyerdahl sa under disse intervjuer er fordreid eller mistolket. Krohg var en dreven journalist, og selv om han avslører både malise og ironi overfor Heyerdahl i disse intervjuene, så kan vi ikke uten dokumentasjon avfeie dette som uriktigheter.

[22] Kilde: Thiis

Det er de følgende ti malerne som benevnes som ”gullaldermalerne”; et begrep det er enighet om i kunsthistorien (her i kronologisk rekkefølge etter fødselsår).

Kitty Kielland (1843-1914)

Harriet Backer (1845-1932)

Fritz Thaulow (1847-1906)

Gerhard Munthe (1849-1929)

Christian Krohg (1852-1925)

Eilif Peterssen (1852-1928)

Christian Skredsvig (1854-1924)

Erik Werenskiold (1855-1938)

Theodor Kittelsen (1857-1914)

Hans Heyerdahl (1857-1913)

Det er skrevet en eller flere bøker om alle disse gullaldermalerne – selv om ikke alle kan benevnes biografi - bortsett altså fra Heyerdahl.

De fleste av disse folkekjære kunstnere fra vår gullalder har etterlatt seg hovedverker i norsk naturalistisk kunst; verker som er blitt kjent og elsket bl.a. gjennom reproduksjoner i blader, bøker, leksika, skolebøker og på veggene i ”de tusen hjem”. Herunder eventyrtegninger og Snorretegninger. Heyerdahl kan ikke sies å være kjent og elsket på denne måten av allmennheten, og ingen av hans verk har fått en slik status som nevnt. Men i sin samtid og mange decennier etterpå var han kanskje den av disse malerne som fikk størst anerkjennelse, både blant det kunstinteresserte publikum og blant anmeldere og kunsthistorikere. Et annet aspekt er at det for de fleste av ovennevnte gullaldermalere er et gjenkjennelig preg av nettopp denne spesielle kunstner i det meste av vedkommendes oeuvre. Både kunsthistorikere og andre mer erfarne legfolk kan med noenlunde sikkerhet uttale etter å ha sett bilder av disse kjente kunstnere, at ”dette er en typisk…..” og lignende. Ikke så for Heyerdahl. Hans produksjon er meget stor, og han har ingen mer eller mindre konsekvent malemåte, stil, farvevalg eller motivvalg som er typisk for ham og som gjør at vi straks gjenkjenner hans bilder og kan skille dem fra de andre samtidige.

DRAMMEN 1859-1874

Hans Heyerdahls familie

Hans far Halvor ble født i 1825, og hadde 6 søsken. Faren var prest. Han ble utdannet som ingeniør ved Chalmerska Høgskolan i Gøteborg. Etter endt utdannelse ble han bestyrer ved Hellefors mekaniske verksted i Södermannland, senere som mekanisk byggmester, og til sist som sjef for anlegget av en lokomotivjernbane i Dalarne. Her må han ha møtt sin tilkommende hustru - Hilda Haak (f. 1834) – datter av kronolensmannen i Dalarne. De giftet seg i 1855 og flyttet til Drammen i 1859, der Halvor 34 år gammel ble ansatt som byens første stadsingeniør – en meget sentral stilling. Han ble senere også tegnelærer ved Drammen høyere offentlige skole. Han var i tillegg arkitekt, og har stått for utførelsen av Drammens første offentlige bygg – Brannvakten i 1864. Senere tegnet han også Drammen sykehus. Han har gjennom sine mange stillinger spilt en betydningsfull rolle i utformingen av Drammen i siste halvdel av 1800-tallet. Han har fått en gate oppkalt etter seg.

Han var aktivt med i Drammen Kunstforening (stiftet 1867) og formann der 1877-79. Han var også forfatter, og har utgitt *Historiske sange fra Norges fortid* (1848) og flere dikt. Dersom man tror på den genetiske faktor, så er det en forklaring på at eldstebarnet Hans fikk kunstneriske evner. Også den yngste sønnen Erling var kunstmaler, noe som er lite kjent [23].

Halvor og Hilda fikk i alt 12 barn. Det var vel uvanlig på den tiden at en urban akademiker fikk så mange barn; det var helst på bygdene og blant almuen man fikk så store barnekull. Den førstefødte Hans ble født i Smedjebacken, Dalarne 8.juli 1857. Da han var to år flyttet altså foreldrene med ham til Drammen. Senere fikk han 11 søsken. Tre av dem døde som barn, tre var ugifte og barnløse, en emigrerte til Argentina, fire (herav tre jenter og en gutt) ble gift og fikk barn.[24] Kort tid etter bybrannen i 1866 flyttet

[23] Disse og andre opplysninger om foreldrene er hentet fra diverse kilder, i hovedsak Norsk Kunstnerleksikon. Opplysninger om bosted og stilling er også hentet fra Folketellingen i 1900, Riksarkivet.
[24] Kilder hertil er boken *Slekten Heyerdahl* (se bibliografien), samt Anders Heyerdahl: *Genealogiske Optegnelser om Slægtlinierne"Heyerdahl"*, Lillestrøm 1890, samt diverse opplysninger fra familien..

familien – da med seks barn – inn i en leilighet i 2. etasje i den nyoppførte Brannvakten på Bragernes Torv. Senere kom det fire barn til.

I januar 1881 kommer det et brev til Halvor Heyerdahl fra en for ham ukjent person – Johan Christian Johnsen (1815-93). Han besvarer det i brev av 22.januar 1881. Innholdet gjengis i hovedsak nedenfor, men først litt om bakgrunnen for denne korrespondansen.

Johnsen var journalist og politiker, og redaktør for bladet Allmuevennen i perioden 1848-93. Han var hovedredaktør og initiativtager til Norges første konversasjonsleksikon *Norsk haandlexikon for almennyttige Kundskaber,* forfattet og utgitt i perioden 1879-88. Han har åpenbart henvendt seg til en rekke personer som kunne gi opplysninger om de kjente navn han ville innta i leksikonet. Deriblant Hans Heyerdahl. For å få kunnskap om ham, henvender han seg altså til kunstnerens far. Hans selv befant seg på dette tidspunkt i Paris, og var vel vanskelig tilgjengelig for slike opplysninger. I en slik sammenheng kan nevnes her at Heyerdahl selv mottok en lignende henvendelse i 1904, i forbindelse med at et annet leksikon skulle utgis. Etter å ha lest far Halvors møysommelige og detaljerte opplisting av sønnens tidlige karriere som kunstner, er det trist å registrere at dette var fåfengt. I *Norsk Haandlexikon* ble det ikke gitt plass til noen artikkel om Hans Heyerdahl.[25] Årsaken kan være enten at Johnsen ombestemte seg og ikke fant at Heyerdahl var interessant nok da det var tidlig i hans karriere, eller at opplysningene innkom for sent til å kunne bli tatt med.

Men uten farens brev hadde vi ikke hatt den verdifulle dokumentasjon om kunstnerens oppvekst og tidlige kunstnerbane som dette gir oss.

Maler bliver han dog!

Halvor Heyerdahl gir denne fremstillingen av sønnens oppvekst og tidlige kunstnerkarriere:

> ” Min Søn Hans Olaf Heyerdahl er den eldste af 12 Sødskende og fødtes 1857 i sin Moders Hjembygd, Dalarne i Sverige, hvor jeg den gang var ansat som Chef ved et Jernbaneanlæg mellem SjøerneVessmann og Barken. Ved 2 Aars Alderen fulgte han sine Forældre hid til Drammen, hvor jeg

[25] Dette leksikon finnes på Nasjonalbiblioteket, og et oppslag der viser at Heyerdahl ikke er inkludert.

dengang blev ansat som Stadsingeniør. Ved herværende Real - og Latinskole gjennemgik han den førstnævnte Afdeling som en af Skolens flinkeste Elever.

Tidlig viste han udpræget Lyst og Anlæg for Tegning, men havde han her i Byen ingen Anledning til at erholde grundig Undervisning heri. Uden at forsømme sine Skolefag arbeidede han imidlertid paa egen Haand, først ved Blyanttegning og senere ved at male i Aqvarell. Ved at male og sælge saadanne Smaastykker skaffede han sig Midler til Indkjøb av Oliefarver, hvoretter han gjorde en Tur ind til Christiania og opsøgte Landskapsmaler Morten Müller, hvem han viste sine Smaastykker, og som da gav ham Anvisning paa hvilke Oliefarver han burde kjøbe. Han fik da Anledning til en Timestid at se Morten Müller male. Ved sin Hjemkomst kopierede han meget heldig et Landskabsstykke av Wexelsen, hvilken Kopi han solgte for 30 Spd. Han var nu i Konfirmationsalderen, og i 1873 reiste han til Laurdal i Thelemarken, hvor han konfirmeredes av sin Onkel, som var Præst på dette Sted. Her tog han en hel Del Studier efter Naturen, og da han ved sin Hjemkomst samme Aars Høst fremviste disse for Morten Müller, tilraadede denne Kunstner mig ubetinget at lade min Søn blive Kunstner, idet han ytrede: ”De kan sætte Deres Søn til hva De vil, Maler bliver han dog”. Efter Müllers Raad arbeidede Gutten følgende Vinter paa hr. Landskabsmaler Thurmanns Atelier, og fulgte nævnte Kunstner Sommeren 1874 paa en Studiereise til Hardanger”.

Resten av brevet er en kort beskrivelse av sønnens studieopphold i München fra 1874, samt en opplisting av hans viktigste arbeider inntil 1881. Leseren av dette brevet vil trolig reagere på det faktum at Hans på 14 år sanket sammen nok penger til å kjøpe seg oljefarver ved å selge små tegninger og akvareller. Hvorfor ga ikke hans far ham disse midlene? Svaret er vel at det var meget knapt med midler til den slags ”luksus” i en familie som på det tidspunktet tellet 10 barn. I tillegg kommer vel det at faren helst så at sønnen ikke ble kunstner.

Forøvrig kan det være grunn til å nevne at farens utsagn om at Hans gikk på første avdeling av Drammen Real-og Latinskole som en av de flinkeste elever, muligens er en

overdrivelse. I Anders Heyerdahls slektsbok [26] står det lakonisk at Hans Heyerdahl ”besøkte byens realskole”, og at han ”14 år gammel, allerede var bestemt på å bli maler”. Det er mulig at faren her har pyntet litt på fakta og gitt sønnen mer formell utdannelse enn han virkelig hadde, siden oppdragsgiveren i dette tilfellet var et leksikon for ”de tusen hjem”. En annen mulig konflikt mellom far og sønn kan vi lese ut av Henrik Grevenors omtale av Heyerdahl [27]. Her står det at ”H var opprinnelig bestemt til ingeniør, men allerede som ganske ung gutt fikk han tilfredsstille sin lyst til å bli kunstner”. Kobler vi dette utsagnet med en tolkning av uttalelsen fra Morten Müller til far Halvor (” De kan sette Deres sønn til hva som helst, maler blir han likevel”), så aner vi et bilde av en far som nok helst hadde opplevd at eldstesønnen ble ingeniør – som ham – og ikke kunstner. I senere brev ser vi dog at faren er meget stolt av sin sønns karriere, så det å gi ham frie tøyler var nok ikke så dumt likevel.

Kunstnervennen Christian Skredsvig (1854 1924) har i sin selvbiografi *Dager og netter blant kunstnere* [28] beskrevet hvordan han møtte Hans Heyerdahl første gang. Selve innledningen til dette kapitlet ”På studiereise” er illustrerende og ydmyk. Her skriver Skredsvig: ”Sommeren 74 skulle jeg vandre studiereise til berømte fjell og daler. Ti våre store mestere var blitt store på vår store natur.” (min understrekning). Denne ene setningen er en ypperlig beskrivelse av gullaldermalernes forgjengere og deres storhet, samtidig som det viser den yngre generasjons respekt og historiebevissthet. Så fortsetter Skredsvig noen sider lenger ut:

> ”I Ullensvang traff jeg Thurmann, min lærer fra Tegneskolen. Han hadde en ganske ung elev, en blond, pen gutt fra Drammen, Hans Heyerdahl. Thurmann skjente på ham, fordi han ikke tok sine studier alvorlig. Og Heyerdahl så skyldbevisst ut og var beskjeden. – Da jeg var flerårig medlem av Kjøbenhavns kunstakademi blev jeg sett på med gledelig respekt.
>
> Således oppmuntret sa jeg at det lyseste i naturen var luften. Litt etter klatrer Heyerdahl op på en stengard og fester sitt hvite lommetørklæ øverst på en grindstolpe. Det var solskinn. Se på det, sa han. - Den skinnende hvite klatt på stolpen slo alle himmelens skyer, Folgefonnen – og et lysende

[26] Jfr. litteraturlisten
[27] Jfr. litteraturlisten. Det vites ikke hvor Grevenor i 1934 har denne opplysningen fra; trolig fra familien.
[28] Jfr. litteraturlisten, s. 74. Boken er kommet i ny utgave våren 2010.

> seil på fjorden – ganske og aldeles i hjel. Heyerdahl flirte, jeg sa som sant var at professor Kyhn hadde sagt det. – Men jeg tok skyndsomt en båt og rodde lenger innover".

Denne hendelsen er beskrevet i et fortryllende språk, samtidig som den viser en ung og selvbevisst gutt. Heyerdahl var på dette tidspunkt bare 17 år gammel, og den "livserfarne" Skredsvig 20 år. Begge bråmodne kunstnere, som satte sterke spor etter seg i norsk malerkunst. De skulle komme til å treffe hverandre igjen, både i München, Paris og Christiania. "Dette var en selvsikker gutt, som jeg lot meg dupere av", har vel Skredsvig tenkt, idet han betuttet stakk fra stedet.

Som ovenfor beskrevet ble Heyerdahl i meget ung alder elev ved Den kongelige tegneskole i Chistiania i 1873. I et håndskrevet notat fra Sigurd Willoch [29] står det at han ble "innskrevet ved Tegneskolen 27.oktober 1873, alder 16 år, bestemt til landskapsmaler, elementærklasse. 2.desember 73 oppflyttet til 2den elementærklasse, 11. februar 74 oppflyttet til frihåndsklasse". Det er tydelig at vi her har å gjøre med en bråmoden kunstner, som tidlig har utmerket seg, og som har hoppet over noen trinn i sin utdannelse. Morten Müllers uttalelse til faren Halvor om at han ikke kunne stoppe ham, "for maler blir han uansett", må sies å være en riktig spådom, avsagt allerede da Hans var 14 år gammel.

Den Thurmann som både Halvor Heyerdahl og Skredsvig omtaler, er maleren Peder Cappelen Thurmann (1839-1919). Han ble selv utdannet ved Tegneskolen, og var senere elev av Hans Gude i Düsseldorf, og studerte deretter i München. Han var i hovedsak landskapsmaler, med motiver både fra Tyskland, Italia og Norge. Han skildret både østnorsk og vestnorsk natur, med utgangspunkt i reiser og opphold disse steder. Han var meget produktiv, og fikk en sterk posisjon hos det store publikum. Fra 1869 var han lærer ved Tegneskolen i Christiania, og overlærer 1884-1912. I perioden 1869-79 kjøpte Drammens Kunstforening i alt 10 bilder av ham, som de loddet ut. Ved 100års-markeringen av hans fødsel i 1939, ble det holdt en minneutstilling av hans arbeider i Oslo Kunstforening. Thurmann tok altså Hans Heyerdahl med seg på studiereise til

[29] Op cit, i NGs arkiver

Hardanger i 1874, slik han formodentlig hadde gjort tidligere med andre elever ved Tegneskolen.

Alle de åtte mannlige gullaldermalerne gikk på Tegneskolen, men alle hadde ikke Thurmann som lærer. Noen av dem supplerte sin undervisning med å gå på Eckersbergs malerskole, dog ikke Heyerdahl. Harriet Backer og Kitty Kielland valgte en mer broget undervisningsvei.

Hva vet vi så om Heyerdahls produksjon i disse ungdomsårene – før han reiser til München høsten 1874? I 1998 dukket det opp et maleri av ham på auksjon. Det har påtegningen *Mit første stykke*, ved siden av hans signatur. Især på grunn av tittelen må vi anta at dette er Heyerdahls første oljemaleri, trolig malt i 1873, da han var 16 år. Det er et lite landskapsbilde, bare 25 x 33 cm. En liten sensasjon at det første bilde av en av våre gullaldermalere dukker plutselig opp på auksjon. Det har dog vært fremvist tidligere; på Heyerdahl-utstillingen i 1957. Bildets historie før og etter dette er ukjent. En dårlig kopi vises her. Men vi har en bedre kopi av et maleri fra 1874, da han bare er 17 år, og allerede en utviklet ”Düsseldorfer”. Sammenligningen med Gude er nærliggende.

”Mitt første stykke”. 1873. 25 x 32. PE. Foto: GWPA

Parti fra Bundefjorden. 1874. 39 x 60. PE. Foto: Blaafarveværket

På Heyerdahl-utstillingene i Kunstnernes Hus i 1935 og 1957 ble det vist et lite oljemaleri kalt *Kunstneren omfavner sin modell.* Årstallet er angitt til ca. 1880, hvilket er feil. Dette bildet er eid av et familiemedlem, og har en påtegning på baksiden av en av hans søstre. Der bevitnes at bildet er malt da Heyerdahl var en ungdom, under hans oppphold på Lardal prestegård i Telemark. Da kan det bare være malt da kunstneren in spe ble konfirmert der i 1873, 16 år gammel (jfr. tidligere opplysninger i brev fra faren). Bildet er lit stivt, men søtt. Det som interesserer mest er selve tittelen. Det avslører en selvbevisst 16-årig kunstner, som allerede har funnet en modell! Dette faktum betyr også at han må ha malt ett eller flere bilder der denne unge kvinnen er med, men disse bildene er ukjent for oss i dag. Trolig er det seg selv og en ungdomskjæreste han har malt, og tittelen er trolig satt senere, av andre enn kunstneren.

Vi vet fra farens uttalelse i nevnte brev at Hans har laget småstykker i blyant og akvarell før dette tidspunkt. Under arbeidet med denne boken besøkte jeg flere medlemmer av den store Heyerdahl-familien – in casu barnebarn og oldebarn av hans

søsken - på leting etter malerier og andre opplysninger om Hans Heyerdahl. På et av disse besøk ble jeg vist et lite bilde som har vært i familiens eie i alle år. Det skulle være et ungdomsarbeide av Heyerdahl, dog uten signatur eller annen dokumentasjon. Da vi

Kunstneren omfavner sin modell. 1873. 39 x 31. PE

fjerner papir og papplate på baksiden finner vi denne uttalelse skrevet:"Herved bevidnes at min bror Hans Heyerdahl har laget denne akvarell omkring år 1869 (ca. 12 år gammel). Oslo 8. februar 1958. Signe Pihl, f. Heyerdahl. Bildet viser muligens Stange prestegård og kirke, hvor Hans Heyerdahls bestefar som het Hans Olai Fremming var prest".

Det er slike lykkelige øyeblikk som gjør det verdt å være forsker! Akvarellen – som ser mer ut som en pastell – er utrolig godt oppfattet av en 12-åring. Det har både perspektiv og dybde, og har ikke noe av det klossede som barnetegninger gjerne har. De duse farvene er fint avstemt og kler motivet. Finnes det noe "kunstverk" av hans kollegaer som er laget i så ung alder, montro? Det vises her, i en dessverre dårlig kopi.

Stange prestegård. 1869. 20 x 26. PE

Av hans produksjon i de nærmeste årene deretter kjenner vi bare disse landskaps-maleriene: *Parti fra Sandvikselven* (signert H.H., antagelig 1873), *Fra Christianiafjorden, Fra Ullensvang i Hardanger* (signert Heyerdahl), *Landskap fra Bandak* (signert H. Heyerdahl 1/74) og en akvarell (etter C. Schøyen) fra 1873. Alle disse bildene er i privat eie. Bildet fra Ullensvang ble vist på den store Heyerdahl-utstillingen i Kunstnernes Hus i 1957. Nevnte malerier er i lite format. De viser en forbløffende modenhet i både farvevalg og komposisjon. De er basert på grundige naturstudier, sikkert innpodet i ham av lærer Thurmann, og muligens inspirert av ”Düsseldorferne”, via ham. Men det er vel tvilsomt om Heyerdahl i så ung alder har sett noen bilder av disse malerne. *Fra Christianiafjorden* var utstilt i Christiania Kunstforening sommeren 1874, men ble ikke solgt – ei heller kjøpt av foreningen. Det må sies å være uvanlig at en 17 år gammel kunstner ble utstilt så tidlig.

Heyerdahl har trolig malt flere bilder enn disse seks i perioden før høsten 1874 og avreisen til München. Han har signert et av dem 1/74, hvilket vel betyr at han hadde planlagt langt flere dette året. Men vi kjenner ikke flere bilder av ham fra denne perioden. Man kan alltid være sikker på at oversikten over en malers oeuvre aldri vil bli fullstendig. Det vises for eksempel ved at det på auksjon i 1987 dukket opp et Heyerdahl-bilde, datert 1874, med tittel *Norsk fjordlandskap*. Leif Østby skriver [30] at Heyerdahl i årene 1872-74 kopierte bilder av noen av våre store kunstnere (bl.a. Tidemand) og at han stilte ut i Drammens Kunstforening. Denne kunstforening ble drevet som de andre kunst-foreningene i Norge på denne tiden; de kjøpte inn bilder som ble loddet ut en gang i året, og kunstnere leverte inn bilder dit for utstilling og i håp om innkjøp eller vanlig salg. Det er dokumentert at det første innkjøpet av Heyerdahl ble foretatt av DKF i 1874 [31], og at han i alt ble innkjøpt der 9 ganger, siste gang i 1894. Men Heyerdahl har nok – som Østby skriver – levert inn bilder til utstilling i tillegg til de som DKF kjøpte inn. Det samme mønsteret finner vi i hans forhold til kunstforeningene i Christiania og Bergen.

[30] Jfr. litteraturlisten. Hvem som er Østbys kilde her, vites ikke.
[31] Kilde: Alsvik, litteraturlisten

MÜNCHEN 1874-1878

Hans Heyerdahl forlot Drammen høsten 1874, med kurs for München. Han skulle utdanne seg ordentlig som maler. Interesserte Drammensborgere hadde samlet sammen midler til å finansiere reisen og oppholdet en viss tid.

I kunstnerbiografier leser vi ofte setninger som ”han reiste til byen x i Tyskland, Frankrike, Italia”, men vi tenker ikke nærmere over hvordan en slik reise foregikk i siste halvdel av 1800-tallet. Det finnes heller ikke detaljerte førstehånds beskrivelser av slike reiser. Vi må anta at nordmennene reiste med båt fra Christiania til København, og deretter med tog til reisemålet på Kontinentet. En slik reise må ha vært svært strabasiøs, lang og kjedelig – avhengig av reiseføIget. Hvor lang tid reisen fra Christiania til München tok for Heyerdahl – eller om han foretok noen stopp underveis - vet vi heller ikke.

Akademiet i München

Far Halvor Heyerdahl skriver lakonisk i sin sønns levnetsbeskrivelse [32]: ”Høsten 1874 drog han til München, hvor han ved derværende Malerakademi blev en Elev av Professor Lindenschmidt”. Sønnen reiste altså alene til München i en alder av 17 år (!). Vi vet ikke om han reiste sammen med noen, eller hvordan reisen ellers foregikk, da det i dag ikke

[32] Brevet til Johnsen, op cit.

finnes igjen noen av de brev han må ha sendt hjem til foreldrene fra sitt utenlands-opphold, og der han sikkert har beskrevet selve reisen.

Hvorfor akkurat München på 1870-tallet for norske kunstnere? Det er flere grunner til det. Først en liten omvei. Norske billedkunstnere (men også diktere) hadde på hele 1800-tallet søkt seg til utdannelsessteder i Tyskland. Årsaken er åpenbart den at Norge ikke hadde noe kunstakademi; det kom først i 1909. Vi hadde riktignok både Tegneskolen og Eckersbergs malerskole, men det ble for provinsielt og lite akademisk for de norske unge billedkunstnere på 1870-tallet. De ville ut for å lære, ikke minst følge i sine store forgjengeres fotspor. Og de ville se kunst av de store og små mestere de hittil bare hadde hørt om, i museer og gallerier. Både Dahl, Fearnley, Gude og mange andre gode norske malere hadde studert og gjort karriere i Tyskland. Men deres byer Dresden, Düsseldorf og Karlsruhe var nå utdaterte av flere grunner. München fikk et økende ry som en ledende og moderne kunstby på 1860-tallet, ikke minst takket være Akademie der Bildenden Künste. Dette ble ledet av maleren Karl von Piloty (1826-86). Han var en meget god lærer, og samlet flere begavede kunstnere rundt seg; som igjen fikk elever. Enkelt beskrevet sto han for en ny stil i det nordeuropeiske maleri: realistisk beskrivelse, med psykologisk fortolkning av motivet. Den maleriske utførelsen var inspirert av barokken, med utpenslede strøk, stofflighet og ferniss/lasur.. Men Piloty var historiemaler, og inspirerte sine elever til å bruke slike motiver. Det skulle dog være undermaling på hvert bilde før man begynte på selve verket.

München var den gang residensby i Tyskland, og et sentrum for moderne tysk arkitektur, vitenskap, diktning, musikk og malerkunst. Utvalget av kunstskatter var stort, især i Alte Pinakhotek. Valget for de norske kunstnerne sto mellom München og Paris. For de fleste ble det først München, og deretter Paris. Da Johan Borgen (alias Mumle Gåsegg) intervjuet Erik Werenskiold for Dagbladet til hans 80-års-dag i 1935, kom han med noen saftige uttalelser om tiden i Munchen. Her skal siteres fra intervjuet:

” - Hva var det egentlig med dette München? - Det var så billig der, svarer W tørt. - Ja visst, men det var vel ikke hele hemmeligheten? - Jo, hele hemmeligheten. - Vil De påstå at München ikke har betydd annet for norsk billedkunst enn at der var så billig? - Ja. Jeg vet at jeg sa allerede den gang, at der blir ingen kunst i München før de er døde de som arbeider med kunsten der i dag. Jeg syntes det var noe skitt hele tiden. … Jeg kunne ikke se brunt og gult, men

det var faktisk ikke annet sted å være. Dessuten snakket vi jo en del tysk allesammen, mens fransk derimot…, dessuten var Paris et arnested for umoral og fandenskap. … - Var ikke tyskerne dyktige da? - Det var nettopp det de ikke var. Ikke som franskmennene. Ikke slik at de kunne alt, de dyktiggjorde seg ustanselig. … - Dere ble da ikke verst kunstnere dere som studerte i München heller. - Det kan vi ikke takke tyskerne for, men vår egen utrolige arbeidssomhet. Vi arbeidet absolutt alltid, levde i vår kunst, hadde ikke tanke for annet… - Men var ikke samværet der nede - på Akademiet og privat- på sett og vis befruktende da? - Det var god mat og godt øl. - Hvorfor kunne dere ikke være hjemme? - Det var ingen som falt på den gang at en norsk kunstner kunne ernære seg hjemme. Det var ikke i mine tanker at noe slikt skulle times meg. Det var rett og slett ingen mennesker som kjøpte bilder."

I tillegg til å være skrivekunst av høy klasse, inneholder dette intervjuet noen refleksjoner som det er verdt å lytte til. Men var kunstnerhøvdingen på Lysaker i sin alderdom påtatt negativ og noe selektiv i hukommelsen, fra en periode i hans liv som lå 60 år tilbake i tid? Det kan vi få verifisert ved å lese Erik Werenskiolds oppfatninger om München-skolen slik de er gjengitt av Christian Krohg i et intervju med ham, i *Kampen for tilværelsen*. Her sier EW blant annet dette, penneført av Krohg:

> "Første gang jeg saa de gamle mestere (det var i Pinakotheket i München) blev jeg skrekkelig skuffet. Jeg kom med øine som en bondes, med den uryggeligste forvisning om at gjenfinde - under en eller anden form - mine egne Kongsvingerske naturindtryk, Og jeg fandt til min forbløffelse mørke brune himler, brune fjælde,
> brunt græs og sådant mer; kun menneskene var lyse. Ja om det så skulde være et vindu, hvorigjennem man så ud i et landskab, så var det mørkt ude og lyst inde; og så meget vidste jeg dog, at det ved almindeligt dagslys helst burde være omvendt.
> Jeg drog den meget nærliggende slutning, at enten måtte jeg være dum, eller også de gamle mestere dumme; helst det sidste. Siden skjønte jeg jo at ingen af delene var tilfælde. Men det varede længe, før jeg forstod disse gamle herrer.
> Havde nu ikke den kultus, som i München dreves med de gamle, været af den tankeløseste art, imitationens, selvopgivelsens; havde ikke det ganske München

> saucet sine billeder ind med brunt for at få dem til at se ud som falske gamle mestere, hvilket var deres ideal; havde jeg ikke følt mig som en fiende af det hele, - som en, der på forhånd var dømt, om München havde ret; havde jeg ikke i disse mange år levet i en stadig irritation, hvorved mit nag til Münchenerkunsten forplantede sig til dens uskyldige årsag, de gamle mestere; - nu, så havde jeg vel kanske tidligere lært at holde af disse, og dermed lært endel, som længe lå udenfor min begribelse.
> Jeg har aldrig kopieret nogen gammel mester (ja ingen nyere heller, for den sags skyld). Imitationen i München havde sat mig skræk i blodet.
> Første gang jeg så den kunst, jeg havde ventet, det var da jeg så den franske på Münchenerudstillingen i 1879. Jeg følte mig som en, der fra et overskyllet bådhvælv blir halet ombord i en svær damper - frelst! Dette her følte jeg mig i slægt med. Ja ikke med Bouguereau…. Men Corot - med sine deilige sølvgrå, duftende landskaber, og Daubigny, som fik det til at gaa mig koldt nedigjennem ryggen! Jeg følte en glæde, som næsten gjorde ondt. En opreisning; for sandt at sige, havde «trykket» sommetider været «for stærkt» - så stærkt, at det havde bragt mig til at tvivle. Alt hvad jeg malte var også så sort og uhyggeligt - -
> Men for at komme tilbage til de gamle: nu har jeg lært at holde af dem. Det går nemlig an at holde af dem, uden at opgive sit eget.

Dette er storartet skrivekunst, og subjektive, meningsfulle oppfatninger. Forøvrig kan Werenskiolds utsagn om at det var umulig for en norsk bildende kunstner å oppholde seg i Norge på den tiden, verifiseres ved dette sitatet fra et brev som han skrev hjem fra München i 1876 [33]: ”hvis det er mig muligt, vil jeg med Undtagelse af enkelte Svipture hjem, blive udenlands hele mit Liv, da jeg ellers ikke tror at kunne drive det til noget”. Dette kan suppleres med at kollegaen Gerhard Munthe hadde planer om å utvandre (se lenger ut i boken)

Hans Heyerdahl kom altså til München høsten 1874, 17 år gammel og alene. Men han fikk fort venner, både blant norske og utenlandske kunstnere som allerede var i byen eller som kom snart derned. Heyerdahl ble innskrevet ved Akademiet 20.november 1874, i

[33] Jfr. Aubert, s. 40, litterturlisten

Naturklasse. I matrikkelboken [34] står det at han har herkomstland Sverige, og at han er "reformert". For de andre gullaldermalerne våre som var i München ble oppholdet slik:
Eilif Peterssen ankom München høsten 1873, og ble innskrevet ved Akademiet 3.oktober 1873, i "Schule Diez, historiemaleri". Reiste derfra i 1878.
Erik Werenskiold ankom München november 1875 (sammen med Oscar Wergeland), og ble innskrevet ved Akademiet 4.mai 1876, Naturklasse, samme lærer som Heyerdahl. Reiste derfra i 1879.
Theodor Kittelsen innskrevet ved Akademiet 21.oktober 1876, Naturklasse. Reiste derfra i 1879.
Harriet Backer ankom München høsten 1874, men ble aldri elev ved Akademiet siden det ikke tok opp kvinnelige elever. Reiste derfra i 1878.
Kitty Kielland, samme situasjon som for Backer.
Christian Skredsvig, i München 1875-79, ikke innskrevet ved Akademiet
Gerhard Munthe, i München 1877-82, ikke innskrevet ved Akademiet

De to øvrige av de ti gullaldermalere, Krohg og Thaulow, kom aldri til München. Krohgs utenlandsopphold var Karlsruhe, Berlin og Paris, i den rekkefølgen. Thaulow var først i København, deretter Karlsruhe og så Paris.

Backer og Kielland delte atelier og bolig ute i München, inntil de høsten 1878 flyttet til Paris. I sine erindringer [35] skriver Backer dette om Heyerdahl i München: "Saa kom underbarnet HH derned, gjorde straks som akademiets Elev stor lykke med sine Kultegninger. Skredsvig og Weerenskiold kom, og dette var det eiendommelige ved Münchenbanden, at de beundret hinanden, var rent stolte av Kameratenes Suksess…"

Her følger en treffende beskrivelse av den unge kunstnerspires møte med storbyen : [36]

> " The artist`s life began on the day when a young man who was determined to become a painter or a sculptor decided to devote the greater part of his time in future to the study of his art and entered the studio of a recognized master. It would often happen, if he was from the provinces, that he found himself in the capital

[34] Finnes på Akademiets hjemmesider, www.adbk.de
[35] Disse erindringer er gjengitt i Marit Langes bok (1995) om Harriet Backer.
[36] Kilde: Letheve.

> for the first time in his life, obliged to depend on himself for his future. He would be sixteen or eighteen years old, seldom older, and rich only in the letter of recommendation which he carried and in his confidence as an artist. […..] Whether he was congratulated or taken to task he would become aware of his gift, and if he was even moderately successful in his studies, would acquire a feeling of superiority, sooner or later to be encouraged by a drawing master or a friend of the family".

Dette er en dekkende beskrivelse av også de norske kunstnernes møte med München på 1870-tallet. I særlig grad gjelder det 17-årige Heyerdahl, som innehar alt det som denne forfatteren mener er spesifikke egenskaper hos disse kunstnerspirene – i hans tilfelle spesielt følelsen av "superiority", "awareness of gift" og "confidence as an artist".

Også norske kunstnere av annet slag var i München på 1870-tallet. Den viktigste er vel Henrik Ibsen, som flyttet til byen fra Dresden i 1875. Der skrev han *Samfunnets støtter*. Han flyttet til Roma i 1878, og tilbake til München i perioden 1879- 80. Han returnerte til byen i 1885 og ble der til 1891, da han reiste hjem til Norge for godt. Heyerdahl har malt er utmerket portrett av Ibsen i 1893 (kjøpt i 1908 av Nasjonalgalleriet). Det er malt da de begge bodde i Christiania. Han malte et nytt portrett av ham i miniformat i 1897 (PE).

Ibsen flyttet til München fordi – som han selv sa – Dresden var en dyr by å bo i [37]. Men også fordi det i München fantes et rikt kulturelt miljø som han hadde bruk for. En annen begrunnelse er at han lette etter en by der sønnen Sigurd kunne få den beste utdannelse, og den fant han ikke i Dresden. Sigurd tok artium i München i1878, og ble cand.jur der i 1880. Det er i denne forbindelse grunn til å nevne at den første Ibsen-forestilling utenfor Norden – *Hærmennene på Helgeland* - ble oppført på hoffteatret i München i april 1876 – med stor suksess. I de tre år Ibsen bodde i München første gang vanket han mye sammen med den norske kunstnerkolonien der, især malerne, som jo dominerte. I 1877 kom Camilla Collett til byen. Kunsthistorikeren Lorentz Dietrichson var der. Ibsen utfoldet utstrakt selskapelighet i München, og var meget gjestfri, med åpent hus for de norske en gang i uken. Det kom ham imidlertid for øret at de norske ikke var

[37] Kilde 1: Hans Heiberg:"… *født til kunstner". Et Ibsen-portrett*, Oslo 1968.
Kilde 2: Bergliot Ibsen: *De tre*, Oslo 1948

fornøyd med traktementet som fru Susanna bød gjestene – ei heller møblene, som ble gjort narr av. Dermed stengte han sin dør.

Det norske miljøet og alle sammenkomstene blant kunstnervennene – eller Münchenbanden som Harriet Backer kalte dem – er best beskrevet i Mentz Schuleruds flotte og levende bok *Norsk Kunstnerliv* [38]. Fra denne boken kan man øse av historier og informasjon om norske kunstneres liv i utlandet og hjemme, fra første halvdel av 1800-tallet til midten av 1900-tallet. Kunstnerforeningen i Christiania ble (gjen)stiftet i 1860, med det formål å samle kunstnere og kulturpersonligheter av ulike slag til sosialt samvær rundt punsjebollen. Men Schuleruds bok lider av et stort minus; den har ingen fotnoter, litteraturliste eller henvisninger av noe slag. Forfatteren nevner omtrent ingen kilder. Det blir derfor umulig å forholde seg til sannhetsgehalten eller å kryssjekke det som står der. Det er dog en fryd å lese alle Schuleruds beretninger og måten de er skrevet på. Men hvor og fra hvem har han fått alt dette stoffet fra, og er det muntlige eller skriftlige overleveringer han har benyttet? Vi må velge å godta det han gir oss av informasjon om kunstnernes opplevelser, samvær og uttalelser.[39]

Det som springer en i øynene når en leser beskrivelser fra kunstnerkolonien i München midt på 1870-tallet, er at Heyerdahl er omtrent fraværende i beretningene. Harriet Backer, Kitty Kielland, Erik Werenskiold, Christian Skredsvig, Eilif Peterssen, Gerhard Munthe og Theodor Kittelsen har alle skrevet livlig og detaljert om både festligheter og strabaser denne klikken opplevde sammen og hver for seg. Her opptrer alle de syv billedkunstnerne som var med, men om Heyerdahl er det svært lite, om noe i det hele tatt. Han er dessuten den eneste som selv ikke har skrevet noe om denne tiden og samværet. Ihvertfall er ikke slike opptegnelser eller brev bevart. Når Mentz Schulerud skal sammenfatte alle sine kilder til en levende beskrivelse av kunstnerkolonien i München over 38 sider, så har han bare stoff nok til en halv spalte om Heyerdahl. Hva skyldes det?

Om Heyerdahl og Münchentiden skriver Schulerud dette [40]:

---

[38] Jfr. litteraturlisten

[39] Jeg har kontaktet Kunstnerforeningens styre, og bedt dem lete i arkivene etter notater og annen dokumentasjon om kilder som Schulerud kan ha brukt under skrivingen sent på 1950-tallet. Svaret er at intet slikt finnes.

[40] Se Schulerud, s. 328. Kilde ukjent.

> ”Hans Heyerdahl var bare 17 år da han kom til München, men han var så gnistrende begavet og hadde ”så lett for det” at han fort slo igjennem og vant internasjonal berømmelse; han var koloniens ”vidunderbarn” og ble kalt for det. Til å begynne med var han også ofte med i kameratkretsen, men han var så vidt sarkastisk, ja flåkjeftet at han ble stående noe alene, de visste ikke riktig hvor de hadde ham. Kanskje ønsket han også helst å stå for seg selv og være uavhengig, også overfor akademiet. Her var han fort blitt både mesterelev og yndlingselev, med eget atelier og professorenes spesielle bevågenhet, men alt dette satte han over styr med sin uforsiktige tunge”.

I tillegg til den ovenfor siterte uttalelsen fra Harriet Backer om ”geniet Heyerdahl” i München, har vi en tilsvarende fra Erik Werenskiold. Han skriver dette [41]:

> ”Hans Heyerdahl var yngre av år, men begynte før meg som maler. Jeg så ham så vidt da jeg var kommet inn på den kgl. tegneskole, antagelig over nyttår 1874. Han reiste kort tid etter til München. Da jeg også kom derned 1 1/2 eller 2 år bakefter, var Heyerdahl – jeg kan gjerne si en berømt mann. Han ble straks ansett for et geni. Han var også et særsyn som tidlig utvikling: han var vel bare en 16-17 år; på tegneskolen vakte han straks veldig opsikt og tegnet akkurat slik som münchenerne mente at det burde tegnes, innsmigrende, malerisk, med overordentlig sans for detaljen.[….]. På malerskolen hos professor Lindenschmit gjorde han likeså stor opsikt. […] Han var altså ”geni”. Både norske og tyske var enig om det. Men rar var han, så tyskerne kalte ham ”das Heyerdahl”.”

Det er merkverdig at den da 80 år gamle Werenskiold husker dette så godt, 60 år etter tiden i München.

Også Arne Durban har i sin beskrivelse av de norske ”80-tallsmalerne” sagt at ”Heyerdahl var ikke fri for sarkasmer, kjølig, springende og overlegen. Unge mennesker liker heller å ha noe trygt og tilforlatelig ved siden av seg, men Heyerdahl visste en ikke hvor en hadde. Han var og ble en fremmed fugl mellom de andre”. En annen grunn til at Heyerdahl isolerte seg, finner vi i forbindelse med en hendelse på Akademiet.

[41] Jfr. litteraturlisten. Artiklene til Werenskiold og Østby i Kunst og Kulturs første nummer i 1935 er antagelig skrevet på oppfordring, i forbindelse med den store retrospektive Heyerdahl-utstilingen det året i Kunstnernes Hus, der mer enn 100 bilder av ham var utstilt.

Det kan altså ikke være noen tvil om Heyerdahls ekstraordinære evner som maler i særdeles ung alder, selv om ordet geni naturligvis er overdrevet. Det er et både velbrukt og misbrukt ord i kunsthistorisk sammenheng.

Fra tiden ved Akademiet i München har vi en liten egenberetning fra Heyerdahl. I 1904 mottar han tydeligvis en henvendelse fra en Frederik Olsen [42], som ber om biografiske opplysninger om Heyerdahl. En lignende henvendelse ble sendt til en rekke norske kunstnere. I brev til samme Frederik Olsen skriver maleren Ludvig Skramstad (1855-1912) dette [43]:

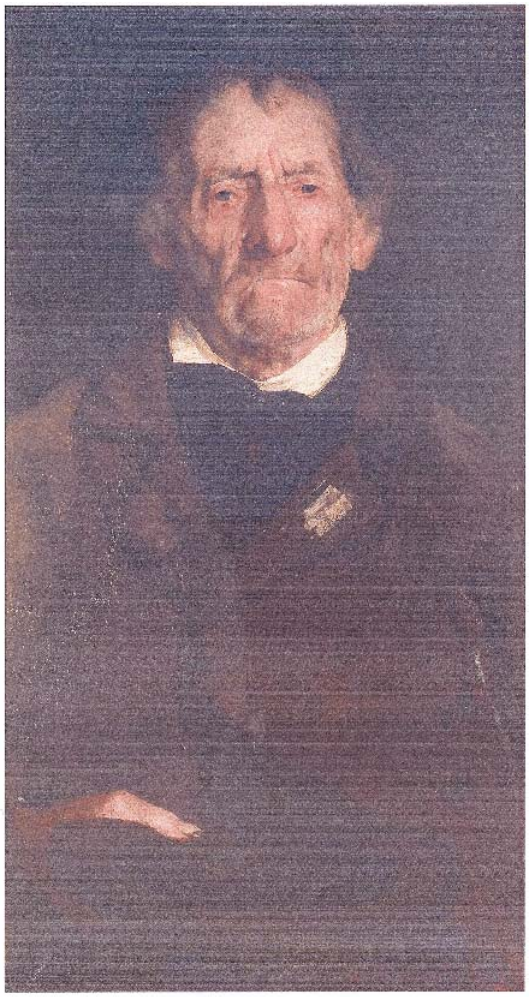
”Biografiske opplysninger til Frederik Olsen
München 10.9.1904
Kjære Kollega!
[……] (her er mange biografiske opplysninger)
Mere ved jeg ikke. Til Lexikonet behøver du vel ikke mere end de tre fire første Linjer.
Resten faar du atpaa.
Venligst Hilsen
Din
Ludv. Skramstad”

Heyerdahl svarer Olsen i sin vanlige sleivete håndskrift [44] :

> “Munchen 1874-78. Elev af Loeufts og Lindenschmit. Ved Akademiutstilling 75 Bronzemedalje og en tegning indkjøbt af Akademiet. 1876 Sølvmedalje ved Akademiet for Studier, heriblandt ”En invalid”, i Dekkes samling Bergen”.

Den akademiutstilling som Heyerdahl her refererer til kan ikke ha vært annet enn en intern fremvisning av elevarbeider, og ikke en offentlig utstilling der allmennheten hadde adgang [45]. Maleriet *En invalid* som Heyerdahl omtaler befinner seg i dag i Bergens museum, med tittelen *Gammel mann*. Det er ikke bare meget godt teknisk utført, men også betagende, tett på motivet – uten bakgrunn.

[42] Det har ikke lykkes meg å finne ut hvem denne personen er.
[43] Finnes på Skramstad-slektens hjemmeside på nettet.
[44] Heyerdahls håndskrift i de brev jeg har tilgang til bærer tydelig preg av at han gikk ut av skolen bare 14 år gammel. Skriften er vaklende, og det er mange ortografiske feil og stor usikkerhet om ordenes skrivemåte, med stadige rettelser og overstrykninger. Hans far Halvor hadde derimot en eksemplarisk og vakker håndskrift, uten feil og nærmest kalligrafisk i sin utforming.
[45] Ref. her det som tidligere er nevnt om slutten på de rene akademiutstillinger i 1863.



Gammel mann. 1876. 81 x 44. Bergens museum

Heyerdahls store evner gjorde at han slapp å gå ”Antikkklasse” ved Akademiet – der man tegnet etter gips [46]. Han kom rett inn i ”Naturklasse”, hvor man tegnet etter levende modell. Han fikk Ludvig Løfftz som lærer, den gang bare 29 år gammel. Det var ved hans hjelp at Heyerdahl ble klar over at han hadde sin egentlige begavelse som figurmaler, ikke som landskapsmaler som han opprinnelig hadde tenkt å bli. Fra ”Naturklasse” kom Heyerdahl i 1875 over i ”Malklasse”, der han fikk professor Lindenschmit som lærer. Han var kolorist, i motsetning til Løfftz som la primært vekt på formen.

I denne München-perioden maler Heyerdahl flere gode bilder. Han malte bl.a. fire såkalte *Studiehode*, hvorav ett i dag befinner seg i Bergens museum. De tre andre var så

[46] Kilde i dette avsnittet: Østby, ref. litteraturlisten. Hans egen kilde er ukjent.

sent som på Heyerdahl-utstillingen i 1926 eid av Harriet Backer og Eilif Peterssen (2), men det vites ikke hvor de nå befinner seg. Disse ”studier” – som de malte så mange av i Münchentiden - må opprinnelig være gitt som gaver mellom venner og kollegaer. Det vites ikke om det er disse studiehoder som Jens Thiis karakteriserer som ”søtladne, som hører hjemme i juleheftene” [47]. Ett av dem er trolig den portretttegningen i sv/hv av en eldre mann, som ble gjengitt i Folkebladet 30.november 1888. Det er ledsaget av et hyldningsdikt til Heyerdahl og verket – kalt ”Verdens dommer” - skrevet av redaktøren, Jacob Breda Bull. Det er da også et storartet portrett, verdig et dikt! Denne tegningen fikk søvmedalje på en intern utstilling i Akademiet i München i 1875, og befinner seg der.

Studiehode. München. 1875

Botferdig Magdalena

I 1877 maler Heyerdahl sitt kjente bilde, *Botferdig Magdalena.* Av en giftig kommentator kalt *Silkeapen*. Ifølge Alsvik [48] var det Drammens Kunstforening som ”bestilte” dette bildet fra Heyerdahl. Har vi her å gjøre med noe vi kjenner fra tidligere tider i

[47] Jens Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, s. 194
[48] Jfr. literaturlisten

malerkunsten, der en sponsor bestilte et verk? DKF kjøpte det for kr. 600, og loddet det ut i 1878. Prisen tilsvarer kr. 35 200 i dagens kroneverdi.

Her er omtalen til Jens Thiis av dette bildet [49]:

"… bildet er en stor øienslyst. Det er slet ikke noget originalt i kompositionen, som er traditionel, heller ikke noget eiendommelig i uttrykket, som er begrædeligt, og hverken den obligate bibelbog eller dødningeskallen mangler. Det er ikke d e t. Men hva der er, er det hvide kjød i de (altfor) lange arme, brysternes faste knopper i hårflommen, alt dette blonde og rødgule og unge og attråværdige – og så to store blanke øine, som er blå og løftede mot himlen! Alt her møder man modnet det sansebestikkende og dårende, som er kraften og hemmeligheden i Heyerdahls kunst".

Den botferdige Magdalena. 1877. 92 x 73. Bergens museum

[49] Op cit, s. 188

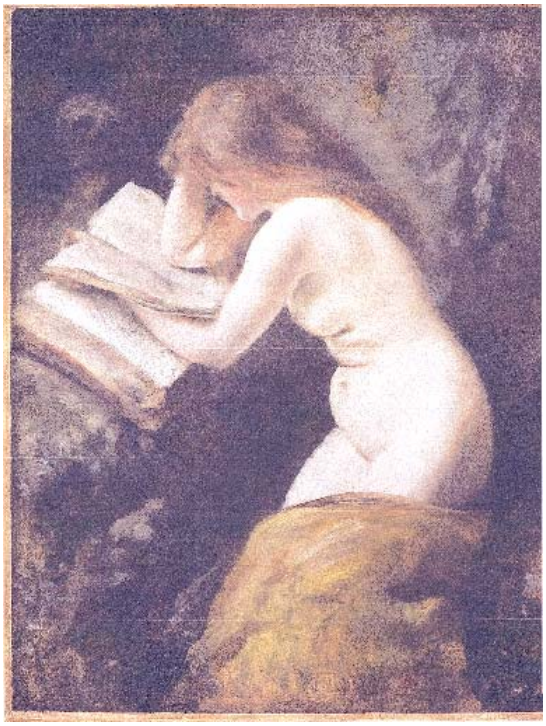
Her har Thiis sporet helt av. Han overser – bevisst eller ubevisst - at den angrende Maria Magdalena er et religiøst motiv, og ser kun det som ligner på hans franske favoritt-kunstnere som Renoir og Degas. Maria Magdalena har ikke nettopp stått opp av badekaret og avslører for betrakteren sin deilige, nakne kropp, men det er slik Thiis ser henne. Hun er en viktig person i bibelhistorien, fordi hun er selve representanten for "den angrende/botferdige synder". I en oversikt over religiøse temaer i malerkunsten på 15-16- og 1700-tallet er "Botferdig Magdalena" listet opp 500 ganger [50], som et av de aller mest populære motiver i renessanse og barokk. Det er et motiv bestilt av menn, malt av menn og beskuet av menn. Fremstillinger av hennes skjebne kan likevel ikke betraktes eller bedømmes på noen annen måte enn med bakgrunn i og kunnskaper om denne og den allegori den representerer. Da blir fokus på og omtale av bryster, hår og naken hud temmelig malplasserte når man betrakter et slikt motiv – selv om bildet inneholder disse elementer. Er det noe Maria Magdalena ikke skal være, så er det ung og attråverdig – som Thiis benevner henne. Det er velkjent fra renessanse og barokk at kunstnere fremstilte historiens heltinner helt eller delvis nakne – og i det minste med nakne bryster - med tanke på nettopp den mannlige betrakter. En gedigen avsporing, som vi i dag ikke tenker nærmere over når vi ser de gamle mesteres fremstillinger av slike motiver. Disse bilder var som oftest bestillingsverk av velstående herskere eller privatpersoner, og kunstneren visste hva oppdragsgiveren ønsket når det gjaldt hvordan disse kvinner skulle avbildes – eller det ble ham beordret [51]. Kunsten og kunstnerne har gjennom alle tider fortalt oss at nakenhet i kunsten - uansett kjønn, alder og legning – alltid inneholder et seksuelt budskap, homofilt eller heterofilt. Visuelle fremstillinger av en naken kropp kan aldri bli så gjennomført renset for seksuelle assosiasjoner at de blir perfekte uttrykk for et abstrakt budskap – teologisk eller på annen måte. Det som alltid ligger bak fremstillingen av nakne skikkelser i kunsten – i sterk eller svak grad – er et ønske fra kunstnerens side om at tilskueren skal føle en erotisk dragning mot objektet. Et aktverdig motiv, forsåvidt. Men denne *posering* kan lett ødelegge for motivets egentlige innhold og budskap. Dette gjelder også for religiøse motiver.

[50] Kilde, A. Pigler: Barockthemen, Budapest 1974.
[51] Magdalena kan forsvares fremstilt naken fordi hun er en angrende synder som har endret personlighet fra forfengelighet til "askese". Da er det muligens plausibelt å fremstille henne uten klær, men mer troverdig hadde det vært å kle henne i "sekk og aske". Jfr. Donatellos fremstilling. Nakenheten er uansett et vikarierende motiv for å tilfredsstille mannlige betraktere.

Hva Heyerdahl har hatt i tankene da han malte Maria Magdalena slik, vites ikke. Det er trolig malt etter inspirasjon fra lignende bilder han har sett i Pinakotheket i München og andre steder. Han har fokusert på naken hud og alt det som hører med, og ødelegger dermed motivet. På meg virker dette maleriet temmelig melodramatisk. Malt ifølge et godkjent mønster, men uten troverdighet. Vår kjente, men så altfor tidlig døde, kunsthistoriker Henrik Grevenor (1896-1937), berømmer også dette maleriet. Han sier at man i dette bildet merker den ærbødige, men også frigjorte holdning han inntok overfor de gamle mestere han med så mye flid hadde studert. Grevenor kaller Heyerdahl i en alder av 20 år for "en ungdommelig mester" [52].

Heyerdahl har malt dette motivet fire ganger senere. Tre av dem er i dag ukjent for oss i avbildning. To av disse ble fremvist på Høstutstillingene i 1885 og 1896, og senere på den retrospektive Heyerdahl-utstillingen i 1935. De var da begge i privat eie. Det tredje er datert 1902 og ble fremvist på Christiania Kunstforenings Heyerdahl-utstilling i 1907, også da i privat eie. Det fjerde er datert 1892 og ble vist på Høstutstillingen i 1896, der det altså var to malerier av Magdalena. Så dukket det opp igjen på auksjon våren 2009. Bildets historie i mellomtiden er ukjent. Maria Magdalena fremstilles her igjen helt naken, malt fra siden og med de vanlige attributter hodeskalle og bibel. Brystene strutter også her (jfr. Thiis) og skjødet er synlig. Men det er intet botferdig eller angrende over denne Magdalena. Hun sitter der som en lesende pike, rett før hun skal gå til sengs. Dette er posering, og blottet for det egentlige motivets religiøse og moralske innhold.

[52] Jfr. litteraturliten



Botferdig Magdalena. 1892. 50 x 38. PE.
Foto: Grev Wedels plass auksjoner

Et viktig spørsmål er hvorfor Heyerdahl har valgt å male dette motivet hele fem ganger. Det får vi ikke svar på, men en årsak kan jo være at han har sanset en ”etterspørsel” i markedet etter et slikt bilde, fra de som har sett det første han har laget. Nakenheten tillegges avgjørende vekt i et slikt marked. Dessuten viste Heyerdahl seg tidlig som en forretningsmann – mye mer og tydeligere enn noen av sine kollegaer. Han visste hva som solgte og var populært av sine motiver, og gjentok dem derfor ofte med hensyn på salg. Hans Maria Magdalena er trolig det første bilde i norsk malerkunst som avbilder en naken kvinne med bare bryster. Slik sett er det interessant som et pionér-arbeide. Gullaldermalerne har ellers vært meget tilbakeholdne med å fremstille nakne kvinner. Ingen av dem på 1800-tallet i det hele tatt, bortsett fra Eilif Peterssens *Nocturne* fra 1887. Men kvinnen der er avbildet bakfra, i helfigur. Det samme er hans *Jaktnymfe* fra 1875, men hun sitter. Naturligvis har vi Munchs *Madonna* midt på 1890-tallet. Vi må ellers et stykke ut på 1900-tallet før vi igjen finner nakenhet i norsk malerkunst. I mellomtiden hadde Heyerdahl malt ”nøgent” hele tiden – både gutter og voksne kvinner. Det meget grundige og etterrettelige ”Thieme-Beckers kunstnerleksikon” skriver dette om

Heyerdahls nakenbilder i artikkelen om ham: ”Nähert er sich bisweilen Renoir´s Charme, so wirkt er ein andermal fast banal”.

Heyerdahl og Eilif Peterssen

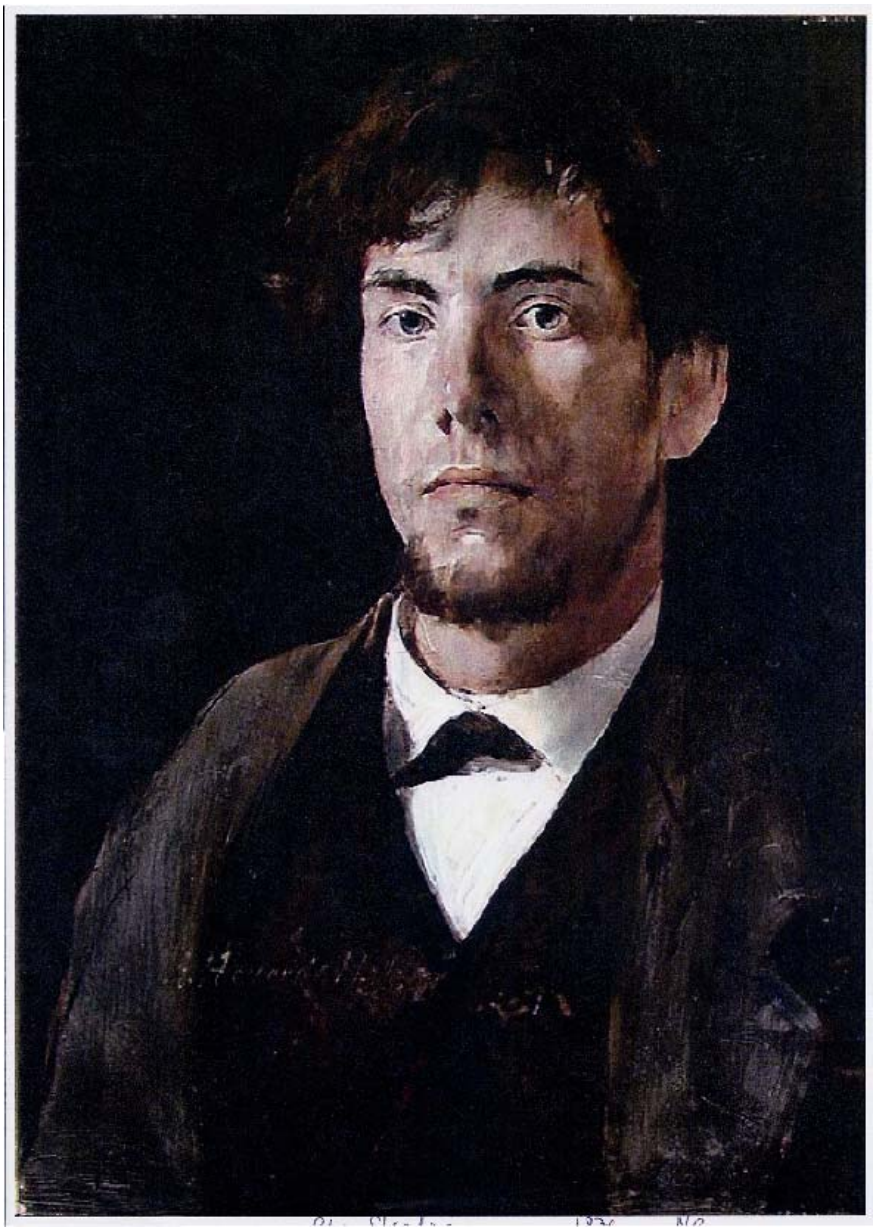
Omtrent samtidig med Magdalena-bildet malte Heyerdahl portretter av sine kollegaer i München, Eilif Peterssen og Christian Skredsvig [53]. Dette er noe av det ypperste av norsk portrettkunst, malt av en 19-åring. Begge de portretterte er malt tett på, og uten noen forstyrrende bakgrunn – bare sort. Ingen av bildene er fernissert eller malt med utpenslede, glatte strøk – nærmest rufsete og spontant utført. De fremstår som malt *con amore*. Peterssen ser forfinet og litt vek ut, med en sensuell munn, men samtidig lur og bestemt. Skredsvig på den annen side ser mer bondsk ut, hvilket avspeiler hans bakgrunn. Her har Heyerdahl valgt å la brystpartiet være med i bildet, noe som gir en fin effekt der skjortekraven kaster lys over ansiktet. Begges blikk er fast og ser rett på betrakteren. Karnasjonen er overbevisende utført, dog langt fra de gamle mestere i renessanse og barokk. At disse to maleriene av to av våre kjente kunstnere – malt av en i samme kategori – har ligget og nok kommer til å ligge bortgjemt i kjelleren i vårt nasjonalgalleri for all tid, er bare tragisk.

Det finnes et meget interessant fotografi av Peterssen og Heyerdahl, trolig tatt i München i 1877. Der har disse to (fattige) kunstnerne – Heyerdahl 20 år gammel og Peterssen 23 – oppsøkt en profesjonell fotograf i byen, iført seg lånte bonjourer og latt seg fotografere i en arrangert positur. Hvorfor? Peterssen er uhyre avslappet med et intenst blikk og en sigarett i hånden, mens Heyerdahl sitter på armlenet hans og holder nærmest beskyttende rundt sin venn. Begge ser rett på betrakteren. Hva er motivet for å ta dette fotografiet, montro? Det viser uansett et meget nært vennskap; et vennskap som ikke holdt under senere omstendigheter i deres liv. Det var ellers vanlig at kunstnerne på den tiden lot seg fotografere i grupper, enten con amore på stedet, eller hos fotograf.

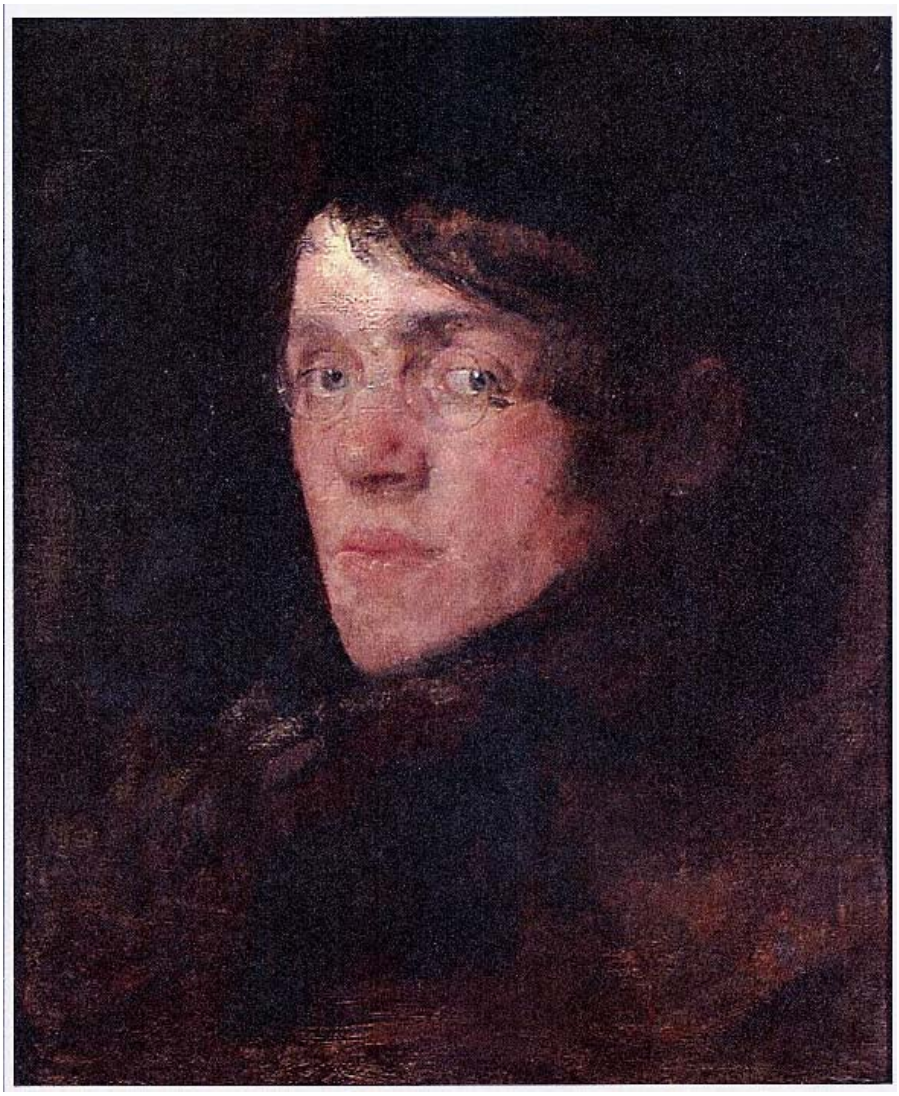
[53] Disse to portrettene ble innkjøpt av NG i 1914. De er sammen med ca. 38 andre Heyerdahl-malerier henvist til magasinene, der de har ligget i 50-100 år. Den tidligere ”faste utstilling” i NG av våre gullaldermalere hadde bare plass til tre-fire av Heyerdahls malerier. Over 90 % av NGs malerier av disse kunstnere (dvs. mange hundre) har mer eller mindre alltid ligget bortgjemt i kjelleren.

Eilif Peterssen og Hans Heyerdahl fotografert i München ca. 1877

I 1950 dukker det opp et ukjent Heyerdahl-maleri på auksjon - *Portrett av Christian Skredsvig*, datert 1878. Det viser seg altså at han har malt sin venn og kollega to ganger i München. Bildets mål og fremstilling er ukjent for oss, likeså eieren. Dette viser at det er nærmest umulig å finne alle bilder av Heyerdahl - og hans malerkollegaer - fra deres utenlandsopphold. Det finnes sikkert flere slike.



Portrett av Christian Skredsvig. 1876. 53 x 38. Nasjonalmuseet



Portrett av Eilif Peterssen. 1877. 44 x 37. Nasjonalmuseet

Men før dette, i 1875, da Heyerdahl var 18 år - maler Eilif Peterssen to portretter av sin kollega i München. Det ene er i dag i Oslo Bymuseum, det andre i Bergens museum.

Portrett av Hans Heyerdahl, av Eilif Peterssen. 1875. 70 x 54. Oslo Bymuseum

Vår kjente kunsthistoriker Leif Østby (1906-88) har karakterisert disse portrettene slik [54]:

> ”Og et charmerende preg av ungdom hviler der over det lille koloristiske mesterverk, sprunget frem som det er av umiddelbart inspirerende kontakt mellem den unge maler og hans enda yngre modell. Over draktens sorte masse med brystets og kravens gråhvite hever ansiktet seg som på en sokkel. Hodet er dreiet mot tilskueren, så kinnets faste, fyldige linje står i skarp kontur mot den brunsorte bakgrunn. Uttrykket er åpent, freidig, den myke sanselige munn og de klare, gråblå øine forteller om livslyst og fremtidsmot, det er lykkebarnet som er dratt ut med sin pensel for å erobre verden, i sorgløs uvitenhet om at der eksisterer noe som heter tvil, resignasjon, nederlag. – Antagelig samme år

[54] Jfr. litteraturlisten.

> malte Peterssen et nytt billede av ham. Han sitter skjødesløst tilbakelenet med hånden i lommen; uttrykket er her anspent, en intens vilje presser på og er i ferd med å gjøre seg til herre over det myke gutteansikt, strammer munnvikene, presser lebene sammen, gir øinene glans. Blikket er åpent, skarpt, direkte, fylt av ung tross og av usvikelig tro på sig selv og sitt talent."

Dette er stor skrivekunst, men er det Østby skriver etterrettelig? Har maleren Peterssen – her 23 år – virkelig sett alle disse egenskaper, karakteristika, tanker og fremtidsvyer hos sin 18-årige venn – og lagt det bevisst inn i portrettet slik at en uvitende betrakter i ettertid kan se det samme? Høyst tvilsomt. Det samme spørsmålet kan stilles til Østby. Ville eller kunne han ha skrevet det samme om modellen dersom han ikke kjente hans liv og skjebne og ikke minst hans egenskaper slik de senere er avslørt? Østby er bare 29 år når han skriver dette, og er nok preget av sin egen ungdoms glød i begeistringen over disse to bildene. Beskrivelsen er preget av aposteriori kunnskap om den portretterte, noe som er vanlig i kunsthistorisk sammenheng. Og legg merke til at Østby – også i faglig tradisjon – bare beskriver, han bedømmer ikke portrettene som kunstverk.

Heyerdahl var en stor portrettmaler i hele sin karriere – både i kvalitet og kvantitet. Det gir her anledning til en digresjon om

Portrettkunst

Enten det er fra leg eller lærd stilles det to krav til et portrett, for at det i det hele tatt skal kunne kategoriseres som sådan: 1) det må ligne personen fysisk, og 2) det bør vise personens sanne karakter. Attributter som bidrar til å karakterisere personen ved hans yrke, hobby eller spesielle karaktertrekk kan tillates. Dette var utbredt i renessanse og barokk, men mindre anvendt i moderne tid.

Da en indre tilstand kan ha forskjellige fysiske uttrykk, og da samme fysiske uttrykk kan være forårsaket av forskjellige indre tilstander, er det stor risiko for feil-tolkning av et portrett, især der identiteten er uviss og ikke minst: der vi i dag ikke kjenner den avbildede og hans/hennes psyke. Vi vil for eksempel a posteriori tolke et malt ansikt som et filosofportrett når vi vet at den portretterte var filosof, og da vil vi oppfatte hans ansiktsuttrykk som intelligent og bedømmende, og at kunstneren har lykkes i å gi hans øyne et våkent/klokt uttrykk. Følgelig vil vi automatisk si at det er et vellykket

portrett. Hvis vi derimot var utgått fra en opplysning om at det samme hodet forestilte en bokser, så ville vi bemerke nesen og det ugredde håret, og det ville være andre trekk vi festet oss ved. Enda større ville risikoen for feiltolkning være dersom vi i det hele tatt ikke hadde noen forhåndskunnskaper om den avbildede. Vurderingen av de kunstneriske virkemidler er altså avhengig av fortolkninger – og omvendt. Dagens betraktere av et portrett fra eldre tider vil aldri kunne være i stand til å bedømme kvaliteten på det *qua portrett*, simpelthen fordi vi ikke kjenner vedkommende. Og dersom vi later som vi gjør det, så er det alltid på basis av medbragte annenhånds kunnskaper, som til og med kan være falske. Et portrett fra hundre år eller mer tilbake kan egentlig ikke beundres av oss i dag på noe annet område enn det rent faglige håndverk som er utøvet. Vi kan også bli betatt av personens ansikt og holdning og sugd inn i bildet, selv om vi ikke vet noe om ham/henne. Likevel er vi ikke i stand til å bedømme om den avbildede er fremstilt på en sann måte – fysisk eller karaktermessig - fordi vi ikke kjenner vedkommende. Når vi allikevel tillegger den portretterte visse egenskaper, så er det utelukkende basert på overleveringer fra fortiden og vår kunnskap om hva den avbildede gjorde i sitt liv. A priori eller a posteriori kunnskaper er altså avgjørende for vår bedømmelse. Når vi f.eks.har lest at pave Innocent X var slik og slik, så samstemmer vi i at Velasquez´ berømte portrett av ham er forbløffende godt. Det samme med Goyas utleverende familieportrett av den spanske kongefamilie. Dersom vi ikke vet noe av dette – eller vi har mottatt gale opplysninger om den avbildedes yrke/bakgrunn - så kan vår tolkning av bildet bli helt annerledes, sågar feil. Dessuten kan våre annenhånds opplysninger være farvet av datidens innstilling til den avbildede – som kan være alt fra det hostile til det servile. Kunstneren kan ha hatt en dårlig dag eller hatt antipatier eller sympatier overfor sin klient, som igjen ødelegger for at portrettet blir ”sant”. Det er vel også ofte slik at kunstneren i det hele tatt ikke kjenner liv eller psyke til den portretterte personen, især der portrettet er et bestillingsverk – offentlig eller privat. Ofte møter han personen for første gang i atelieret. Da blir det meningsløst av både kunstneren og betrakteren å legge spesielle karaktertrekk inn i portrettet. Hvis portrettet derimot er malt *con amore*, mellom venner og innen familien, så kan vi lese mer ut av det, men også da må vi være på vakt mot overdrevne karakteristikker.

Christian Krohg [55] sier klokt dette om portrettmaling: ”Men menneskene kan bare skildres psykologisk i litteraturen. Deres indre og psykologiske forklaring av sammenhengen mellom deres indre og deres ytre kan bare gis fullt ut i litteraturen. Den bildende kunst kan bare antyde det”. Om portretter sier Krohg et annet sted [56]: ”Maleri er naturligvis en høyst ufullkommen måte å få sin personlighet frem på. Det er jo kun temmelig elementære følelser som derigjennom kan antydes og ganske svakt, som f.eks. melankoli eller livsglede. Flere nyanser gives ikke. Men personligheten består jo nettopp i en meget mer komplisert sammensetning og variasjon både av de nevnte to trekk og mange, mange flere”.

Psykiater Finn Skårderud skriver om portretter[57] : ”Vi har alle et ansikt, men ansiktet forklarer ikke hvem vi er. Bak ansiktet finnes et sinn, og et sinn kan ikke sees. Ikke bare andres, men også vårt eget sinn vil alltid være delvis uklart for oss”. Hverken kunsthistorikere eller lege betraktere kan uttale seg om et portrett – gammelt eller nytt - er korrekt person-karakterisering, uten at vi selv kjenner personen. Følgelig kan vi heller ikke si noe om portrettet er godt eller dårlig - qua portrett. Dette gjelder også for selvportretter. Vi kan egentlig bare bedømme bildet som et håndverksmessig produkt. For eksempel skriver Leif Østby i Norsk Kunstnerleksikon om Erik Werenskiold at han på 1880- og 90-tallet malte mange portretter av menn fra vitenskapens, undervisningens, kunstens og politikkens verden, med ”psykologisk skarpsyn”. Dette er ikke troverdig, all den tid Werenskiold ikke kan ha kjent disse personers psyke, der og da. I ettertid kan vi muligens si at et portrett gir en god gjengivelse av denne personens egenskaper, men bare dersom vi kjente vedkommende. Det er et fyndord i kunsthistorien som passer svært godt på portretter: *vi ser det vi ser etter*.

”Det perfekte portrett” bør være slik at den uvitende betrakter kan se hva slags profesjon og karakteregenskaper den portretterte har hatt. Men som oftest har vi forhåndskunnskaper om den avbildede, som gjør at vi ikke kan foreta vår vurdering på fritt grunnlag. Vi bærer alltid med oss noe bagasje som påvirker vår bedømmelse av den avbildede personen. Og dersom vi ikke har slike kunnskaper, så er vi faktisk ikke i stand til å vurdere om et portrett er godt eller dårlig – qua portrett. Men om det er godt eller

[55] Krohg, s. 33 (fra sitt foredrag i Studenterforeningen i 1886). Krohg går videre og sier at i skildringen av menneskenes ytre og deres miljø, så er den bildende kunstner uovertruffen. Det er hans misjon i kulturbevegelsen.
[56] Krohg s. 90. Fra en avisomtale av Høstutstillingen i 1909.
[57] Aftenposten 11/10-09

dårlig malt kan vi alltid si noe om. Og om det gir et inntrykk på betrakteren, kan ofte være tilfelle. Da er det ”god kunst”, som om vi tror vi kjenner den avbildede og har trengt inn i hans/hennes sjel.

Hans Heyerdahl behersker alle typer av portrettmaling, enten han fremstiller voksne eller barn. Han viser seg som den suverene mester når han – riktignok bare noen få ganger - maler bare ansiktet på den portretterte. Der er det ingen i norsk kunst som overgår ham, faktisk heller ingen som våger å male slike nærbilder. Arne Durban har gitt en nådeløs og fullstendig falsk beskrivelse av Heyerdahl som portrettmaler: ”Noen dypere psykologisk skildring kunne en ikke vente fra en natur som Heyerdahls [….] ved de tallrike portrettbestillinger han hadde – solid, bra betalt arbeide med sikkert mye ”portrettlikhet” og heller ingen ting mer. Den sansende kolorist Heyerdahl , uten enhver evne til psykologisk inntrengelse, og så en mengde portretter av professorer og stortingspresidenter og den slags – det rimet dårlig”. Siden Durban ikke har sett mer enn en brøkdel av disse portrettene og heller ikke har kjent disse personer utseende, psyke og karaktertrekk, så kan han ikke gi en slik rå beskrivelse av Heyerdahl som portrettmaler.

Heyerdahls andre kone Olga ga ved sin 75-års-dag et avisintervju [58]. Der sier hun dette om mannens portrettmaling: ”Det kunne være ting som interesserte ham mindre i hans arbeide, for eksempel portrettbestillinger, hvor vedkommende ville ha portrettet slik og slik, mens Heyerdahl ville ha det ganske annerledes. Og da malte han det nokså ondskapsfullt”. Det er dog vanskelig å tenke seg at kunstneren malte et ”ondskapsfullt portrett” på bestilling og mot betaling. De færreste av de bestilte portrettene kjenner vi i dag, da de befinner seg i ukjent privat eie.

Tilbake til Heyerdahl og Peterssen**.** Både Jens Thiis, Leif Østby og Andreas Aubert har i mer eller mindre svulstige vendinger og den tids skrivestil omtalt disse to kunstnere så å si i samme åndedrag [59]. Thiis innleder med å si: ”Det skal jo egentlig være en ulykke, dette at være forelsket i to samtidig”. Disse tre kjennere og esteter påpeker at både Heyerdahl og Peterssen er kolorister og skjønnhetsdyrkere. Modne talenter, begavet, men samtidig med

[58] Aftenposten 14.april 1948. Dette intervjuet kommer jeg tilbake til flere ganger i teksten, og da vil det bli kalt ”Intervjuet med Olga Heyerdahl”

[59] Kilder, jfr. litteraturlisten. Andreas Aubert (1851-1913) var vår fremste kunsthistoriker og kunstkritiker fra slutten av 1870-årene og til sin død. Han har ennå ikke fått sin biografi skrevet.

den nødvendige ærbødighet for studiet av gammel kunst. De var begge mangfoldige i sin malerstil, uten fast ankerpunkt i hverken historiemaleri, landskap, portretter eller figurmaleri. De behersket det alt sammen. Begge er urolige og litt rastløse, spesielt i sin ungdoms vår. Heyerdahl har i tillegg både selvtillit og naivitet; påvirkelig og selvstendig på samme tid. Thiis kaller ham den mest ektefødte maler av det kullet som fremsto i disse fruktbare år – gullaldermalerne. Aubert kaller disse to for malere ”af Guds naade”. De fant i München en rikere koloristisk klangbunn for sitt stemningsliv og for sin skjønnhetssans. Peterssen med sitt finstemte sinn, Heyerdahl med de finstemte sanser, vant allerede i München, i ærbødighet for de store tiders overlevering, den kunstneriske kultur som dannet dem til den nyere norske malerkunsts aristokrater.

I sin gjennomgang over 50 sider i den offisielle publikasjonen til Verdensutstillingen i Paris i 1900, skriver Jens Thiis dette om rollen til disse to i norsk gullaldermaleri: ”In the fighting generation of painters that now follow, Eilif Peterssen and Hans Heyerdahl occupy a somewhat special place. Both are to some extent transition figures, receptive geniuses hat have been exposed to the influence of two widely-differing views of art”. Med to forskjellige skoler i kunsten sikter vel Thiis her til den franske skole og friluftsmaleriet på den ene siden og det tyske maleri med vekt på studiet av eldre kunst på den andre side. Eller naturalisme/realisme mot det klassiske og romantikken. Thiis hever seg til de store oratoriske høyder når han skriver om denne ”striden”hos Peterssen: ”As a high-principled artist, he followed the banner whose motto was, Forward and home; as a good soldier he took the manly and honest part in the struggle”. I sin omtale av Heyerdahl nevner ikke Thiis denne ”kampen” med ett ord, hvilket er korrekt nok. Og når det gjelder Peterssens deltagelse i kampen på hjemmebane, så er nok Thiis´ beskrivelse overdreven.

Det som Thiis sikter til med ”struggle” er vel kampen på norsk grunn mellom naturalistene – som alle de ti gullaldermalerne tilhørte – og det borgerlig-klassiske publikum som ikke klarte å fordøye denne påtrengende realismen. Det førte til en strid om Christiania Kunstforenings utstillings - og innkjøpspolitikk på begynnelsen av 1880-tallet, noe jeg kommer tilbake til. Men det førte også til en intern strid og splittelse disse kunstnerne imellom; den såkalte ”Lysaker-kretsen” mot ”Krogh-alliansen”. Eller simplifisert: det nasjonale mot det kosmopolitiske. Hvor vår mann Heyerdahl sto i alt dette, vil bli drøftet senere her.

Erik Werenskiold [60] beskriver miljøet i München slik. Det siteres her for å vise at det alt den gang var antydninger til en viss "blokkdannelse" mellom de norske malerne der, selv om dette synes unødig dramatisert av Werenskiold:

> "Nu var de norske malere i München delt i to leire. De fine omkring Eilif Peterssen med alle damene som var hans "elever", frk. Wedel, Harriet Backer, Kitty Kielland, frk. Nørregaard (sic), Grams o.s.v.; til den kreds hørte også Hans Heyerdahl og Olav Rusten. Eilif P. og Heyerdahl var "genier". Eilif allerede berømt, Heyerdahl ble det også især da han hadde malt "Adam og Eva". Et storartet billede. Så var det oss andre som sluttet oss om Oscar Wergeland; det var altså Skredsvig og jeg, Nils Bergslien, Kittelsen, Gløersen, - ja og en del andre ettersom det falt seg".

Thomsen skriver også at skillet mellom de to grupper nok gikk mer etter sosial bakgrunn. Peterssen og hans venner var mer kosmopolitisk innstilt, mens Wergeland og hans krets var overdrevent begeistret for alt som var norsk. Eilif Peterssen har bekreftet at det eksisterte to slike leire i den norske malerkolonien i München. I et brev til foreldrene så tidlig som i mars 1875 skriver han at han irriterer seg over den andre klikkens "norskhet", og at han ikke omgås andre norske enn Ross, Brun og Rusten. Han nevner ikke Heyerdahl, hvilket kanskje gir grunn til å ikke bruke ordet vennskap når det gjelder forholdet melom disse to? Peterssen skriver: "De andre foragter os, fordi vi omgåes mer med Tydskere, men jeg kan ikke tro at de ere komne til Udlandet for at lære af sig selv, og tror også at de gjør landet liden Ære af at ligge og slaas og holde Spetakkel og bringe Nordmændene i Vanrygte".[61]

Forøvrig er det grunn til å merke seg at Werenskiold setter ordet "elever" i anførselstegn når det gjelder Peterssens kvinnelige sådanne. Det kan enten være en hentydning til at det ikke bare var opplæring som fant sted mellom lærer Peterssen og elevene, eller at Werenskiold betrakter denne opplæring som overfladisk eller – enda verre – at han ikke ser på disse kvinnelige malere som seriøse kunstnere. Og når Werenskiold fremhever Oscar Wergeland som lederen av den ene gruppen, så er det nok falsk beskjedenhet; det var vel Werenskiold selv som var lederen der.

[60] Kilde: Ingrid Reed Thomsen: *Christian Skredsvig*, Oslo 1995
[61] Kilde: Kokkin, s.63

Et inntrykk av forholdet mellom Peterssen og Heyerdahl kan man få av et (udatert) brev som Heyerdahl har sendt til Peterssen. Det fremgår av innholdet at det må være sendt fra München en gang i 1876. Her skriver Heyerdahl at han håper at EP snart kommer ned til München, men at han tror at EP er opptatt med "Selskaber og Fornøielser, og kjære gamle Foreldre". Heyerdahl skriver at det har gått ham meget heldig ved Akademiet, og at ved Akademiets utstilling var det enkelte som syntes at hans "Sager" var de best utstilte. "Jeg fikk også Sølvmedalje. De studier jeg udstilte har jeg malet for meg selv paa et eget Atelier efter at du var reist". Undertegnet med "din alltid hengivne venn Hans Heyerdahl". Åpenbart må Peterssen da ha oppholdt seg i Norge, med et avbrekk fra sin studietid i München. Forøvrig bekrefter dette brevet den utrolige fremgang og suksess Heyerdahl har hatt ved Akademiet, med eget atelier etter snaut to år og i en alder av 19 år.

Da Peterssen malte sitt store historiemaleri *Christian II undertegner dødsdommen over Torben Oxe* i München, så brukte han sine kunstnervenner som modeller. I skissen til maleriet fra 1874 er Hans Heyerdahl figuren helt ytterst til høyre.

Det finnes bare bevart en håndfull brev fra Heyerdahl til Peterssen. De er alle fra 1880-tallet, og vil bli omtalt senere. Ingen av brevene fra Peterssen til Heyerdahl finnes lenger. Vi vet ikke om de andre gullaldermalere har skrevet til ham, men ut fra det vi kjenner til av Heyerdahls personlighet og frivillige isolasjon, er dette lite trolig. Brev fra ham til disse kollegaene eksisterer heller ikke, bortsett fra ett til Werenskiold [62].

Eilif Peterssen skriver et brev fra München til Heyerdahls far Halvor – i egenskap av formann i Drammen Kunstforening [63]. Det er datert 23. mars 1877, og dreier seg i hovedsak om anskaffelse av passende bilder til DKF, åpenbart etter oppfordring fra Heyerdahl senior. Det som interesserer oss her er det som Peterssen skriver tilslutt i brevet: "Hvad Hans og hans påbegyndte Billede angår, så har De al Grund til at være fornøiet. Det er så alvorligt og originelt og kunstnerisk påbegyndt, at man har al Grund til at have de allerbedste Forhåbninger". 26. juni samme år skriver Peterssen et nytt brev til far Halvor, som nå er konkret om tre bilder som han anbefaler innkjøpt til DKF. Også her avslutter han med noe om sønnen: "Fra Hans kan jeg hilse, han er netop kommet tilbage fra en kort

[62] At EP har skrevet brev til Heyerdahl fremgår av brevene han har sendt til ham. Det må være grunn til å anta at Heyerdahls andre kollegaer har oppbevart de eventuelle brev som han har skrevet til dem, siden de ellers var nøye med slikt. Slike brev finnes dog ikke i dag i Nasjonalbiblioteket.
[63] Befinner seg i Drammens Museum.

Studiereise ved Starnbergersee; han er frisk og rask, og med hans Billede går det udmærket godt – det bliver virkelig et sjeldent interessant Billede".

Dette er første vitnesbyrd om Heyerdahls mest berømte verk. Forøvrig er det pussig at far Halvor ikke bruker sin sønn som mellommann når det gjelder å skaffe bilder til DKF. Hva har Hans ment om dette, montro?

Heyerdahl søker Kirke-og Undervisningsdepartementet om et reisestipendium 2. mai 1876, og blir innstilt av Nasjonalgalleriet (Departementets komité for slike saker) til 100 speciedaler, hvilket tilsvarer ca. 400 kroner. I 1877 søker Heyerdahl stipendium på nytt. I et brev datert München 10. april 1877 skriver han: "For Tiden arbeider jeg paa et stort Billede med legemsstore Figurer "Adam og Eva uddrevne av Paradis", hvortil Akademiet har overladt meg et eget Atelier. Det er min Akt at gjøre dette mit Billede saa snart som mulig færdigt, og da Udgifterne er store, og da jeg gjerne vilde gjøre en Studiereise til Norditalien i den Anledning, saa ville det maaske ikke synes ubeskedent at ansøge om et Stipendium stort 350 Spd.". Dette er første vitnesbyrd om det som skulle vise seg å bli Heyerdahls mest berømte bilde.

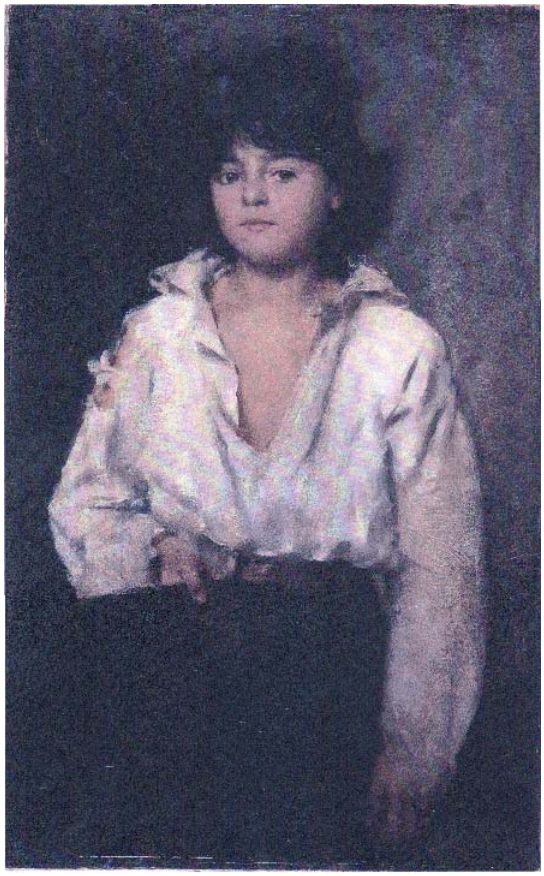
Han blir tilstått kr. 600 i juni samme år. Dette beløpet tilsvarer ca. kr. 31 000 i dagens kroneverdi [64]. Altså ikke svært meget å leve av. Det finnes ingen dokumentasjon på at Heyerdahl faktisk foretok den bebudede reise til Nord-Italia, men vi kan få det indirekte bekreftet ved å se på hans oeuvre. I 1877-78 maler han et bilde kalt *Italiensk bondepike.* Det sendte han i 1879 til Bergens Kunstforening. Ifølge en nedtegnelse lokalt den gang vakte dette uskyldige bildet (slik vi bedømmer det i dag) oppstandelse i BKF [65]. Publikum var ikke vant med den "nye skoles manér". Direksjonen var forskrekket og uttalte at bildet ikke svarte til forventningene. "Paa Grund af den herskende Utilfredshed henvendte Bestyrelsen sig til Kunstneren og forespurgte om han var villig til at bytte Billedet med et andet, men fikk Afslag". Dette bildet er det første i en rekke lignende kalt "Italienerpike", "Italienerinne" og "Italienergutt", som Heyerdahl maler på ulike stadier av sin karriere. Noen er datert, andre ikke. De har trolig vært malt etter modeller han fant på gaten i Paris eller München, som i Italia. Alle tilreisende malere gjorde dette. Noen av disse barna har

[64] Kilde: Statistisk Sentralbyrås konverteringstabell, eller "historisk KPI-kalkulator". Brukes i denne boken bare som en indikasjon – og ikke som korrekte tall – for omregning til dagens prisnivå.
[65] Nedtegnet av Sigurd Willoch i NG, i deres arkiv. Jfr. også Robert Klosters bok: *Bergens Kunstforening 1838-1938*, Bergen 1938

nok vært ”profesjonelle” og stilt opp som modell for kunstnere, mot betaling. Det nevnte bildet er høyst sannsynlig det som i dag er i Drammens museum og som er udatert. Med sin litt frekke, halvveis inviterende og direkte fremtoning av den unge piken, kan vi likevel forstå at dette maleriet har vakt anstøt hos borgerskapet i Bergen i 1879.

Italienerpike. ca. 1878. 81 x 65. Drammens museum.

I disse genrebildene av gatebarn ser vi konturene av en maler som (muligens) er inspirert av både Caravaggio, Velasquez og andre spanske realister. Både fremstillingen og den mørke bakgrunnen viser slike spor. Men har Heyerdahl sett disse kunstnernes bilder i museer, eller bare i gjengivelser? Hva Louvre hadde på den tiden av slike genrebilder vet vi ikke. Bortkomne brev fra ham ville nok ha gitt svar på en slik mulig beundring.



Italienergutt. 1881. 75 x 47. Drammens museum

Gutt som blåser såpebobler. 1882. 62 x 50. Foto: GWPA

Allerede i 1878 sendte Heyerdahl sitt første bilde til BKF, og i 1885 et nytt bilde. Det var *Gammel fisker ved sitt garn*. I alt ble fire malerier av Heyerdahl innkjøpt og utloddet i BKF, det siste i 1914. Nevnte bilde av fiskeren er trolig det samme lille bilde som ble vist på mineutstillingen i Kunstnernes Hus i 1957. Nasjonalgalleriet har et nydelig bilde av en gammel fisker ved sitt nett, men det er datert 1891.

Forøvrig kan det være grunn til å nevne hvilke betingelser Departementet satte for å gi reisestipendier til kunstnere. I et brev av 23. juli 1878 fra Kirke-og Undervisnings-departementet til Nasjonalgalleriets bestyrelse beskrives dette slik: "Samtlige med Forpligtelse til under deres Reise at indsende til Departementet hvert halve aar, forsaavidt Reisen varer længer, en kortfattet Beretning om dens Gang, og inden 6 Maaneder efter dens Tilendebringelse at indsende en almindelig Beretning om den Plan de under Reisen har fulgt, og det derunder vundne Udbytte". Hvorvidt kunstnerne faktisk innsendte slike reisebeskrivelser og planer, vites ikke, men vi må vel anta det [66]. Noe som kan ligne på en beretning er et brev fra Heyerdahl til KUD av 16/11-1877. Der skriver han at han har oppholdt seg i München og studert ved det kongelige Akademiet, og "i disse Dage tilendebragt et større Arbeide. En del av sommeren tilbragte jeg ved Søen Starn, for aa male studier". Det større arbeide han her omtaler kan ikke være annet enn *Adam og Eva utdrevet av Paradis.*

Ovennevnte søknad er det andre vitnesbyrd om Heyerdahls mest berømte verk. Det skulle gjøre furore, både ute og hjemme.

"Syfilitisk kunst"

Forklaringen på at det er så lite stoff om Heyerdahl fra hans opphold i München er hans frivillige isolasjon og selvstendighetstrang – nærmest trass, dokumentert ved sitater lenger foran. Årsaken til at han brøt ut fra Akademiet finner vi dokumentert av to forskjellige kilder. Først hans far Halvor, i et brev til billedhuggeren Christopher Borch (1817-96), datert Drammen 28/11-1877. Det er nødvendig å sitere så mye fra dette brevet, for det gir et unikt innblikk i kunstnerens personlighet på dette tidlige stadiet i

[66] Jeg har forgjeves søkt etter disse reiseberetninger i Riksarkivet, men der er de ikke arkivert. Der finnes bare selve søknadene og Departementets innstillinger, men ingen "innberetninger" tilbake fra de kunstnere som fikk stipendium.

karrieren. Etter å ha skrevet om diverse saker som ikke interesserer oss her, fortsetter Halvor Heyerdahl slik:

> ".. haaber De unnskylder at jeg bringer min Søn Hans paa bane. Han har nu udstillet sit store Stykke Adam og Eva i München, og sender mig all Kritikk over det Maleri der har stått at læse i en Münchener Avis. Kritikken er i det hele taget meget rosende. Den omtaler det gribende i at se vore første …. saaledes nøgne og hjelpeløse at forlade Edens velsignede Bolig medens Taage indhyller Baggrunden og Torner og Tistler spirer frem fra den vei de skulle vandre, liksom for symbolsk at fremstille de lidelser som de arme forstødte have at vente i fremtiden. Hun møder sin hårde Skjæbne ydmyk og med underkastelse. Han ikke uden tydelig at tilkjennegi den indre Trods….. dyktig komposisjon, som virkningsfullt klare Farver åbenbarer seg megen Begavelse….. Han har vært prof. Lindenschmidts ærklærte Yndling, og omtalt ham overordentlig rosende. Nu skriver Gutten at der er oppstået Uenighed mellom ham og L. I et Selskab med endel andre av L´s Elever uttalte Hans at han ikke kunne anse L´s Teknikk for noe…., idet han fant den unaturlig o.s.v. Denne Udtalelse var en av elevene lav nok til på en overdreven Måde at fremføre for L, og da det kom til en Forklaring mellom dem erkjente min sønn sig hva han havde sagt, og kunde ikke andet enn fastholde sin Formening., idet han dog erklærte at han hadde stor Agtelse for L´s kunstanskuelse og at Tekniken blot var en Bisag. Dette har dog ledet til at Gutten udemeldte sig af L´s Malerskole. Ved at gjemmenlæse dette han sBrev kom baade min Kone og jeg til at tænke på at De, ved Deres sidste Nærværelse her sagde at L var "en farlig Mand". Dette har trøstet oss, og ….. er det derfor at det kan blive til Gavn og ikke Skade at han er skilt fra sin Lærer. Gutten har nu åbnet eget Atelier, og hans brev ånder av Freidighed og Mod". [67]

Beskrivelsen av denne viktige hendelse i Heyerdahls liv er nok forskjønnet av ham selv i brevet til faren. Det får vi bekreftet ved å sammenligne med den mer direkte beskrivelse som Erik Werenskiold gir av samme hendelse. Han var i München da dette skjedde, og han skriver om det i ettertid (forutsatt at hans hukommelse ikke spiller ham et puss) [68]:

[67] De steder som er utfylt med ….., har vært umulig å tyde for meg, p.g.a. brevskriverens outrerte steilskrift.
[68] Se Werenskiold, litteraturlisten

> ” En dag kom billedhugger Borch fra Rom. Han var en gammel grundtvigianer, og hans livsoppgave var å lage ”den kristne Venus”. Heyerdahl førte ham opp i malerklassen og viste ham disse mosaikk-aktige studier som elevene malte. Så fant de ut at det var ”syfilitisk kunst”. Dette sa Heyerdahl til tyskerne også, og det kom for professorens ører. Men da gikk denne til Heyerdahl, som allerede hadde fått eget atelier i skolen, og sa: ”Jeg har den aller største respekt for Deres dyktighet og talent, men De kan jo skjønne at når De bruker sånne uttrykk om min skole kan De ikke bli ved å gå her”. Så måtte Heyerdahl ut. Han leiet atelier, og begynte på ”Adam og Eva”, et merkelig billede, som visstnok er havnet i Russland. Så ba han engang professoren komme og se på det; og han ble i den grad slagen av billedet at han tilbød Heyerdahl å komme tilbake igjen og få et stort atelier; og det gjorde han. [….]. Han utstilte ”Adam og Eva” på verdensutstillingen i Paris 1879 og reiste selv dit. Der gjorde han om mulig enda mer lykke enn i München; det ble sagt at hans billede var det mest omskrevne på hele den store utstillingen. Riktignok spilte det en stor rolle at man kunne se merke etter strømpebåndene på Evas legg”.

En bemerkelseverdig detaljert beskrivelse, nedtegnet nesten 60 år senere. Husker Werenskiold rett? Var han selv tilstede eller er det basert på hva Heyerdahl eller andre har fortalt ham den gang? Uansett er det vel grunn til å stole mer på hans usminkede uttrykk av hva som egentlig ble sagt av Heyerdahl om og til professor Lindenschmidt den gangen. Både Werenskiold og far Halvor er for øvrig samstemte i at det var elever som overhørte betegnelsen ”syfilitisk kunst”, som sladret til professoren. Et ondsinnet uttrykk, som forståelig nok har såret Lindenschmidt.

Adam og Eva drives ut av paradiset

Ovenfor er Heyerdahls berømte bilde omtalt i korte vendinger. Det er grunn til å skrive mer detaljert om det.

Adam og Eva drives ut av paradiset. 257 x 183. Nasjonalmuseet.

Heyerdahl har altså isolert seg mer eller mindre i sitt eget atelier i München, konsentrert om sitt store gjennombruddsverk. Han deltar ikke i de andre norske kunstnernes sammenkomster, enten det er i festlig lag på kneipen, private fester i atelier og bolig, eller på ”kostymeball” og skuespill. Denne sta oppførselen og manglende sosiale interesse kan nok ha ført til at han ble betraktet som egenrådig, hvilket igjen har gjort ham mer eller mindre venneløs i det norske kunstnermiljøet. Det kan vi se også på det hjemlige planet. Disse kunstnerkollegaene fra Münchentiden var venner som resten av livet holdt

kontakten seg imellom – både via brev og privat samvær i Norge. Heyerdahl valgte å holde seg utenfor dette, eller han ble ikke invitert. Arne Durban skriver [69]: ”Helt fra første tid var han vel mer respektert enn elsket i kameratkretsen. Ikke fri for sarkasmer, kjølig, springende og overlegen. Unge mennesker liker heller å ha noe trygt og tilforlatelig ved siden av seg, men Heyerdahl visste en ikke hvor en hadde. Han var og ble en fremmed fugl mellom de andre”.

Heyerdahls *Adam og Eva….* er beskrevet og omtalt så mange steder og ganger at det her må foretas bare et lite utvalg. Jens Thiis skriver i 1905 – da han var 35 år – at han ikke har sett bildet i original, bare fra fotografi og en senere gjentagelse. Likevel kommer han med yndlingstemaet sitt og skriver: ”Eva er ypperlig malt, ung og myg og gylden i huden. At maleren har været så indtat i sin modell, at han endog har malt mærker efter strømpebåndet under Evas knæ, gjør jo ikke figuren mindre fortjenstfuld som aktstudie. Men man tænker seg det opstyr, som dette strømpebånd-mærke på vores alles moders læg vakte her hjemme for 18 år siden, da billedet var utstillet..”

Her ser vi repetert bemerkningen om strømpebåndet, som også Werenskiold har skrevet om [70]. Forøvrig var det helt andre ting ved modellene som borgerne i Christiania bemerket. Bildet ble vist i Kunstforeningens lokaler før det ble sendt til Paris. Transporten fra München ble betalt av Kunstforeningen. Byens befolkning var ikke vant til å se nakne mennesker på lerretet, og slett ikke personer fra bibelhistorien, selv om Heyerdahl behendig har skjult Adams penis, og bryster og skjød hos Eva. Det vakte likevel forargelse, muligens med tanke på Adams litt grove fremstilling med ”arbeiderhender”, langt uflidd hår og Evas tynne og lutende skikkelse. Flere kritikere har påpekt at Adam går ut av haven i tross og knytter neven mot Gud. Thiis skriver dette [71]: ”Adam er en pur ung gut, næsten barnet endnu, med et vakkert mørkt lokkehode. Men blikket, som han sender tilbage mod den ubarmhjærtige himmel, luer av vilje og harm, og hænderne knytter seg i afmægtig trods mod dette ”forsyn” som sætter sine egne børn på porten og lukker paradiset for dem. Der er opprørsk ungdom i dette værk av en 20-årig”. Også Aslaksby [72] fremhever det trossige elementet i bildet, og skriver dette: ”Trossen lå dessuten i tiden; en

[69] Durban, s. 152.
[70] Ved nøye ettersyn i Nasjonalgalleriet, der dette maleriet henger på fremtredende plass, kan ikke jeg se noen merker etter strømpebånd….
[71] Thiis, se litteraturlisten
[72] Aslaksby 1981.

kritisk holdning til vedtatte sannheter, opprør mot autoriteter, individualisme og elitedyrkelse, - "the self-made-man" som i kraft av sitt talent slo seg frem til seier. Det var mange slike Adamer ute og gikk i slutten av forrige århundre, - Heyerdahl var en av dem". En slik uttalelse om kritiske holdninger etc. kan i grunnen sies om enhver periode i moderne historie. For øvrig fremstår denne ikonologiske tolkningen av bildet som for subtil, for psykologisk.

Begge disse utsagnene knyttes symbolsk opp mot Heyerdahls "utdrivelse" av sitt eget paradis – Akademiet i München. Dette blir dog for enkelt og for urettferdig, ja sågar galt. Det er vanskelig å tenke seg at Heyerdahl har hatt sin egen situasjon i tankene da han malte Adam slik, og vi kan uansett ikke fremsette en slik hypotese uten at vi har kunstnerens eller andre tilstedeværendes uttalelse herom. Den tradisjonelle måten å fremstille de to utviste på i kunsten – fra ungrenessansen (Masaccio) via Pontormo og Michelangelo [73] til barokkens mestere – er at de enten lusker skamfulle ut uten å se seg tilbake, eller at den ene eller begge snur seg mot Skaperen i en slags avmakt. Jeg har studert ca. 20 fremstillinger av dette motivet i eldre europeisk kunst. Det forbausende her er at Adams penis vises relativt ofte og at også Eva ofte er fremstilt tilnærmet frontalt naken. Vi vet ikke hva Heyerdahl har sett av andre kunstneres fremstilling av dette motivet, og kan derfor ikke spekulere i om han har blitt inspirert av andre malerier. Han hadde ikke vært i Italia ennå – der omtrent alle maleriene av dette motivet befant seg. Uansett er Heyerdahls komposisjon original, nærmest mesterlig. Han lar Adam vise sinne med knyttet neve og vendt mot Skaperen, mens Eva skjuler sitt hode og vender seg bort. En på alle måter kontrapunktisk form, som er umåtelig vellykket her. I tråd med vanlig kjønnsstereotypi er Adam sint, mens Eva viser en blanding av anger og skam. Også på det mentale plan er det altså en form for kontrapunkt. I tillegg kommer det originale i å la bakgrunnen være nesten helt mørk – dog med et anende opptrekkende uvær - og at ingen andre personer er med i bildet. Det var tradisjonelt en engel med flammesverd og/eller Skaperen. På den måten blir alt fokus på de to skikkelser, som vandrer ut i en øde og dyster verden. Det er noe av Heyerdahls mesterskap at han makter å la disse store og tomme omgivelsene bli en integrert del av bildet, slik at vi virkelig føler de tos ensomhet og fortvilelse. Her er det grunn til å minne om far Halvors levende beskrivelse av sønnens bilde.

[73] Heyerdahls fremstilling av dette motivet er da også et mye bedre kunstverk enn Michelangelos i Det Sixtinske kapell – med sine overdrevne muskuløse former hos begge figurene. Eva ser ut som en mann.

Nasjonalgalleriet eier et utkast til dette maleriet [74]. Det viser at kunstneren opprinnelig (?) hadde tenkt seg et annet landskap enn det øde vi ser i det ferdige maleriet. I den farvelagte skissen ser vi et forrevet landskap i bakgrunnen, med et stort tre som rives og slites i vinden, og med opptrekkende storm. Figurene har dog samme attityde som i det endelige verk. Det er utvilsomt at også en slik komposisjon ville ha vakt stor anerkjennelse.

Heyerdahls genistrek i dette maleriet er Adams knyttede hånd og trassige blikk, vendt mot den usynlige Skaperen eller kjeruben med sverdet. Dette er innovativt. Men det å tillegge Heyerdahl i denne situasjonen en trassig holdning – overført fra/til hans Adam - blir ikke troverdig. Det er jo det motsatte som har skjedd med ham. Han har vært særdeles uforskammet mot akademiet, som har tatt ham inn i en alder av 17 år, behandlet ham pent og gitt ham mye ros og medaljer. Det returnerer han med å avgi en malisiøs uttalelse om sin lærer. I stedet for å tillegge ham trass, bør vi tillegge ham skamfølelse; altså en attityde som passer bedre på hans Eva enn hans Adam! Den overlegne Heyerdahl har grunn til å være flau og angre på sin oppførsel på Akademiet. Han er full av ”freidighet og mot” (jfr. faren Halvors uttalelse), mens litt ydmykhet hadde vært på sin plass. Han er – i likhet med Adam og Eva – selv ansvarlig for utdrivelsen av sitt paradis. Det er fristende å unnskylde hans handling i ettertid med ungdommelig overmot, men det blir for lettvint. *Hybris* blir dessuten straffet av gudene!

Andreas Aubert skriver første gang om dette bildet i en anmeldelse i Morgenbladet 11.juli 1878. Han beskriver bildet i detalj for sine lesere, og han er både positiv/rosende og litt negativ/skuffet. Han liker ikke Adams holdning, da den trass og sinne han viser ikke er forenlig med Bibelens fremstilling. Han synes også farven på Adams ansikt er unaturlig grønn. Han siterer fra en tilskuers spontane uttalelse under utstillingen: *”Folket er dog blevet vakrere siden”*, og tilføyer selv: ”Jeg ved intet bedre Udtryk for, hva der kanskje væsentligt var at udsætte ved begge Skikkelser, dog mest med Adam, end netop denne Ytring”. Aubert kritiserer også Heyerdahl for at han ”ikke har villet – eller kunnet? - heve seg fra Modellen til den mer ideale Skjønhed, som her sandelig var på sin Plads”. Dette er i seg selv en interessant problemstilling, som likevel ikke skal tas opp her. Men tilbake til Aubert. Han fortsetter sin anmeldelse slik:

[74] Det forefinnes som et ark innklebet i Andrea Grams skissebok, laget i penn og gouache. Gave til NG i 1972; tidligere eier Grams datter. Kopi her blir av for dårlig kvalitet.

> ”Ikke mindst mærkeligt er dette Billede derved, at det er et Arbeide af en saa ung Kunstner. Netop af den Grund er det saa lovende, idet det allerede giver saa meget. Nu er det som bekjendt paa Udstillingen i Paris, der tildrager det sig Opmærksomhed, og efter, hva der er mig fortalt, ikke mindst fra Kunstnernes Kreds. Hva vi gjennem Korrespondanse fra Paris har hørt om det, har imidlertid med mindst Styrke betonet det gode. Vi har hørt Udtalelser af flere franske Kritikere, der visstnok har indeholdt en halvt udtalt Ros; dog mere skarpt og i mange Henseender også sandt, har Dadelen været fremhævet. Men vi staar ikke overfor Billedet som en overlegen Franskmand der betragter det fremmede; vi staar overfor det som for det første store Forsøg av en ung lovende Landsmand. Mon ogsaa disse Kritikere altid har visst, at det var af en neppe tyveaarig Maler? Ved et Billede som dette gjælder det i en dobbelt Grad at have aabent Øie for alt det gode, uden at lade Feilene saa at sige faa brede sig udover og bestemme det hele Indtryk”.

Det er grunn til å gi honnør til Aubert for dette forsvar av den unge kunstner fra Norge, som viser sitt store verk i kunstnermetropolen. Hva var det så kritikerne i Paris hadde å utsette på dette maleriet? Her er vi så heldige å ha et sitat fra en anmeldelse i ”Revue des Deux-Mondes”. Den er gjengitt i norsk oversettelse i Aftenbladet 6.august 1878, og blir igjen nedtegnet på en lapp av Sigurd Willoch ved Nasjonalgalleriet mange år senere [75]. Her skriver den franske anmelder dette om Heyerdahls *Adam og Eva* : ”Vi frykter at en ung norsk maler, Heyerdahl, som er bosatt i München, ikke har maktet sitt tema, idet han har fremstilt Adam og Eva utjaget fra Paradis. Hr. Heyerdahl har talent, han har studert sitt fag, men hvorfor er hans bilde så mørkt? Det er liksom han har smurt det over med sot. Hans Adam og Eva ser ikke ut til å komme ut av en vakker have; de kommer snarere ut av en kullsvierhytte, hvor de har svertet til ansikt og sine hender. Eva, som er kokett, gjør seg megen umake med å skjule sin figur. Adam vil anfalle havens vokter og han knytter neven mot ham”.

På samme utstilling i Christiania Kunstforening i 1878 viser Heyerdahl også sitt kjente bilde *Lesende pike* (også kalt ”Kjærlighetsbrevet”). Dette bildet ble også vist og utloddet i Drammens Kunstforening i 1880, og var da verdsatt til kr. 500. Det får skryt av Aubert, ufortjent synes jeg. Piken ligner mer på en mann – med grove trekk – og det er for mørkt.

[75] NGs dokumentasjonsarkiv.

Hvorvidt det – som Aslaksby skriver [76] – er inspirert av nederlandsk maleri (eller fransk, som Georges de la Tour) er mindre interessant. Nevnte bilde har trekk av caravaggistene. Men vi vet ingenting om hva og hvem Heyerdahl eventuelt har latt seg inspirere av på denne tiden. Heyerdahl har selv gitt bildet denne tittel, fra første utstilling i CKF i 1878. I de senere selvbiografiske opptegnelser til Fredrik Olsen har han imidlertid endret bildets tittel til ”Sypiken”. Kvinnen har vitterlig et brev foran seg, men kanhende kunstneren har ment å vise at hun er avbrutt i sitt arbeide? Mer sannsynlig er det at han husker feil.

Kjærlighetsbrevet. 1878. 83 x 68. Rogaland kunstmuseum

I München malte Heyerdahl også flere portretter, av bl.a. Andrea Gram (1853-1927), som var ”elev” av Eilif Peterssen i München. Det er en nærgående og inntrengende studie, en face. Hvorvidt det gir et riktig bilde av frk. Grams egenskaper som menneske vet vi dog ikke. Peterssen har selv malt et portrett av Gram i 1878 (NG); i helfigur halvveis vendt

[76] Aslaksby 1981.

mot betrakteren. Det er nesten i legemsstørrelse. Det virker distansert og gammelmodig. Peterssen ble senere gift med Nicoline Gram, søster av Andrea – som selv ble gift med en svensk maler.

Portrett av Andrea Gram. 49 x 36. PE

I München-perioden søkte og fikk Heyerdahl som nevnt stipendier fra den norske Stat. De to første i 1876 og 1877 er allerede nevnt. I 1878 søker han på nytt. Han skriver i et brev fra München 23. april 1878 at han er uttrådt av Akademiet og arbeider på egen hånd. Han skriver at han har et større maleri under arbeide, og fortsetter: ”det kan synes rart at jeg, der maler saa store og dyre Billeder, maa søge Statens Stipendium, men det er noget vanskelig at sælge den slags store Billeder uden til Gallerier”. Han forteller videre at han har

flere motiver til andre større arbeider, ”f.ex. ”Karon, der sætter de Døde over Styx”, Nadverdens Indstiftelse”, ”Kain og Abel”. Han søker om så mye som kr. 2 000 i stipendium, men får avslag. Det var Nasjonalgalleriet som behandlet og innstilte slike søknader, direkte ved styret. Samme år fikk Christian Krogh, Erik Werenskiold, Stephan Sinding og Karl Uchermann alle innvilget kr. 600 i stipendium. Vi kan ane at Heyerdahl fikk avslag fordi han var for ”grådig”, og at en vesentlig lavere sum kunne virke demotiverende på ham, siden han allerede var så anerkjent ute [77]. Om de tre bilder han skriver om vet vi i dag dette: *Karons båtferd* er datert 1887 og ble vist på Grosse Berliner Kunstausstellung i 1899, da med tittelen *Todtenschiff*. Vi vet ikke om dette er samme bilde som den uferdige utgave av dette motivet som ble vist i CKF i 1894, og i dag befinner seg i Drammens museum. Det samme gjelder *Nattverden*, som er datert 1877. *Kain og Abel* er ukjent for oss, og vi vet ikke engang om det ble fullført. Karon-bildet arbeider han på lenge, og bruker det som begrunnelse i en ny stipendiesøknad.

Christian Skredsvig var både syk og hadde det trangt økonomisk i München, særlig da den økonomiske hjelpen hjemmefra opphørte [78]. Støtten kom fra doktor Heinrich Arnold Thaulow (1808-94) på Modum, som trakk dette tilbake da han fikk høre at Skredsvig ranglet bort pengene. Werenskiold er fortørnet på sin venns vegne og sier at Skredsvig slett ikke ranglet. Han fikk senere vite at det var Kitty Kielland som hadde sagt dette til maler og professor Hans Gude, som igjen hadde fortalt det til dr. Thaulow. Werenskiold sier at ”Kielland ikke hadde det minste greie på hvordan Skredsvig og vi andre levet; det var pur innbildning fra henne”. Poenget med å nevne dette er at Skredsvig selv forteller at ”Aktierne gikk over på Hans Heyerdahl, et andet Geni – som aflagde glimrende Prøver paa sit Talent straks”. Med en viss malise slo han fast at Heyerdahl inntok hans plass og kjørte smilende videre i hans hjelperes vogn [79]. Her har vi et nytt bevis på den smule

[77] Denne begrunnelse fremgår indirekte av et udatert og uadressert håndskrevet notat fra billedhugger Middelthun – som satt i innstillingskomiteen. Dette dokumentet finnes i NGs arkiver.
[78] Kilde i dette avsnittet: Ingrid Reed Thomsen, op.cit. I et fire siders brev til Eilif Peterssen (NBs Håndskriftsamling) av 21. august 1879 skriver Thaulow svært nedsettende om Skredsvig. Det fremgår at dette er svar på et brev fra EP til ham, med forklaring på Skredsvigs oppførsel i München, etter at det ble kjent at Thaulow trakk tilbake sin økonomiske støtte til ham. Brevets innhold er meget interessant, men hører ikke hjemme her. Skredsvig blir bl.a beskyldt for å være ”en stor egoist”, fordi han samler på antikviteter. Videre sier dr. Thaulow at han har fått den overbevisning at man aldri skal gi en ung kunstner forskudd på en bestilling.
[79] Etter noen års fattigdom ble Skredsvig mer velstående, da han giftet seg med Maggie Plahte i 1882. Hennes rike far ga dem kr. 100 000 til bryllupet, som tilsvarer ca. kr. 5,7 mill. i dag. (kilde: Tschudi s. 73)

animositet som kunstnerkolonien i München har følt mot Heyerdahl, og dennes overlegne holdning.

Her er det plass til å nevne doktor Thaulows innsats for de unge norske kunstnere på 1870-og 80-tallet – som er nokså ukjent i norsk kunsthistorie. Thaulow var født i Schleswig, men farens slekt kom fra Norge. Han var fetter til Henrik Wergeland og Camilla Collett, og onkel til maleren Frits Thaulow. Han ønsket selv å bli kunstmaler, men på grunn av farens økonomiske problemer måtte han oppgi disse planene. Hele livet bevarte han interessen for kunst, og i voksen alder var han mesén og kunstsamler. I 1830 kom han til Norge og avla medisinsk embedseksamen i 1833. Samme år slo han seg ned i Sandefjord. Pionerinnsatsen for norsk kur- og badevesen var Thaulows viktigste innsats. Han tok initiativet til opprettelsen av Sandefjord Bad og han grunnla Modum Bad som åpnet i 1857.

Tilbake til Heyerdahls hovedverk.

Adam og Eva utdrevet av Paradis vakte stor oppsikt da det ble utstilt på den norske avdelingen på Verdensutstillingen i Paris i 1878. Det lå en lang prosess bak dette. Det var oppnevnt en egen jury for Norges deltagelse, og de valgte bl.a.ut Heyerdahls bilde. De har trolig sett bildet i CKF da det var utstilt der på senhøsten. I desember 1877 får Heyerdahl tilsendt et skjema der han skal fylle ut diverse opplysninger om seg selv, som så skal brukes til informasjon om ”norske Kunstforholde” i katalogen. Da titulerer Heyerdahl seg som ”Historiemaler” – ikke uventet med sin ballast fra München. Dette valg av kunstretning blir det aldri noe ut av i resten av hans karriere.

De franske reaksjoner var dog noe blandet, jfr. sitat fra anmeldelse foran. Bildet forestilte nakne mennesker fra bibelhistorien i naturlig størrelse, og slikt var ikke engang det erfarne parisiske publikum og kritkikere vant til. Professor Lorentz Dietrichson var medlem av den internasjonale juryen for malerier. Han er i de offisielle beretninger fra Verdensutstillingen benevnt som dr. philos, og at han kommer fra Uppsala. Begge deler er feil. Dietrichson var i 1875 blitt ”hjemkalt” til Norge for å bli vår første professor i kunsthistorie ved UiO. Han tok aldri doktorgraden, hverken i Sverige eller Norge. Enda høyere opp i bedømmelseskomiteene satt Hans Gude som visepresident i gruppen for kunst. Leder for den norske deltagelsen var politikeren og vitenskapsmannen Ole –Jacob

Broch. Norge hadde invitert 41 billedkunstnere med i alt 58 malerier til å representere oss i Paris. Av gullaldermalerne var det to bilder av Eilif Peterssen, ett av Skredsvig og ett av Thaulow. Samt *Adam og Eva.*…. av Heyerdahl. Av andre kjente norske deltok Ludvig Munthe og Otto Sinding. Premieringen foregikk etter det som Dietrichson senere kalte en "utækkelig Tuskhandel i en Kreds af udmærkede Mænd" [80]. Han har gitt en levende beskrivelse av diskusjonene med de andre nasjoners representanter. Det foregikk ved kjøp og salg av stemmer, og med inngåtte og oppløste allianser. Resultatet ble til slutt at Munthe fikk 1.medalje, Peterssen 2.medalje for sin *Under salmesangen* (et av hans hovedverk) og Heyerdahl 3.medalje. Lykken var dermed delvis gjort for Heyerdahl. Det er grunn til å minne om at hans maleri er meget stort (257 x 183), og således vanskelig både å transportere og å selge. Lykken ble fullendt da maleriet ble solgt under utstillingen, til den greske bankier Themistokles Petrocochino. Vi har Heyerdahls egne ord for dette, i det foran siterte brev fra ham til Frederik Olsen med biografiske opplysninger. Der skriver forøvrig Heyerdahl at han fikk gullmedalje for *Adam og Eva.*…, hvilket beror på enten en feilerindring eller bevisst forskjønnelse av sannheten. Skal vi se dette i lys av Heyerdahls personlighet, så er det sistnevnte. Salgssummen var angivelig 5 000 francs [81]; en betydelig inntekt for kunstneren den gang. Forøvrig kan det være grunn til å merke seg en fransk kritikers ord om den norske del av Verdensutstillingen [82]: "Den er uten nasjonal inspirasjon, og fortsatt under tysk innflytelse". Ingen overraskende eller sjokkerende bedømmelse; den kan sikkert deles av de fleste nordmenn på den tiden. Det skulle senere vise seg at nettopp det nasjonale i malerkunsten ble et stridsspørsmål da kunstnerne vendte hjem til Norge.

26. juni 1948 kommer det et brev fra kunsthandler Harald Holst Halvorsen til konservator Leif Østby i Nasjonalgalleriet. Her skriver Halvorsen om Heyerdahls *Adam og Eva.*….at han i 1930-31 var i forhandlinger med kjøperens sønn Emmanuel om salg av bildet. Det ble den gang for dyrt. Han opplyser videre at bildet ble flyttet til Konstantinopel etter fremvisningen i Paris, og etter bankierens død til enkens bolig i Roma. Det fremgår av brevets ordlyd at han har interesse av å formidle bildet til NG, dersom Galleriet vil kjøpe

[80] Dietrichsons memoarer: *Svundne Tider IV:Iinterieurer fra verdensutstillingen i Paris 1878*
[81] Opplysning gitt av Aslaksby i 1981 (s. 40 i katalogen til Blaafarveværkets utstilling), primærkilde ukjent.
[82] Charles Blanc i *Les Beaux-Arts a l´exposition universelle de 1878*, Paris 1878.

det. Galleriet hadde imidlertid allerede i april samme år sett bildet, bragt til dem av skipsreder og kunstsamler Ragnar Moltzau. Av en artikkel i Aftenposten 28.mai 1948 fremgår det at bildet også har vært med eieren til Russland. Moltzau har mottatt bildet som gave fra den greske familien. I referat fra møte i Nasjonalgalleriets Råd 10/11-49 står det: "Direktøren refererte at han av Direktoratet for fiendtlig eiendom hadde overtatt Edv. Munchs maleri *Piken i haven*, 1904, for kr. 3 000, og at det forelå tilbud fra skipsreder Ragnar Moltzau om å overta Munchs bilde mot å overlate Nasjonalgalleriet Hans Heyerdahls *Adam og Eva drives ut av Paradiset*, pluss et mellomlegg på kr. 40 000. Rådet så på Munchs maleri som var hengt opp i Munchsalen. Rådet erklærte seg prinsipielt enig i en slik transaksjon, men ønsket først å se Heyerdahls bilde". I neste møte i Rådet en uke senere fremgår det av referatet at man har sett Heyerdahls *Adam og Eva*… og at det var enighet om å godta Moltzaus tilbud [83]. Da bildet kom til Nasjonalgalleriet var det uten ramme, og sammenrullet den gale veien. Restaureringen var vellykket, og bildet har ingen skrammer eller andre feil.

I en stor artikkel i Aftenposten 8.juni 1948 beskriver konservator Leif Østby ved Nasjonalgalleriet deler av denne prosessen, og forteller at Heyerdahls bilde ble hengt opp i galleriet fra medio juni, sammen med Eilif Peterssens hovedverk *Christian II underskriver dødsdommen over Torben Oxe.* Dette bildet var også nylig kommet tilbake til Norge. En stor begivenhet i vårt hjemlige kunstliv må dette ha vært!

Heyerdahl malte senere tre kjente versjoner av *Adam og Eva utdrevet av Paradis.* De er alle signert, men ikke datert. Med uttrykket "kjent" menes her at vi har foto av bildet. Ut fra stil og malemåte er det ikke mulig å angi en datering. Siden dette motivet og originalen er et hovedverk i Heyerdahls oeuvre, er det god grunn til å se nærmere på disse tre andre versjonene, primært i ren kunsthistorisk interesse:

1) Replikk av hovedverket (136 x 94), eid av et forsikringsselskap. Det er signert, men ikke datert. Fremstillingen er identisk med hovedversjonen, men er mer "rufsete" i malemåten. Farvene er også litt annerledes. Eieren kjenner ikke bildets historie, men det har jeg funnet ut av. Det ble fremvist på minneutstillingen om Heyerdahl i CKF i 1914. Da var det eid av en T.T. Somerville (bosatt i Norge). Han skriver i et brev 24. mars 1914 til CKF i forbindelse med utlånet: "Det er en mindre udgave af den store, og malt

[83] Kilde: Nasjonalgalleriets arkiv. Det er merkelig at Rådet ikke allerede hadde sett dette bildet, da det var fremvist offentlig i NG året før.

samtidig.[…..] Jeg havde den fornøielse at tilbringe en sommer i Telemark sammen med Hans Heyerdahl i 1880, men har ikke seet stort til ham i mange aar. Da jeg endelig traf ham igjen for kanske et aars tid siden, spurgte jeg ham om dette billede, som jeg havde faat for ca. 20 aar siden. Han var meget glad over at høre at det var kommen i min besiddelse og lovede at komme og se paa det – han havde skilt seg af med det længe før jeg fik det og havde ikke kunnet komme paa spor efter det. Han spurgte om han maatte laane det engang til en udstilling. Han havde solgt det for kr. 4 000, men ansaa det for mer værd. Selv foretrak han det for det store, som han solgte for Frc. 10 000. Men jeg saa ikke mere til Hans Heyerdahl.".

Her faller noen brikker på plass. Heyerdahl har altså malt en mindre versjon av NGs bilde omtrent samtidig – i München i 1877. Han har åpenbart solgt det ganske raskt, trolig etter all oppmerksomheten rundt hovedverket. Han oppgir i 1913 til Somerville at han solgte originalen for 10 000 francs, altså ikke 5 000 som tidligere antatt. Er dette en feilerindring eller forskjønnelse? Det fremgår ikke av Somervilles brev hvordan han kom i besittelse av bildet, bare at han "fikk det" – trolig som gave, arv eller erkjennelse fra den første eieren. Forøvrig kan tilføyes at salgssummen kr. 4 000 for dette bildet tilsvarer ca. kr. 235 000 i dag. Og en salgssum på 10 000 franc (= kr. 7 200) tilsvarer kr. 370 000 i dag. Dersom disse beløpene er riktig memorert fra Heyerdahls side, så betyr det at han ble en meget holden mann i en alder av 20 år. Hva han har brukt pengene til, vites ikke. Opplysninger fra det senere oppholdet i Paris - dit han reiste året etter suksessen med "Adam og Eva" - viser at han har levet meget godt og brukt penger på ting som de andre kunstnerne ikke hadde råd til. Men at han ganske raskt har forbrukt de til sammen over en halv million norske kroner han fikk bare for salget av de to identiske Adam og Eva-bildene, er nærmest ubegripelig.

2) Ny versjon, signert, men udatert. Mål: 123 x 78. Bildet atskiller seg på viktige områder fra originalen av 1877. Adam er her mer maskulin med kraftigere kropp og lengre hår, og attityden med den knyttede hånd er beholdt fra originalversjonen. Eva er derimot helt annerledes fremstilt. Hun vender sin nakne kropp frontalt mot betrakteren, og kunstneren lar hennes lange hår dekke Adams penis. Eva skjuler fortsatt sitt ansikt i skam, men viser oss nå sine bryster og sitt (hårløse) skjød. Bildet virker noe teatralsk, og står kunstnerisk svakere enn 1877-bildet [84].

[84] Dette bildet har vært fremvist offentlig i 1972 og i 2004. Eier ber om at bildet ikke gjengis her, hvilket jeg har akseptert.

3) Malt i pastell (99 x 70). Fremvist på Høstutstillingen i 1896. Dukket opp igjen på auksjon oktober 1993, og ble da solgt til ukjent privat eier. Heyerdahl har her igjen forandret på Evas skikkelse og holdning. Hun er fremstilt i profil, skjuler fortsatt sitt hode i hendene, og håret faller fremover. Nå er det hennes rygg som skjuler Adams penis. Adam har beholdt sin trossige holdning med knyttet neve og hodet vendt bakover mot den usynlige Skaper. Nå er hans venstre hånd blitt synlig, idet han holder den opp mot brystet. Han er mer ungdommelig enn i originalutgaven, og har et mer fryktsomt blikk.

Adam og Eva utdrives av Paradiset. 99 x 70. PE. Foto: Blomqvist kunsthandel

Men dette er ikke slutten på Adam og Eva-motivet hos Heyerdahl. Han har malt det flere ganger enn det som er beskrevet ovenfor. Her følger en oversikt over de andre utgavene, som jeg har funnet. Det er åpenbart noen dobbeltoppføringer i denne oversikten.

Problemet med å skille dem fra hverandre skyldes at vi i dag ikke har noe foto av bildet, og ikke kjenner hverken årstall, mål eller eier. De gjengis likevel her, for å illustrere disse vanskelighetene.

4) Maleri vist på Bergensutstillingen i 1898.

5) Maleri vist på Grosse Berliner Kunstausstellung i 1899. Antar at bildet var til salgs, og at det fant en kjøper i Tyskland?

6) Maleri vist på Høstutstillingen 1902. Trolig malt samme år.

7) Maleri til salgs ved auksjon som Heyerdahl avholdt hos Blomqvist november 1903

8) Maleri til salgs på minneutstillingen i Christiania Kunstforening april 1914. Her ble vist 106 bilder, hvorav 30 var tilsalgs.

9) Etterlatt maleri i Heyerdahls bo, solgt på auksjon februar 1915.

10) Maleri solgt på auksjon i 1974. Mål: 66 x 50.

I katalogen til Heyerdahl-utstillingen på Blaafarveværket i 1981 skriver Trond Aslaksby at Heyerdahl malte dette motivet tre ganger etter originalbildet i 1877 – altså fire fremstillinger i alt. Ovenstående oversikt viser at det (maksimalt) kan være snakk om 11 fremstillinger, men det riktige antallet er nok en del lavere.Det er i dag ikke mulig å kartlegge disse maleriene, siden eieren er ukjent. Foto av bildene er derfor umulig å oppdrive. Dette ville ha avgjort identifiseringen, og avklart sannsynlige dobbelt-registeringer i denne oversikten. Vi ville da også ha fått vite om Heyerdahl har komponert dette motivet på flere enn de ovennenvte tre måter. Ut fra vår kjennskap i dag til Heyerdahls forretningstalent og stadige behov for ”mynt”, og hans derav følgende forkjærlighet for å gjenta suksessfylte motiver, kan vi uten videre anta at det finnes ihvertfall en håndfull ukjente *Adam og Eva*.. av ham hos private eiere.

PARIS 1878-1882

Heyerdahl reiste fra München til Norge og Drammen sommeren 1878. Høsten samme år dro han til Verdensutstillingen i Paris. Begge reisene gikk med tog og båt via København. I Paris ble han i nærmere fire år. Der giftet han seg og fikk to barn. Våren 1881 reiser han til Norge, og sommeren tilbringer han i Telemark.

Fra årene 1877 og 1878 kjenner vi ikke andre daterte bilder av ham enn de som allerede er nevnt, pluss tre portretter av for oss ukjente utenlandske malerkollegaer i München. Pluss et par bilder fra Starnberger See, der han ifølge reiseberetningen oppholdt seg sommeren -77. Dette er dog mangelfull dokumentasjon, idet oversikten over hans malerier har like mange udaterte bilder som daterte. Det er derfor grunn til å tro at Heyerdahl har malt langt flere bilder enn de som her er nevnt i denne perioden av sitt liv. Noen av dem befinner seg trolig i tysk eie.

Det er nå en brytningstid i norsk malerkunst. Flere av de norske gullaldermalerne ble sterkt påvirket av den franske avdelingen på den internasjonale kunstutstillingen i München i 1879, spesielt Erik Werenskiold. Heyerdahl var da allerede reist til Paris, og fikk impulsene sine direkte i den franske esprit og plein-air. Kunstnerne kommer fra sin læringstid i München og andre byer på Kontinentet, de reiser videre til andre byer der, og de vender etter hvert hjem til Norge alle sammen. De møter forskjellige impulser og stilretninger, og mottar inspirasjon fra andre kunstnere. De fleste kommer fra en atelierbasert virksomhet og en naturalistisk påvirkning, direkte til et for dem selvvalgt – dog ukjent - friluftsmaleri og en mye mer realistisk fremstilling og valg av motiver. På toppen av dette kommer den norske (medfødte) påvirkningen og lengselen etter hjemlandet og det som der venter av motiver. Det kan da være hensiktsmessig med en kort beskrivelse av de begreper eller stilretninger som er fremherskende i billedkunsten på denne tiden.

<u>Romantikk, naturalisme og realisme</u>

Den perioden av europeisk og norsk malerkunst vi nå befinner oss i, er en overgangsperiode mellom den gamle (nasjonal)romantikken og den nye realismen. I en mellomstilling står naturalismen.

Romantikken dominerte maleriet i første halvdel av 1800-tallet. I den tyske og nordiske modellen var landskapet det dominerende elementet og motivvalget. Landskapet ble det beste uttrykket for menneskets følelsesliv, enten som mystisk stemningsbetonet eller symbolsk. I Norge fikk dog dette sitt uttrykk i et mer realistisk natursyn, ispedd en viss udefinerbar nasjonalromantisk følelse. Dette ser vi i at malerne søkte tilbake til eget folk og landskap, landets historie, folkelige tradisjoner og andre nasjonale strømninger og særegenheter. Om sommeren besøkte malerne Norge, og foretok lange og strabasiøse turer i fjell og fjord for å lage skisser og tegninger av sitt eget landskap, for så om høsten å vende tilbake til sitt atelier i en eller annen tysk by for å utføre selve maleriet. Dette er de såkalte "Düsseldorferne". Publikum og kjøpere var det urbane borgerskapet, og de elsket dette idylliserende og vakre bildet av fedrelandet Norge.

Det er skrevet nedsettende om malerier av "norske bønder i søndagsklær", selv om nok publikum – både det kjøpesterke og det mer betraktende – ikke gikk lei av disse motiver [85]. Men også slike bilder er naturalistiske – og ikke nasjonalromaniske. Vi må nok regne med at det urbane publikum visste at disse bøndene levet et strevsomt og tildels fattig liv, og at søndagsklærne var noe man bare iførte seg på ukens hviledag. Dersom man går gjennom Adolph Tidemands oeuvre, så ser man at det var mange motiver av bønder der de ikke gikk i søndagsklær. Det var nettopp folkelivsskildringene som var hans spesiale. Jeg har problemer med å se at vi har hatt noen egentlig nasjonal-romantikk i det norske maleriet. Det aller meste av det vi vanligvis benevner som nasjonalromantisk, er naturalistisk. Og maleriene til for eksempel August Cappelen og Lars Hertervig er fantasilandskap. Det samme gjelder Peder Balke. Å kalle disse bilder for romantiske har derfor et snev av sannhet i seg. Det "romantiske" i denne perioden av norsk malerkunst er at bildene skulle tale til følelser mer enn fornuft. Men det egentlig romantiske som lå bak alt dette, var vel det enkle faktum at disse malerne led av hjemlengsel, bosatt og opptatt av sitt norske maleri i utlendighet, med årvisse besøk til hjemlandet for å ta studier av den elskede norske natur. De måtte bo og arbeide i utlandet – i all hovedsak Tyskland – av den enkle grunn at det ikke fantes kjøpere eller noe marked for deres malerier i Norge, ei heller noen utdannelse, eller atelier for den saks

[85] Det ser man også i dag, da slike idylliserende malerier fortsatt omsettes for betydelige beløp på auksjoner. Og Askevolds kuer i all slags natur og situasjoner – alltid fulgt av en gjeter – er fortsatt meget populære.

skyld. Og det er nettopp i tysk maleri vi finner den egentlige nasjonalromantikk. Denne er drevet frem av en sterk lengsel hos urbane kunstnere etter en natur de ikke var i kontakt med, og som de fremstiller med en urealistisk mystikk og overdrevne former. De samtidige norske kunstnerne var i motsetning til sine tyske kollegaer i nærkontakt med norsk natur, og fremstillingen ble derfor mer naturalistisk.

Den senere Münchenskolen - som de norske gullaldermalerne (med unntak av Thaulow og Krohg) – ble opplært i, fremhevet imidlertid naturtro gjengivelser av personer, landskap og hendelser, uansett malerisk genre. Kunstneren skulle ikke bruke idealiserende eller abstraherende elementer i bildet. Maleriet skulle gi illusjon av virkelighet. Dette er naturalisme. I naturalismen er motiv/tema like viktig som komposisjon og fremstilling. Også disse malerne arbeidet delvis ute i det fri og delvis i atelier. Fremstillingen kunne nok virke fremmedartet og irriterende på det sedvanlige urbane publikum – som i maleriet var vant til fernisserte overflater og vakre landskaper og mennesker i tilvante omgivelser. De nymotens impresjonistiske bilder skulle betraktes på avstand, for først da oppsto den tilsiktede illusjon. Malerier fra den gamle skole kunne fint betraktes på kloss hold, uten at noe av inntrykket ble ødelagt. Historiemaleriet står også sterkt i denne perioden. Det blir dog galt å kalle disse malerier for tilhørende realismen. Andreas Aubert har sagt at ”efter sin dypere strømretning var al vor kunst i dette aarhundrede indtil da naturalisme” [86].

Overgangen til den ekte realismen finner dog sted midt i naturalismens periode på 1850-og 60-tallet. Det er vel Jean-Francois Millet (1814-75) som er den aller første ekte realisten, med sine dypt engasjerte skildringer av det franske frugale bondelivet. Det er likevel kunstneren Gustave Courbet (1819-77) som er foregangsmannen her, og den som faktisk hadde et program/manifest for realismen. I maleriet *Steinhuggerne* fra 1849 ser vi et helt nytt motivvalg i malerkunsten. Dette var så simpelt og uanstendig at publikum og kritikere snudde ham ryggen. Courbets motto var at alt som eksisterer i det virkelige liv kunne og burde fremstilles i maleriet. Hans uttalelse ”Vis meg en engel og jeg skal male den”, viser indirekte hans troskap til den ekte realismen. Etter Courbet kom impresjonistene i Paris med sitt friluftsmaleri (*plein-air*), og sin egen devise: det moderne

[86] Aubert, jfr. litteraturlisten

liv (*la Vie moderne*). Maleriet skulle fremstille det moderne mennesket – mann, kvinne, barn, venner og familie - i landskap, i byen eller i hjemmet – i uteliv og fest, i alvor eller huslige gjøremål. Motivet var det overordnete. Selve skaperprosessen foregikk mye i friluft, mens nok mer enn vi tror ble fullført i atelieret. Luften var ren, paletten og farvene likeså. Det å male utendørs førte til at flere kunstnere ble oppmerksomme på lysforhold og fargepåvirkning fra omgivelsene. Siden mange av de store kunstskolene lå i bystrøk, kan «akademibrunt» skyldes at det innfallende lyset reflektert fra nabolaget og inn vinduene ikke ga mulighet for å se fargetoner slik sollyset ute gjorde. Friluftsmaleriet førte til en løsrivelse – en befrielse - fra dette akademibrune, som Werenskiold hatet (jfr. tidligere uttalelse av ham her). Malerstrøkene til impresjonistene var ikke utpenslet og langt fra fernissert, og det var nok det som gjorde at de først ble hånet. Utsnitt og sidekutt som ved første øyekast kunne se nonchalant ut, var nettopp ikke det, men nøye planlagt. Maleriet skulle være som et fotografisk snapshot. Det skulle være bevegelse i bildet. Det var like mye det ”sleivete” penselstrøket som ga stilen navnet impresjonisme.

Da de norske gullaldermalerne – inkl. Heyerdahl – kom til Paris på slutten av 1870-tallet oppdaget de fort denne nye malerstilen. Og de tok den begjærlig til seg, som en motvekt til den litt knugende og formalistiske Münchenskolen de kom fra. De hadde dog allerede der sett noe av det nye franske maleriet, og var spesielt inspirert av en maler som Jules Bastien-Lepage (1848-84). Han må regnes som en overgangsskikkelse mellom naturalisme og realisme i europeisk malerkunst. De norske bildekunstnerne fikk nå plutselig frisk luft under sine vinger. Det ble viktig å være så realistisk som mulig. Alle motiver var jo både tillatt og tilgjengelige! Dette har Fritz Thaulow beskrevet i sin lille bok *I kamp og fest* (1908). Her skriver han bl.a.:

> ”Da vi erklærede Düsseldorferne Krig, da tordnede vi med Brask og Bram, vi klædte os i Vasstøvler og Skindpelse og svor paa, at en skidden Onsdags Eftermiddag i Lakkegata var malerisk seet mere poetisk end Brudefærden i Hardanger. Vi hadede Firti-og Femtiaarenes søndagspyntede Sentimentalitet og falske Skjønhed, hadede den med drøie Eder og Slag i Bordet – kjæmpede mod den med vor Pensel og med vor Pen i overmodige Avisartikler. Modstanden æggede os – naturalismen var en Religion, og vi var dens fanatiske Bekjendere”.

Det er samme Thaulow som har sagt at motivet kunne være ”en lort like gjerne som en rose”. Mens Skredsvig har sin egen forenklede definisjon: **”Ja, realisme handler vel mest om å gå ut døren”.**

Det er viktig å være klar over at naturalismen og realismen i malerkunsten hadde nær sammenheng med en tilsvarende retning i litteraturen. Det var krasse beskrivelser, sosial debatt og en noe snever fornuftstro.

Det var denne frigjørende realismen kombinert med friluftsmaleriet, som - sammen med fedrelandskjærlighet - drev de norske kunstnerne hjem igjen på midten av 1880-tallet. Men det var ikke primært den franske impresjonismen og dens berømte utøvere som inspirerte de norske. Denne retningen fikk de liksom aldri malermessig tak på, eller den nødvendige begeistring for. Likevel lot de seg påvirke av den raske og flyktige penselføringen. De ville helst bruke den nyvunne realistiske tilnærmingen til stoffet på norske forhold. En annen avgjørende faktor er at det nå gradvis etablerte seg et norsk marked for deres malerier, i form av et mer kjøpesterkt publikum, museer og gallerier.

Det er en vesentlig forskjell på naturalisme og realisme i den norske malerkunsten i siste halvdel av 1800-tallet. Begge retningene har den naturtro, avidylliserende og virkelighetsnære fremstillingsmåten til felles. Men realismen har noe mer; den velger andre og mer primitive motiver, der alt er tillatt. Livets skyggesider og det mer dagligdagse, en nøktern iakttagelse - ofte med en sosial skildring - preger denne retningen. I tilegg kommer det samfunnskritiske, især ved Christian Krohgs malerier. Det er dog hele tiden landskapet som står i sentrum for de norske malerne.

Og så kom nyromantikken, og 1800-tallsringen var sluttet…

Det vil være feil å tro at den nye malemåten (”klattemaleriet”), impresjonismen, realismen og de nye motivene plutselig overtok for den klassiske kunsten på den tiden. På hele Kontinentet dominerte fortsatt sistnevnte kunstform i 1860- 70- og 80-årene. Det tok lang tid før publikum – både det betraktende og det kjøpende – klarte å venne seg til den nye kunsten. På de diverse Paris-salongene hadde fortsatt det tradisjonelle maleriet en sterk posisjon. Her hersket en uoffisiell rangering blant malerityene: øverst i rang var historiemaleriet, dernest det religiøse maleri, så landskapsmaleri med figurer,

landskapsmaleri uten figurer, portretter av offisielle personer, andre typer portretter, ”genremaleriet”, dyremalerier og tilslutt stilleben. Det var slik publikum ønsket det. Det var dessuten viktig for dem at en maler trofast holdt seg til en av disse maleritypene, slik at de visste at det han leverte var av god kvalitet. Dette var ofte en hemsko for de malerne som ønsket å frigjøre seg fra denne båstenkningen og male noe annet. Behovet for gode inntekter fra salg og det at de behersket så godt den type maleri de hadde startet sin kunstnerbane med, gjorde at de ofte ikke klarte å frigjøre seg fra det tradisjonelle håndverket og motivene.[87]

Forbindelsen til Heyerdahl er her åpenbar. Han har selv karakterisert seg som ”historiemaler” på slutten av 1870-tallet. Senere har han kalt seg portrettmaler. Andre har kalt ham (feilaktig) for ”genremaler”. Landskapsmaler var han så absolutt, både med og uten personer i bildet. Religiøse og mytologiske motiver har han også benyttet. Poenget er at Heyerdahl behersker det alt sammen, og ikke kan settes i bås – slik som mange av hans kollegaer i Frankrike og Norge.

Heyerdahl var ikke den eneste norske maler i Paris fra slutten av 1878 og utover. Det var allerede en betydelig skandinavisk kunstnerkoloni der, bestående av både malere, billedhuggere og forfattere. De norske fant raskt sammen med disse, i tillegg til at de dannet sitt eget miljø. Her var Jonas Lie og fru Tommasine et midtpunkt. Paris var dog en storby i forhold til München, og det bærer nok samværet mellom de norske preg av. Det ble lengre avstander mellom dem. Kitty Kielland skriver i et brev til Eilif Peterssen 12. mars 1879: ”Her er ikke morsomt i Paris, man lever saa ensomt, alle ere saa optagne paa hver sin kant, og disse kanter ligger saa merkelig langt fra hverandre baade i virkeligheden og i interessen”.

Det er for oversiktens skyld hensiktsmessig å gjengi de norske gullaldermalernes oppholdstid i Paris og Frankrike i denne perioden.

Hans Heyerdahl	1878-82, og 1900-1907
Christian Krohg	1881-82, og 1901-07
Fritz Thaulow	1876-79, og 1892-1906
Christian Skredsvig	1879-85 (også mye utenfor Paris, samt somre i Norge)

[87] Kilde: Letheve, s. 61 ff.

Erik Werenskiold	1881-85 (og delvis i Norge)
Harriet Backer	1878-88
Kitty Kielland	1878-88
Eilif Peterssen	1884-85

Fra 1881 til 1888 delte Backer og Kielland leilighet i 19 Rue de l`Universitè. De øvrige - Theodor Kittelsen og Gerhard Munthe - kom ikke til Paris.

Hvorfor reiste Heyerdahl til Paris? Hvorfor ikke til Italia, for å studere og la seg inspirere av renessansemesterne? Det var kun Eilif Peterssen av gullaldermalerne som dro dit (1879-83). Hvorfor ingen av de andre gjorde det, vet vi egentlig ikke. Det er flere grunner til at Heyerdahl valgte Paris. Den viktigste er naturligvis at han gjerne ville se Verdensutstillingen med sitt eget bilde *Adam og Eva*… Det andre er at han - som de andre norske malerne – både var utlært og gått lei av miljøet i München. Han trengte nye impulser og frisk luft under vingene, men det kunne han ikke få i Norge. Der var det ennå for ”trangt”, og det fantes omtrent ikke kunstformidlere, gallerier eller kjøpere. I Paris var det en skandinavisk kunstnerkoloni, hvilket nok var kjent blant de norske malerne. De visste også at byen var full av kunsthandlere, som kunne formidle deres bilder. Ikke minst var den store årlige utstillingen på *Salonen* et trekkplaster, som den viktigste markedsplass for både den nye og gamle kunsten. Legg så til at de alle hadde blitt begeistret over den nye franske ånd som feide over malerkunsten, og at Italia var helt akterutseilt som avant-garde i malerkunsten. Der var det ”bare” den gamle kunsten som kunne studeres, og intet nytt læres. Da har vi i sum årsaken til at han slo seg ned i Paris. Og la oss ikke glemme at Heyerdahl fortsatt er en meget ung mann, bare 21 år gammel! Han var allerede nådd et punkt der han så avslutningen på sin læretid i maleriet, og da var Paris utvilsomt det rette stedet. Men hvorvidt Heyerdahl var mer latiner enn germaner av gemytt er et åpent spørsmål. I Olga Heyerdahl-intervjuet sier hans kone at :”Han tålte aldri Tyskland, hverken landet eller dets kunst eller menneskene”. Man kan vel ikke protestere på et slikt utsagn fra en nærstående, men det er likevel grunn til å minne om at et positivt syn på Tyskland og tyskere var nærmest umulig å uttrykke i 1948. Personlig tror jeg at

Heyerdahl hadde et mer positivt syn på Tyskland enn det som her fremkommer, og at han i sinn var germaner. Det skal senere dokumenteres her.

Erik Werenskiold har beskrevet denne flytteprosessen fra München til Paris slik [88]: "Naturalismen, fornemmelsen av at den franske kunst var brændpunktet. Frasagnene om Courbet´s Münchenerophold. Leibl´s kunst, som jo var beslegtet med den franske, og den store lykke han hadde gjort i Paris – det laa i luften. I den tyske kunst, som bare pekte bakover mot gamle mestre, var ingen fremtid. Jeg selv var jo født i opposition til München, men det var ikke de andre; jeg kan jo ikke svare for dem, men man maa huske på uroen, bevægelsen i litteraturen, nationalitetsbevægelsen. Da saa Eilf Peterssen var væk, manglet tyngdepunktet for hans elever, da trak Paris dobbelt. Kun Gerhard Munthe og jeg hadde den gang klar forestilling om, at norsk kunst skulde være norsk. Munthe dog ikke sterkere end at han det aar vi var sammen paa Fleskum tænkte paa at søke stipendium – for at utvandre. Naturligvis av økonomiske grunder. Det blev der heldigvis ikke noget av. Men verdensutstillingen i Paris i 1879, hvor Hans Heyerdahl bl.a. gjorde en vældig sukces med sit billede "Adam og Eva", den var vel avgjørende"

I et brev til Eilif Peterssen på slutten av 1878 (udatert, bare med årstall) skriver Heyerdahl dette om sine inntrykk fra Paris:

> "Paris er ikke München, ikke i noget henseende – det ved Du naturligvis fra forhen. Forskjellen er forresten betydelig til Fordel for Paris, jeg havde aldeles ikke troet, at det var saa godt her. Om Verdensutstillingen behøver jeg naturligvis ikke at fortælle Dig noget, da Du jo har læst saa meget om den. Det var umaateligt interessant for mig at se den franske Skole, at se …. Arbeider, at se den franske Skulptur osv. Hva der mangler i den franske Skole var maaske Gemyt og Aand – men "die Mache" var saa brilliant, især Tegning og Modelering, at mange Portrætter kunde stilles ved siden av de gamle Mestere. Portrættene var det beste i den franske Afdeling. Jeg tror at en del unge tyske Malere kunde have godt af at komme hit, for at se og lære, og for at lære at arbeide".

I slutten av brevet skriver Heyerdahl at han ennå ikke har begynt på noe originalarbeide, men at han kopierer i Louvre. Han har fått seg et atelier, og "da skal det vel snart gå løs". Det neste hovedarbeide er "Karon".

[88] Private opplysninger fra EW til forfatter Erling Lone, sitert i hans bok om Harriet Backer, Oslo1924.

I et brev til professor Lorentz Dietrichson av 17.november 1878, skriver Heyerdahl dette om sine inntrykk: ”De franske kunstnere er jo nogle forbandet dyktige Fyre, som Skandinaver og Germaner kunde lære meget av, især hva Flid og Finhed forlanger. Hva jeg savnede hos franskmennene var ”følelse”; naturlig Følelse og forlidet ”høy dramatisk sans”; det er ligesom noget utlevet hyperferdig i deres Kunst, som jeg ikke riktig kunde sympatisere med”. Han forteller videre at han har vært hos maleren Bonnat, som rådet ham til å tegne, tegne, og det vil han da gjøre. Han har i sinne å male flere større bilder i nærmeste fremtid. Helt til slutt fremkommer årsaken til dette brevet, idet han ber Dietrichson om hjelp og opplysninger vedrørende stipendiesøknader i Norge.

Heyerdahls inntrykk av den franske malerkunsten på 1860-og 70-tallet i begge disse brevene er skarpt iakttatt og nok korrekt. Impresjonistene mangler følelse og dramatisk sans, og deres bilder blir lett anemiske og ”ferdig utlevd”. Dette friluftsmaleriet fra *la vie moderne* mangler nok både ånd og gemytt, det kan lett bli kjedelig, selv om det er aldri så godt og overlegent malt. For de som kom direkte fra den tyske skolen i München, kunne nok den franske skole virke overfladisk. Deres bilder kan virke tørre og distanserte, selv om motivene er realistiske nok. Her slår den franske kjøligheten igjennom, og det blir for lite ”gemytt”. Heyerdahl syn på den tyske og franske malerskole sammenfaller med den som Erik Werenskiold ga uttrykk for overfor Christian Krogh. Werenskiold følte det som en befrielse da han første gang så de franske malere – nettopp i München! Fra den brune saus i et i dobbelt forstand innelukket miljø, til den frie utfoldelse i Paris, med en annen malemåte og med helt andre motiver. Også Werenskiold fremhever de franske kunstnernes flid, maleriske dyktighet og trangen til å utvikle seg.

Heyerdahl og Werenskiold har nok hatt forskjellige forbilder og latt seg inspirere av ulike personligheter i fransk malerkunst på den tiden. Werenskiolds er allerede nevnt, mens Heyerdahls (eventuelle) kan vi bare gjette oss til, siden vi ikke har noen skriftlige nedtegnelser fra ham vedrørende dette. Det er ikke grunn til å tro at han har blitt påvirket i sin kunst av de ”rene impresjonistene” Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Cassatt og Morisot. Sistnevnte gruppe var spesielt opptatt av lysets virkning på landskapet og kunsten å fange det visuelle og spontane inntrykket i en scene – enten det gjelder landskap eller personer, ute eller inne. I en mellomstilling her står Degas, som etter min mening er en større maler enn disse. Aller størst er dog Manet. Han ville ikke tilhøre

impresjonistene, og likte vel heller ikke deres bilder. Men han var realist, og en fremragende kolorist med en større spennvidde i farvebruken. Kombinasjonen av hvitt, svart og rødt er suggererende. Han likte ikke å male utendørs og var ikke særlig opptatt av lysets virkninger. Men han hadde den løse penselføringen som gjør at mange regner ham som tilhørende impresjonistene. På meg gjør Manets bilder langt større inntrykk enn hans samtidige. Hvorvidt Heyerdahl var inspirert av Manet vet vi ikke.

Det har vært nevnt av andre at Heyerdahl er inspirert av malerne Millet og Bastien-Lepage, muligens også Corot. Jeg har gått gjennom disse malernes oeuvre, og kan ikke finne likhetstrekk i det hele tatt med Heyerdahls bilder. Heller ikke med Daubigny (1817-78), som Werenskiold beundret så mye. Det er skrevet at maleren Puvis de Chavannes hadde innflytelse på de norske malerne i Paris, men det er ikke mulig å se noen slik påvirkning fra denne symbolisten hos Heyerdahl. Senere skulle dog en annen symbolist påvirke ham sterkt. Det samme gjelder Caillebotte, en annen av dem som Werenskiold beundret.[89] Hos maleren Fantin-Latour (1836-1904) kan vi dog finne visse likhetstrekk med Heyerdahl i den realistiske fremstillingen, særlig i portrettene. Fantin-Latour malte mange religiøse og mytologiske temaer, samt stilleben og portretter. Landskapsbilder er det lite av. Det vil føre for langt å gå inn på særtrekk ved disse kunstneres produksjon, men når jeg sammenligner de ca. 400 Heyerdahl-verk jeg har farvekopier av med disses malerier, så er det ikke andre likheter enn det som er naturlig i en samlet maleri-produksjon fra samme epoke. Det er dog ett bilde av Heyerdahl som synes å være sterkt inspirert av Bastien-Lepage: *En hvil* (mer om dette bildet senere). Selv med så sterke påvirkningsmuligheter som det Heyerdahl – og de andre norske malerne – ble utsatt for i Paris, så er det allerede nå ganske klart at han ikke direkte lar seg påvirke av andre. Han går sine egne veier, stolt og trassig som han er, og som han demonstrerte på Akademiet i München. Her gjentas hva Leif Østby skrev om Heyerdahl på grunnlag av de to ungdomsportrettene av ham i 1875, malt av Eilif Peterssen: ”Blikket er åpent, skarpt, direkte, fylt av ung tross og av usvikelig tro på sig selv og sitt talent.”

Ovenstående betraktninger om mulig påvirkning på Heyerdahls kunst kan virke overfladiske. De som er opptatt av dette fenomen, og leter etter noen han er blitt inspirert

[89] Det hører ikke hjemme her å finne likhetstrekk med disse franske kunstnere og de andre norske gullaldermalerne.

av under Paris-oppholdet, kan dog starte med Fantin-Latour. Selv var jeg ikke opptatt av dette i utgangspunktet, og er blitt styrket av dette på nåværende stadium av hans utvikling. Heyerdahls kunst er hverken eklektisk eller direkte påvirket av andre; han går sine egne veier. Når det gjelder nettopp Fantin-Latour, kan det være av interesse å referere fra et brev som Kitty Kielland skrev til Erik Werenskiold fra Paris 5.april 1886:

> ”Vi har følt os saa alene som kunstnere, Harriet og jeg; især nu, da jeg blev refusert, blev Harriet saa forfærdet og ræd for, at vi i vor ensomhet var kommet paa avveie. Jeg tok da mot til mig og gik hen til Fantin-Latour, hvis svigerforældre bor i vort hus, og bad ham komme hen paa vort atelier. Han har ord paa sig for at være brusque og uvenlig mot fremmede, men mot os var han makeløs, saa gjennem venlig og forekommende. Han og fruen, som ogsaa er malerinde, kom straks på atelieret. Han bare opmuntret, og var i det hele ualmindelig elskværdig og humoristisk. Du har en stor beundrer i ham. Billederne av din mor og datter samt pikerne ved skigaren var han begeistret for. Fantin-Latour kjendte godt til norsk kunst. Heyerdahls Adam og Eva, portrætterne av fru Gundersen og Svendsen, selv Rustens generalinde Gram hadde han i sin tid lagt merke til. Eilif Peterssens navn husket han godt. Det var aldrig os, som nævnte navnene, altid de, og ordentlig uttalte han dem ogsaa. Vi har levet saa lenge mellem forfattere, at det var en svir at høre mennesker, som synes det at male ikke er omsonst”.

En herlig og rørende dokumentasjon av to kvinnelige kunstnere i utlendighet, ensomme og engstelige for å ha kommet på avveier….

Heyerdahl skriver sitt nevnte brev til Eilif Peterssen ultimo 1878 fra den fornemme adressen Rue Faubourg St. Honoré 155. Det vites ikke om det var der han hadde sitt atelier eller bosted, eller begge deler. I brevet til professor Dietrichson omtrent på samme tid oppgir han adressen Rue Guyot 8, uten at vi vet om dette er atelieret eller bostedet. I senere brev fra 1880 oppgir han både adressen Rue Poncelet 10 og Rue Bayen 31. Sistnevnte adresse ser ut til å ha blitt hans bosted i Paris inntil han reiser til Firenze høsten 1882. Han må altså ha flyttet en del under de to første årene av Paris-oppholdet, hvilket vel er naturlig for en enslig utlending med behov for et atelier. Grunnen til at han får et mer fast bosted i 1880, er vel at han da gifter seg og stifter hjem.

Det er likevel grunn til å stoppe opp litt når det gjelder Heyerdahls bosted det første året. I før omtalte bok om dagliglivet til franske kunstnere på 1800-tallet står det: ”But the most luxurious district till then settled by artists was to be found further west. After 1860 the Plaine Monceau…. was covered with elegant town residences and blocks of flats. Manet lived at 81 rue Guyot on the edge of this zone, next to the village of Batignolles. [….] Those who built themselves elegant studios on the Plaine Monceau after 1870 were, on the contrary, painters respected by the critics, and the money they had earned made them seem worthy of honour in the eyes of the public”. Det er nettopp i dette luksuriøse området Heyerdahl velger å bosette seg det første året i Paris, når han ankommer dit bare 21 år gammel. Hvordan hadde han råd til det? De andre norske kunstnerne bodde langt mer beskjedent. Uansett sier dette noe om Heyerdahls personlighet, med tidlige innslag av forfengelighet.

Heyerdahl valgte altså Leon Bonnat (1833-1922) som sin lærer i Paris i årene 1878-80. Av de andre gullaldermalerne var det Skredsvig i periodene 1874-75 og 1879-85, Werenskiold i 1888-89 og Backer i 1878-80. Men det var mange andre norske Bonnat-elever, blant dem Eyolf Soot, Gustav Wentzel, Edvard Munch, Lars Jorde, Halfdan Strøm og Asta Nørregaard. I alt 20 norske malere var elever av Bonnat i Paris, i perioden 1874-94 [90]. Det fantes dog andre alternativer, både privat og offentlig. Av de siste var nok Ecole des Beaux-Arts (Akademiet) den beste, og hvor det var gratis å gå, dersom man kom inn. Andre kjente privatlærere var Cabanel, Gerome, Julian, Couture og Cogniet, samt diverse mindre kunstskoler. Noen av disse fulgte det pedagogiske opplegget for undervisning som Akademiet brukte, mens andre var mer frittstående i sin undervisning, avhengig av hvem læreren var og hvilken posisjon han hadde. Vi vet ikke hva som var grunnen til at Heyerdahl valgte nettopp Bonnat, men en medvirkende årsak har nok vært at han allerede hadde mange skandinaviske kunstnere som elever. En annen årsak kan ha vært at Bonnat var kjent som en uavhengig og liberal kunstner, og at de norske dermed kom bort fra akademienes mer programmessige og innelukkede miljøer. Bonnat begynte sin lærergjerning i 1866 i eget atelier. Han fortsatte med dette til langt ut på 1900-tallet, og har hatt et utall skandinaviske kunstnere som elver. Særlig svenskene brukte ham mye, og det var knapt en svensk kunstner i Paris som ikke oppsøkte Bonnat. Erik Werenskiold

[90] Kilde her og senere: boken til Challon-Lipton, se litteraturlisten.

skriver i et brev fra Paris i 1889 til Eilif Peterssen: ”Bonnat er svært hyggelig og en satan til at korrigere sikkert – jeg er glad bare fordi jeg har set hans måde, thi den er utrolig bra”.

Bonnat hadde vært i Spania, og blitt inspirert av de spanske kunstnere, især Velasquez og Ribera – men også Murillo. Han beundret den harde spanske realismen, som han mente han sto i kunstnerisk gjeld til hele livet. Dette synet har han videreført til sine elever. Hans malerstil – som han forsøkte å inspirer sine elever med – er en mellomting mellom den mer vage og planløse impresjonismen og den konvensjonelle akademiske stilen. Dette går både på malemåte og motivvalg. Han krevde av sine studenter at de var kompetente i tegning. Det viktigste elementet i hans lærergjerning var at han la størst vekt på helheten i maleriet, ikke detaljene. Altså totalinntrykket og den overordnede effekten av bildet – *l´ensemble.* Erik Werenskiold skriver til sine foreldre om dette: ”Ingen snak om detaljer. Først og sist det store syn på helskikkelsen”. Et annet og særdeles viktig lærepoeng fra Bonnat var at ”lyset i bildet skulle oppløse seg i en blendende gjengivelse av farvene, og la lys og farve smelte sammen i en høyere enhet i maleriet” [91]. Farvene ble lysere enn de norske var vant til, og farveutvalget større.

Dette er nøyaktig slik vi kan oppfatte Heyerdahls bilder gjennom hele hans karriere etter Paris-oppholdet, og som er det særpregede hos ham. Ikke hos noen annen norsk kunstner fra denne perioden ser vi en slik sammensmelting av lys og farve i bildet, og en slik totalopplevelse av motivet. Ingen andre har heller maktet å fylle hele bildeflaten slik Heyerdahl gjør det. I hans beste bilder – og de er mange – finnes det ikke flater som ikke har mening eller som bidrar til å utfylle lerretet på en meningsfull måte. Og nettopp lys, farve, mennesker og landskap smelter sammen til en helhet – *l´ensemble.* Det kan være brister i detaljene – især i persontegningene når han ikke maler portretter - men det spiller liten rolle så lenge bildet fungerer som en helhet. I tillegg kommer at Heyerdahl er den største kolorist i norsk malerkunst. Han bruker hele paletten, og har en stor variasjon i bruk av farver. I mange av hans bilder smelter farvene sammen på en herlig måte. Også i valg av motiv er han mangfoldig og ”uforutsigbar”. Totalt sett gjør dette at han er vanskelig å fange med noe som er typisk for ham. Det typiske for Heyerdahl er nettopp at

[91] Sitat: op cit

han er så utypisk, så individuell og selvstendig. Han gikk sine egne veier - både kunstnerisk og personlig - fra han var 17 år gammel.

Bonnat oppmuntret sine elever til å studere og kopiere de gamle mestere i Louvre, især de spanske og Rembrandt. Dette var uansett en viktig tradisjon for alle kunstnere i Paris på den tiden. Heyerdahl fulgte sin lærers råd, og kopierte flittig i Louvre. De fire kopiene han malte befinner seg i dag i Nasjonalgalleriet. Det er et dobbeltportrett av Bellini, et portrett av Rafael, Rembrandts *Saskia* og *Kristi gravleggelse* av Ribera. Det sistnevnte er det samme maleriet som Ludvig Karsten kopierte i 1906 (også det i NG). Disse fire malerier er de første malerier av Heyerdahl som Nasjonalgalleriet kjøper inn. De er fremragende malt. Det kan derfor være interessant å vite bakgrunnen og det historiske forløpet bak dette innkjøpet. Dessuten gir de påfølgende brevene et inntrykk av Heyerdahl som bidrar til å utfylle bildet av ham.

I et brev til Nasjonalgalleriet (NG) 30. november 1879 fra Paris forteller Heyerdahl om arbeidet med disse kopiene. Han tilbyr NG å kjøpe dem, for en pris som han overlater til NG selv å bestemme. Videre skriver han : ”Jeg skal tillade mig at anføre at nævnte Arbeider, som i disse Dage vil blive udstillet i Kristiania Kunstforening, ere Resultatet af 1 ½ Aars uafbrudte Studier, og har jeg efter bedste Evne søgt at sætte mig saa levende som muligt ind i de berømte Mesteres Eiendommeligheder”. Dette brevet er ubesvart, hvilket fremgår av et nytt brev i saken fra Heyerdahl til NG 1. februar 1880. Her skriver han bl.a: ” ..det vil være mig nødvendigt inden udgangen af indeværende Maaned at træffe endelig Forføining med Hensyn til de fire Kopier hvilke jeg i nævnte Skrivelse tillod mig at tilbyde Nasjonalgalleriet i den tanke at Besiddelsen af nøiagtige Gjengivelser af Mesterværker som de, om hvilke det her handledes, vilde være af Interesse i en Samling, der ikke er i stand til at erhverve Originaler fra de ældre Kunstepoker. I henhold hertil, vil jeg saaledes, saafremt jeg inden Udgangen af Februar ikke har erholdt Meddelelse om at der i saa Henseende af den ærede Direktion er fattet nogen Beslutning, se mig nødsaget til at give min Kommissionær i Kristiania Ordre til at sende Kopierne tilbage til Paris”.

Dette brevet er åpenbart ubesvart, hvilket vel ikke er så rart, den selvsikre teksten og den indirekte kritikken av NG tatt i betraktning – skrevet av en kunstner på 23 år. Saken er dog ikke ferdig med dette. I januar 1881 kommer det et brev til NG fra kunsthandler Petersen-Gade i Paris. Han skriver at han ”paa gunstige Vilkaar” har kjøpt de fire kopiene av Heyerdahl – ”de samme som tidligere tilbødes Nasjonalgalleriet”. Han

skriver at han vil tilby disse kopier til galleriene i Sverige, Danmark og Tyskland, men at han vil gi NG førstehånds mulighet til å kjøpe dem, "for en langt billigere Pris end den Kunstneren oprindelig har forlangt". Det må her innskytes at ovennevnte korrespondanse viser at Heyerdahl selv ikke hadde satt noen pris på disse fire kopier. Petersen-Gade tilbyr så NG maleriene til en samlet pris av kr. 5 000. Dette brevet forblir også ubesvart fra NG, men saken slutter ikke her, selv om hverken Petersen-Gade eller kunstneren selv i ettertid har maktet å finne kjøpere til de fire kopier. Men det er vel trolig – ut fra nedenstående brev – at Peteren-Gade neppe har kjøpt disse fire kopier, men bare hatt dem i kommisjon for kunstneren.

I et brev til billedhugger Middelthun datert Drammen 17. november 1883 skriver far Halvor Heyerdahl dette: "Hver uge har jeg foresat mig at rejse ind til hovedstaden for med egne øine at se den herlige Schweigårdstatue foran universitetet, og for personlig at kunne bringe Dem også min tak for dette nationale kunstværk, men desværre, tiden har ikke strukket til Snart kommer jeg dog og vil da få lov til at gjøre Dem en visit og personlig bringe min tak og min gratulation. Da De sist var her i byen, nævnte De at De vilde arbejde for, at et par af min søns kopier efter gamle mestere kunde blive indkjøbt til nationalgalleriet. Jeg har derfor tilskrevet ham og forhørt mig om de billigste priser på disse kopier han forlanger". Så følger en oppramsing av disse fire verk med tittel og pris. Det summerer seg til kr. 3 300 (altså langt lavere enn det som Petersen-Gade forlangte nesten tre år tilbake). Etter dette bønneskriftet fra faren skjer det åpenbart ingenting i saken. Men i løpet av kommende år må det ha skjedd noe i kulissene. Da skriver kunstneren selv et brev til Nationalgalleriets Bestyrelse, datert Drammen 15. desember 1884: "Efter Opfordring tillader jeg mig atter igjen at tilbyde mine Copier efter gamle Mestere til Indkjøb af Nationalgalleriet efter priser som følger ….. , tilsammen for 1 500 kroner". NG godtar dette. Vi vet naturligvis ikke hva Middelthun har foretatt seg etter at han mottok farens brev, men det er lite trolig at han har latt seg smigre av far Halvors noe servile brev.

Heyerdahl ydmyker altså seg selv, ved å selge disse fire verk for under en tredjedel av det opprinnelig forlangende [92]. Sluttstrek i saken blir satt med dette brevet fra Heyerdahl til NG, datert Drammen 17. januar 1885: "Med jernbanen har jeg i dag den ære at afsende til Nasjonalgalleriet indkjøbte 4 kopier efter gamle mestere under adresse

[92] Kr. 1 500 tilsvarer ca. kr. 95 000 i 2009.

Nasjonalgalleriet, Kristiania, hvorhos jeg må anmode den ærede bestyrelse om at erholde kassen tilbagesendt, da den er utlånt af herværende kunstforening".

Hvorfor Nasjonalgalleriet i det hele tatt kjøpte kopier, er et åpent spørsmål. Men de er uansett fremragende malt.

Dersom vi skal tro Dagbladets kunstanmelder den gang, så kan Heyerdahl ha hatt andre pekuniære og personlige hensikter med å male disse kopier. De ble fremvist i Christiania Kunstforening (CKF) i februar 1880, og Dagbladets anmelder er meget begeistret. Han mener at disse fire kopier overskygger de originale portretter - deriblant Laura Gundersen og Johan Svendsen - av Heyerdahl som ble fremvist samtidig. Anmelderen har en teori om hvorfor Heyerdahl har malt disse kopiene. Det franske akademi utdelte hvert år *Grand Prix de Rome*, der vinneren fikk et flere års studieopphold i Akademiets villa ved Monte Pincio i Roma. Forutsetningen for å være med i konkurransen var – ifølge Dagbladet - at kunstneren sendte inn til Akademiet noen kopier av gamle mesterverker. "Den store sal i Ecole des Beaux Arts er full av kopier av meget høy rang", skriver Dagbladet. Her tar avisen feil. *Prix de Rome* var i 300 år en meget høythengende pris, utdelt av det franske kunstakademi. Bare et fåtall kunstnere fikk være med, og de fikk oppgitt et historisk eller mytologisk motiv som de skulle fremstille etter to måneders arbeide i "lukket rom". Mange kjente franske kunstnere deltok opp gjennom årene, men fikk aldri prisen. Den senere så berømte David tapte tre ganger på rad, og prøvde å begå selvmord. Dersom det virkelig eksisterte en konkurranse om å male de beste kopier, så er det interessant, men denne eventuelle prisen er i dag ukjent.

Far Halvor er meget engasjert i sin sønns virksomhet, og det er han som i 1879 søker Departementet om et nytt stipendium på vegne av sønnen [93]. Det er forunderlig at Departementet ikke forlanger en søknad skrevet av kunstneren selv. Det var også faren som fikk utbetalt stipendiet, etter fullmakt fra sønnen. I et brev av 26. mars 1879 beskriver faren sin sønns gjøren og laden i Paris, og ber om et stipendium på kr. 2 000. Han får innvilget kr. 600. Det som interesserer oss mer, er at han i søknaden forteller om sønnens planer og pågående virksomhet. Han forteller at Hans har stiftet gjeld for å

[93] Alle disse søknader finnes i Nasjonalgalleriets arkiver. Her er intet brev eller søknad fra Hans Heyerdahl selv.

kunne fullføre maleriet av *Adam og Eva utdrevet av Paradis*, og at de 5 000 franc han fikk for bildet er "saagodtsom forbrugte". Så fortsetter han:

> "Efter kyndige Mænds Raad og af egen Tilbøielighet ønsker han at slaa ind i det saakaldte "større Maleri", men hertil fordres alvorligt Arbeide og mange studier, saa at man kan behøve mange Maaneder for at udføre et enkelt Billede".

Far Halvor skriver videre at dersom han ikke får dette stipendium, så blir Hans nødt til å male noen mindre bilder "blot for at kunne leve, medens han da langsomt og møisommeligt faar arbeidet seg frem til sit Maal".

Faren avslutter med denne noe patetiske beskrivelsen av en sønn i nød:

> "Nu er Gutten fuld af Lyst og Energi, har gjort Udkast til flere større Malerier, deriblant til et "Kleopatras Død", paa hvilket han allerede har begyndt at male, og skulde han nu ved 21 Aars Alder friste den tunge Lod at male hva han ikke føler Lyst og Kaldelse for, blot for at han kunde leve, da frygter jeg for den Mulighed, at dette Madstræv kunde faa en uheldig Indflydelse paa hans hele Uddannelse som Maler" […] "En anbefalingsskrivelse fra Hr. Professor Dietrichson vedlægges".

I et takkebrev av 19. august 1879 til Departementet skriver far Halvor at sønnen fremdeles oppholder seg i Paris, hvor han akter å slå seg ned for lengre tid. Han har mulighet for å overta et stort og bekvemt atelier etter maleren Benneter, men dette krever et større utlegg. Derfor ber faren om at hele beløpet på kr. 600 utbetales straks.

Det er - sett med dagens øyne – noe på samme tid både krypende og hovmodig ved de uttalelser far Halvor kommer med på vegne av sin sønn. Beskrivelsene av sønnens simple matstrev og at han er nødt til å male mindre bilder for å overleve mens hans talent for de store verk ødelegges, er patetiske og vitner om manglende realitetssans. Alle kunstnere har til alle tider måtte lage verk som de ikke føler "lyst og kallelse for", simpelthen for å overleve. Men faren mener åpenbart at dette er en for tung lodd å bære for sønnen. Her kan det være grunn til å sitere hva Erik Werenskiold har skrevet om det samme ømtålige tema [94]. I en pamflett til en anonym kunstkritiker i Aftenposten i november 1886 skriver han bl.a.: "*Selvfølgelig* foutsat at han sitter likeoverfor noget i naturen som han *holder av*, som har grepet ham, som han synes er vakkert; *ti endnu har aldrig nogen skapt et kunstverk uten at han har holdt av sit emne* – det bør baade kritikere og publikum en

[94] Werenskiold 1917, s. 52

gang for alle slaa fast! At male det som man ikke selv synes om, bare for at behage publikum og kritikere, *det* anser vi ikke for *ærlig*, og vi kan i det høieste taale det naar vi ser en gjør det av nød; da har vi ondt av ham, ti vi vet hvad overvindelse det koster ham, og hvor han lider ved følelsen av at *den* vei fører til ødeleggelse for hans talent". Her viser Werenskiold et sterkt engasjement hva gjelder den kunstneriske frihet og utfoldelse i forhold til det så foraktede *matstrev* som til og med kunstnere må utholde. Litt ovenfra og ned-holdning, og ikke særlig relevant eller sympativekkende når det gjelder så unge kunstnere som det her er tale om. Og at det kan ødelegge talentet til kunstneren å male noe man ikke liker fordi man er nødt til det av pekuniære grunner, tror vi ikke på.

Vi vet ikke hva Hans Heyerdahl selv mente om farens formuleringer, dersom han i det hele tatt har lest dem. Med det bildet vi hittil har av ham som en trassig og selvbevisst ung kunstner, så kan det dog tenkes at han ville ha billiget sin fars uttalelser. Det er ellers grunn til å reagere på at 5 000 franske franc er oppbrukt av kunstneren på under ett år. Dette beløpet var ekvivalent med kr. 3 600 den gang, hvilket tilsvarer kr. 210 000 i dagens kroneverdi. Altså et stort beløp, og det er vanskelig å forstå at Heyerdahl har klart å bruke opp dette på så kort tid [95].

Allerede en uke før dette skriver far Halvor et brev til professor Lorentz Dietrichson, der han minner ham om et tidligere løfte om at han skulle anbefale stipendium til sønnen. Her får vi også en forklaring på hvorfor stipendiesøknaden i 1878 ble avvist av Departementet (in casu: Nasjonalgalleriet). Faren skriver at det visstnok var fordi

> "Han var kommet saavidt at han kunde greie sig selv, og at stipendier var ment for nybegynnere. Følgen av at min Søn i fjor intet Stipendium fikk, blev den at han blev nødt til at paadra sig en Gjeld for at kunde arbeide fremad på sit Maleri Adam og Eva, og de 5 000 franc han fikk for Stykket er derfor saa godt som oppbrugt til Avbetaling og Reiser. Hans Hug, og som jeg tror, også hans Ævner ligger for det saakaldte "større Maleri", og jeg tror derfor at det vilde virke hæmmende på hans Udvikling om han blev nødsaget til at slaa ind på en Genre som han ikke føler Lyst for, og male noget Smaatteri for at kunde leve".

[95] I tilegg til før nevnte konsumpris-kalkulator fra SSB, har jeg her benyttet Norges Banks konverteringstabell for historiske valutakurser. Disse omregningene gjør ikke krav på å gi et korrekt bilde av beløpets kjøpekraft den gang, men det gir dog en viss pekepinn om størrelsesforholdet. Senere i boken benytter jeg denne omregningen sporadisk, med nevnte forbehold. Jeg mener det er bedre med en viss indikasjon av størrelseforholdet enn å la tallet stå alene.

Jeg har vært såpass detaljert om dette avsnittet i Heyerdahls liv av fire grunner. For det første fordi det gir et levende bilde av den innstilling far Halvor og sønnen Hans hadde på den tiden til det kunstneriske arbeide som ble utført, den retning som dette tok og den hug han hadde for "det større maleri". Dette viste seg jo senere å være en blindvei i hans kunst, noe som også avsløres av at han ikke fullførte disse arbeider. For det andre viser det med hvilken iver en far kan arbeide for at sønnen skal få de best mulige kår, og hvordan han i dette tilfellet kontakter de høyest plasserte i samfunnet – og til og med skriver stipendiesøknader på sin sønns vegne [96]. For det tredje avslører det en hovmodig holdning til det simple arbeide for en kunster i å måtte lage småbilder bare for å kunne overleve. Og for det fjerde viser det siste brevet at far Halvor lyver når han skriver at avslaget på stipendiesøknaden i 1878 førte til gjeld for å kunne arbeide på *Adam og Eva.*…Dette maleriet ble jo ferdig høsten 1877, og ble solgt til en høy pris i mai 1878.
Vi får et mer utfyllende bilde av kunstnerens virksomhet i Paris i et brev som faren sender til Departementet 20. desember 1879. Dette fremstår som en rapport om hva sønnen har utført i 1879, i hvilket år han fikk et stipendium på kr. 600. Faren beklager at Hans ikke har levert den innberetning som han plikter å gjøre, og vil selv gi Departementet en slik oversikt.[97] Her fremkommer verdifulle opplysninger om sønnens kunstneriske virksomhet. Her står bl.a. at sønnen har "udført en hel del Copier efter gamle Mæstere, af hvilke nogle, selv medens de var under Arbeide, ere blevne solgte i Paris, medens han til Christiania Kunstforening har oversendt…. " (her følger navnene på de fire ovenfor nevnte kopier, som NG senere kjøpte). Det interessante her er at vi får vite at Heyerdahl har malt flere enn disse fire kopier, og at disse er solgt i Paris. Pris og kjøpers navn er ukjent, men det er ikke uviktig å vite at det i dag befinner seg malerier av Heyerdahl i fransk eller annen utenlandsk eie, selv om det bare er kopier. De kan dog være videresolgt på auksjoner senere. Faren skriver videre at Hans er snart ferdig med et større arbeide "Kleopatras død". Så fortsetter han:

[96] Jeg vet ikke om far til de andre gullaldermalerne på samme vis agiterte for sitt barns karriere og økonomi.
[97] Jeg viser her til det jeg har skrevet foran om de manglende innberetninger fra kunstnere som fikk stipendium fra Staten disse årene. Siden de ikke finnes arkivert – hverken i Riksarkivet eller i Nasjonalgalleriet – så må det være grunn til å tro at de ikke er skrevet. Far Halvors rapport er det eneste unntaket jeg har kommet over. Departementet må altså ha sett gjennom fingrene med dette kravet.

> ”Som jeg ved tidligere Anlædning har nævnt ligger hans Evner og hans Hug til det saakaldte ”større historiske Maleri”, og har han udkastet flere Skitser i den Retning, saavel bibelske som mytologiske, saasom ”Nadverdens Indstiftelse”, ”Kristi Nedtagning av Korset”, det sidste til en Altertavle, ”Charons Baadfærd”, ”Thors Fiskeri” og ”Balders Død”. Dette er udkast, men fra Udkast til Udførelse er et langt og ofte tungt Sprang, som … selv de mest begavede Kunstnere sjelden magter uden tilstrækkelig Støtte fra sit Land. Kanske min Søn, som saa mangen Kunstner før ham, trods Talenter, Lyst og Ihærdighed dog maa tabe seg i Madstræv og Bagateller”. Og med dette hjertesukket slutter brevet.

Her ser vi igjen den bekymrede far som misliker at den talentfulle sønnen skal måtte øde dagen med matstrev og bagateller - små trivielle bilder - istedenfor å hengi seg til de virkelig store kunstneriske arbeider som krever støtte fra Nasjonen. Slik sett er brevet ganske patetisk, og mer til skade enn gavn for Hans Heyerdahl. Om de utkast som faren nevner i brevet vet vi svært lite. *Thor fisker Midgardsormen, Balders død* og *Kristi nedtagning av korset* kjenner vi ikke skjebnen til, ei heller om de ble ferdige malerier. *Kharons båtferd* er omtalt tidligere. *Kleopatras død* er datert 1881 og ble fremvist i Christiania Kunstforening samme år. Da skrev Aftenbladets anmelder dette: ”Siden Chr. Krohgs ”syge Barn” har der ikke været udstillet noget Billede, der synes i den Grad at have forarget Publikum som dette”. Bildet ble så vist på en utstilling i Münchener Glaspalast i 1883. Der ble det trolig solgt, og befinner seg i dag hos ukjent privat eier. Vi vet ikke hvordan bildet ser ut. *Nadverdens innstiftelse* er i dag i Drammens museum. Det virker uferdig, men er dog fremvist flere ganger, første gang på Høstutstillingen i 1895. Det pussige er at bildet er datert 1877, altså to år før far Halvor forteller at det foreligger som utkast hos sønnen i Paris. Her ser vi igjen at det er uoverensstemmelse mellom faktum og brev. En skisse til dette bildet ble fremvist i Christiania Kunstforening i 1914, og trolig solgt da – året etter kunstnerens død.

I et brev fra Heyerdahl til professor Lorentz Dietrichson datert Paris 15. januar 1880, skriver han at han har ”sendt til Christiania Kunstforening en del kopier, samt portrettet av fru Gundersen”. Kopiene er tilbudt Nasjonalgalleriet, og han ber Dietrichson om hjelp til å selge dem. Så følger en opplysning om at Heyerdahl har satt seg i forbindelse med

”nogle amerikanske rikmenn” som kanskje vil kjøpe kopiene. Her har vi vel da forklaringen på hvem som kjøpte de Louvre-kopiene som Heyerdahl ikke sendte til Norge.

I et brev fra Harriet Backer til Eilif Peterssen, datert Paris 16. mars 1879, står det:

> ”Heyerdahl ser j(eg) saa lidet til i de sidste Uger, at j næsten er lidt lei over det. Han har saavidt j skjønner ikke arbeidet rigtig kraftigt i Vinter. For ham tror j det er meget at have Dem ved Siden af sig. Han har begyndt flere brillante Copier og maler forresten Portræt af tre unge Damer, der sidder paa Rad, min Cousine Lulla Backer, Frøken Tandberg og en Frøken Sinclair fra Norge. Det har megen Finhed og Originalitet, men da j saa det, var det ikke godt tegnet og j syntes at Hovederne savnede lidt Karakter i Størrelsesforholdene, J tror, at han er gaaet sig lidt vild i Temperatekniken, som han søger overføre på Oljefarverne. Han har været meget optaget og henrykt i sine tre Damer, og udskillelig fra dem, men enten han er bleven kjed af dem, eller de af ham, ved j ikke. Nu er han med engang udelukkende opofret for Sangerinden Frk. Heyerdahl, som han kalder Cousine”.

Det av Backer omtalte bilde *Tre unge damer* ble vist i Christiania Kunstforening 1879/80, til en pris av kr. 500. Det er nå i privat eie, og ble igjen fremvist på Blaafarveværket i 1981. Det er noe klossete over tegningen i dette bildet, og kvinnene har ikke noen forbindelse med hverandre – hvilket er et krav til et gruppeportrett. Det blir for oppstilt.

Tre unge damer. 1879. 82 x 94. PE. Foto: Blaafarveværket

Forøvrig er det to interessante ting i dette brevet; noe som ved første øyekast ser uskyldig ut. Backer tiltaler Peterssen med ”Dem” – en venn og kollega hun har kjent i mange år og vært sammen med nesten daglig i München [98]. Vi må jo tro at alle de norske kunstnerne der enten brukte fornavn på hverandre eller var dus, i vanlig samvær. Det andre er hennes utsagn om at Heyerdahl ikke får arbeidet som han skal fordi han ikke har Peterssen ved sin side. Dette er et oppsiktsvekkende utsagn, som dessuten er vanskelig å forklare. De to var kollegaer i Münchentiden, men at Heyerdahls kulle være så avhengig av Peterssen at hans arbeidskapasitet lider under dennes fravær er umulig å forstå. Vi har hittil lært Heyerdahl å kjenne som en selvstendig og ambisiøs ung mann, uten frykt for noe eller noen; en mann som går sine egne veier. Er dette bildet falskt, eller er det Harriet Backer som har misforstått situasjonen og forholdet dem imellom?

Dette er første gang vi får høre om Hans Heyerdahls fremtidige kone – Maren Christine Heyerdahl (1854-1931), som altså hadde samme etternavn fra fødselen. Maren Christine er en fjern slektning av Hans, men ikke så nær som en kusine. Hun kom fra enkle kår i Sørum, og var lærerinne et par år før hun dro til Paris. Faren er født i 1813 og moren i 1828, og de giftet seg i 1847 og fikk åtte barn. Maren Christine var nr. tre. Bare hun og en eldre bror fikk barn. Hun var sangerinne og fikk undervisning i Paris i perioden 1877-79 av Pauline Viardot-Garcia (1821-1910). Denne var et musikalsk vidunderbarn, for i tillegg til å være en av sin tids beste og mest feterte sangerinner, var hun også komponist og og en fremragende pianist. Fra 1870 og utover underviste hun på Musikkkonservatoriet i Paris, og inntil 1883 drev hun en egen ”musikksalong”. Før møtet med Viardot-Garcia hadde frk. Heyerdahl studert sang i Stockholm og Dresden. Rundt 1890 averterer hun i Christiania-pressen med ”Informerer i sang og fransk” [99]. Vi vet ikke hvor og når Maren og Hans traff hverandre, men det er sannsynlig at det var i Paris, der noen i den norske kolonien kan ha ført dem sammen, simpelthen fordi man trodde de var i slekt. Kanskje traff de hverandre på en sammenkomst hos Jonas Lie – midtpunktet i den norske kolonien? Hans har sikkert skrevet til sine foreldre om denne romansen, men slike brev finnes ikke. Det har gått fort, for allerede 4. september 1879 giftet de seg, i Paris.

[98] I andre brev til EP tiltaler hun ham med ”Peterssen” og De/Dem. I sin bok om Harriet Backer avviser Marit Lange den tidligere fremsatte påstand og spekulasjoner om at disse to var forelsket i hverandre, og at EP endog fridde til Backer. Se Marit Lange: *Harriet Backer*, Oslo 1995, s. 73-74. Personlig er jeg i tvil om det er en riktig tolkning, men drøftelse av dette hører uansett ikke hjemme her.
[99] Kilde: Anders Heyerdahl, ref. litteraturlisten

Han var da bare 22 år, og hun 25. Vi har hittil ikke visst om de var forlovet først, noe som var helt vanlig på denne tiden. I et brev fra Gerhard Munthe til far Halvor [100] - som da var formann i Drammens Kunstforening - skriver Munthe i et PS: "Jeg tillader mig at gratulere i Anledning af deres Søn Hans`s Forlovelse". Brevet er datert 14.august 1879, altså bare tre uker før Heyerdahl giftet seg. Det må ha vært en usedvanlig kort forlovelse! Lengtet han etter stabilitet, varme, kjærlighet, barn og ekte samvær? Var det ensomheten som drev ham inn i ekteskapet i så tidlig alder, og så raskt etter det første møtets sødme? Vi vet at han isolerte seg i Paris, slik han gjorde i München. Trolig var han så stormende forelsket – ung som han var - at han ikke kunne vente med å gifte seg. Heyerdahl var hele livet både impulsiv og en romantiker.

Her er tidligere omtalt ekteparet Lies store og gjestfrie hjem i Paris på denne tiden. I sine to erindringsbøker om faren (1908 og 1933) har sønnen Erik Lie beskrevet dette samlingspunktet slik: "Hele det kunstneriske Norden sivet gjennom det Lieske pariserhjem". Mange navn er nevnt i bøkene – deriblant alle gullaldermalerne – bortsett fra Heyerdahl. Maleren Wilhelm Peters oppholdt seg i Paris samtidig med Heyerdahl. I sin erindringsbok fra 1914 *Hvem jeg saa og hvem jeg mødte* forteller han om sammen-komster og møter med kunstnere i Paris. Mange norske malere er nevnt, men ikke Heyerdahl. Det som kan se ut til å være en tilfeldighet avtegner seg etter hvert i Heyerdahls liv som et mønster; han isolerer seg, eller snarere: han blir isolert.

Litt klokere blir vi dog om hans levemåte i Paris, gjennom et brev som Kitty Kielland skriver til Eilif Peterssen fra Paris 12. mars 1879. Her står det bl.a.:"Heyerdahl ser jeg aldrig her, han har ikke sat sin fod indenom min dør, men det er jo hans bekjendte svaghed ikke at gide se andres arbeider. Han er ellers kommet seg i elskværdighed, han er efter det lille jeg ser til ham, blevet beskjednere og blødere i sindet og her er det saa forunderligt paafaldende, hvilket rent udtryk han har i ansiktet. […..] Men mennesket Heyerdahl er blevet mig meget mer sympatisk end før, for øieblikket udvikler han sin musiksands sammen med sin cousine frk. Heyerdahl"

Heyerdahl skriver tre brev til sin kollega Eilif Peterssen i 1880. Alle brevene er undertegnet med "Din alltid hengivne Hans Heyerdahl". Sier dette noe om det

[100] Befinner seg i arkivene etter DKF, nå deponert i Drammens Museum.

avhengighetsforholdet mellom dem, som Harriet Backer antyder? I et brev til Erik Werenskiold – som jeg kommer tilbake til – undertegner han med ”Din H.H.”. Både brevene til Peterssen og Werenskiold innledes med ”Kjære venn”.

Portrett av kunstnerens hustru Christine (33 år gammel). 1887. 55 x 46. PE. Foto: Norsk Portrettarkiv, Riksantikvaren.

I det første brevet til Peterssen – datert 2.februar 1880 – skriver Heyerdahl mye interessant. Eilif Peterssen befinner seg i hele 1880 i Roma.

> ”Jeg er ogsaa lykkelig i mit Egteskab. Som Du ved giftede jeg mig med en dame af samme Navn som jeg, en langt ude beslægted. Hun er Sangerinde og har studeret en 3 Aars Tid her i Paris under Madame Viardot-Garcias Veiledning. Paa Grund af vor pekuniære Stillings Svaghed og Pariserlivets Kostbarhed, maa vi begge arbeide umaadeligt for at komme frem. Da min Hustru er meget vakker, plager jeg henne

> ogsaa ofte med at sitte Model for mig. Vor Bolig er meget enkel og bestaar af et stort Atelier, som vi have indrettet med "Rideauer" til to Værelser, hvoraf det ene til Soveværelse. Al vor Mad bliver sendt fra en liden Restaurant i Nærheden. For Øieblikket arbeider jeg paa "En nymfe talende med en Stær", og kommer til at udstille denne paa Salongen sammen med et andet Billede eller Portræt, jeg ved endnu ikke riktig hvad. Mine Anskuelser om Kunst og Maleri har jeg ikke forandret stort siden jeg var i München, blot indser jeg endnu mer Tegningens og det Construktives Nytte og Nødvendighed. Den store Maler Bonnat er jeg bleven ganske godt bekjendt med, saa han kommer og besøger mig paa mit Atelier. Jeg tror nok man kan lære meget i Paris, men det er meget vanskeligt at faa arbeidet meget her, da ikke alene Modeller og Redskaber ere frygteligt kostbare, men hele Livet er trættende og Følelsen af egen Udygtighed ligeoverfor saa mange Mestere i Nutidskunst er nedslaaende, og man betages ofte Modet til at arbeide! Disse Franskmænd, det vil naturligtvis sige de dygtige blant dem, ere i den grad grundige og kundskabsrige, hvad [umulig å tyde håndskriften her] . Dette hjælper dem naturligtvis meget, ja man kan næsten sige, at de flyder paa sin Kundskab. Kompositionstalent og sand naturlig Følelse forekommer derimot sjældnere hos de Franske. […..]. Her i Paris dandser man, er ude i Aftenselskaber, i Middage næsten hver Dag i denne Tid, saa det er riktigt en Nydelse at sidde hjemme i Aften. Min Hustru Kristine er ikke riktig vel i Aften, vi har nok turet lidt for meget. […] Skriv snart!"[101]

Heyerdahls uttalelser om at de franske moderne kunstnere mangler komposisjonstalent og naturlig følelse er ikke så vanskelig å forstå. Heyerdahl har sett impresjonistene, og er ikke blitt imponert. De er dog flinke – og med det mener han vel realismen, det flyktige malerstrøket og den dyktige måten å fremstille virkeligheten på. Men selve komposisjonen halter nok noe. Her er det grunn til å gjengi det som Erik Werenskiold har skrevet om dette [102]

> "Hvad er det saa for noget merkelig ved denne retning? Det ligger i navnet impressionisme. De søker at gjengi indtrykket – l´impression – det umiddelbare, momentane indtryk naturen gjør paa os; med andre ord tingene. Ikke saaledes som

[101] Grunnen til at hans hustru "ikke er riktig vel" kan vel skyldes at hun da var 4 måneder på vei med parets første barn.
[102] Fra hans bok, jfr. litteraturlisten, s. 64-65.

> vi *vet* at de er, men saaledes som de *ser ut*. […] Og det er klart at dette er det eneste riktige; ti maleri skal jo virke gjennem illusionen. Det maa derfor gjøre et indtryk som stemmer saavidt mulig overens med det naturen gjør. […]. Impressionismen i god forstand er saaledes intet andet end en utviklet naturalisme, en fremskreden naturopfatning. At den fremkom som en opposition, at den hadde sin tid, siger seg selv. [….] Deres behandling er let og livlig, ofte skissemæssig, men altid kunstnerisk og undertiden av et overraskende liv. Mest karakteristisk er kanskje deres dristighed i kompositionen…. Men ellers viser de en overordentlig smag og sikkerhed i valget og avskjæringen av motiver; de har fremfor alt en dyd: de er aldri kjedelige."

Den dristighet i komposisjonen som Werenskiold er opptatt av, har nok ikke appellert til Heyerdahl.

I sitt neste brev til Peterssen av 15. mars 1880 er det tydelig at Heyerdahl er lei seg for at Peterssen er sint på ham for et eller annet, og har skrevet et brev til ham om det. Men Heyerdahl vet ikke hva dette skyldes, og leter etter forklaringer. Peterssen har giftet seg, og Heyerdahl har ikke sendt lykkønskninger, men sier det skyldes at han ikke visste når bryllupet var. "Det er altsaa noget andet?????? Jeg forstaar det ikke!? Verden er fuld af Misforstaaelser, og dette er vel ogsaa en ditto". Så fortsetter han:

> "Du kan tro Paris er hyggelig i denne Tid. Vaaren er kommen, Trærne spirer og det er den deiligste Luft i Paris og Omegn! Det er saadant et riktigt Spadserveir. Hele Kunstnerflokken her er i … Virksomhed med at arbeide til Salongen og vi længes alle til dens Aabning. Jeg blir maaske refuseret iaar, da mit Billede (en Nymfe) som jeg vil udstille er saa overdrevet naturalistisk at alt er taget med! Men derfor ingen sure Miner. […] Min søde lille Frue, som jeg er meget forelsket i, er nu ude og giver Lectioner. Jeg har ogsaa begyndt at tage Elever. […] Frøken Kielland og Backer træffer jeg meget sjelden, men jeg har da bragt dem den Hilsen du sendte til dem. Skriv snart!!!!!!!"

Her ser vi en opplagt Heyerdahl, som er både lyrisk og romantisk.

I Heyerdahls siste brev til Peterssen er vi kommet til 9.september 1880. Her skriver han bl.a.: "Jeg har nu arbeidet på min Madonna og Kleopatra, de er næsten ferdige og er ikke blevne så verst. Du kan tro jeg har faaet en kjæk stor Gut. Han er nu døbt, og hedder Hans Olai Fremming, efter min Bestefader. Min Hustru er bleven ganske frisk, og jeg lever i grunden et

deiligt Liv. Blot er jeg endnu ikke … beslaatt i Pengeveien, endskjønt jeg har faaet et Stipendium. [….] Hvor deiligt det skulde være at komme lidt du paa Landet i Sommer. Jeg har dæsverre endnu ikke hverken havet Tid eller Raad. Det er svært faa Skandinaver i Paris nu."

I disse tre brevene får vi samlet et visst bilde av Pariserlivet for Heyerdahl og hans hustru. Hvorvidt det er typisk for de norske kunstnerne vet vi dog ikke, men det er grunn til å tro at det ikke er det. Det er forbausende å lese at de "turer" så meget med middager og dans, samtidig som han klager over at allting er så dyrt og at han mister motet i møtet med de franske kunstnere. Ekteparet lager ingen mat selv, men får den bragt til seg fra en restaurant. Og kunstneren Heyerdahl går ikke til Bonnats atelier for å bli undervist, som de andre elevene. Han får Bonnat til å komme til sitt atelier! Denne ekstravagante livsførselen av en ung og uetablert kunstner i Paris er typisk for Heyerdahl. Økonomisk sans har den unge Heyerdal tidligere vist at han ikke har, og senere i livet skal vi se det samme trekket hos ham; svært opptatt av penger og status. Han har allerede begynt å ta elever; det samme gjør hans unge kone. Her ser vi igjen bildet av den selvstendige Heyerdahl – ennå ikke fylt 23 år – som går sine egne veier. Det er vel også årsaken til at han ber sin far om et lån. I et brev fra sønn til far, datert Paris 27.august 1880, skriver han: "Kjære Fatter! […] Nu har jeg stor Lyst til at se at faa opdrevet et Laan af 1500 Kr. indtil Februar, tror Du at Du kan være mig behjælpelig med dette?... Haabende snarest muligt paa et godt Resultat, sender jeg de hjerteligste Hilsener til Dig. Din altid hengivne Ven og ….. Hans Heyerdahl" [103]

Et visst inntrykk av deres ekteskapelige lykke får vi i et brev som Harriet Backer sendte til Eilif Peterssen fra Paris 3. februar 1881. Her skriver hun bla.: "Heyerdahls har det nu noget bedre. Begge har temmelig mange Elever, og de slide seg tappert igjennem. Gutten er aldeles vidunderlig deilig. J er meget glad i Fru Heyerdahl, hun har en opofrende Karakter og har nok at gjøre med sine 2 Børn, j mener Heyerdahl og Gutten. Forresten er han meget elskværdig som Egtemand, har uhyre Beundring for sin Frue, og de er meget lykkelige, naar Nøden ikke er for stor". Vi skal senere se at betegnelsen "barn" på den voksne Heyerdahl også brukes av andre som kjenner ham.

I en artikkel i det franske blad L` Independant for 7.juni 1881 står det å lese: "Fru Christine Heyerdahl, hvis smukke stemme og store talent vi har hatt anledning til å yte vår

[103] Dette er det eneste brevet fra Heyerdahl til foreldrene som vi kjenner til. Det ligger vedheftet stipendiesøknaden han sendte i 1880 – uvisst av hvilken grunn.

rosende anerkjennelse i løpet av siste vinter, akter i den nærmeste fremtid å gi en rekke konserter i Norge. Vi tviler ikke på at hun i stt hjemland vil gjøre samme lykke som hun har gjort i Paris". Ble det noe av disse konserter i Norge? Mye tyder på det, selv om vi ikke har noen kjente anmeldelser [104]. Vi vet dessuten at ekteparet Heyerdahl var i Drammen og Christiania fra våren 1881 til de returnerte til Paris i desember.

Heyerdahl søkte altså om et nytt stipendium for året 1880. Søknaden er åpenbart ført i pennen av en annen – denne gang ikke hans far (muligens hans kone?) – men undertegnet av kunstneren selv. Han søker om kr. 2 000, i et brev datert Paris 1. april 1880. Han skriver at han skal bruke stipendiet til "et forlænget Studium i Paris og en kortere Reise til Tyskland og Italien, end yderligere at udvikle mig i Historiemaleriet". Han fikk innvilget kr. 1 500. Det samme beløpet fikk Skredsvig, Sinding og Uchermann. Vi ser her at Heyerdahl ennå ikke har sluppet taket i sin ambisjon om å bli "historiemaler". Kanskje var hans ambisjon å bli Norges første virkelig bildende kunstner innen denne genre. Her kan det passe å sitere hva den danske kunsthistoriker og professor Julius Lange skriver om dette [105]:

> "Nordmændenes Sind er dybere, Danskernes er jævnere, men Svenskernes er højere, og det er dem, som føre an, allevegne hvor det gælder om at holde Fest for det store. Selv om man ellers ikke havde erfaret dette, saa vilde man faa det ad vide af den svenske Kunst, som den for eksempel viser sig i Nationalgalleriet i Stockholm. Man lægger snart mærke til, hvor stærkt Svenskernes Fantasi føler sig hendraget til den store personlige Daad eller den gribende tragiske Død. Og de kunde vi andre heller ikke blive uberørte af, det river os med [……] I Galleriet i Kristiania findes intet af den Slags Historiemaleri, til Trods for Norges mægtige Oldtids – og Middelaldershistorie. Man ser der et daarligt Portræt af Henrik Ibsen og et godt Portræt av Bjørnstjerne Bjørnson, men hverken nogen Skule eller Haakon eller Sverre eller Bergljot. Den norske Kunst sysler overhovedet næsten ikke med den slags Æmner; den lange politiske Uselvstændigheds-Periode har bidraget sit til at overskære Sammenhængen i Udviklingen af Folkets Fantasiliv".

[104] Min eneste kilde her er Aftenpostens digitalarkiv, som ikke har noe slikt oppslag om fru Heyerdahl. Det kan dog tenkes at hennes konserter er anmeldt i andre aviser.
[105] Fra bladet *Tilskueren* 1892, s. 258 om "Norsk, svensk, dansk Figurmaleri".

Dette må sies å være en presis gjengivelse av norsk bildende kunst på akkurat dette området, selv om vi selvsagt har noen få norske historiemalerier som Lange ikke har sett i Nasjonalgalleriet på den tiden.

Det bildet av *Madonna* som Heyerdahl omtaler i sitt siste brev til Eilif Peterssen er også omtalt av far Halvor i før omtalte brev til Christian Johnsen i januar 1881. Der skriver faren at "Madonna" er solgt til Stockholm, og at et par andre bilder er solgt til Paris og London. Disse bilder har vi i Norge aldri sett. I samme forbindelse må nevnes at det på Høstutstillingen i 1889 ble utstilt et maleri av Heyerdahl kalt *Madonna med Jesusbarnet og Johannes*. Det ble senere vist på tre forskjellige utstillinger på 1900-tallet.

De ovenfor nevnte portretter av Laura Gundersen og Johan Svendsen forsøker Heyerdahl å selge til Nasjonalgalleriet. I et brev til NG fra Paris i oktober 1880 tilbys de to maleriene for en samlet pris av kr. 1 500. Heyerdahl skriver videre: "Disse to Potrtætter have været udmærket godt placerede i "Parisersalongen" (det ene i Æressalen). Jeg behøver blot at nævne dette, for at de kan forstaa, at Billederne have Værdi, hertil kommer at de fremstillede personer ere Berømtheder i vort Land". Heyerdahls selvsikkerhet fornekter seg ikke, i en alder av 23 år [106]. NG har åpenbart ikke latt seg friste av Heyerdahls tilbud i 1880. Først i 1898 kjøper NG portrettet av fru Gundersen direkte fra kunstneren, og senere får NG maleriet av Svendsen i gave fra dennes frue.

Heyerdahls produksjon i Paris-tiden

Når kunstnere skulle stille ut sine bilder i Paris på 1870-tallet og fremover, hadde de flere valg. Det var nok en viktig grunn til at valgte nettopp denne byen som sitt hovedkvarter. Vi er vant med å høre om Salon de Paris – eller bare Salonen, som den ble kalt. Men det fantes flere muligheter [107]:

Salon de Paris. I perioden fra 1784 til 1890 ble denne arrangert hvert år. Da det etterhvert kom konkurrerende "utbryterutstillinger" ble ikke Salonen lenger så populær, men beholdt likevel sitt hegemoni. Den ble arrangert i mai, og hadde i sine mest populære år

[106] Også på dette området skiller Heyerdahl seg ut fra de andre samtidge malerkollegaer. Under leting i NGs arkiver og annen korrespondanse har jeg sett en rekke brev fra gullaldermalerne til NG, der de tilbyr kjøp av sine malerier. Ikke i noe tilfelle tillater de seg å skryte av hverken seg selv eller maleriet.
[107] Kilde i hovedsak Wikipedia

mer enn 4 000 verk utstilt; maleri pluss skulptur og tegninger. Maleriene hang tett fra gulv til tak, og blant kunstnerne gjaldt det "å henge godt". Salonen holdt vanligvis til på Champs- Elysées. Salonen hadde jury, og mange verk ble refusert [108].

Salon des Refusés De som gjentatte ganger hadde opplevd å bli refusert på Salonen, arrangerte sin egen salong første gang i 1863. Den ble senere arrangert i 1874, 1875 og 1886, inntil myndighetene trakk sin økonomiske støtte til utstillingen. Det var her de mest "skandalepregede" bildene av impresjonistene ble fremvist.

Salon des Indépendants (populært kalt *Independenten* blant de norske i Paris). Dette var en kunstnergruppe som ble dannet i 1884, og som arrangerte sin egen utstilling under mottoet *"Sans jury ni récompense"* (ingen jury og ingen premier). Fra 1886 ble det holdt årlige utstillinger på Independenten.

Société Nationale des Beaux-Arts Dette er enda en ny kunstnergruppe (Société des Artistes Francais), som avholdt årlige utstillinger fra 1890. Lokalene lå på Champs-de-Mars. Dette førte til at de norske kalte denne for *Marsmark-salongen.*

Salon d´Automne Denne høstutstillingen ble avholdt hvert år i Paris f.o.m. 1903. Initiert av så kjente kunstnere som Rouault, Derain og Matisse, som en reaksjon mot den konservatisme (!) som preget både Salonen og Independenten.

De norske kunstnerne – enten de befant seg i Paris eller sendte inn sine verker fra andre steder/land – vekslet mellom å delta på alle disse fire utstillingene. Vi vet ikke deres begrunnelser for hvorfor de deltok akkurat der og da.

Det fantes dog andre muligheter, på det private kunstmarkedet. Her var det tre konkurrenter i siste halvdel av 1800-tallet:

Goupil & Cie. Etablert i 1850. Fikk etterhvert et verdensomspennende nett av filialer. Vincent van Gogh – onkel til Theo og kunstneren av samme navn – ble medeier i 1861. Overlot senere sin andel til nevøen Theo.

Galerie Francois Petit. Etablert i 1846 og nedlagt i 1933. Sterk konkurrent til

[108] Christian Skredsvig har i sin selvbiografi beskrevet på en levende måte hvordan det var å gå og vente på juryens avgjørelse; *recu ou refusé*.

Durand-Ruel. Etablert i 1865. Ble den mest kjente kunsthandler og tidlige kjenner av de impresjonistiske malerne. Introduserte dem i USA og England, dit mye av deres kunst ble solgt og fortsatt befinner seg. [109]

Vedrørende van Gogh-familiens inntreden her, så er det verdt å nevne følgende: Rijksmuseum van Gogh i Amsterdam har to malerier av Heyerdahl, pluss tre tegninger. Maleriene er datert 1882, og har titlene *Park* og *Pike med blomster*. Sistnevnte er et nydelig portrett. I forbindelse med disse malerier kan det være av interesse å lese hva museet skriver om Heyerdahl i sin katalog: "From early on Theo van Gogh was a great admirer of the Norwegian painter Heyerdahl, who worked in Paris from 1881 to 1884. Theo dealt in his pictures, and described them enthusiastically to Vincent. He even compared his brother´s artistic fate to that of the Scandinavian: "As for success, it will probably be something like Heyerdahl´s - appreciated by a few, but misunderstood by the larger public"".

I tillegg til at de nevnte årstall er feil, så blir det vel for drøyt å sammenligne Heyerdahls "skjebne" med van Goghs – som ikke fikk solgt et eneste bilde mens han levde. Men det er likevel noe interessant i denne beskrivelsen, nemlig opplysningen om at Goupil & Cie "handlet med" Heyerdahls malerier. Det kan ikke bety annet enn at Heyerdahl fikk bruke denne berømte kunsthandleren til å stille ut og selge sine malerier. Det må være grunn til å tro at flere Heyerdahl-malerier på denne måten er omsatt direkte i Paris, og har havnet hos ukjente private eiere. Vi kjenner derfor heller ikke til disse maleriers motiv eller andra data. Sammenligningen med Vincent kan likevel tyde på at Heyerdahls bilder har vært vanskelig å selge.

Erik Werenskiold skriver om Heyerdahls produksjon i Paris [110]. "I Paris blev han elev av Bonnat, og hans tegning blev strengere og renere, han blev fri dette litt kokette, altfor nydelige, som münchenerne var så glad i ". Det var en beskjeden produksjon Heyerdahl hadde i München, og vi vet heller ikke hva Werenskiold har sett av dette. Basert på det han skriver såpass generelt om sin kollega, så tyder det på at han har observert flere malerier enn det vi i dag kjenner av Heyerdahl fra denne perioden.

[109] Erik Werenskiold forteller flere steder i sin bok fra 1917 om både refusjonspraksisen i Paris-salongene og om de tre kunsthandlerne som dominerte markedet.
[110] Werenskiold 1935

I Paris skiftet han adresse flere ganger, og bodde bl.a. i 31 Rue Bayen. Den kjente svenske maler Gustaf Cederstrøm (1845-1933) ble kjent med Heyerdahl i Paris, og forteller at i dette huset var det 17 atelierer, som ble leiet av "bemärkta konstnärer av alle nationer" [111]. Det vites ikke om kunstnerne også bodde i atelieret, slik Heyerdahl gjorde. Han hadde sitt atelier i andre etasje, der også maleren prins Eugen holdt til. Uchermann hadde atelier i denne bygningen. Cederstrøm fortsatte sitt bekjentskap med Heyerdahl i Firenze noen år etterpå; mer om dette senere. Denne svenske kunstneren viser stor ærbødighet overfor Heyerdahl, noe som denne passasjen fra hans artikkel vel viser: "Som människa var H. en sammansatt natur. Med en del överdrift kunde man säga, att han var en blandning av enfald och snille (= geni, min tilføyelse), så enkelt kunde ibland hans resonemang förefalla, undet det att det ibland höjde sig til oanade höjder, där hans pensel dock alltid höll sig". Cederstrøm skriver også at han studerte Heyerdahl i Paristiden, og fant at han hadde en "intressant personlighet", samt en "nog så personlig teknik".

Fra denne første Paristiden – som varte i nøyaktig fire år - har jeg funnet 60 malerier av Heyerdahl; d.v.s. de som er daterte. Trolig finnes det minst like mange udaterte, samt noen som ikke er registrert noen steder fordi de er solgt enten rett fra kunstnerens atelier eller via en kunsthandler. En produksjon på ca.120 malerier i løpet av fire år synes realistisk. Han oppholdt seg sommeren 1881 i Norge, herav noe tid i Telemark. Fra dette oppholdet er det bare registrert ett bilde som er datert, men det finnes nok langt flere. Noen av disse kan være solgt av ham underhånden i f. eks. hjembyen Drammen.

Hva er det så Heyerdahl velger å male i Paris? Av de 60 bildene med datering fra denne perioden har jeg funnet 15 portretter, 10 fremstillinger av blomsterselgersker, pariserinner, italienske gutter eller kvinner/jenter (jfr. tidligere omtale av slike motiver her), 5 kopier fra Louvre og 5 bilder der hans kone er hovedpersonen – enten bare som ung kvinne eller i morsrollen. Resten er diverse motiver, med for eksempel navnløse portrettstudier, en faun, en nymfe og en kvinneakt, samt et par interiørbilder. Det som mangler helt i hans produksjon i Paris er motiver fra *la vie moderne*, impresjonistenes form for naturalisme. Her finnes ingen bilder fra bylivet, f.eks. gater eller kafeer, ei heller fra landet – rettere sagt: bymenneskenes utflukter til det landlige liv i parker eller utkanter

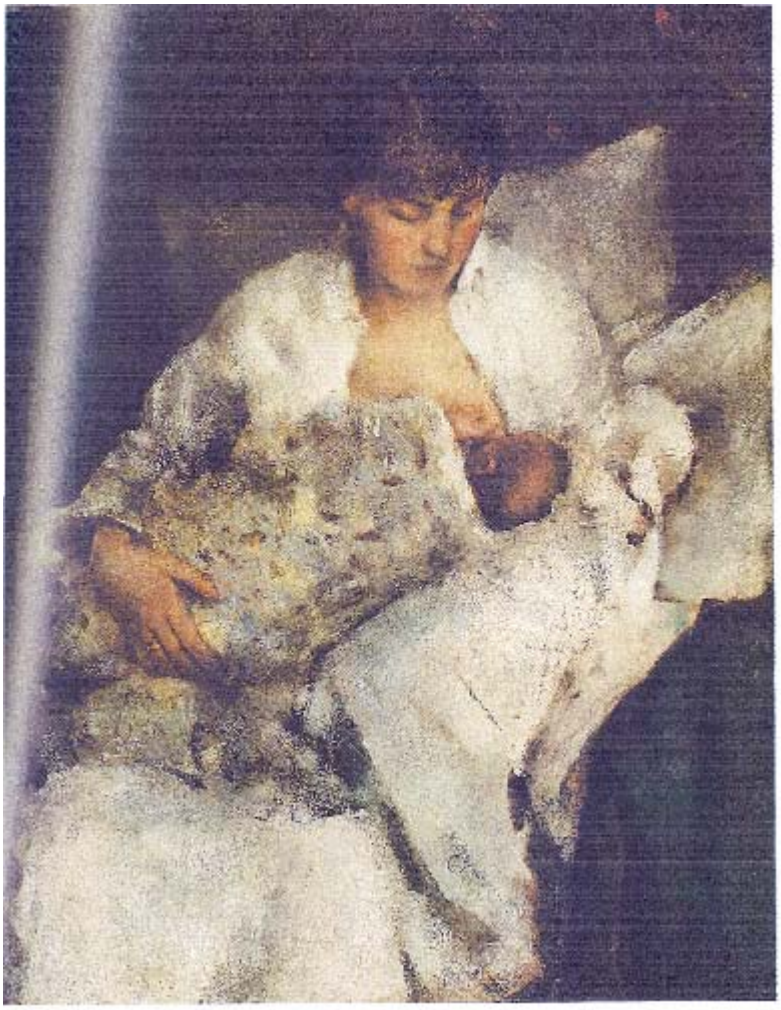
[111] Cederstrøm, s. 204

av storbyen. Dette har nok Heyerdahl opplevd, men valgt ikke å feste til lerretet – uvisst hvorfor. Eller som før sagt: bilder med slike motiver av ham kan være solgt i Paris og er derfor ukjente for oss. Et snev av realisme kommer kun til syne i de mange bilder av ukjente og tilfeldige personer som han velger å portrettere; gatebarn, blomsterselgersker eller parisere. Han velger å ikke male landskaper fra områdene rundt Paris, og han reiser heller ikke til andre deler av Frankrike for å male. Han maler hverken gårder, dyr, bønder eller idyller fra landsbygden. Han maler ikke store bilder, men holder seg til de mellomstore og små formater. Jeg nevner dette fordi de andre norske malerne i Paris valgte disse motivene, men altså ikke Heyerdahl [112].

I november 1998 dukker det opp et maleri av Heyerdahl på en auksjon i Malmø [113]. Det heter *Mor og barn*, og er datert 1880. Det har en uvanlig form, da det er stående ovalt, med resten av firkanten gullforgylt. Bildet er gammeldags komponert, som en slags Jomfru Maria med barnet på fanget som suger bryst. Trolig er det Heyerdahls hustru med deres nyfødte sønn (f. juli 1880) [114]. Han har malt det samme motivet samme året, men i en helt annen og moderne stil. Her bruker han krittaktige farver på begges klesdrakt samt sengetøy – i fin kontrast til en mørk bakgrunn. Det er malt med innlevelse og kjærlighet; simpelthen vakkert dette også. Disse to bildene har en noe spesiell bakgrunn. I et brev fra Paris datert 4.april 1880 til Diderik Aall– den gang bestyrer av Arendal Kunstforening – skriver Heyerdahl at han har mottatt en bestilling fra kunstforeningen på et bilde. Han har bare større bilder i arbeide, og tilbyr i stedet et mindre bilde av *Madonna med Christusbarnet*. I et nytt brev til Aall av 15. juni skriver han at Madonna-bildet er blitt så stort, med ”Figurer i naturlig Størelse”, at han egentlig ikke kan selge det til kunstforeningen for avtalt pris 150 speciedaler. ”Dette er et tarveligt honorar, men da jeg er i en større Pengeforlægenhed, lader jeg det gaa for den Pris”. Denne besynderlige saken avsluttes med Heyerdahls brev til Aall av 14. august 1880. Nå har han ombestemt seg og vil ikke selge det store Madonna-bildet for en så liten pris. Han skriver videre at han har tilbudt kunstforeningen en mindre versjon av dette bildet, men dette tilbudet er avslått. Heyerdahl avslutter med opplysningen om at ”det er saa vanskeligt at fastsætte noget aldeles

[112] En utstilling av Skredsvigs beste arbeider i 2010 (Lillehammer, Drammen og Kristiansand) viser til fulle hvilke motiver og formater norske malere valgte i den tiden.
[113] Bildet ble solgt for SEK 220 000, usedvanlig mye for en ukjent norsk kunstner i Sverige, og med et så personlig motiv.
[114] Bildet ble vist på Heyerdahl-utstillingen på Haugar-Vestfold i 2000.

bestemt Tidspunkt for et Kunstværks Fuldændelse". I stedet har han allerede sendt avgårde til Arendal maleriet *Mor med barn*. Heyerdahls førstefødte – sønnen Hans Olai – er født 5. juli 1880. Kunstneren velger altså å skille seg av med et bilde av den ammende konen med sønnen, som er helt ferskt. Det må være det første av de to ovennevnte bilder. Begge bilders historie etter 1880 er ukjent, men bilde nr.2 dukket opp på Heyerdahl-utstillingen i 1935 (da i familiens eie), og senere på en auksjon på 1990-tallet. Det er vanskelig å forestille seg at Heyerdahl og kone har skilt seg av med et av de to vakre bildene av den ammende mor – dog har det skjedd.



Mor og barn (Kunstnerens hustru og sønn). 1880. 41 x 33. PE
Foto: Blomqvist kunsthandel

Det kanskje mest interessante i denne historien om "mor-og-barn-bildene" til Heyerdahl er hva som skjedde med bildet *Madonna med Jesusbarnet*, som ifølge ham selv er malt

med legemsstore figurer. Han har iflg. faren Halvor solgt dette til en privatperson i Sverige. Dette bildet er ukjent for oss, likeså eieren. Med legemsstore figurer vil det være meget interessant å se hvordan Heyerdahl har fremstilt dette motivet. Trist at vi i Norge ikke får kjennskap til dette maleriet.[115]

Diderik Aall (1842-89) var fra Arendal og kom fra en velstående familie. Han var kunstmesèn, og stiftet Arendal kunstforening. Da familien senere flyttet til Christiania ble han inspektør ved Christiania Kunstforening i 1880, og i 1888 direktør for Skulpturmuseet. Det er den samme Aall som vi møter igjen vedrørende striden om Christiania Kunstforening 1881/82. Aall hadde stor kontaktflate med kunstnere og med tidens kulturmiljø, og var bl.a. en nær venn av professor Lorentz Dietrichson. Han understøttet flere yngre og lovende kunstnere helt fra Arendalstiden. Han ble dog bare 47 år gammel. Hvordan kontakten mellom Heyerdahl og Aall oppsto primo 1880 – altså før Aall flyttet fra Arendal – vet vi ikke. Brevene fra Aall til Heyerdahl er ikke bevart. Aalls sønn Hans Aall (1869-1946) er kjent som stifteren av Norsk folkemuseum i 1894 [116].

Nasjonalgalleriet har også et maleri kalt *Mor og barn*. Det viser en guttebaby ved brystet til moren. Kvinnen er utvilsomt Heyerdahls kone Maren fra første ekteskap. Da må bildet være malt i 1880/81 i Paris. NG har tidsbestemt bildet til ca. 1903, trolig fordi man tror at bildet er av Heyerdahls andre kone Olga og deres første datter, født i 1901.

I 1882 maler han sin hustru og sønn på nytt (Lillehammer Kunstmuseum); denne gang er sønnen blitt ca. halvannet år og sitter på mors fang med en leketromme. Gutten ser rett på betrakteren, mens mor er opptatt av gutten. Samme museum har også et annet ”Mor og barn” av Heyerdahl fra 1883, nå med den nyfødte datteren på morens fang. Motivet med sin hustru og barn har altså opptatt romantikeren Heyerdahl meget, noe innlevelsen og den inderlige fremstillingen klart viser. I 1881 maler han det bildet som ble solgt på auksjon i Oslo i mai 2006, da kalt ”Ung kvinne og mann”, men som viser seg å være hans kjente bilde *På kirkegården*, utstilt i Drammens Kunstforening i 1881. Det viser et ungt, voksent par stående i samtale på en skogsti. Han kan være en maler – kledd i hvit jakke

[115] Jeg har forsøkt å finne hvor dette bildet befinner seg i Sverige, uten resultat.
[116] Kilde: Tonte Hegard: *Hans Aall – mannen, visjonen og verket*, Oslo 1994. De 8 brevene fra Heyerdahl til Diderik Aall er oppbevart på Norsk Folkemuseum.

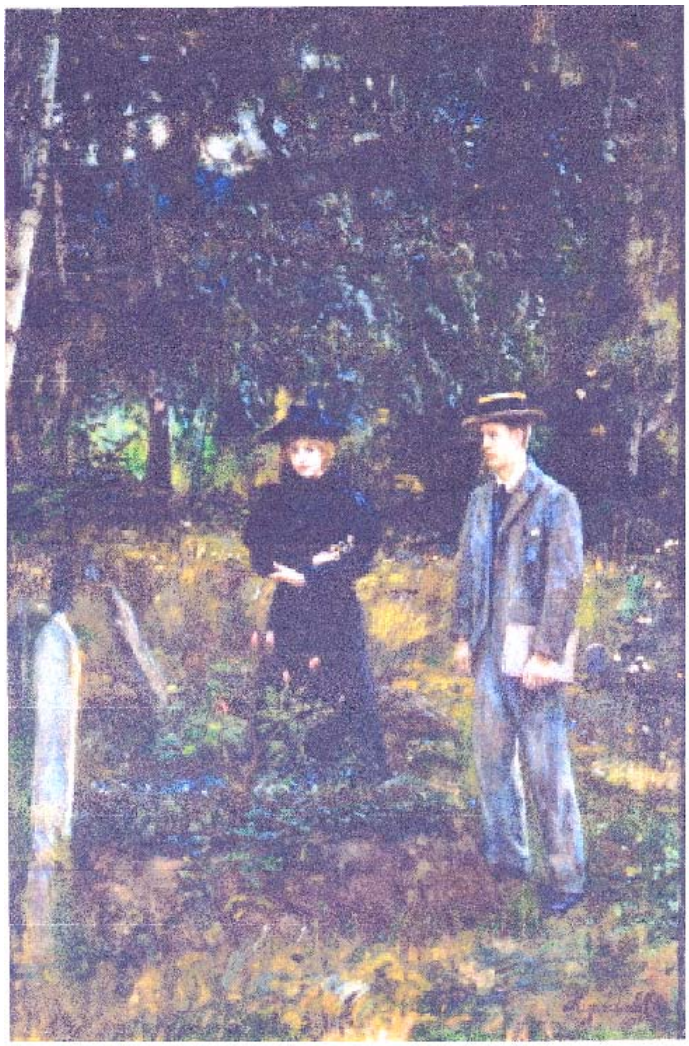
og stråhatt - og hun er kledd i elegante klær. Til tross for at det er noe stivt over tegningen av figurene, så er det likevel spenning i bildet. Hva snakker de om? Det hvite og blekblå i klesdraktene står i fin kontrast til de grønne omgivelsene. Som vanlig hos Heyerdahl er bildeflaten helt utfylt – her med trær og skogbunn - og helhetsinntrykket blir godt. Andreas Aubert roser det som et genrebilde, og skriver: "…et Stykke Livspoesi over Gravene; et fint lite Thema til en Novellette, hvor vi, uagtet vi ikke ser den, maa tænke os Landspræstegaarden ikke langt borte, bagom Birkene. I dette Billede viser Kunstneren atter det dybstemte Temperament, der her i den lyse, men dog dæmpede Kolorit faar en egen mild Tenderhed". Aubert er her blitt en romantiker, og ære være ham for det, men i dette tilfelle er han blitt revet for mye med. Som så ofte med Heyerdahl senere i karrieren opplever vi her en noe stivnet og kunstig alvorlig form hos og mellom de mennesker han velger å inkludere i sine bilder, mens landskapet og miljøet er briljant malt, farvene utsøkte og

Mor og barn. 1880/81. 128 x 77. Nasjonalmuseet.

På kirkegården. 1881. 76 x 50. PE. Foto: Grev Wedels plass auksjoner.

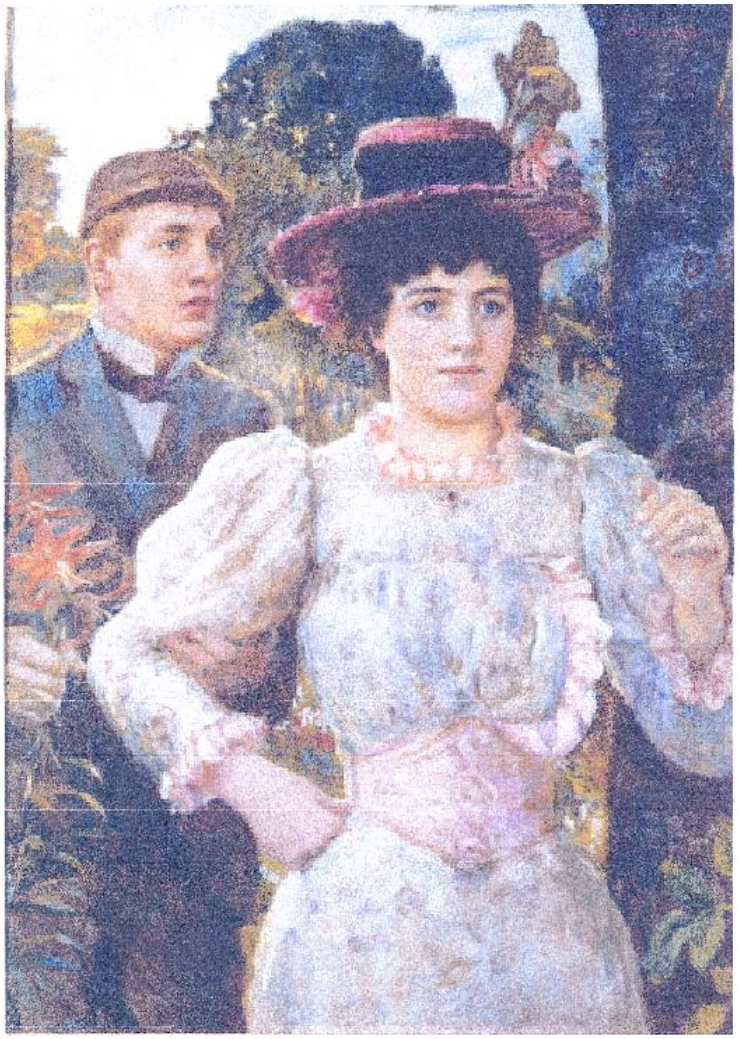
helheten og den utfylte bildeflaten vellykket. Han er heller ikke dyktig eller nøye nok med figurenes innbyrdes proporsjoner. Tegningen var nok hans svakeste side som kunstner. Han gjentar motivet med to unge mennesker – hun frontalt og han i profil - i bildet *Ved mors grav* fra 1891, der paret står ved et gravsted. De er mer ledig i både stilling og kommunikasjon enn bildet fra 10 år tidligere. Helhetsinntrykket blir også her briljant, noe som skyldes Heyerdahls utsøkte måte å fremstille landskap og omgivelser på, samt farvesetningen. Heyerdahl er mye dyktigere når han fremstiller personer i

nærbilde. Da blir figurene levende og bilder mer interessant. Det ser vi klart i de to maleriene *Kjærestepar* og *De foreldreløse* (også malt i replikk).



Ved mors grav. 1892. 76 x 50. PE.

De foreldreløse. 1890. 100 x 75. Nasjonalmuseet.

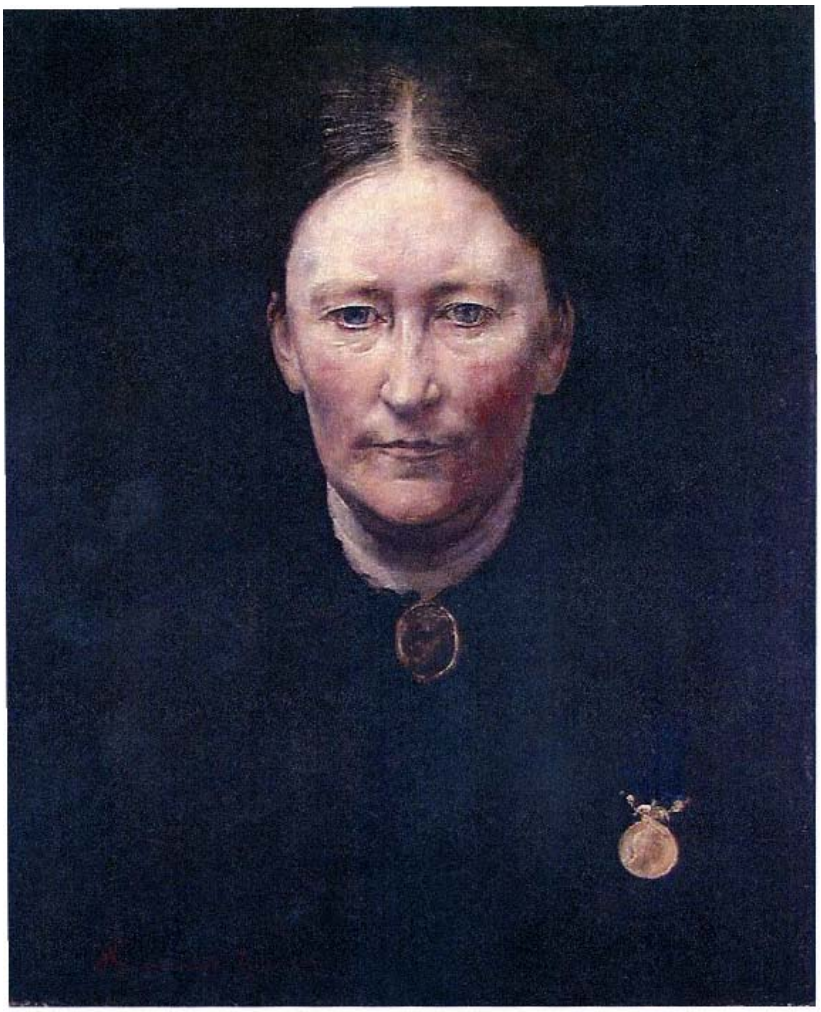


Kjærestepar. 100 x 73. PE

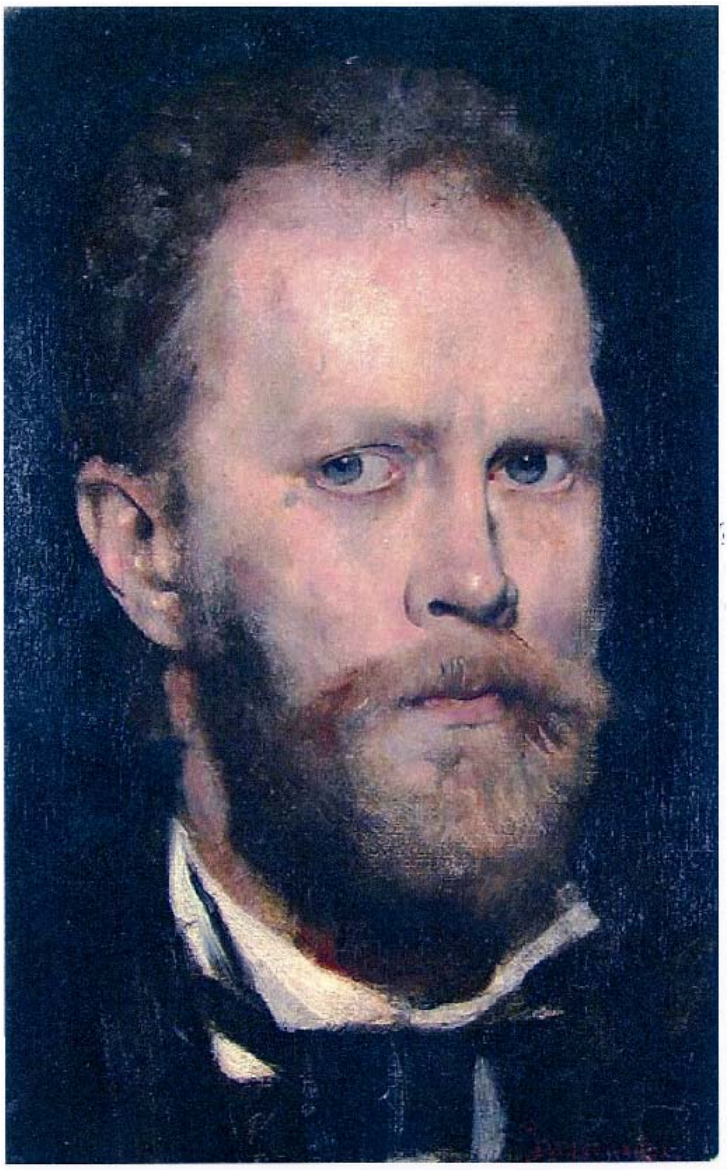
Av portrettene fra Paristiden bør fremheves *Laura Gundersen*, *redaktør Bätzmann* og *fru Bätzmann* (alle i NG). De er alle tre malt i intenst nærbilde, frontalt og uten bakgrunn. Skuespillerinne Gundersen er 47 år da Heyerdahl maler henne, men hun ser eldre ut. Og var hun virkelig så bister som han har fremstilt henne? Hun minner mest om et gammelt tyende. Uansett kan nok ikke fru Gundersen ha vært fornøyd med dette portrettet. Anmelderen i Dagbladet (20/2-80) skriver da også dette: ”Og hvorledes Heyerdahl av fru Laura Gundersen kunnet faa noget sligt, som den Husbestyrerinde hos en højere Embedsmand, eller for hvad man nu vil antage den stive pertentlige Dame, der sidder der, er vanskeligt at forstaa. Ansigtet har ovenikjøbet saa haarde Linjer at det ser du som det var skaaret i Træ”.

Redaktør Bätzmann er nådeløst portrettert med et ”nakent” ansikt som fyller hele bildet. Her har Heyerdahl lykkes med å gi ansiktet volum. Bätzmann er 40 år, og kunstneren har ikke gjort ham hverken eldre eller yngre. Hvorvidt disse tre portrettene gir et riktig bilde av disse personers karakter, vet vi ikke i dag. Men fascinerende malerkunst er det, uansett. Når det gjelder tilblivelsen av portrettene av ekteparet Bätzmann så kan vi støtte oss på en beretning fra deres datter Kitty. Hun var med sine foreldre til Paris, og var omkring 10 år den gang. Hun ble senere gift med maleren Gustav Wentzel, og har skrevet en biografi om ham [117]. Her skriver hun: ”Et lite privat innlegg! La meg kalle det ”Kunst for varer 1878”. Mine foreldre, redaktør F. Bætzmann og frue, var nylig flyttet til Paris med familie, jeg og min halvsøster. Et års tid etter ble vi to anbragt i klosterskole og våre to barnesenger ble overflødige. Maleren Hans Heyerdahl var også den tid kommet til Paris, også med frue og to barn., som øyensynlig også trengte senger. Etter en del akkordering frem og tilbake ble de to fedre enige om at Heyerdahl skulle erverve sengene mot å male portretter av Bætzmann og frue. Bildene kom ofte på avveier, men det lyktes meg å bevare dem…. for ettertiden. Nå henger begge i Nasjonalgalleriet. Det av min far regnes for å være et av de beste portretter Heyerdahl har malt”. Her spiller nok hukommelsen fru Wentzel et puss. Heyerdahl ankom riktignok Paris i 1878, men fikk ikke barn før i 1880 og 1882. Dersom det er riktig at deres to barn overtok barnesengene, så må det ha vært høsten 1882, bare kort tid før familien reiste til Firenze. Det er derfor vanskelig å tro på denne ellers så gode historien. Bildet av fru Bætzmann er datert 188.. (siste siffer umulig å tolke), mens det av hennes mann ikke er datert. Dersom historien er riktig, så er portrettene malt sent i 1882.

[117] Kitty Wentzel: *Gustav Wentzel*, Oslo 1956



Portrett av skuespiller Laura Gundersen. 1879. 53 x 45. Nasjonalmuseet.



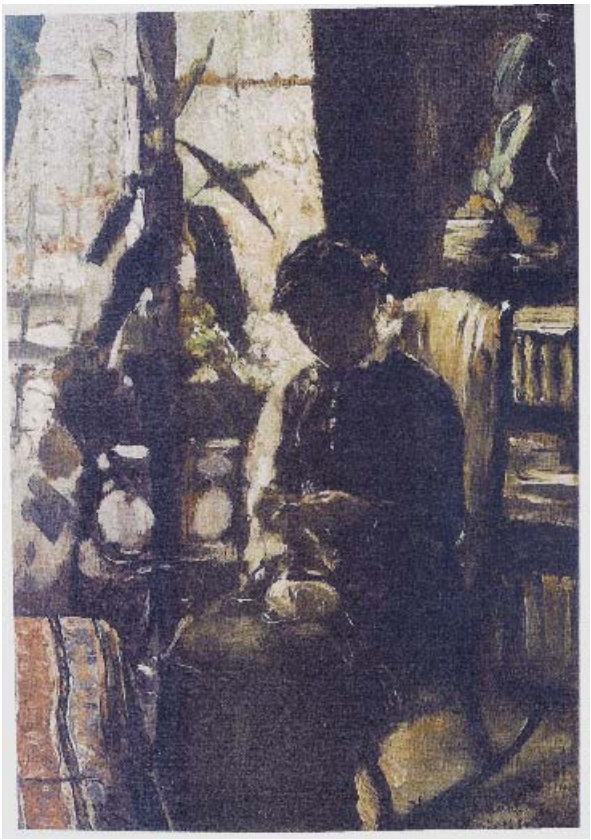
Portrett av redaktør Bätzmann. Ca. 1880. 38 x 24. Nasjonalmuseet

Portrett av fru Bätzmann. Ca. 1880. 41 x 32. Nasjonalmuseet.

I 1880 sender Heyerdahl maleriet *Brevet* til Drammens Kunstforening. Det var førstegevinst på utlodningen den julen. Dette nevnes fordi vi vet at Heyerdahl malte et maleri med samme tittel i 1892 (tidligere omtalt her). Vi kjenner hverken eier, mål eller utseende på dette maleriet.

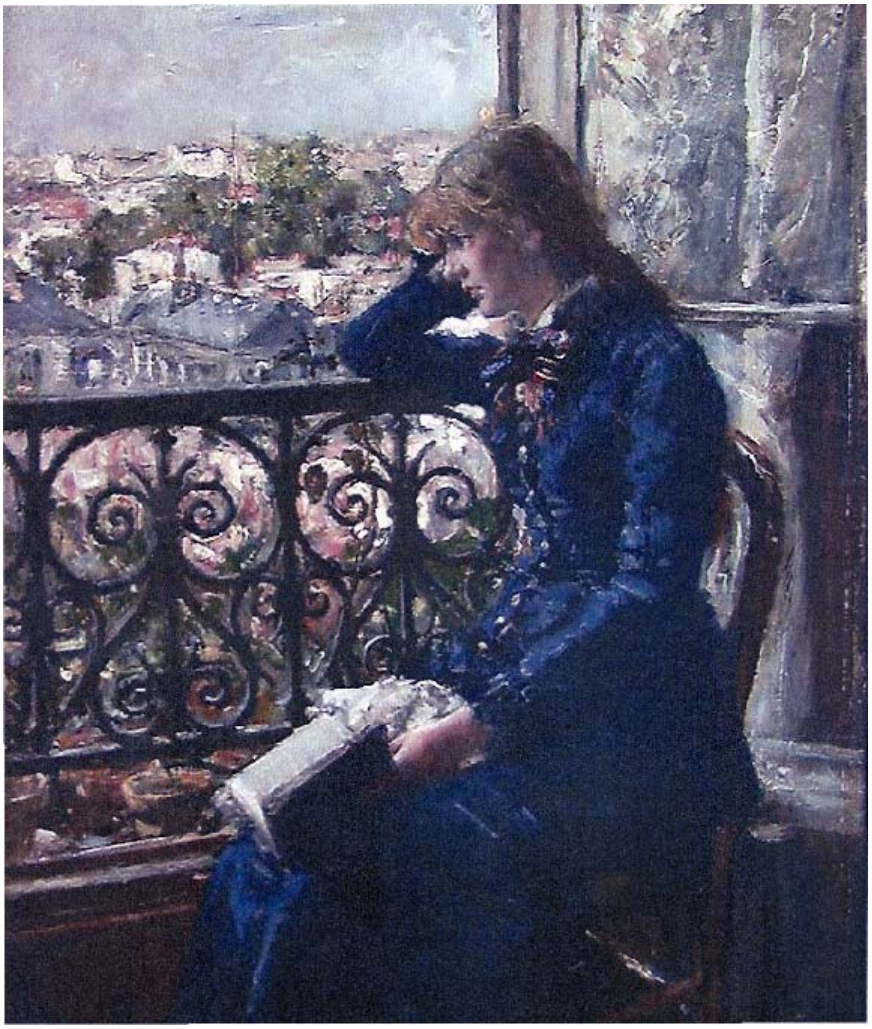
Et av Heyerdahls hovedverk er *Ved vinduet* (NG), datert Paris 1881. Her er Heyerdahl blitt ”impresjonist”, med et oppløst malerstrøk og uten skarpe konturer. Det er en

sugende virkning i bildet mellom de lyse farver og luften utendørs, og de mørke farver i klesdrakt, rekkverk og stol. Og boken i fanget hennes fanger opp de lyse farvene utenfor! Men hva er det Heyerdahl vil fortelle oss om denne kvinnen? Hun ser lengtende og litt sørgmodig ut der hun sitter og ser ut av vinduet med boken i fanget. Den interesserer hennne tydeligvis ikke lenger, men hvor er tankene hennes? Med vårt kjennskap til Heyerdahl har han trolig ikke hatt noen dypere mening med å male henne slik. Han maler kun for øyets lyst. Aslaksby mener at kvinnen er Heyerdahls hustru [118]. Jeg har vanskelig for å tro det, fordi hun ikke ligner på hans hustru som er avbildet som mor både før og etter at dette bildet er malt. Jeg tror derfor det er en modell, også fordi hun ser yngre ut enn de 27 år som hustruen da var. Uansett tolkning av motivet så viser Heyerdahl seg her som en romantiker. I maleriet *Kvinne i interiør* fra 1882 sitter samme kvinne modell.



Kvinne i interiør. 1882. 22 x 16. PE
Foto: Blomqvist kunsthandel

[118] Aslaksby 1981, s. 64



Ved vinduet. 1881. 46 x 37. Nasjonalmuseet.

Et annet maleri fra denne tiden – også i NG – er hans *Kvinneakt* fra 1879. Her ser vi en naken kvinne stående med ryggen mot oss, åpenbart i ferd med å kle av eller på seg. Figuren er klossete tegnet, og hodet er for lite i forhold til kroppen. Kan Heyerdahl her være inspirert av Renoir eller Degas? Uansett matcher han ikke disse kunstnernes suverene modellering, karnasjon og livaktighet. Denne kvinnekroppen har mer til felles med en modell av Rubens. Dette maleriet er vel den første akt i sitt slag i norsk malerkunst. Det er malt 7 år før Eilif Peterssens *Nocturne* fra Dæhlivannet. Det er antydet at begge kunstnere har brukt samme modell; Josefine Hansen [119].

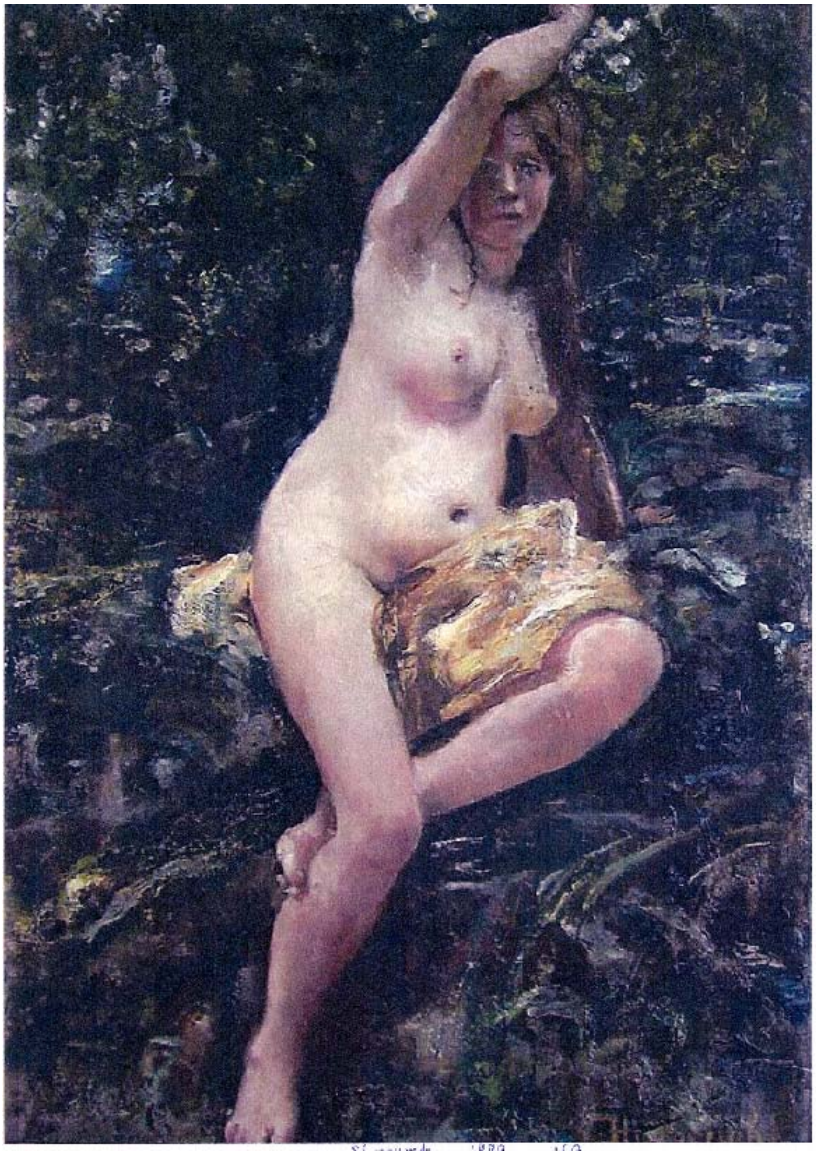
[119] Kokkin, note 68, s. 319. Problemet med dette er at Heyerdahl ikke var i Norge i 1879.

Kvinneakt. 1879. 37,5 x 17,5. Nasjonalmuseet.

Noen få av maleriene som Heyerdahl malte i Paris ble sendt til Christiania Kunstforening for utstilling og salg. Ett av disse må nevnes, fordi det fikk stor oppmerksomhet da det ble fremvist, og likeledes har en sentral plass i hans oeuvre. Det gjelder det lille bildet *Champagnepiken* (nå i Drammens Museum), bare 16x10 cm. Heyerdahl sendte dette bildet, samt noen småskisser, til Kunstforeningen i 1883. Det ble ikke innkjøpt og nektet

utstilt, på grunn av ”ostentativ uanstendighet” [120]. Det dukket opp igjen på Høstutstillingen i 1885, da i privat eie. Bildet er hverken signert eller datert, men må være malt i Paristiden 1880-82. Det vakte oppsikt da det ble vist første gang offentlig i 1885. Den ellers så forståelsesfulle anmelder Andreas Aubert i Morgenbladet (artikkel 15.november 1885) mener at det ikke hører hjemme på en utstilling, og at figuren er ”ligefrem indescent” [121]. Han avslutter med å si at ”for Heyerdahls Repræsentation , hvad angaar det rent Tekniske, tiltrængtes de heller ikke”. Her inkluderer Aubert bildet *Skovnymfe* som ble vist samtidig [122], og som han heller ikke liker, fordi den – i likhet med *Champagnepiken* – er ”avkledt og ikke naken”. Denne ”skognymfen” er et meget sensuelt bilde, og glimrende malt. Her er han endog bedre enn Zorn! Det føyer seg inn i rekken av nakne og erotiske kvinner i Heyerdahls oeuvre. Der de andre gullaldermalerne ikke turde eller maktet å male nakent, både kunne og ville Heyerdahl.

[120] Kilde: Willoch.
[121] I katalogen til Heyerdahl-utstillingen i 1981 er ordet indescent feilaktig skrevet ”indelicat”, trolig p.g.a. vanskelig tilgjengelig gotisk skrift i avisen. Det er en viss forskjell på disse to ord.
[122] Dette bildet er antagelig identisk med Nasjonalgalleriets av samme navn. Dette er av NG datert til ca. 1889, men bør endres til 1885.



Skognymfe. 1885. 66 x 44. Nasjonalmuseet

Aslaksby (1981) skriver at det knapt finnes en akt i norsk maleri som er oppfattet med større inderlighet enn *Champagnepiken*. Han utfyller dette med en ny beskrivelse (Aslaksby 2000), der han skriver: ”Den nakne kvinnen møter oss så direkte at det kaller på rødmen. Vi er kommet for tidlig! Hun skulle enten være gått, være påkledt eller ha trådt inn i sin rolle og blitt ett med sitt motiv. Nå hilser hun oss vemodig velkommen og hever glasset i det vi trer inn i pausen”. Knut Berg [123] skriver at ”det er vel et av de mest sensuelle bilder vi har i norsk kunst, en litt lutende halvakt med myke, runde former og en frisk, lett gul karnasjon. Bildets stemning understrekes av de store, skinnende brune øyne, den følsomme røde munn og den lett slørede bakgrunn”. Skal vi tolke Berg rett, så legger han ikke noe mer i dette bildet enn ren øyenslyst. Jeg deler denne oppfatning. Vi befinner oss hverken på et bordell eller i et soverom, men simpelthen i malerens studio. Dersom man vil legg en tolkning inn i bildet, så kan det muligens sies at det er et sosial-realistisk bilde Heyerdahl her har villet lage; et innlegg i samfunnsdebatten så å si. Dette bildet kunne Christian Krohg ha laget! Sensualiteten er bortimot fraværende, og det som gjenstår er bildet av en forsoffen ung kvinne, som både kunstneren og vi får medlidenhet med. Heyerdahls gjentar motivet med piken med champagneglasset. På en utstilling høsten 1996 frembys et Heyerdahl-bilde for salg. Det er i noenlunde samme lille format som ovennevnte bilde, og har en tittel på forsiden: *Champagne-pige*, påført av kunstneren selv. Det ser faktisk ut til å være samme modell, og kvinnen er nå mer restituert og ser gladere ut. Vi vet ikke når disse bildene er malt og i hvilken rekkefølge, men det er trolig i Paris. Angående teorien om ”modell, malt i studio”

[123] I *Norges malerkunst* (Oslo 1993), s. 401

Champagnepiken. 1879-82. 16 x 10. Drammens museum

finner vi en liten oppklaring i de etterlatte notater til matematiker, forfatter og kunstsamler Elling Holst (1849-1915). Han skriver et sted at han har anskaffet seg bildet ”Kvindelig model, kaldet Champagnepigen” direkte hos Heyerdahl. Holst hadde en meget stor malerisamling, der Heyerdahl var representert med syv malerier. Samlingen ble solgt på auksjon i 1916. Der kjøpte grosserer P.M.Mattiessen bildet, ifølge ham selv til en meget høy sum. Mattiessen var kunstmesèn og en venn av Heyerdahl.

Champagnepiken 2. 26,5 x 20,5. PE.

Så til de bilder som Heyerdahl viste på Salonen i Paris i denne perioden [124]. Vi må anta at han også har fått refusert noen bilder, da det ville være bemerkelsesverdig om han skulle være den eneste som ikke opplevde dette. Erik Werenskiold (1917) beskriver slike refusjoner på en åpenhjertig måte. Heyerdahl debuterte på Paris-Salongeni 1879, med et portrett av komponisten *Johan Svendsen* (NG). Det er et typisk "representasjonsportrett" i helfigur med helt mørk bakgrunn. Samme år hadde Fritz Thaulow to landskapsbilder fra Norge på Salonen. I 1880 fikk Heyerdahl antatt det tidligere omtalte bildet *En nymfe som snakker med en stær*, som altså ikke ble refusert som han trodde. Han stilte også ut et *Portrett av madame G…*, som vi ikke kjenner navnet på. Ingen av disse bilder vet vi hvordan ser ut, da de trolig er omsatt i Paris gjennom kunsthandleren Goupil. På samme salong stilte Thaulow ut to bilder, Harriet Backer sitt senere berømte *Solitude*, og

[124] Kilder: utstillingskataloger for Parissalongen, i Nasjonalgalleriets bibliotek.

Skredsvig et bilde. I 1881 viste Heyerdahl *Blomsterselgersken* og *Combien?* Det første bildet kom senere til Norge og inngikk i kunstsamleren Gustav Skamarkens samling. Erik Werenskiold skriver i et brev til Eilif Peterssen våren 1881 [125] : ”Heyerdahl har en vakker italienerinde der…, den har overordentlig fine ting. Han gjør nu affairer med Goupil og vil snart svinge seg op… Heyerdahl oppe under taget – rent sort, han er meget ulykkelig, men han gjør affairer med Goupil og har midler til at gjøre noget godt næste gang”. Hva gjelder bildet *Combien?* så skrev Aftenbladets Paris-korrespondent i mai 1881 at ”Fremstillingen af italienske Blomstersælgersker i de kjendte Modeldragter er forlængst udbrugte Sujetter, som nu kun kan vække vor Interesse, naar Figurene er sandt typiske” Anmelderen mener at Heyerdahls italienerinner ikke blir lik et ”autentisk historisk dokument”, selv om tegningen er god og stoffenes behandling er meget dyktig utført. Det er grunn til å være enig i dette. I disse to bildene av unge jenter ser vi Heyerdahls kjennemerke i slike fremstillinger; modellene er helt alvorlige og urørlige, med steinansikter. Bakgrunnen er helt mørk. Men unge jenter som selger blomster på gaten i Paris smiler da til folk! Og hvorfor har han ikke malt dem i det miljøet som er deres eget? Et troverdig svar kan være at han ikke makter dette. Et annet kan være at han ikke ønsker å male genrebilder, bare portretter. Da vil et miljø og/eller en bakgrunn ødelegge for det han ønsker å få frem.

Også Harriet Backer har notert seg Heyerdahls bilder på Salonen i 1881. I et brev hjem til familien skriver hun: ”HH henger høyt oppunder taket, skjønt de to bilder han har der er kjøpt av Goupil; men virker så tunge i farven, forresten er det meget smukt i det ene”. På samme Salon viste Skredsvig sitt kjente bilde *La ferme a Venoix*, som han fikk gullmedalje og meget heder for (kjøpt av den franske stat), og Backer viste sitt *Andante*.

[125] Kilde Aslaksby 1981, s. 56.

Blomsterselgersken. 1881. 117 x 70. PE.
Foto: Blaafarveværket

I 1881 søkte Heyerdahl på nytt om statsstipend fra Norge, på kr. 2 000. Det ble avslått, med følgende begrunnelse: ”Departementet fremhever at han allerede er indenfor den Kreds av Kunstnere hvem stipendier særlig bør komme til gode. Han har allerede et anerkjent navn, og man vilde ikke paa langt nær kunde give ham, hvad han søger.”. Kommentaren er gitt denne tilføyelse: ”Ansøgeren bemerker at da hans store billeder vanskelig kan sælges, saa maa han også i år ansøge om stipend”.

Det døende barn

På Salonen i 1882 kom så Heyerdahls endelige gjennombrudd i Paris. Der fikk han antatt *Det døende barn* (i Musée Mandet, Riom, Frankrike) og *Visitten*. Christian Krohg hadde to de bildene *Babord* og *Rolig sjø*, Backer *Interieur breton* og Werenskiold *La promenade favorite* og *Etude.* Bildet *Det døende barn* er malt i minst tre versjoner. Den utgaven som det her er tale om ble utvilsomt fremvist på en utstilling i Christiania Kunstforening i desember 1881. Det måler 194 x 224 cm. Andreas Aubert skrev en meget lang og rosende anmeldelse av maleriet i Morgenbladet 4. desember 1881. Enda mer begeistret er den anonyme anmelder i Dagbladet 8.desember. han skriver bl.a. at det hersket en "højtidelig, næsten trykket Taushed, i den Skare som stod og betragtede det døende Barn". Det i Christiania fremviste bilde er datert Paris 1882 [126]. Heyerdahl oppholdt seg i Norge fra april til november 1881 [127]. Aubert skriver i sin anmeldelse at bildets motiv er hentet fra en barndomsopplevelse som Heyerdahl hadde. Dette er bekreftet av kunstneren selv da han søkte om stipendium for 1882. I et brev datert Paris 13. april 1882 skriver han bl..a."En av Paris´ første kunsthandlere bestilte af mig et stort Billede"det døende Barn", for at faa Billedet saa localt og sandt som muligt, reiste jeg op til Norge, til Stedet hvor Scenen virkeligt havde passeret. Da jeg kom tilbage føler Kunsthandleren sig skuffet, han finder Billedet for localt, for typisk norsk, han kjøber ei Billedet. Det har kostet mig mange Penge og har sat mig i Forlegenhet. Forresten have fremragende Kunstnere rost Billedet".

Dette motivets historie i Heyerdahls oeuvre blir utfylt når vi kommer til 1971. Da mottar Nasjonalgalleriet et brev fra Andrew Johnson i Los Angeles. Han forteller at han eier et maleri av Hans Heyerdahl – "Det døende barn" – eller *Sans espoir* ("Uten håp"). Han skriver at han kjøpte maleriet av en kunsthandler som tidligere hadde vært i New York, og at disse hadde kjøpt maleriet i London. Johnson hadde hatt maleriet i 15 år. Han vedlegger et foto av maleriet, og spør om NG vil kjøpe det. Han er klar over at NG allerede har en skisse til dette maleriet. Dette tilbudet blir tydeligvis avvist av NG. I 1979 er det ny kontakt mellom partene, og i et brev fra NG til Johnson 21/11-79 bekrefter NG at de vil kjøpe dette maleriet, usett. Prisforlangende var $ 8 000, som ble akseptert. Dette maleriet er signert og datert Paris 1881. Den lille skissen til dette motivet som NG allerede hadde, ble kjøpt direkte fra Heyerdahl i 1889, etter at det var fremvist i Abels

[126] Oppgitt fra museet i en e-postkorrespondanse med meg i august 2009.
[127] Aslaksby (1981).

Kunsthandel samme år. Bildet er ikke datert, men NG har datert det i en tidligere utgave av sin katalog til 1881. Senere er dette rettet til 1889.

Min tolkning av dette motivets historie representert ved disse tre utgavene er at jeg tror alle tre er malt i Norge – rettere sagt Drammen – i løpet av de 7-8 måneder i 1881 som Heyerdahl da tilbragte i Norge, nettopp for å oppsøke det stedet der hendelsen fant sted. Han har reist til Norge også for å ledsage sin kone som skulle holde konserter der. Bilde nr. 2 er dog påbegynt i Heyerdahls atelier i Paris [128]. Som tidligere beskrevet her, så mistet familien Heyerdahl trolig et barn i "krybbedød" i 1860. Da var Hans tre år, og det er vel dette vonde barndomsminnet han har villet gjenkalle på lerretet. Men hvordan en tre-åring kan huske dette, er mer uklart. Alderen kan stemme godt med den gutten som står i bildets forgrunn, gråtkvalt og søvnig i nattskjorten. Det er grunn til å stille seg tvilende til hans uttalelse i den siterte stipendiesøknaden om at en kunsthandler i Paris hadde bestilt et maleri med dette motivet, men etterpå avslått å kjøpe det fordi det var for "lokalt". Men påstanden om bestillingen er riktig nok. Det får vi bekreftet av en liten notis i Aftenposten i oktober 1881, der det står: "Maleren Hans Heyerdahl , der for tiden opholder sig i sin Fødeby Drammen, fuldender i disse Dage efter Bestilling fra Frankrig et større Billede med Figurerne i Legemstørrelse samt med Sujet: en Familie ved et Barns Dødsleie". Dette motivet er allmennmenneskelig og globalt, og har intet spesifikt norsk over seg. Årsaken til avslaget kan vel være at kunsthandleren er skuffet over at bildet er så mørkt og lite "salonfähig", rent sagt i gammelmodig Münchenstil. Aubert bekrefter forøvrig kunstnerens utsagn om dette, når han skriver i sin anmeldelse: "Ogsaa dette sidste Billede skal gaa did, ligesom allerede en en tidligere Udgave i mindre Maalestokk af det samme Motiv". Jeg tror at den "skissen" som NG kjøpte i 1889 er den første versjonen av dette motivet som Heyerdahl laget, og at riktig datering derfor er 1881. Det er en prøve på motivet. Den andre versjonen er den som er datert Paris 1881, og som også NG eier. Den tredje versjonen er det meget store bildet som er datert Paris 1882. På sin vei tilbake til Paris fra Norge og Drammen senhøstes 1881, har Heyerdahl hatt med seg alle disse tre bildene. Han har stoppet opp i Christiania og latt det store bildet fremvise i Kunstforeningen.

[128] Kilde: Andreas Aubert i Morgenbladet 4/12-1881. Aubert forteller også at han har sett det værelset i Drammen der hendelsen fant sted, hvilket tyder på at han har truffet Heyerdahl under hans Norgesopphold. Det er vanskelig å tenke seg at den store versjonen på 4 kvm. er påbegynt i Paris, for så å bli faktet til Drammen og tilbake.

Hvorvidt han har ventet til utstillingen var over og så har tatt bildet med seg til Paris – eller om det er sendt dit senere – vet vi ikke. Siden de to siste bildene er datert "Paris", så må det bety at han enten har fullført dem i Paris eller at han har påført "Paris" fordi han ønsket å vise det franske publikum og kunsthandlere at de var laget eller fullført der. Det faktum at bilde nr. 2 er påbegynt i Paris er vel god nok grunn til å datere det dit. Leif Østby skriver at bildet (uvisst hvilken av de tre versjoner) er påbegynt i Paris allerede i 1879 [129]. I en liten notis i Aftenposten 12.november 1881 står det at Heyerdahl hadde tenkt å stille ut bildet først i Drammens Kunstforenings lokaler, men at det var for stort til å kunne bringes inn i disse. Det ble i stedet utstilt i lokalene til Drammens Børs, kun èn dag. Det var altså drammenserne som fikk gleden av å se dette bildet først!

Trolig var det store bildet udatert og uten stedsangivelse da det ble fremvist i Kunstforeningen på slutten av 1881. Det er ellers vanskelig å forestille seg at Heyerdahl har fremvist et bilde som allerede på det tidspunkt var datert Paris 1882. Den andre versjonen (70 x 60) har han selv bragt direkte til Paris, uten å fremvise offentlig i Christiania. Der er det blitt solgt, og senere lagt ut på en lang vandring, som endte i Los Angeles. Kunstneren har også bragt med seg den lille skissen på 24 x 25 cm, som han heller ikke senere har brydd seg med å datere. Han må ha oppbevart denne, inntil han i 1889 forsøker å selge den hos Abel i Christiania – åpenbart uten å lykkes. Så prøver han en annen utvei. I et brev til Nasjonalgalleriet 2. november 1889 skriver Heyerdahl dette: "Af de 3 Figurbilleder jeg har foreslaaet til Galleriet – vilde jeg selv eventuelt foretrække om Galleriet blev i Besiddelse af "det døende Barn", der sjøndt i Format mindst, efter min Mening representerer mig bedst. Skulde Bestyrelsen finde prisen høi, vil jeg gjerne f. Ex sætte den til kr. 500, da jeg synes det skulde være morsomt at se dette lille Billede i vort faste Galleri". Og NG kjøpte bildet. Det er vanskelig å forstå at Heyerdahl mente at den knøttlille versjonen (dog det første) av hans berømte maleri "representerer ham best". Her flørter kunstneren med sannheten. I et annet brev til NG i 1890 kaller han dette bildet for "genre" og en "miniatyr". I oktober 1888 forteller Heyerdahl at han har solgt i alt fire gjentagelser av "Det døende barn", til kunsthandlere og privatmenn. Året etter lager han det femte [130].

[129] Østby s. 93. Primærkilde ukjent.
[130] Aslaksby 1981, s. 58. Primærkilde ukjent.

Det døende barn. 1882. 194 x 224. Musee Mandet, Riom.

På en auksjon i november 1931 dukker det opp et maleri, da kalt *Dødsværelset. Liten studie*. Dette bildet skulle man ved første innskytelse tro er samme motiv som ”Det døende barn”, og at det m.a.o. er enda en forstudie til dette maleriet. Det er imidlertid grunn til å tro at det er et annet motiv og en annen hendelse som Heyerdahl her skildrer. På Høstutstillingen i 1886 viser han bl.a. bildet *Døende barn. Skisse*. Andreas Aubert skriver om dette (Morgenbladet 4/11-86): ”Hans raske lille skizze af ”Et døende børn” er en sjelfuld studie over Kunstnerens egen lille Pige, som han ivaar var lige ved at miste”. Her får vi

avverget en mulig sammenblanding, samtidig med at vi får en faktaopplysning. Det er nok dette bildet som havner på auksjon 45 år senere.

Med motivet "Det døende barn" ser vi ellers det første eksempel på Heyerdahls økonomiske sans og teft. Han vet hva publikum ønsker seg, og gjentar gjerne det samme motivet flere ganger, for å skaffe seg "mynt" [131]. Gjentagelser/dubletter av populære motiver i hans kunst ser vi flere ganger i hans oeuvre, især Åsgårdstrandbildene. I anmeldelsen i Aftenposten av minneutstillingen over Heyerdahl i 1914 skrives det: "Heyerdahl irriterte dem lidt. Han var ganske visst slem. Han hadde forretningstalent. Og i et litet, fattig samfund, hvor ærgjerrighet og magtbegjær spiller en stor rolle i kampen for tilværelsen, er det tusen utækkelige maater at irritere hverandre paa. Men hvad har det med hans kunst at gjøre". Mer om dette senere.

Komposisjonen i de tre nevnte utgavene av "Det døende barn" er nesten identiske. Variasjonen ligger først og fremst i morens attityde og holdning. I det første bildet ("skissen") står hun med åpen munn og fallende, halvveis utstrakte armer. I bilde nr. 2 er munnen lukket og hendene foldet på skjørtet. Det samme gjentar seg på det store bildet. Klesdrakt og langt hår er omtrent identiske i alle tre versjoner, men ut fra ansiktet å dømme kan det se ut som om kunstneren har brukt tre forskjellige modeller for moren. Hun ser ut som en botferdig Magdalena; et motiv som Heyerdahl har brukt flere ganger. I dag virker bildet for teatralsk, "litterært" og oppstilt. Det virker ikke emosjonelt på meg. Legens figur og attityde er bortimot meningsløs; han virker som en blanding av en stiv professor og en prest. De to tjenestepikene som er inneklemt ytterst til venstre i bildet har ingen hensikt. Det beste elementet i bildet er faren bøyd over vuggen med det syke barnet. Heyerdahls lille genistrek er den lille gutten (ham selv) som trer inn i rommet i forgrunnen av bildet. Han blir betrakterens vitne til det tragiske som skjer. Uten dette innslaget hadde bildet falt sammen som et kunstverk. Dette er "full realisme!" (Auberts ord), men det krever noe mer. Vi ser tydelig at kunstneren har brukt modeller, og bildet mister noe av sin ekthet. Det har dog skjedd noe annet viktig med bildet underveis i skaperprosessen. I de to første versjonene er farvene mørke og stort sett brune; "München-brunt" som Werenskiold ville ha kalt det (dessverre ikke brukbare for

[131] Et uttrykk brukt av ham selv, som jeg kommer tilbake til.

gjengivelse her). Det lille gløttet av vinduet bak gardinen kaster lys inn i rommet, sammen med en parafinlampe på hyllen bak vuggen. Figurene forsvinner nesten i alt det dystre mørket. I den siste og store versjonen har Heyerdahl brukt lysere farver. Veggen bak vuggen er gråblå og gulvet likeså. Figurene fremstår klart og tydelig, og det hvite i guttens skjorte, morens bluse og området rundt det døende barnet i vuggen er delikat klart og rent i forhold til omgivelsene og rommet som sådan. Vi kan bare gjette oss til hvorfor Heyerdahl har endret så mye på farvene fra 1881 til året etter – og før det innleveres til Salonen. Har kunsthandleren rådet ham til det, utfra de mindre versonene han har sett - og avvist? Eller er det kunstnervenner som har gitt ham råd? Endringene er uansett vellykket. Det sterkt hvite i guttens nattskjorte er et vitnesbyrd fra kunstneren om at det ikke finnes noe som er så hvitt i naturen som et hvitt tøystykke, som den da 17-årige Heyerdahl viste for Christian Skredsvig i Ullensvang i 1874.

Heyerdahl fikk den store franske prisen ”Grand Prix du Florence” og 5 000 franc for dette bildet på Salonen i mai 1882. Mottageren forplikter seg til å bo i Firenze i to år, der han blir tildelt et atelier. Denne årlige pris var inntil da bare tildelt franske kunstnere, i hovedsak billedhuggere. Den var innstiftet av tidsskriftet ”L´Art”. Juryens mandat var å plukke ut den unge kunstner på Salonen hvis arbeide var det mest lovende, selvstendige og alvorlige. Bildet ble solgt til den franske stat (tidspunkt og pris ukjent), og i 1884 plassert i Musée Mandet i Riom, der det fortsatt befinner seg og tilhører de viktigste verkene [132]. Før dette tidspunkt hadde bildet dog en usikker fremtid. Det fremgår av et brev som far Halvor skrev til Andreas Aubert 6.juli 1882. Her står det:

> ”Min Søn Maleren har nylig tilskrevet mig og udtalt det Ønske, at hans ”døende Barn”, som endnu er usolgt, kunde finde Plads i vort Nationalgalleri. At forære det til Galleriet har han ikke Raad til, men kan han sælge det for forholdsvis billig Pris, da det jo allerede har indbragt ham 5000 franc foruden 2 Aars frit Atelier i Florenz.
> Jeg kjender ikke, hvilke Mend der danner Nationalgalleriets Bestyrelse, og har heller ikke Lyst i Egenskab af Malerens Fader at henvende mig til Bestyrelsen med et saadant Forslag, men det tiltaler naturligvis ogsaa mig, da jeg jo overordentlig gjerne saa, at det kunde forblive her i Landet.

[132] E-post fra museet august 2009. På spørsmål fra meg om bildet kan utlånes til Norge er svaret nei, p.g.a. bildets viktighet og størrelse, som gjør det umulig å få det ut av rommet (!)

> Det er antagelig det første Billede, som har bragt en Nordmand et udenlandsk Stipendium, saa at kanske Bestyrelsen ogsaa af denne Grund kunde finde nogen Interesse i at Billedet blev norsk Eiendom.
> De maa undskylde, at jeg henvender mig til Dem, men jeg ved ingen som med større Interesse følger min Søn paa hans Kunstnerbane. Finder de derfor, at Planen bør fremmes, da henstiller jeg til Dem, hvorvidt De vil henvende Dem personlig til nævnte Bestyrelse eller fremsætte et Forslag i den antydede retning i et af vore Dagblade.
>
> Med Agtelse, forbindtligst H. Heyerdahl"

Hvorvidt denne "planen" ble utført av Aubert vet vi ikke [133]. Uansett kom Den franske Stat Norge i forkjøpet og kjøpte bildet, trolig ultimo 1882. Det ble først plassert i Luxembourgmuseet i Paris, før det ble overført til Riom.

Heyerdahl og Edvard Munch

En mulig forbindelse mellom Heyerdahls bilde *Det døende barn* og Edvard Munchs *Døden i sykeværelset* er nærliggende. Det eksisterte et langvarig og noe turbulent forhold disse to kunstnere imellom, selv om ikke akkurat disse to bilder har spesielle analogier. Forholdet mellom disse to personligheter er viktig for å forstå begge to – både kunstnerisk og menneskelig. Især kommer noe av Heyerdahls personlighet klart frem i den følgende beskrivelse av hans relasjon til Munch. Her skal derfor gjennomgås det som finnes av materiale om forholdet dem imellom, og hva de mente om hverandre.

Heyerdahl og Munch traff hverandre første gang i Borre sommeren 1885. Da var Heyerdahl i Åsgårdstrand for første gang. Senere var han der hver sommer. De omgikkes i Åsgårdstrand de fleste somre etter at Munch første gang kom dit i 1889. Munch kjøpte hus der i 1898.

I katalogen til utstillingen "Det syke barn. Historien om et mesterverk" i Nasjonalgalleriet primo 2009 står det at Edvard Munchs bilde er inspirert av Heyerdahls med samme motiv. Dette gjelder vel Munchs *Døden i sykeværelset* fra 1893 mer enn *Det*

[133] Jeg har ikke funnet noen avisartikkel av Aubert om dette temaet. I sin anmeldelse av bildet i Morgenbladet 4/12-81 gir han heller ikke uttrykk for noe ønske om at bildet bør "forbli i Norge".

syke barn. Det påstås samme sted at ”Syke barn var med andre ord etablert som et yndet standardmotiv blant kunstnerne på 1880-tallet, og godt egnet som utgangspunkt for eksperimenteringer og formale utprøvelser”. Jeg kan dog ikke se at det finnes en slik mengde kunstverk fra denne perioden med dette motivet at det kan forsvare uttrykket ”yndet standardmotiv”. Og å trekke inn Christian Krohgs bilde *Syk pike* fra 1881 i denne sammenhengen blir lettere meningsløst. Det er ganske forskjellig i utførelse og oppfattelse fra Munchs og Heyerdahls bilder av syke og døende barn.

Edvard Munch: Døden i sykeværelset. 1893. 134x 160. Munch-museet

I et (utkast til) et brev fra Munch til vennen Bjarne Falk 26. mai 1882 skriver Munch : ”Heyerdahl skulde have været overordentlig flittig, han gik tidlig op om morgenen og tog skitser i Boulogne-skoven før han begyndte at arbeide i sit atelier. Det er noget anderledes end os. Har du seet i bladene hvilken ros Heyerdahl har fået for sit ”døende barn” og at han har solgt stykket til et musee i Paris. Det er virkelig sørgelig at det ikke kunde blive anskaffet til vort nationalmusée. Sådanne bilder og ikke disse brune sausede malerier som det er så fuldt af kunde det være nyttigt

og lærerigt at se på for ungre kunstnere"[134]. Munch er altså også imponert over Heyerdahls arbeidsiver og rutiner. Da Munch stilte ut på Industri-og Kunst-utstillingen i 1883, mottok han følgende kritikk: "Den ganske unge Edvard Munch har udstillet et Studiehoved. Det minder stærkt om Hans Heyerdahl, men røber dog Selvstendighed. Et ungt Fruentimmer, rødhaaret, smaaøjet og styg, men karakteristisk og levende". Noe senere skriver Munch om Heyerdahls *Studiehode* på utstillingen i CKF i 1883 (antagelig det han malte i München i 1877, og som nå befinner seg i Bergens museum): "Krogh og Werenskiold havde ypperlige ting og Heyerdahl et guddomelig studiehoved – næsten det beste af altsammen dernede". Jens Thiis skriver fra Høstutstillingen i 1885 dette: "Hans Heyerdahl var en ujevn, men stor malerbegavelse, som iallfall fra dette år av fikk betydning for Munch og skjøt Krohg-innflytelsen i bakgrunnen" [135]. Om årene 1885-92 skriver Thiis videre at "det er da Munch modnes til selvstendig kunstner, frigjør seg fra påvirkningene fra Krohg og den yngre naturalistgruppe med Wentzel i spissen og nærmer seg Heyerdahl uten å la seg forføre av hans virtuositet.." Senere forandret Munch sin innstilling til Heyerdahls kunst. I en samtale med Christian Krohg i 1892 sier sistnevnte til Munch: "- "De synes naturligvis ikke at noen andre maler godt enn De selv?" – "Å, nei, oppriktig talt", sa han, "så synes jeg ikke det.- Å jo forresten, Werenskiold tegner jo ganske godt" – "Hva synes De om Heyerdahl?". Han trakk på skuldrene [136]

I 1894 gikk advokat Ludvig Meyer til rettssak mot Edvard Munch angående et gruppeportrett som Munch hadde malt av Meyers tre barn. Han nektet å overta bildet, og Munch gikk til sak, etter at forutgående megling var resultatløs. Meyer tapte saken og måtte betale Munch hans forlangende kr. 500 for bildet [137]. Meyers advokat ba disse fem avgi skriftlige sakkyndige uttalelser om dette bildet før rettssaken: Eilif Peterssen, Gerhard Munthe, Erik Werenskiold, Hans Heyerdahl og Andreas Aubert. Alle – bortsett fra Heyerdahl skrev at de støttet Munch og avga – dog avmålte – rosende karakteristikker av bildet. Men alle fire skriver at bildet må forstås ut fra forutsetningene og forventningene til Munch, fra de som kjenner hans kunst og personlige kunstoppfatning, hvilket Meyer utvilsomt gjorde. Heyerdahls uttalelse i et brev av 28.november 1894 er kort og nærmest fiendtlig: "Efter at have seet Edv. Munchs Portræt af Hr. Advokat L. Meyers

[134] Kilde: *Edvard Munchs brev. Familien*, (s. 55), Oslo 1949
[135] Kilde: Jens Thiis: *Edvard Munch og hans samtid*, Oslo 1933
[136] Fra Krohgs *Kampen for tilværelsen*
[137] Sakens akter finnes i Riksarkivet. Jeg er Frydenberg-Flaatten takknemlig for å ha tipset meg om dette.

Børn giver jeg efter Anmodning om Billedet følgende Bedømning: ”Raat skitzeret, aldeles ufærdig som Portræt”. Da Munch skulle vitne sier han bl.a.: ”Karakteristisk er det at Meyer tilkalder en mand som Heyerdahl, hvis Portrætter i det sidste er fuldendt kunstneriske makværk”.[138] Her ser vi begynnelsen på den animositet som senere skulle prege forholdet dem imellom.

Thiis beskriver senere det som ”noen har fortalt ham” etter at Kunstnerforbundet i 1932 hadde en minneutstilling over Høstutstillingens første 25 år. Munch besøkte etter sigende utstillingen gjentagne ganger i de tidlige morgentimer, og etter å ha besiktiget sine egne to bilder der, stanset han hver gang lenge foran Heyerdahls bilde *Arbeiderens dødsleie* (fra 1888, omtales senere her) og gikk hoderystende derfra, mumlende ”Han var allikevel en stor maler!” Anekdote eller sant? Pussig er det uansett at Munch skulle beundre dette bildet så mye. Det er like ”sausete” og brunt som de malerier i Nasjonalgalleriet som han foraktet noen år tidligere.

Munch skriver i et brev [139]: ”Rett skal være rett. Jeg skylder Heyerdahl mer enn Krohg”. Men den samme Munch er nærmest hatsk mot Heyerdahl når han skriver [140]: ”Det er ikke riktig når Thiis skriver at jeg har lært så meget av Krohg. Av Heyerdahl har jeg lært noe. Det sier jeg trass i at jeg ikke kunne greie ham. Som menneske var han en av de verste, synes jeg. Han og Eilif Peterssen. Jeg må si at det er noe godt i Heyerdahls ungdomsarbeider. Senere ble han, som Munthe, gul på linsen”. Dette bekreftes av Jens Thiis, som siterer et utsagn fra Munch [141]: ”Det første billede jeg hadde utstilt 83, hadde jeg gjort *uten Krohg*, og jeg var i min tidlige tid meget mer tiltrukket av Heyerdahl, som var en god maler, selv om jeg satte mindre pris på ham som menneske. Men rett skal være rett: jeg skylder Heyerdahl mer enn Krohg!”. Thiis siterer her også en uttalelse fra Erik Werenskiold som han personlig overhørte: ”Ja, Munch, han hørte meget nærmere til Heyerdahl han, enn til Krohg. Det var vi alle enige om. Men Heyerdahl var også en god maler”. Thiis skriver samtidig om at det lå så meget personlig og uvedkommende mellom Krohg og Munch, og tilføyer så:

> ”Og hvordan opførte ikke Heyerdahl sg mot Munch? I ungdommen bestod et visst vennskapelig forhold mellem dem, men uten varme fra noen av sidene.

[138] Dokument i Munch-museets bibliotek.
[139] Gjengitt i Ragna Stang: *Mennesket og kunstneren Edvard Munch*, København 1973. Primærkilde og årstall ukjent.
[140] Gjengitt i Rolf Stenersen: *Edvard Munch. Nærbilde av et geni*, Oslo 1945. Primærkilde og årstall ukjent
[141] Thiis: *Edvard Munch og hans samtid*, Oslo 1933, s. 80. Primærkilde er Munchs notater sendt til Thiis.

> Heyerdahl brukte Munch til sammenligning for å nedsette de andre og eldre av kameratene. Med all sin maleriske begavelse var han fra karakterens og intelligensens side en underlig mann. Hans selvdyrkelse og forfengelighet kunde føre til det komiskes grense. En sann mani hadde han for å ha store "elever". Ikke bare Munch, men van Gogh og Picasso vilde han overtale sig selv og andre til å tro var egentlig Heyerdahls elever. – Allerede i Aasgaardstrandtiden kom der knuter på tråden mellem ham og Munch. Og da Munch var kommet til makt og myndighet og han hadde nådd et visst verdensry, la Heyerdahl for dagen et åpenbart hat til Munch og en ganske ubehersket misunnelse over hans medgang. Jeg glemmer ikke den store representative Munch-utstilling hos Blomqvist på Karl Johan i 1909, da jeg nylig var blitt Nasjonalgalleriets direktør, og satte alt inn på å foreta et stort Munch-innkjøp. Tross alle vanskeligheter fikk jeg da innkjøpt fem hovedverker av Munch for ti tusen kroner, en tredjedel av salgsprisen. Dette satte Heyerdahl i et likefremt raseri, og han gikk dagsstøtt på utstillingen og skjelte høilytt Munchs kunst ut for "tysk gardinmaleri, tyndt og slett og dårlig". Det var hvad Munch fikk igjen for sin beundring for sin ungdoms mester".[142]

Den utstilling som Thiis refererer til her fant sted hos Blomqvist i mars 1909. Der stilte Munch ut hele 200 grafiske blad og 50 malerier. Det utspant seg en heftig avispolemikk om nevnte innkjøp til Nasjonalgalleriet i Verdens Gang våren 1909. Siden denne saken dreier seg om både hovedverk i norsk kunst og kjente kulturpersonligheter, er det av stor interesse å redegjøre nærmere for den. Ikke minst fordi den involverer Heyerdahl. Jens Thiis tiltrådte som Nasjonalgalleriets første direktør i desember 1908. Det var klart at han ville satse på samtidskunsten i galleriets innkjøp. I VG 31.mars 1909 gir han en lengre redegjørelse og begrunnelse for sitt initiativ til kjøpet av Munch-bildene til Nasjonalgalleriet. Han hadde fått Munchs tillatelse til å kjøpe 5 verk av ham til en samlet sum av kr. 10 000. Munch befant seg da på en klinikk i København. Thiis skriver at "det er kommet anonyme eller redaksjonelle angrep på meg og kunstmuseets ledelse fra et visst hold". Han skriver videre at Christian Krohg var en av dem som fra første stund motarbeidet innkjøpene. Thiis foreslo i samarbeide med Departementet å nedsette en

[142] Her er det grunn til en viss kildekritikk. Vi har bare Thiis´ord for mye av dette, særlig påstanden om at Heyerdahl mente at van Gogh og Picasso egentlig var hans elever. Det finnes dog andre kilder her, se senere i teksten.

komité av sakkyndige, bestående av malerne Erik Werenskiold, Eilif Peterssen, Oluf Wold-Thorne og Halfdan Strøm. Werenskiold ville ikke være med og foreslo i stedet Harriet Backer. Peterssen ville heller ikke være med, skjønt han – ifølge Thiis – anbefalte bildene innkjøpt. Et kort fra Christian Krohg hadde dog fått ham til å ombestemme seg angående deltagelse i komiteen. Så skriver Thiis:

> ”Det var umiddelbart efter denne Meddelelse at jeg i en ”noger opphidset Sindsstæmning” traadte ind paa Munchs Udstilling og traf – klokken 10 om Morgenen – Udstillingens uundgåelige ”Cicerone” Hr. Hans Heyerdahl, som straks overtog sit Hverv at nedrakke Munchs Billeder for mig. De ytringer jeg ved den Leilighed lod falde overfor Hr. Krohgs ”Vidne”, og senere overfor dennes Ledsager, stemmer ikke med hvad Hr. Krohg anfører. Da Lokalet saa godtsom var tomt, kan jeg ikke paakalde andre Vidner. Heller ikke skal jeg søge at gjenta hvad Hr. Heyerdahl utredet om Munchs Kunst. Men siden Hr. Krohg har fundet det paakrævet at fremdrage denne Sladder i en Avis, kan jeg erklære, at jeg ikke kjendes ved de bevitnede Yttringer i den fremlagte Form, og at jeg ikke udtalte noget om Hr. Krohgs Bevæggrunde. Hvad jeg sa, var i det væsentlige det, at Munchs Kunst nok vilde triumfere baade over Intriger og Kollegers Brødnid (= det å misunne en annen hans inntekter; min tilføyelse), derom følte jeg mig overbevist. Paa Hr. Heyerdahls indignerte Spørsmaal om jeg med Brødnid sigtede til ham, svarte jeg, at jeg ikke sigtede til nogen bestemt, men havde et almindeligt Indtryk af , at det ikke bare havde glædet Munchs Kolleger, at han havde solgt saa godt”

Thiis beretter videre om at Krohg og Kunsterstyret satte den ”pasjonerte Munch-nedrakker Hans Heyerdahl” øverst på sin forslagsliste til innkjøpskomitè. Komiteen ble dog til slutt seende slik ut, i samråd med Departementet: Halfdan Strøm, Harriet Backer, Anders Svarstad, Arne Kavli og Thiis selv. Det merkelige skjedde at de opprinnelig av Thiis foreslåtte bilder *Vampyr* og *Stjernenatt* ble byttet ut med *På verandaen* og *Dagen derpå*. Forøvrig var *Pubertet*, *Aske* og *Franskmannen* med i utvalget. Thiis avslutter lakonisk sitt avisinnlegg slik: ”Hvem der har indlagt sig Ære eller Vanære ved Kjøbet, turde endnu være for tidligt at bedømme”. Aftenposten skriver forøvrig om bildet *Dagen derpå*: ”Etter at dette bildet nå har flakket omkring på utstillinger i mange år uten kjøper, forekommer det oss at den berusede pike på bildet burde ha sovet rusen ut, og at Nationalgalleriet iallfall ikke er stedet til å fortsette dermed”.

Naturlig nok svarer både Krohg, Peterssen og Heyerdahl på Thiis`artikkel i VG, dagen etter. Krohgs innlegg tar opp formalia vedrørende oppnevnelse av innkjøpskomitè, og trenger ikke siteres her. Det samme gjelder Peterssens innlegg. Heyerdahl derimot er indignert over å bli beskyldt for å ha "brødnid" overfor Munch. Han mener at Thiis` bemerkning om dette var rettet til Krohg, og har vitner derom. Så skriver han: "Med Hensyn til Hr. Thiis` Betegning af mig som "passioneret Munch-nedrakker" skal jeg indrømme, at jeg vovet at dissentere fra Hr. Thiis` paastand, at Munch for Tiden er Verdens største maleriske Geni, ligesom jeg ikke lagde Skjul paa, at der er Billeder i Munchs Udstilling , som jeg ikke liker, men jeg synes jeg maa faa Lov til at ha en Mening, og iethvertfald er det meg umulig at forstaa, at det indeholder nogen Fornærmelse mod Hr. Thiis." Touchè Heyerdahl!

Senere på året finner vi de første nedtegnelser som maleren Ludvig Ravensberg (1871-1958) gjorde om Munchs forhold til Heyerdahl. Ravensberg var en nær bekjent av Munch, og har gjort dagboksopptegnelser av deres samtaler og sosiale samvær [143]. Den første der Heyerdahl er omtalt finner vi 7.juni 1909. Da skriver Ravensberg: "Endvidere fortæller Munch, boede vi engang i et lidet yndigt hus paa Borre. Heyerdahl og Edvard Diriks kom og besøkte os. Jeg havde dengang malet syg pige og vaar, var cirka 23 aar gammel. Heyerdahl roste mine billeder, men Diriks fandt de daarlige og ytrede i hele familiens og Edvards paahør det er jo rimeligt, thi han gjør jo ikke andet end at sidde paa cafè hele dagen". Dette må ha vært i 1885, da Heyerdahl tilbragte sin første sommer i Åsgårdstrand og Munch var i Borre, ikke langt unna.

10. juni 1909 skriver Ravensberg: "Vi kommer til at tale om gamle Heyerdahl. Jeg glemmer aldrig, siger M, de fæle billeder han slog i danskerne, portrætter… Ja, siger jeg: naar jeg tænker på Heyerdahl maa jeg tænke paa en tegning av Oberländer: "Dum sige de, men fiffig sige de ogsaa". Ja, siger M, hans fiffighed er en modvægt naturen har sat til hans taabelighed. R: og dog er Heyerdahl noget for sig, han har et git syn og er en dagsorden i kunsten. Ja, gamle Heyerdahl er en note, siger Munch, men det er jo alligevel noget sant latterligt ved ham".

Neste Ravensberg-nedtegnelse der Heyerdahl er med finner sted i september 1909. Det har overskriften "Champagnefrokost hos M": "Jeg tror ikke man for ofte skal male portrætter, det kommer lett noget ukunstnerisk ind. Heyerdahl har ødelagt seg paa

[143] Disse dagbøker finnes i Munchmuseets bibliotek. Jeg er kunsthistoriker Hans–Martin Frydenberg Flaatten takknemlig for å ha ledet meg til disse tekster.

portrætter". I april 1910 sier Munch dette til Ravensberg: "Heyerdahl eier ikke form, det er bare klomper nu, han gjorde nydelige smaa hoveder og sligt, men gud bevare mig hans midgardsormen og billedet på logen". Siste nedtegnelse der Heyerdahl omtales er datert 29.september 1914. Det er åpenbart rett etter Jubileumsutstilingen for 1814, der Heyerdahl deltok post mortem med 21 bilder, deriblant *Døende barn*: "M talte paa tilbageveien om udstillingen, han synes Heyerdahls syge barn er godt, i særdeleshed naar man saa det i modsætning til de engang beundrede billeder af Eilif Peterssen, som han fandt var under al kritik, Wesselbildet og Christian den 2.dre".

Da Munch i 1889 søkte om statsstipend var Heyerdahl en av mange kjente som underskrev og anbefalte søknaden. Også da Munch samme år søkte om lån av utstillingslokale skrev Heyerdahl følgende: "Jeg anbefaler herved paa det varmeste Munchs Ansøgning om Laan af Lokale i Universitetet til at afholde en Udstilling af denne lige saa interessante som originale og overordentligt talentfulde unge Kunstners samlede Arbeider". Men i november 1895 uttaler Heyerdahl seg negativt om Munchs kunst i Studentersamfunnet. Det var etter det foredrag som Sigbjørn Obstfelder holdt om Munch. [144] Referenten skriver dette om Heyerdahls innlegg etter foredraget: "Nu kommer da endelig en som forstaar seg paa kunst – meget saagar (!). [….]. Bøcklin er saa uendelig meget større (drog vældig tilfelts mod Obstfelder, afleverte en hel del personligheder og optraadte i det hele paa en lide tækkelig maade, hvorfor han ogsaa høstede rigelig paaskjønnelse i form af hyssen, fløiter, skrabe osv. ligesom en ex auditorio nedlagde en kraftig protest mod hans optræden) [….]. Munch er en opdager – har seet sig om og tat hvad han kunde finde – paavirket af franske kunstnere (stormende…?, "ned med ham" osv.). M`s "saakaldte kunst" er den pureste dilettantisme – og tilmed daarlig dilettantisme".

Dette er sterke ord fra Heyerdahl, og som uttrykksmessig står i stil med det som Thiis hevder var Heyerdahls senere holdning til Munch i 1909. Heyerdahl har åpenbart opparbeidet et nærmest hatefullt forhold til Munch siden midt på 1890-tallet. Hans forfengelighet, misunnelse og selvgodhet fører til at han går til usaklige og uforståelige angrep på Munchs kunst. De siterte uttalelser om epigoneri og dilettantisme avslører at Heyerdahl enten ikke har forstått Munchs kunst i det hele tatt, og/eller at han lider av

[144] Referatet fra møtet er skrevet i en herlig form av stud.theol Oscar Grasmo, og finnes i Munch-museets bilbiotek.

brødnid. Her er det grunn til å minne om Andreeas Auberts ord i 1906 (sitert foran): ”Spændingen og motsætningerne, naar de er for store, utvikler en syk selvfølelse og en syk menneskeforagt, som blir til meldug for kunstnerens egen sunde vækst. Dette er vort samfunds syn overfor Edvard Munchs geni”. Dette passer dessverre godt, applisert på Heyerdahls forhold til Munch.

En mulig forklaring på skiftet i Heyerdahls syn på Munch er dette: Munch og Heyerdahl hadde en felles forbindelse; en kvinne som de begge var forelsket i. Det gjelder Martha Jebe, kalt ”Tupsy” (f. 1871). Hun var elev av Heyerdahl i 1894 [145]. Omtrent samtidig hadde hun et forhold til Edvard Munch [146]. Hun lengter fra familiens rede i Trondheim til Edvard, og skriver et brev til ham 22.juni 1896. Da er Munch i Paris, og Tupsy vil møte ham i Åsgårdstrand. Her skriver hun bl.a.:

> ”Ja, så må jeg fortælle hva slags rygter det går om mig her i byen, tænk de sier, at Heyerdahl og frue skal skilles, og H. skal gifte sig med mig! Uden at jeg selv ved det mindste om det! Er det ikke grusomt, jeg er så sinna på de, som kan spre ud slike rygter, er det ikke forgalt? Jeg er så bange H. kommer til Aasgårdstrand så, for da blir vel rygterne endnu verre – og hvis papa og mama får høre sånt, blir jeg vel sendt i kloster, jo det blir en rigtig net historie. Hva skal jeg gjøre med sligt? Nu vil jeg herefter være forfærdelig forsigtig, tør ingen ting mer, jeg kan ikke skjønne hvorfor ikke jeg kan få være i fred som andre, hvorfor ikke du? Kjære Edvard nu må du altså ikke fortvile over dette lange brev, jeg har nemlig ingen ting at bestille, jeg er rastløs hele dagen…. [147]

Ingen røk uten ild? Merkelig er det i alle fall at en slik historie skal nå helt opp til Trondheim. Er ryktet om Heyerdahls forelskelse og skilsmisseplaner korrekt, så har vi en mulig årsak til den animositet som Heyerdahl fikk til Munch fra omtrent dette tidspunktet. For hans kjære Tupsy ville åpenbart ikke ha ham, og var i stedet glødende forelsket i rivalen Munch! At Tupsy har gitt den gifte Heyerdahl slike forhåpninger kan vil vel lese ut av det hun skriver om at hun heretter vil være meget forsiktig og ikke tør mer…. Slik vi kjenner Heyerdahls personlighet, er det naturlig å tro at dette er nok til å få

[145] Heyerdahl malte hennes portrett i 1894. Det er en typisk Heyerdahl-komposisjon, bare ansiktet en face. Det ble solgt på en auksjon hos Sotheby i London i 2009 for £ 12 000, en forbausende høy pris til å være malt av en i UK ukjent norsk maler og med en ukjent modell. Det er muligens kjøpt av en nordmann. Proveniens ukjent.
[146] Kilde her: Atle Næss: *Munch. En biografi.* Oslo 2004, s. 156 ff. Martha Jebe ble gift med den danske maler Clemet i 1902, og flyttet til Danmark.
[147] Brevet finnes i Munch-museets bibliotek.

Heyerdahls tidligere noenlunde rettferdige og positive holdning til Munch til å bli snudd på hodet. Og Heyerdahl glemmer aldri, det har vi mange eksempler på. Han har heller ikke – så vidt vi vet – malt portrett av noen av sine andre elever.

Avslutningsvis om forholdet mellom Munch og Heyerdahl kan tilføyes følgende utsagn fra et brev som Munchs søster Laura skrev til tanten Karen Kjølstad fra et opphold i Åsgårdstrand i 1889: ”Heyerdahl efteraber alle Edvards motiver…”. [148]

Hva Heyerdahl mente om Munch fremgår forhåpentlig av ovenstående. Det er i beste fall ambivalent, i verste fall og økende med årene: hatefullt. Det er – på bakgrunn av ovenstående sitater – vanskelig å oppsummere hva Munch på den annen side egentlig mente om Heyerdahl som kunstner. Det varierer åpenbart med hva han har sett av hans verker, og når han uttaler seg. Det er litt forvirrende, men det avtegner seg et mønster av at Munch hadde stigende uvilje mot Heyerdahls kunst etter hvert som han – eller begge - ble eldre. Mennesket Heyerdahl har han gitt et dårlig stempel. Vi har allerede sett – og skal senere se - at det har også andre gjort.

I en av Munchs mange ”litterære tekster” finner vi Heyerdahl minst et sted. Disse tekstene er selvbiografiske opptegnelser, gitt en litterær form med psevdonymer, muligens med det formål å utgi det. De kan ikke dateres, men de fleste er trolig fra rundt 1890. De kan være kilder til opplevelser Munch har hatt, og er også brukt som det av Munch-forskere [149]. I en av dem beskriver Brandt (= Munch) et besøk hos Hertzberg (= Heyerdahl) der han håper å treffe sin elskede fru Heiberg (= Milly Thaulow). Ut fra hele teksten å dømme må det ha vært en sommeraften i Åsgårdstrand.

”Brandt var på besøg hos Hertzberg – De sto foran noen lærreder – Her ser du at jeg har malt med terpentin. Det er nokså godt – ikke sant, tørt behageli – Jeg maler altid med terpentin – det er det eneste – Ikke sant det parti der – er bra – det er vist det beste jeg har gjort – vil bare male me terpentin herefter – har forresten gjort det alti - Ja det er vist bra, terpentin. Her ser du et annet – det er malt me parafin – det er også bra at male me – man får det saftiere – jeg maler svært meget me parafin – det er lisså godt som terpentin - bedre. Hertzberg gik frem og tilbage og så på billederne sat de snart på gulvet – snart på en stol for at se i forskjelligt lys svært bra parafin å

[148] Op cit.
[149] Kilde: kunsthistoriker Hans-Martin Frydenberg Flaatten. Disse litterære tekster befinner seg i Munch-museets bibliotek.

male med – forresten tror jeg terpentin er bedre – begge deler er godt – man kan bruge begge dele. Er de i følle med fru Heiberg spurte han efter en stund. Nei. For hun skulde komme netop nu – vi har henne snart. Brandt ga seg til at betragte et billede - han var blitt hed. Det skal jeg nu skrabe ud – så blir det så deili at male på jeg skraber alti du og maler efter på – Brandt hørte ikke mer på ham. Han hørte fru Heibergs stemme i gangen….."

Denne beskrivelsen av Heyerdahls malemåte er interessant nok i seg selv [150]. Likeså er hans monomane skryt og selvopptatthet tatt på kornet av Munch .

Søknad om stipendium

Heyerdahl søkte 13. april 1882 fra Paris om et nytt stipendium fra den norske stat. Dette var før "Det døende barn" ble fremvist på Salonen fra 1. mai. Det som står i søknaden er interessant for å belyse Heyerdahls ambisjoner og selvbevissthet på dette tidspunkt i karrieren. Søknaden gjengis her i sin helhet:

> "Til Departementet for Kirke og Undervisningsvæsenet!
>
> Herved ansøger jeg om delagtighed i Statens Stipendium, bevilget til Kunstneres Ophold i Udlandet. Jeg ansøger om Stipendium for uforstyrret af smaalige pecuniære Sager, at hengive mig til Studierne for mit næste colosal-Billede. Forberedelserne til dette Billede have kostet mig mange Penge, saa jeg har været nødt til at kaste min tid bort til at male en Masse Smaating. Hertil passer ei mit Sind og mit Talent. Compositionen har til Motiv: "Charons Baadfærd" (Efter Vergil). Det er Menneskene, der i ideal Forsoning mødes – og deres Følelser i de forskjelligste Udtryk ved Beskuelsen af den hemmelighedsfulde, taagede, gruopvækkende Underverden og Styx´ sorte vand. Mødre gjenfinde sine Børn, Søskende mødes atter, Oldinge der gruble over Livet der svandt- med Livsledsagerinden ved Siden, der trøstende peger ud imod Evigheden- ensomme, trodsende Mæn og frygtende Kvinder, Unge og Gamle – og over alt dette; Charon, næsten usynlig, dødningeagtig, der fører Menneskene fra en Verden til en anden. Compositionen inholder omtrent femti Personer i over Legemsstørrelse. De første Kunstnere og den udenlandske presse have allerede udtalt sig overmaade rosende om Udkastet, og tror jeg, det vilde være i Kunstens Interesse, om der bevilgedes mig et klækkeligt Stipendium, for at fuldføre dette Billede,

[150] Det er påfallende med Heyerdahls gjentatte lovprising av terpentin. Dette er et løsemiddel, og er velkjent som brukt til sniffing…..

der har været mange Aars Higen, og hvor jeg kan nedlægge al min Kraft og haabe et godt Resultat.

Ærbødigst H. Heyerdahl.

Paris den 13.de April 1882, 27. Rue Bayen, Ternes"

Her har Heyerdahl tatt steget fra vår verden og opp til Parnasset. I en alder av 25 år har han mistet bakkekontakten.

I et oppfølgende brev til Departementet 10.juni 1882 meddeler far Halvor at han har mottatt et brev fra sønnen noen dager i forveien, der han forteller om pristildelingen [151]. Av brevet fremgår det at faren er redd for at nyheten om sønnens utmerkelse i Paris skal virke til hans ugunst når Departementet (in casu Nasjonalgalleriets Råd) skal vurdere søknaden. Etter farens mening er det motsatt; en slik pristildeling er en anbefaling og en oppfordring til hans Fedreland om å gi ham ytterligere støtte og oppmuntring. Han forteller at 2 500 franc i året ikke er nok til å kunne leve anstendig i Firenze. Dette beløpet tilsvarte norske kroner 1 800, og omregnet til dagens verdi utgjør det ca. kr. 100 000. Han gjentar at sønnen ikke må bli tvunget til å lage små arbeider for å kunne overleve, og samtidig betjene en gjeld han har pådratt seg i Paris. Dette er toner vi gjenkjenner fra tidligere.

Søknaden blir avslått – naturligvis. Den har nok ført til hoderysting og smil i stipendiekomiteen. Det ville ha vært meningsløst om Heyerdahl skulle ha fått et stipendium på dette tidspunkt, i konkurranse med andre søkere som slett ikke hadde samme status og gode økonomi som ham. Av tidligere brev som er sitert her, fremgår det at Heyerdahl og frue levde på stor fot i Paris. Det er faktisk sørgelig å lese farens gjentatte besvergelser om sønnens nødtørftige arbeider med de små og kunstnerisk ubetydelige malerier, når man egentlig er eslet til noe større enn simpelt "matstrev".

Heyerdahl betrakter seg altså fortsatt som en stor historiemaler, og vil heve seg over å male småting. Beskrivelsen av det påtenke Karon-bildet gir oss en forestilling av noe så flatemessig stort som for eksempel Veroneses maleri *Bryllupet i Kana* (Louvre) fra 1562. Det inneholder omtrent 50 personer (som Heyerdahls målsetning) og måler 666 x 990. Heyerdahls kolossal-maleri om Karons båtferd ble aldri realisert, uvisst hvorfor.

[151] Dette er forøvrig et bevis på at Heyerdahl har skrevet brev hjem til familien. Disse brevene eksisterer dog ikke som kildemateriale i dag.

Han har vel skjønt at hans evner ikke strakk til for et slikt voldsomt mytologisk maleri, som dessuten krever mange modeller. Han kan også ha blitt advart, og dessuten forstått at et slikt bilde ville bli bortimot umulig å få solgt. Det endte tilslutt som et mindre maleri, nå i Drammens museum (gjengitt i en dessverre uskarp kopi på neste side). Det er datert 1887. Båten er full av nakne, fortvilede skikkelser som befinner seg i en båt på åpent hav, og en knokkelmann (Kharon) med lang stake. Bildet virker uferdig, og har vel fungert som et utkast til hans virkelig store stykke. Muligens er det dette bildet som han har fått ros for, iflg. stipendiesøknaden. Denne prosessen eller fasen i Heyerdahls kunstnerliv viser at han har manglet selvinnsikt. Han innser ikke at han er helt avhengig av levende modeller for å få et maleri til å fungere; han har ikke fantasi nok til å male det han ikke ser foran seg i eller utenfor atelieret.

Mens dette foregår i Paris, skjer det dramatiske ting i kunstlivet i Christiania.

Kharons båtferd (utkast). 1887. 94 x 160. Drammens museum

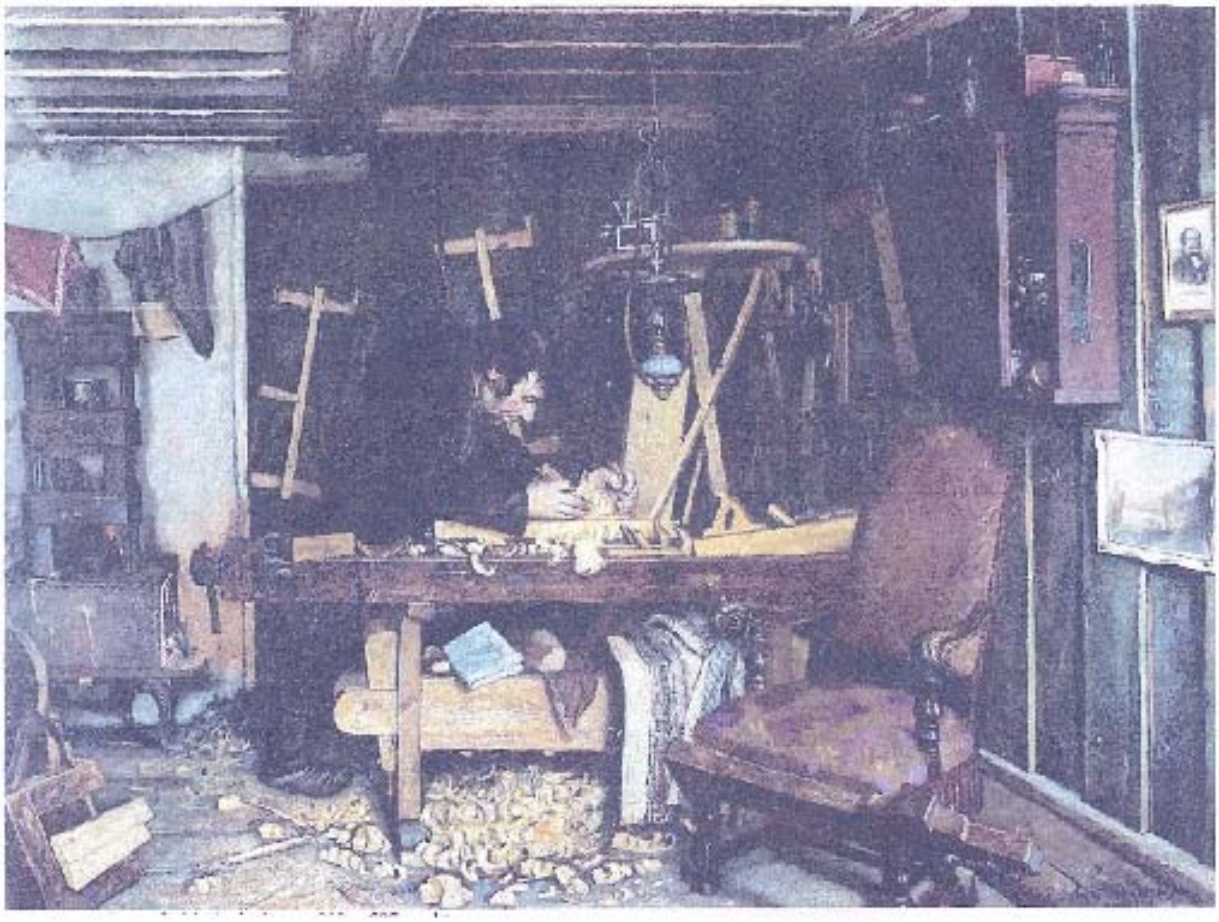
Striden om Christiania Kunstforening [152]

Christiania Kunstforening (CKF) ble stiftet i 1836. Den var – i likhet med andre kunstforeninger i de større byene – en privat forening, der hvem som helst av borgerne kunne være medlem mot å betale en årlig kontingent. CKFs formål var å utstille bilder som kunstnerne sendte inn, samt å kjøpe inn de beste bilder og lodde dem ut til medlemmene. Kunstnerne selv hadde ingen innflytelse på hvilke bilder som CKF antok til utstilling eller til innkjøp. Og det var her problemet lå, for dem. I 1876 refuserte CKF Olav Rustis bilde *Kone med katt*, og Otto Sinding kritiserer foreningen for dette i Morgenbladet. I 1880 foreslår Fritz Thaulow at to kunstnere velges inn i styret i CKF. Forslaget faller. Så tar det ordentlig fyr i saken i 1881. Da ble Gustav Wentzels maleri *Et snekkerverksted* refusert av CKF. Krohg og Thaulow fikk det utstilt i Cammermeyers bokhandel på Karl Johan. Andreas Aubert skriver at han oppfanget en samtale mellom to tilskuere til bildet: ”Der er stolen til Far din, Gut! Naa kan Dere hente den med det første. Kan Du skjønne, de ikke vilde have det i Kunstforeningen? .. Aa, det var vel ikke kunstig nok, vel”. Begge disse refuserte bilder kolliderte fullstendig med både styrets og Christiania-borgernes ideelle syn på kunst. Den nye realismen var dem helt fremmed. I en annen uttalelse gjengitt av Aubert sies det om et realistisk bilde av Krohg fra 1880: ”Der hvor det endelig havnede, fortæller man ganske morsomt, at en af Pigerne skal have sagt: ”Vil de virkelig hænge den fæle Fanten i Dagligstuen?”. For et sosialt sjikt, der skiltet med teksten *Bud bedes gaa Kjøkkenveien* ikke var uvanlig, var det uakseptabelt å få arbeiderklassen inn i stuen gjennom billedrammen. Konvensjonene tilsa at kunsten skulle være skjønn.

Høsten 1881 kom Werenskiold og Kittelsen til Christiania [153]. De gikk straks opp i CKF – som vanlig. De så på innkjøpene, som de mente var skandaløst dårlige, og Werenskiold skriver: ”…jeg blev sint og gikk inn til den uskyldige og hjertensgode sekretær Didrik Aall, Hans Aalls far, og sa: ”Jeg vil gjøre revolusjon”. Som sagt, så gjort”. Ingen reaksjon fra Aall. De fikk deretter tak i maleren Ludvig Skramstad, som var ”snarrådig, praktisk og gløgg”. De kontaktet alle de bildende kunstnere som var i byen, og de som var i utlandet ble tilskrevet. De ”overtalte og agiterte”, og ble uvenner med noen som

[152] Kilde her: Erik Werenskiold 1917, og Oslo Kunstforening

[153] Tidspunktet er her viktig, da det sier noe om hvor lang tid de brukte på å få istand en underskriftsliste. EW skriver ikke noe eksakt om tidspunktet. Iflg. Norsk Kuntnerleksikon kom EW til Norge i august 1881 og TK til Norge høsten samme år.



Gustav Wentzel: Snekkerverksted. 1881. 53 x 68. PE

ikke ville være med på opprøret. I et brev fra Werenskiold til Eilif Peterssen – som da befant seg i Paris – står det at ”det blir skrevet til alle kunstnere i utlandet. Jeg må ha ditt svar innen 16. desember”. Det skal her tilføyes at Peterssen var svært nølende – til dels uvillig – til å undertegne, da han egentlig ikke hadde noe imot CKF, og heller ikke ville støtte en ”streik”. Men nye regler for innkjøp var han enig i, derfor signerte også han.[154] I alt 45 kunstnere undertegnet på følgende erklæring: ”Undertegnede erklærer ikke at ville udstille sine Arbeider i Kristiania Kunstforening, saalænge ikke Kunstens Interesser garanteres ved nedenstaaende Forslags Antagelse: En Jury bestaaende af 3 Bildende Kunstnere vælges af

[154] Kilde: Kokkin, s. 121

Generalforamlingen til at afgjøre hvilke Arbeider der ifølge sit kunstneriske Værd, har at komme i Betragtning ved Indkjøbene. Kun inden dette Udvalg har Direktionen at foretage sine Indkjøb".

Møtet i generalforamlingen i CKF 20. desember 1881 nedstemte dette forslaget. Mange av disse kunstnerne valgte fra nå av å stille ut hos Blomqvist Kunsthandel eller hos Cammermeyer. Et år senere fremmes et nytt forslag om at innkjøpene skal bestemmes av en komite bestående av tre medlemmer fra direksjonen i CKF og tre valgte kunstnere. Dette forslaget blir vedtatt, men det fører ikke i praksis til noen endring i utstillings- og innkjøpspolitikken til CKF. I løpet av1882 har imidlertid kunstnerne allerede brutt med CKF og arrangerer sin egen utstilling. I et brev fra Paris til Ludvig Skramstad 17. mai 1882 skriver Werenskiold begeistret "Vi vinder tilslut…. Og så vil jeg sende en artikel om en norsk salon, som må påbegyndes, om enn kun i det små, til høsten.. Kan vi gjøre dette, så er vi ovenpå". F.o.m. 1884 fikk denne utstilling statsstøtte, og Statens Kunstutstilling – Høstutstillingen - var en realitet. I "Reglement for den aarlige Kunstudstilling i Christiania" for året 1885 kan vi lese at utstillingen skal avholdes fra midten av oktober til midten av november. Den skal ledes av en komité på 5 medlemmer, hvis formann skal utpekes av Kirke-og Undervisningsdepartementet, mens de øvrige medlemmer skal velges av de kunstnere som engang har vært representert på ustillingen. Det skal velges en jury på 3 medlemmer for hver av klassene maleri, skulptur og arkitektur. Disse juryer skal bestå av kunstnere innen hver gren. Det originale er at valg på denne jury foregår ved at det sammen med innsendte kunstverk innsendes en stemmeseddel på jurymedlemmer. En annen opplysning av interesse er at det kreves at innsendte malerier har både tittel og kunstnerens navn på baksiden.

Konsekvensen av denne striden ble at CKFs utstillinger og innkjøp i de kommende år ble akterutseilt til fordel for den årlige Høstutstillingen. CKF gjorde deretter i hovedsak sine innkjøp der. Men naturligvis var det noen kunstnere som protesterte mot denne revolusjon og streik, og som derfor fortsatt å sende inn til CKF. Men de "beste" bildene fant man på Høstutstillingen. Senere har forholdet mellom Høstutstillingen og Oslo/Christiania Kunstforening utviklet seg til et mer jevnbyrdig konkurranseforhold. Heyerdahl fortsatte å sende inn bilder til CKF i de fleste årene derpå, i tillegg til Høstutstillingen. Dette skyldes vel at han i utgangspunktet ikke var enig i "kunstnerstreiken" mot CKF, og at han hadde en større produksjon enn de andre og

trengte flere arenaer. Kvalitetsmessig er det ingen forskjell på de malerier han sender inn til CKF og Høstutstillingen samme år.

I en tale i København høsten 1906 i anledning Den norske kunstutstilling på Charlottenberg, sier Andreas Aubert kloke ord om den tilbakelagte striden i CKF [155]. ”Men ser vi nu tilbake paa kampaarene, da ser vi, at de kunstneriske og kunstpolitiske seire har vært dyre og skjæbnesvangre for den norske malerkunst. Spændingen har vært for stor, motsætingerne for uforsonlige til at utløses i et rikt og harmonisk kunstliv. Det er en kjendsgjerning som ikke staar til at nægte, at interessen for billedkunst i Norge er meget mindre den dag i dag end for 20 til 25 aar siden”. Aubert skriver videre at CKF i 1880 hadde nådd sitt høyeste medlemstall noensinne med en årsinntekt på kr. 20 000, og at dette sank i de nærmeste fem år til 11 000, og i de neste ti år til under kr. 6 000. Så fortsetter han:

> ”Hvor har det kunnet være annerledes, naar saa mange av vore malere formelig synes at lægge an paa at drive publikum tilbake. Fienden, det er publikum, som Christian Krohg forleden aar resolverte – om den kunstinteresserte almenhet, som er kaldet til at bære kunstlivet i et land! Saaledes som kunstforeningen i Kjøbenhavn er med om at bære det danske.- For flere av vore kunstnere, netop for naturer som Christian Krohg med hans oppositionslystne entusiasme, har kampaarene virket eggende paa deres kunstnerevne, til at skape viljestærkere, viljetættere værker [….] Men netop for den slags naturer ligger der ogsaa en personlig og en almen fare i de store motsætninger og den stærke spending, dobbelt skjæbnesvanger i et litet samfund. Spændingen og motsætningerne, naar de er for store, utvikler en syk selvfølelse og en syk menneskeforagt, som blir til meldug for kunstnerens egen sunde vækst. Dette er vort samfunds syn overfor Edvard Munchs geni. Hos andre naturer utvikler motsætningen selvfølelsen til en egen form av publikumsforagt (som slet ikke uten videre udelukker publikumsfrieri) og av kunstnersnobberi, som driver den kunstinteresserte almenhet ut av kunstlivet til likegyldig kulde”.

Det er grunn til å applaudere Aubert for klarsyn og mot i dette foredraget, selv om det er skrevet i ettertid. Han påpeker det åpenbart urimelige i at en privat forening av byens kunstelskende borgere blir tvunget av en nedlatende, elitistisk og publikumsforaktende kunstnerklikk til økonomisk desimering og kunstnerisk knefall. Kunstnerstreiken førte til

[155] Gjengitt i samtiden 1907, s. 620.

mer skade enn gavn, idet den ”drev den kunstinteresserte almenhet ut av kunstlivet til likegyldig kulde”. Tilsvarende publikumsforakt og nihilisme ser vi forøvrig i vår egen tid. Også Durban – i ettertid – skriver nedlatende om ”den trege, tørre og solide besteborgermentalitet” som hersket i hovedstaden den gang [156]. Han skriver at det var et forskrekket og uforstående publikum som opplevde naturalismen i billedkunsten. ”Her var et utrolig snerperi i kunstskjønnerkretsene i Kristiania. Aktmaleri var ikke tale om. Tidligere tider kunne laget sine skjønne damer, men det var en sak for seg: en ”avkledt budeie” ville ikke bli tålt”. Dette lett hånlige angrepet på kunstforståelsen blant borgerskapet er unødvendig og dessuten aposteriori kunnskap.

Personlig har jeg ingen sympati for denne kunstneraksjonen – selv om også dette er sagt i ettertid. De gikk til angrep på en privat forening, som gjennom mange år hadde gitt kunstnerne et sted å utstille sine verker og kjøpt dem inn for utlodning. CKF var en forening av kunstinteresserte borgere, og var som sådan suverene i sin politikk. De kan ikke klandres for at de ikke var *avant-garde*. Det var legitimt av kunstnerne å etablere sin egen utstilling, men det kunne de gjort uten samtidig å begå drap på CKF.

Listen over de 45 som skrev under på protesten i desember 1881 inneholder alle våre kjente kunstnere fra den tiden, både yngre og eldre – inkl. alle ”gullaldermalerne”. Det var bare én som ikke deltok i protesten og som derfor heller ikke skrev under: Hans Heyerdahl! Dette synes ved første øyekast oppsiktsvekkende. Han var på reise mellom Norge og Paris i månedskiftet november/desember 1881 med sitt bilde ”Det døende barn”. Vi vet ikke sikkert om han var i Christiania eller Drammen 1. desember [157], men han er uansett blitt kontaktet, dersom vi skal stole på Werenskiold. Også de som var i utlandet ble jo tilskrevet og sendte sin anbefaling/signatur. Spørsmålet blir da: hvorfor støttet ikke Heyerdahl kunstnerstreiken og protesten mot innkjøps-og utstillingspolitikken til CKF?

Svaret på spørsmålet ligger vel i hans forhold til CKF i de forløpne år. CKF hadde ønsket en utstilling av hans hovedverk *Adam og Evas utdrivelse av Paradis* i 1877, og betalte sågar frakten av dette store bildet fra München til Christiania. Før det hadde

[156] Durban, op cit.
[157] Aslaksby (1981) mener at Heyerdahl var i Norge i hvert fall inntil 4. desember det året. Primærkilde ukjent.

Heyerdahl bare stilt ut bildet *En invalid* i CKF i 1876. I 1881 viste CKF som nevnt det store bildet *Det døende barn*, "på dets vei fra Drammen til Paris". Dette er all Heyerdahls befatning med CKF før forslaget til kunstnerstreiken ble forelagt ham i 1881. Når han da blir bedt om å undertegne på protestskrivet og boikotten, så har han vel tenkt noe slikt som: "Hvorfor skal jeg det; CKF har jo bare vært snille mot meg og jeg har ingen dårlige erfaringer med dem. De har vist stor oppmerksomhet mot mine to hovedverk. Dessuten har jeg vært i utlandet disse årene og har ikke sett disse bildene som Werenskiold og de andre synes er så dårlige. Jeg har derfor ingen grunn til hverken å protestere eller boikotte". Heyerdahl har muligens hørt til dem som Werenskiold sier at de ble uvenner med i denne prosessen, men som den stolte, ensomme og selvsikre kunstner han var, så har han nok ikke brydd seg om det. Det er med denne begrunnelse vi kan forstå at Heyerdahl nektet å skrive under på protestskrivet i desember 1881. Og da er det ikke så oppsiktsvekkende likevel.

Det kan her være på sin plass å oppsummere Heyerdahls og de andre gullaldermalernes samlede karriere i CKF opp gjennom årene. Det ble totalt innkjøpt og utloddet 19 verk av ham i perioden 1884-1914. Flere av disse ble innkjøpt på Høstutstillingen, deriblant fine verk som *Hjemad* (1885) og *Badende gutter* (1887). Sistnevnte var hovedgevinst på utlodningen det året, og viser at CKFs konservative innkjøpspolitikk og smak dog har endret seg siden protestene i 1881. For de andre malerne er antallet innkjøpte/utloddede verk i CKF slik, rangert etter popularitet: Munthe 46, Krohg 24, Thaulow 23, Skredsvig 17, Peterssen 16, Werenskiold 12, Kielland 9, Kittelsen 6, Backer 4.

I 1882 skjer det et par andre ting i det norske kunstlivet som er verdt å nevne.

Nasjonalgalleriet flyttet inn i sin nåværende bygning på Tullinløkken, tegnet av arkitektene Schirmer. Noe originalt verk av Heyerdahl var da ennå ikke innkjøpt av galleriet. Det skjedde første gang i 1887, med maleriet *Fra Åsgårdstrand.* To år før hadde Nasjonalgalleriet kjøpt de fire Louvre-kopiene hans. Av galleriets nåværende 41 bilder av Heyerdahl er 31 innkjøpt og 10 gitt som gave.

I juni 1882 feiret kong Oscar 2 og dronning Sophie sølvbryllup. Samtidig ble det sendt en oppfordring til norske bildende kunstnere om å sende inn arbeider til en

konkurranse. Kunstverkene skulle være en gave til dem, som utsmykning av slottet i Christiania. Det var finansiert ved en landsomfattende pengeinnsamling. I alt 55 bilder ble innsendt, og disse ble utstilt i CKF i april 1883. Juryen valgte ut 17 malerier og 3 skulpturer som gave til kongeparet [158]. Av gullaldermalerne er her representert Backer, Krohg, Munthe, Skredsvig og Thaulow. Werenskiolds bilde ble ikke honorert, ei heller Gustav Wentzel, som sendte inn to - herunder *En frokost*. Heyerdahl er ikke med, og vi vet heller ikke om han valgte å sende inn noe bilde. Han var i Paris da invitasjonen ble trykket, men det skulle i seg selv ikke være noe hinder for å sende inn et bidrag. Muligens har ingen fortalt ham om dette; han korresponderte jo ikke med noen hjemme.

Det ble samtidig utlyst en konkurranse om det beste maleri av motivet *Slaget ved Svolder.* Vi vet ikke om Heyerdahl eller hvilke andre som deltok, men vinneren ble Otto Sinding [159].

På Salonen i 1882 viste Heyerdahl også bildet *Visitten*. Dette bildet vet vi ingenting om. Trolig er det solgt i Paris gjennom Goupil. I før nevnte brev til Skramstad 17. mai 1882 skriver Werenskiold også dette: ”Jeg giftede mig for 8 dager siden borgerlig og har vært på landet; er nu atter i byen, maler og skriver. […] Salonen er i år udmærket [….] Kanske en [?] Heyerdahl interessant – lidt famlende og løs i Tegningen og virker ikke sund. Hænger godt. Jeg undres om man kunde foreslå det til en *billig pris* til vort Galleri, f.ex.en 2500 Kroner. Jeg vil rådføre mig med Krohg først. Hællerikke har jeg nævnt det for Heyerdahl. Staten betaler her dårlig – sjælden over 6000 francs og i regelen 2000 [?] fra 1200 af. Mit billede hænger godt. Thaulow også. […]. Lev vel nu og hils Kameraterne. Skredsvig har forlovet sig og er ellevild af glæde, med frøken Plahte, en elskværdig pige; penger har hun og”.

Et tidsbilde, som vanlig levende og personlig beskrevet av Werenskiold!

Er det Heyerdahls ”Det døende barn” han her omtaler? Prisen han foreslår kan tyde på det, fordi kr. 2 500 da tilsvarer ca. kr. 140 000 i vår tids kroneverdi. Det at Heyerdahls bilde ”henger godt” betyr i klartekst at det nok har hengt i ansiktshøyde blant de ca. 4 000 fremviste malerier på Salonen. Det kan ha vært avgjørende for at juryen til Grand Prix du Florence i det hele tatt har sett bildet og kunnet bedømme det ordentlig.

[158] Oversikt mottatt fra Slottet.
[159] Kokkin (s. 126) omtaler at Eilif Peterssen deltok, men ikke nådde opp.

Til tross for at han ikke skrev under på protestskrivet i desember 1881, sendte Heyerdahl likevel inn bilder til den første av kunstnernes egen utstilling i 1882, og deretter så godt som hvert år til Høstutstillingen. I alt viste han 165 malerier på Høstutstillingene. I 1882 sendte han inn 11 studier, som vi ikke vet hva/hvem forestiller. Disse sendte han inn fra sitt opphold i Paris. Det må derfor være grunn til å tro at disse "studier" er av lite format, frakten tatt i betraktning.

I Paris var det forøvrig skjedd en familiforøkelse hos ham og fru Maren Christine. De fikk en datter 3.september. Hun fikk navnet Sigrid Florence. Er andrenavnet gitt henne i pur glede over at far Hans noen måneder før hadde blitt tildelt den store Grand Prix du Florence? Ekteparet Heyerdahl hadde nå to barn (og fikk ikke flere), og det kan være grunn til å stoppe opp litt og se på hva som skjedde med disse to senere i livet.

Hans Olai ble altså født i 1880 og han levde til 1944. Han forble ugift og barnløs. I 25-årsboken for studentene fra 1898 skriver han om seg selv. Han tok artium på Aars& Voss gymnas i 1898, og "anneneksamen" (nærmest tilsvarende vår ex. phil.) i 1899. Ble elev av sin far, og gikk på Harriet Backers malerskole. Debuterte i 1901 på "De unges utstilling" med 5 malerier, og på Høstutstillingen samme år. På "Den nye utstilling" i 1903 hadde han med 8 bilder. Fikk to ganger stipendium av Finnes legat. Bodde 1904-08 i Paris, og malte forskjellige ting, bl.a. kopier fra Louvre (som sin far før ham). Der delte han tidvis atelier med sin far. Han stilte ut to ganger på "Independenten". Hans syklus "Syner på verdensaltet" vakte oppsikt og ble rost i både Times og Figaro. I et brev fra Paris i 1906 skriver far Hans til redaktør O. Thommessen i Verdens Gang: "Min sønns arbeider har gjort stor lykke. Times, Figaro etc. har rost ham i høye toner, mens veteranene Thaulow, Diriks, Munch ikke engang nevnes. Det er skammelig at han ikke får stipendium".

Her sikter vel faren til at sønnen ikke fikk Statens kunstnerstipendium. Hans Olai bodde 1908-16 mest i Christiania, der han malte portretter, stilte ut jevnlig på Høstutstillingen, holdt separatutstillinger, hadde malerskole og "lavet julekort". Som et kuriosum kan nevnes at han deltok på Høstutstillingen i 1912 med 3 bilder, derav et *Badende gutter*. Siden vi ikke vet hvordan dette bildet ser ut, så kan vi ikke vite om det er en kopi av farens populære motiv fra 25 år tilbake eller om sønnen har valgt en helt annen vinkling. Hans Olai forteller videre at han skriver i dagsavisene, "dels om kunst, dels

korrespondanser og interviewer fra Paris. Det morer meg å skrive". I Norsk Kunstnerleksikon skriver Trond Aslaksby om hans malerier at de "eide opprinnelig en dekorativ fasthet og koloristisk sjarme, som dessverre i løpet av få år vek plassen for en løs og bredpenslet manér, preget av manglende konsentrasjon i uttrykket". I et brev til direktør Jens Thiis i Nasjonalgalleriet 8.oktober 1910 skriver maleren: "Herved har jeg den Ære at tilby Museet to Pennetegninger og to farvelagte Tegninger for kr. 100. Med Høiagtelse, ærbødigst H. Fremming Heyerdahl". I 1916 var det en separatutstilling av hans bilder i Drammens Kunstforening; visstnok en stor suksess. Han solgte alt og måtte supplere med flere bilder. Det opplyses at han samtidig startet en malerskole [160].

Av de flere hundre auksjonskataloger jeg har gått gjennom dukker hans verker opp en håndfull ganger.

Sigrid Florence

Denne datteren vet vi dessverre svært lite om. Hun ble gift med Ivar Romie (1881-1917), og de fikk en sønn Hans Ivar (1911-1944). Han var ugift og barnløs. Sigrid døde i 1947. Heyerdahls bilde *Malerinnen i skogen* fra 1895 er vist og omtalt på Blaafarveværkets Heyerdahl-utstilling i 1981. Der skriver Aslaksby i katalogen: "Modellen er muligens kunstnerens datter Sigrid Florence (1882-1948) som senere utdannet seg til malerinne – uten videre hell". Det er dog vanskelig å tro at den avbildede er en 13-årig pike. Den eneste gang vi hører om datteren Sigrid er i et brev som far Hans skriver til kollegaen Ludvig Karsten sommeren 1898. Han spør om det er plass til tre personer hos ham på Bauker "sommeren over". Karsten svarer åpenbart positivt på dette, men Heyerdahl skriver senere på sommeren at han har funnet et sted: Tudal Sanatorium, 3 200 fot o.h.. Der skal han selv bli en tid, men datteren Sigrid "hele sommeren, hun skal nemlig så høyt som mulig". Dette kan tyde på at hun hadde tuberkulose eller en annen lungesykdom.

I folketellingen for Christiania i 1900 står Sigrid (da 18 år) oppført med beskjeftigelse: "Husgjerning. Elev av tegneskole". Det tyder på at hun hadde til hensikt å bli maler. På en auksjon i 1952 dukker det opp et maleri av Sigrid Heyerdahl – *Liten pike*. Et år senere selges hennes *Selvportrett* på auksjon. Hun deltok på Høstutstillingen i 1913 (samme år som faren døde) med fem malerier. Gjennomsnitts-pris kr. 200. Det er alt jeg

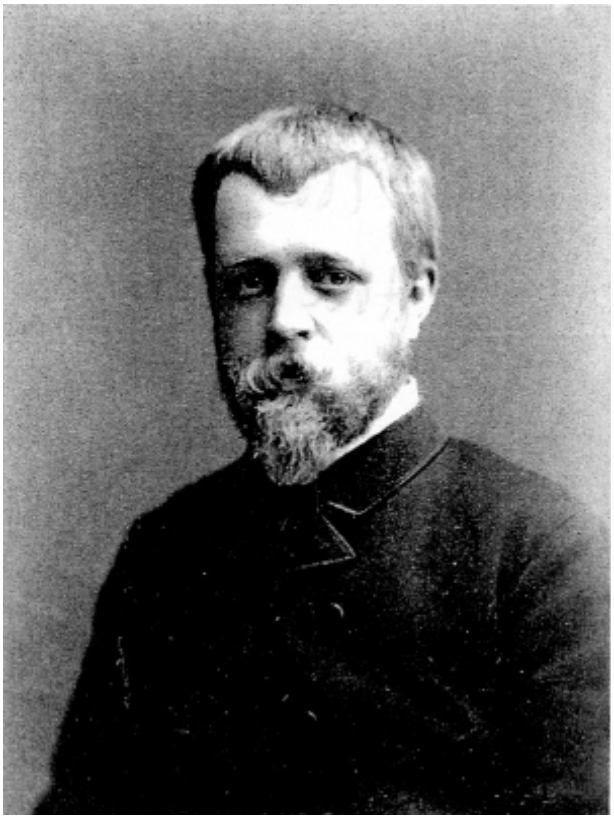
[160] Kilde: Alsvik, s. 167

har maktet å finne ut om hennes kunstneriske produksjon. Eierne av de her omtalte bilder er ukjente.

Uansett er det et påfallende genetisk trekk at begge disse barna ble kunstnere. De to barna som Heyerdahl fikk med sin andre kone har ingen slik arvelig egenskap. En vågal konklusjon på dette er at de kunstneriske genene fra far Hans (maler) og mor Maren Christine (sangerinne og pianistinne) har vært dominante.

Heyerdahl forlater Paris høsten 1882 for å bosette seg i Firenze med atelier, som var utbyttet av den store prisen han fikk for ”Det døende barn”. Han kommer tilbake til Paris for et lengre opphold i år 1900, men da under helt andre omstendigheter. I Paristiden har han ikke produsert så mye som man skulle tro, utfra ambisjoner, arbeidskraft, inspirasjon, miljø og nye impulser. Han har giftet seg der og fått to barn, og begge ektefellene har tatt elever for å spe på økonomien. Samtidig har de levd over evne. Heyerdahl har ikke latt seg synderlig inspirere av de franske impresjonistene, ei heller har han benyttet seg av de maleriske mulighetene som lå i det nye *plein-air*-maleriet og *la vie moderne*. Paris og omegn inviterte sannelig til slike motiver i maleriet! Dette fremkommer for eksempel i Nasjonalgalleriets utstilling i 2000, ”Bymiljøer i norsk kunst”. Der står det om norske kunstneres forhold til Paris: ”Mange fant også motiver i byens hektiske og internasjonale atmosfære, særlig de kunstnere som ble boende i lengre perioder”. Herunder nevnes (feilaktig) Heyerdahl. Men han er vel den eneste av disse ”Paris-kunstnere” som ikke har malt byens hektiske atmosfære. Han har malt noe minneverdig, enkelte fine portretter, gatebarn, brukt mye tid på sine tre versjoner av *Det døende barn*, planlagt store mytologiske og religiøse verk, og malt flotte kopier fra mesterne i Louvre. Heyerdahl har fått antatt i alt 6 bilder på Salonen i disse fire årene, og han fortsetter å stille ut på Paris-salongene hele livet, med ujevne mellomrom.

FIRENZE 1882-84



Hans Heyerdahl 26 år gammel. 1883.
Foto: Abel, Christiania

Heyerdahl reiser med kone og to barn (sønn 2 år og datter 2 måneder) til Firenze høsten 1882. Han får – som en del av Grand Prix du Florence - tildelt et gratis atelier ved Santa Croce-kirken. Han har også fått tildelt gratis bolig, i Casa Kraus i 10, Via Correlani. Fra denne tiden kjenner vi kun fire brev fra ham til bekjente i Norge.

Disse to årene er av de relativt få som tidligere har skrevet om Heyerdahl beskrevet som nærmest en ulykke og en skjebnesvanger periode for hans kunstneriske løpebane. Jeg har - etter å ha studert hans verker både fra denne tiden i Firenze og hans etterfølgende produksjon – et annet syn på dette. Ikke at jeg nødvendigvis er uenig i de dommer som andre har avsagt om noen av Heyerdahls kunstverk i denne perioden, men fordi jeg mener at den er av liten betydning i hans oeuvre – totalt sett. Det blir en avsporing å tillegge de påvirkninger han mottok i denne perioden og de få – ofte mislykkede og amputerte verk han har etterlatt seg – særlig betydning i livsverket. Det er

ingen grunn til å fråtse i de kunstneriske feilgrep han begikk der og da. Og svært urettferdig mot ham.

Heyerdahl og Bøcklin

29.november 1882 skriver Heyerdahl et brev til Eilif Peterssen fra Firenze. Det fremgår av brevet at han nylig har mottatt et brev fra Peterssen, fra Roma. Han har tydeligvis tenkt seg til Firenze i julen. Heyerdahl fortsetter slik: "Florence vil Du finde fuldstændig efter din Smag. Det er en stille, billig Stad, fuld af Kunst og Minder. Jeg havde Lyst at se hvorledes Du har det i Rom. Det skal jo være saa maleriske Gader, saa man behøver blot sætte sig ned paa en af disse og male sit Billede – det findes ei i Florence saa meget! Her er et deiligt Klimat, god Vin! Min Familie befinder sig vel, Du ved jeg har 2 Unger, Gut og Pige – begge kjækkeVæsener. Skriv mig, hvad Du maler. Det interesserer mig umaadeligt. Jeg selv tumler herom og er ei riktig sikker. Jeg er trist, for at jeg er saa alene – jeg har endnu ei gjordt mange Bekjendtskaber med Italienerne. Bøcklin findes her." Den tildels lette tonen i brevet kan tyde på at Heyerdahl – i sedvanlig isolasjon fra sine norske malerkollegaer - ikke visste at Peterssens kone Nicoline døde i Paris i mars det året – bare 32 år gammel. De hadde ikke rukket å få noen barn. Eller visste han det, men skrev et brev med glade opplysninger om to småbarn i ren tankeløshet?

I sitt tidligere omtalte "selvbiografiske brev" skriver Heyerdahl at han også traff Hildebrand i Firenze. Det må være den kjente tyske billedhugger Adolf von Hildebrand (1847-1921) han sikter til. Vi vet dog ikke hvilket utbytte Heyerdahl har hatt av sine sammenkomster med Hildebrand, eller hvorfor det var viktig å nevne ham. Mer naturlig er det at han nevner den amerikanske maleren Frank Duveneck (1848-1919), som Heyerdahl og de andre norske malerne ble godt kjent med i Paris. Duveneck var elev av Leibl i München før de norske kom dit, og han drev senere en malerskole der. Da Heyerdahl kom til Firenze drev Duveneck en mesterklasse for amerikanske kunststudenter. Han dro tilbake til USA i 1888, og har senere gått i glemmeboken som kunstner. Når Heyerdahl skriver at "Bøcklin finnes her" så tyder det på at både han og Peterssen var vel kjent med hans kunst fra tidligere, og hadde møtt ham i Paris.[161] De har sikkert også sett hans kunst i Tyskland. Arnold Bøcklin (1827-1901) var en sveitsisk-tysk

[161] Kilde: Kokkin

maler. Han flyttet fra München til Firenze i 1874. Der malte han og hadde elever. Han arbeidet ikke direkte med naturen, men mer med samlede stemningsinntrykk og symboler, som gjør ham til en klassisk (sen)romantiker. Han befolker sine naturbilder med mytiske naturvesener som fauner, nymfer, tritoner, najader og lignende Styrken i disse maleriene er at han makter å gi disse figurene så mye liv at de blir troverdige og levende naturpersonifikasjoner. Disse bildene fikk stor popularitet i Tyskland, som en motvekt mot realismen. Tidlig i karrieren malte han sentimentale og klisjépregede landskaper, men senere mer overnaturlige og dramatiske landskaper befolket med skapninger fra tyske legender og klassisk mytologi. Hans praktfulle bilde *De dødes øy* (1880) er velkjent for det kunstinteresserte publikum. Etter å ha sett en oversikt i farver over de ca. 50 beste bildene hans, er det lett å forstå hvorfor publikum ble grepet av hans kunst. De er suverene i stil og innlevelse, fantasirike, mystiske og ofte gripende i sin historiefortelling. Bøcklin har et makeløst grep om sine figurer og deres emosjoner, der atmosfære er sentralt.

Heyerdahl omgikkes mye med Bøcklin i Firenze i de to årene han var der. I sine foran nevnte opptegnelser til et leksikon skriver han: ”Daglig Omgang med Bøcklin. Traff også Hildebrandt.” Han har åpenbart vært under sterk innflytelse av ham i denne perioden, særlig hva gjelder motiver fra mytologi, sagn og norrøn historie. Leif Østby [162] skriver at Heyerdahls samvær med Bøcklin fikk skjebnesvanger betydning for ham. Han hadde ikke Bøcklins evne til å gi sine fantasifigurer liv. Han brukte dog ikke modeller, siden han hadde en sterk indre forestillingsverden. Heyerdahl på sin side var helt avhengig av modeller, både for personer og gjenstander i maleriet. Østby skriver – korrekt nok - at Heyerdahl ikke kunne skape noen indre virkelighet, fordi han aldri kunne eller ville slippe taket i den ytre. I motsetning til med suksessbildene *Adam og Eva* og *Det døende barn* var virkelighetsgrunnlaget for spinkelt for Heyerdahl når han forsøkte på de store scener fra mytologi og den norrøne historie. I Firenze maler han likevel på motiver som *Tor og Midgardsormen, Sigurd Favnesbanes død, Sterkodders berserkgang, Karons båtferd, Helheim, Brynhilds helferd* og *Odin og volven.* Flere av disse ble bare skisser i Firenze, og han tok disse med seg hjem til Norge, der han arbeidet videre på dem eller de forble som skisser/utkast. Bare Brynhild-bildet ble fullført. Noen av dem ble

[162] Østby, s. 94

utstilt på Høstutstillingen, som uferdige kunstverk eller i lite format. I 1890-årene fikk Heyerdahl en ny "Bøcklin-raptus", og maler noen få nye store malerier med mytologiske motiver.

Heyerdahls manglende fantasi og avhengighet av modeller er tidligere beskrevet her. I forbindelse med de nevnte mytologiske motivene skal nevnes dette [163] :"Hvordan Heyerdahl grep et slikt emne an, forteller Eiv. Nielsen: "Da jeg en dag kom op til ham, hadde han stillet op et slags stort papprør med noen merkelige flekker og striper på og holdt på å male efter det. Hvad det skulde bety? – Jo, det var Midgardsormen". – Og ute i Åsgårdstrand lå gamle fiskere nesegrus i sneen og skulde forestille kjempene som Sterkodder hadde drept". Tidspunktet for denne visittten i Heyerdahls atelier er ukjent, men det har vel vært rundt 1890.

I et brev til Eilif Peterssen i 1883 (dato uleselig på brevet) beskriver Heyerdahl litt av dette. "Her i Florence gaar alt vel. Hver Uge er jeg sammen med Bøcklin, enten i hans Hjem eller i en Kneipe med nogle andre hyggelige Tyskere. Ogsaa har jeg truffet til at gjøre Bekjændtskaber blant Amerikanerne og Florentinerne som jeg synes godt om. […] Med min Kleopatra er det gaaet daarlig, hun er endnu meget ussel der hun ligger paa Sygeleiet." Her ser vi beskrevet at Heyerdahl traff Bøcklin ofte. Dessuten ser vi en ny og ukjent side av ham; der han beskriver sin Kleopatra i selvironiske vendinger.

Erik Werenskiold har skrevet om Heyerdahls møte med Bøcklin i Firenze [164]. Han er ikke nådig i sin karakteristikk: "Så reiste han til Florens, traff Bøcklin, og det blev hans ulykke. Jeg har aldri selv truffet Bøcklin og hørte mest om ham gjennem Hans Heyerdahl selv. Han var den gang på toppen av sin berømmelse, skråsikker, myndig og overlegen. [….] Saa fikk Heyerdahl det med å legge sån umåtelig vekt på at billedet var tynt malt; at det var gjort med tempera, at det var fantasi; da begynte han med Karon og de store komposisjonene. Gid han aldri hadde truffet Bøcklin. Denne var en veldig sterk personlighet, og Heyerdahl, som var ung, blev jo tiltrukket som en spiker til en magnet. Han blev bragt ut av sporet. Han har gjort gode ting bakefter også, ikke så å forstå, men det var blitt forvirring i hans begreper om kunst. Bøcklin-påvirkningen virker som et brudd i hans utvikling".

Også Arne Durban har beskrevet Heyerdahls møte med den sterke personligheten Bøcklin, som "den verste han kunne råket på" [165]. Durban ser også det forfengelige hos

[163] Østby, s. 95. Eivind Nielsen (1864-1939) var elev av Heyerdahl.
[164] Werenskiold 1935.
[165] Durban s. 154. Primærkilden til Durbans sitater fra hva Heyerdahl senere har sagt, er ukjent.

Heyerdahl – som jeg tidligere har beskrevet her, og som vi skal se mer av – når han skriver: ”Hans Heyerdahl la heller merke til alt det ytre hos Bøcklin. Berømmelsen, beundrerne og sikkert ikke minst de makeløse prisene han fikk. Han snakket siden ofte med misunnelse og betagelse om mester Bøcklin som kunne male et bilde på ti tolv dager og få en femogførti tusen for det”. Avslutningsvis skal siteres hva Jens Thiis skriver om Heyerdahls forhold til Bøcklin [166]:

> ”Heyerdahls italienske studieopphold varte fra 1882-84. I Firenze hvor han med iver fortsatte sine tekniske studier over gamle mestre, gjorde han Bøcklins nærmere bekjendtskap. Samværet med den tyske romantiker blev av ganske stor betydning for Heyerdahls fortsatte utvikling og ikke den heldigste. Han blev derigjennem delvis ledet bort fra sin franske utviklingsbane og ind i en ”urgermansk” mytologisk motivkreds, hvor hans intelligens ikke strak til, og som i det hele tat klædte ham daarlig. Men før disse ideer tok overhaand, hadde han hjemme i Norge i aarene 1885 og utover en vakker blomstring i sin produksjon, da portrætter, landskaper og nakent strømmer fra hans pensel, og da han i det hele hævder sig som en av de største maleriske begavelser vor norske kunst har eiet”.

Det er overdrevent harde ord som her er sitert – nærmest karakterdrap. For å sette denne kritikken i relieff skal her siteres hva Christian Krohg sa om Bøcklin i sitt berømte foredrag ”Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen” i Den frisindede Studenterforening i 1886: ”Jeg kjenner to store fantaster i den moderne kunst – det er Bøcklin og Max Klinger. […] Max Klinger og Bøcklin er er mer fylt av tidens uro enn noen annen, de står der som to som er underlig berørt av tiden og gir denne følelse mer uttrykk enn noen annen. Det gjelder å male ikke så meget som mulig, men så lite som mulig”

Heyerdahl er en ung kunstner på 25 år da han treffer Bøcklin, og blir fascinert av ham og hans kunst. Det er ikke vanskelig å forstå. Men det blir for snevert å si at han kun faller for Bøcklins sjarme. Bildene hans appellerer sterkt til Heyerdahl, og han føler åpenbart et dypt slektskap mned disse motivene og den historien de forteller. Han er alene som norsk kunstner i Firenze. Han er forfengelig, rastløs, ambisiøs og påvirkelig. Men denne perioden i hans kunst varer bare i 2-3 år. Det er ikke spor av Bøcklin-påvirkning i hans kunst etter at han vender hjem til Norge. Det ligger implisitt i ovenfor

[166] Fra *Norsk kunsthistorie*, s. 436, Oslo 1927.

siterte uttalelse fra Thiis. Henrik Grevenor skriver [167] – etter min mening helt riktig – at tiden etter hjemkomsten til Norge og fra 1885 og utover blir ”Heyerdahls lykkeligste arbeidsår. Aldri hverken før eller senere har hans kunst utfoldet seg mer harmonisk, rik og mangfoldig”. Den ”ulykksalige” påvirkning fra Bøcklin varer altså bare i to år. Den setter ingen varige spor i Heyerdahls kunst, og må således sies å være en parentes i en ellers rik, mangfoldig og antallsmessig stor oeuvre. Forøvrig må det tilføyes at Heyerdahl lenge før han traff Bøcklin hadde malt både nymfer og fauner. Interessen for slike motiver eksisterer hos ham fra Müchentiden. Han malte senere nakne nymfer og havfruer alene eller sammen med andre figurer, dyr eller mytologiske personer. Under og etter Firenze-tiden øker naturlig interessen for dette motivet hos ham. Og når det gjelder motiver fra historien så vet vi fra tidligere at Heyerdahl har en forkjærlighet for nettopp dette; ja han har sågar titulert seg selv som ”historiemaler” og skrevet at det er det store formatet som ligger for ham. Det er altså ikke overraskende at han gir seg i kast med slike motiver i Firenze, men påvirkningen fra Bøcklin synes å være overdrevet. Han har virket mer som en katalysator. Heyerdahl hadde hele sitt kunstneriske liv en håpløs kjærlighet til den fantasiverden som Bøcklins malerier representerer, men han maktet ikke å fremstille det på troverdig måte i egne verk. Han finner de motiver han leter etter i Edda, som han leste og memorerte grundig. Men det blir ingen kunstnerisk forløsning hos romantikeren Heyerdahl. Slik sett er det en ulykkelig kunstner som må innrømme for seg selv at han ikke strekker til. De motiver, figurer og hendelser som han så gjerne vil male med samme overbevisende kraft som for eksempel Bøcklin eksisterer bare fullført i hans hode – hele livet.

Heyerdahl har selv beskrevet sitt samvær med Bøcklin overfor Christian Skredsvig noen år senere. Det vites ikke når denne samtalen fant sted, men det kan ikke ha vært så lenge etter at Heyerdahl slo seg ned i Christiania. I en artikkel i Tidens Tegn 19.mai 1914 (altså et halvt år etter Heyerdahls død) beskriver Skredsvig hvordan Heyerdahl nærmest utleverer Bøcklin og hans dårlige sider, som han opplevde ham under Firenze-oppholdet. Skredsvig var selv en beundrer av Bøcklin, og er forferdet over at Heyerdahl er så kritisk og uærbødig. Han kaller Bøcklin en ”brutal sveitsisk kelner”, og rakker ned på at han drakk en spesiell og meget dyr vin mens han selv måtte nøye seg

[167] Grevenor, se litteraturlisten

med billig Chianti. Men han får heldigvis vite hvorfor den beundrede drikker: det er for å "døyve dagens feber". Heyerdahl sier at Bøcklin er lat, og at han under et opphold ved Middelhavskysten stort sett lå under et tre og døset og drakk vin, mens vår mann arbeidet flittig. Det verste med Bøcklin var visstnok at han kalte Richard Wagner en narr – en komponist som Heyerdahl selv elsket [168].

Her har vi nok et eksempel på både Heyerdahls splittede sinn og hans selvbevissthet og nedlatenhet overfor andre. Da slipper selv ikke den så beundrede Bøcklin unna Heyerdahls skarpe tunge. Og når Heyerdahl i ettertid har forstått at han ikke klarer å male som Bøcklin, så er ikke veien lang til kritikk av ham.

Selvutlevering

I et brev 23. juni 1883 fra Firenze skriver Heyerdahl dette til professor Lorentz Dietrichson i Norge:

> "[….] Jeg kommer til Dem ganske in privatem med et Spørgsmaal; skulle det ei lade sig gjøre, at man deroppe bestilte et større Billede af mig; enten fra Kunstvennernes Samfund eller Nationalgalleriet? Jeg antager Hr. Professoren har at gjøre med begge. Hernede i Florence har jeg den bedste Anledning i Verden til at male et stort Billede, dog vilde jeg gjerne vide bestemt at jeg fik afsat det! Det er mærkeligt, enkelte af vore norske Kunstnere have været overøst med offentlige Bestillinger, Kunstnere der have beskjæftiget sig mindre med "le grand Art" end jeg. Netop min Kunst trænger og fortjener Armstød, dette har f.ex. Pariserne forstaaet og have Gang paa Gang, tildels ved Udmærkelser, ved Stipendium, Indkjøb av Billeder (et sågar til Staten) vist at de opfatte Vanskelighederne ved den Kunstnerbane paa hvilken jeg skrider frem - . Men de kunne naturligtvis ei behandle mig, som en af sine Egne, thi ellers vilde jeg vel forlængst havt Bestillinger som havde sat mig istand til at udføre mine i Aarevis opsamlede Ideer. Nu maa jeg male for Kunsthandlere og indimellem se til at male noget riktigt alvorligt, men det er en træg Bane; jeg maler en Masse Smaating ; jeg havde Lyst til at bryde hermed! Et stort Billede, som jeg gjerne nu vilde male er Synde-Faldet, - jeg har til dette Billede gjort alvorlige Studier. Det skulde glæde mig at faa høre nogle Ord fra dem og hvad De tænker. Idet jeg

[168] Er dette et lite bevis på at Heyerdahl var germaner og ikke frankofil? Jfr. spekulasjoner ovenfor.

meget undskylder min Frihed, sender jeg Dem og Deres elskværdige Familie mine ærbødigste Hilsener.

Hans Heyerdahl, Laureât du Grand Prix de Florence.

Her ser vi Heyerdahl på sitt mest pompøse, pretensiøse og eksklusive. Han opphøyer seg selv til den eneste av de norske malerne som driver med ”le grand art”, og han vil lage noe stort, både i tema og format, men blir ikke forstått hjemme. Han er lei av å drive med ”småting” – og her kjenner vi igjen Heyerdahl fra lignende klager i tidligere sitert korrespondanse, også fra hans far. Uttrykket ”vanskelighetene ved den kunstnerbane på hvilken jeg skrider frem” er simpelthen herlig selvutleverende – skrevet av en kunstner på 26 år. Det samme inntrykket gir underskriften, der han titulerer seg selv som en Laureât (= prisvinner, eller en med laurbærkrans). Hans påstand om at de norske kollegaene har vært ”overøst med offentlige bestillinger” kan umulig stemme, i begynnelsen av 1880-årene. Overdriver/lyver han bevisst, eller er dette noe han tror? Heyerdahl viser med dette brevet at han fortsetter på sin ekskluderende kunstnerbane, fjernt fra virkeligheten og i følge ham selv eslet til noe langt større enn å male småting for å forsørge seg og sin familie. Han trenger ”armstød” og finansiering for å kunne fullføre sine store ideer. Forøvrig nevner han ikke Bøcklin i dette brevet, hvilket ville ha vært naturlig. Hva Dietrichson har svart vet vi ikke, men vi vet at han svarte. I et lite postkort datert Firenze 28.juli 1883 skriver Heyerdahl til Dietrichson: ”Det er noget sent at besvare Deres ærede, men en Reise til Kysten ved et Badested undskylder mig, thi jeg har først nu havt den Fornøielse at modtage Deres elskværdige Brev af 6.dennes, hvorfor jeg er Dem særdeles forbunden og sender Dem herved mine opriktigste og ærbødigste Hilsener og Tak”. Vi skulle gjerne har visst innholdet i dette brevet. Forøvrig er tonen her påfallende servil og ærbødig, hvilket vel tyder på at Heyerdahl mener at han har fått en forbunden støttespiller i professoren.

Ellers fremkommer det i brevet en interessant faktaopplysning. Heyerdahl skriver: ”Et stort Billede, som jeg gjerne nu vilde male er Synde-Faldet, - jeg har til dette Billede gjort alvorlige Studier”. Han gjorde jo stor lykke med sin første *Adam og Eva utdrives av paradis* i 1878 og han laget samtidig en mindre replikk av dette bildet. Det virker på ordlyden i brevet som om dette temaet nærmest er noe nytt for ham. Man skulle tro at han har utført ”alvorlige studier” første gang han malte dette motivet. Det kan være grunn til å

tro at han vil gjenoppta temaet med Syndefallet for å kunne skaffe seg inntekter gjennom salg – siden han husket suksessen fra fem år tilbake. Vi vet ikke om han fullførte – eller endog påbegynte – dette bildet, men dersom han gjorde det, så kan det være det bildet jeg tidligere har omtalt som versjon nr.3. Det kan også være et helt nytt bilde, som muligens ble solgt i Firenze. Heyerdahl kan ha blitt inspirert til å ta opp igjen dette motivet etter å ha sett det i flere utgaver i Firenze, for eksempel Masaccios freske i Brancacci-kapellet i St. Maria del Carmine, eller et maleri i Uffizi eller Pitti. Eller endog Michelangelos takfreske i Det Sixtinske kapell i Roma, der det er sannsynlig at han har vært [169]. Felles for disse maleriene til Masaccio og Michelangelo er at de viser Eva frontalt naken. På Heyerdahls maleri fra 1877 er Eva vist bakfra, mens hun på det nye bildet er vist naken forfra. Han foretar altså en helt ”ny vri” på motivet når det gjelder Eva, mens Adam er som før. For dem som leter etter forbilder i kunstverk er det temmelig åpenbart at Heyerdahl under sine besøk i Firenzes museer og kirker, har blitt inspirert til både å ta dette tidligere for ham så suksessrike motivet opp igjen, og at han velger en helt ny fremstilling av Eva etter å ha sett andre kunstneres arbeider. Han vet at fremstillingen av Adam både er meget vellykket og innovativ, og beholder derfor hans attityde.

Gustav Cederstrøm har i sin (tidligere siterte) hyllest til Heyerdahl skrevet dette om hans forhold til de gamle mestere i Firenze: ”Han var en trög museibesøkare, och jag som under ett år dagligen var samman med honom i Florens förebrådde honom det och bad honom titta in i S:ta Croce, på vars trappa ingången till den ateljè, han som ”prix de Florenc” innehade, var belagen, och skåda på Giotto samt i min kyrka S:ta Maria Novella, där Ghirlandajos härliga fresker smycka koret. Jo, det skulle han nu göra, och då jag sedermera råkade honom, var hans omdöme: ”Det var ena hälsikes karlar, de gamlingarna!”. En upptäckt således!”

I sitt siste (kjente) brev fra Firenze skriver Heyerdahl meget åpenhjertig, selvironisk og realistisk. Her møter vi en annen og mer ydmyk kunstner, noe som viser hans splittede sinn. Vi må dog lese dette brevet til Erik Werenskiold som en personlig betroelse til en venn. Han ville neppe ha uttalt seg slik eller avslørt sine bekymringer og sin tvil i andre sammenhenger. Brevet er datert 14. april 1884.

[…..] Jeg har forskjællige Billeder under Arbeide. Sig mig Din Mening om hvad

[169] Vi har ikke noen dokumentasjon på at Heyerdahl noensinne var i Roma.

> jeg har paa Salongen. Jeg har ei solgt noget i den senere Tid. Du beklager mig vel, kjære Ven, naar jeg forteller Dig at jeg atter er inde paa Temperamaleriet, efter at have havt en Ferniss-raptus. Jeg synes at det er svært morsomt at eksperimentere, og kan ei komme fra det, jeg tror naturligvis altid at jeg er paa den eneste riktige Vei. Jeg sander mer og mer Eddens Ord: ”Bedre Byrde bærer ei Mand paa Vei end meget Mandevid”, og skulle ønske denne Byrde trykket mig noget mer. Jeg tror Du kan være tilfreds, Du maler med din Forstand, og jeg maler med min Uforstand. Fortel nu ei dette til nogen, da faar jeg hverken Stipendium eller nogetsomhelst offentlig Bidrag. Det skulde være morsom at se hvad Du har malt til Salongen, indbarkede realist som Du er; jeg svæver nu oppe i de høiere Zoner, med Thor, Starkad etc. Hvad jeg søger ved disse Sujetter er dog blot det maleriske, og det kommer mig f.ex. meget til gode at Hesten Sleipner har otte Ben; thi da behøver man jo ei at holde sig saa nøie til Anatomien, og hvis Folk heller har Lyst til at se firbenede Heste kan de jo gaa ud i Gaden og se paa hvilken som helst Droschehest, der sandsynligtvis vil staa baade godt i Farven og være fint gjennemført, plein air etc. Nei, nu kommer jeg for langt. Jeg vil slutte med Plein-air, og sige Dig: ”Far og Lev Vel” for denne Gang, haabende at Du ei tager mit Sladder ilde op. Min hustru hilser saa meget,
> Din hengivne Ven Hans Heyerdahl.
> PS. Vær saa inderlig snild, saa snart Du kan og send mig Edda-Bogen, jeg har uendelig megen Brug for den i disse Tider”

Dette brevet er personlig og selvutleverende, og viser nye sider ved mennesket Heyerdahl. Brevet er preget av koketteri, som skal tåkelegge at det nok ligger alvor bak. Han spøker med at han befinner seg i de høyere soner, og at han maler med uforstand. Han sier han vil slutte med plein-air-maleriet, som han dog har gjort lite ut av i sin karriere inntil da. Når han rett etter dette vender hjem og tilbringer hver sommer i Åsgårdstrand ser vi en kunstner som i utstrakt grad benytter seg av friluftsmaleriet. Mest interessant er uttalelsen om at han i sine store sujetter bare søker det maleriske. Det er dog vanskelig å forstå at slike historiske/mytologiske motiver kun skal utforskes rent malerisk. Det blir desto vanskeligere også fordi de er forsøkt fremstilt i stort format. Heyerdahl er utvilsomt opptatt av disse motivene rent personlig, og han trenger Edda-boken for å komme videre. Det er nødvendigvis den eldre Edda (ikke Snorres Edda) som Heyerdahl elsker. Her finner vi gude-og heltedikt fra norrøn mytologi. Disse temaene

appellerer til ham, uvisst hvorfor. De har nok ligget der helt fra barndommen, trolig inspirert av faren. Dette er det "nasjonale aspektet" i hans kunst, men det forblir dog en parentes i hans karriere. Hans styrke ligger i helt andre motiver, stemninger, personskildringer, portretter og komposisjoner. Der får han også vist sin fremragende koloristiske evne. Hos noen av de andre gullaldermalerne er dog det nevnte nasjonale verdisynet et mer varig innslag i deres kunst. Forholdet – ja, nær sagt kampen - mellom det nasjonalistiske og det kosmopolitiske setter sitt preg på norsk kunst fra midten av 1880-årene og fremover. Heyerdahl sto utenfor dette, og tilhørte ikke noen av klikkene.

Angående utlån av Werenskiolds bøker til Heyerdahl skal her siteres fra et brev som Werenskiold skriver til Eilif Peterssen 28.november 1882, fra Paris. Da har allerede Heyerdahl reist til Firenze: "Kittel og jeg holder på at illustrere Asbjørnsen, men jeg er i Pokkers Knibe da den forbandede Heyerdahl har taget alle mine Skizcebøger foruden nogle andre Bøger. Han har malet i mitt atelier i sommer. Det er vel slurvethed, men en frygtelig hensynsløshed. Jeg har nu skrevet til ham".[170]

Viser denne "hensynsløshet" et karaktertrekk ved Heyerdahl; har han stjålet med seg disse bøkene med vilje?

Italienske motiver

For å vise at også kyndige kunstinteresserte var interessert i og ville vise sin sympati med dette kortvarige innslaget i Heyerdahls kunst, skal her siteres fra en artikkel i VG 13. desember 1884. Det er primært en oppsummerende hyldning til hans kunst – altså i en alder av 27 år. På slutten skriver (den ukjente) forfatteren dette: "Men hvad her er af endnu større Interesse, end om han kommer hjem, er de Billeder, han nu maler og som lenge har optaget alle hans Tanker; det er nemlig to vældige Kompositioner over Æmner fra den norrøne Oldtid. Det ene er Tors Fiskebræt idet han prøver at løfte Midgardsormen, det andet Stærkodders Bersærkergang. Æmnerne er saa mægtige, at man paa Forhaand snarest maatte antage Fremstillingen for umulig, men det har før i Tiden været de store Kunstneres Ære, at skabe noget, som var umuligt – i n d t i l de havde gjort det, og kan Heyerdahl nu løse disse store Opgaver, er det noget, som maa glæde hver Nordmand. Ti man kan være vis paa, at efterhaanden som et Folk vinder frem til større selvstændig Udvikling, vil ogsaa alle de Forestillinger, der har været afgjørende i dets nationale Liv, finde sin kunstneriske Form. […..]. Det skal nu vise sig, om

[170] Som sedvanlig og i tråd med det som er skrevet foran om manglende kilder; dette brevet er forsvunnet.

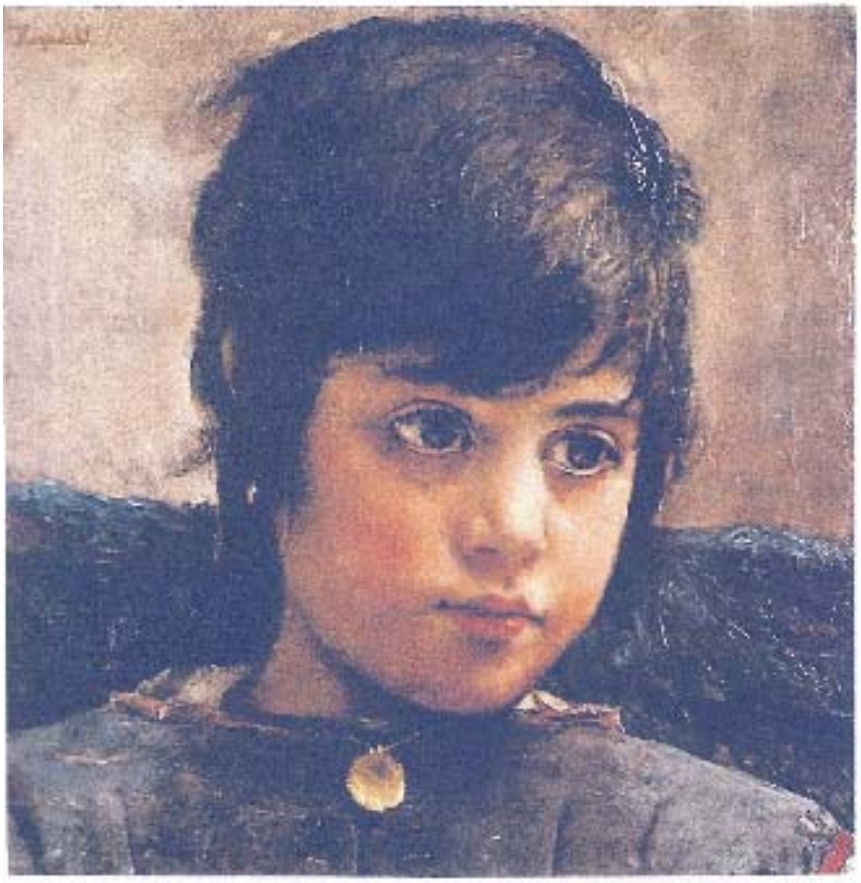
Heyerdahl magter det. Efter hvad han tidligere har malet er det ikke usandsynligt. Adam og Eva har han fremstillet næsten med en Oplevelses Styrke, og de blev jo mer lyslevende, virkelige Mennesker end i tidligere Fremstillinger. Gjør han det, vil det hilses med Glæde og Stolthed".

Forfatteren av dette panegyriske stykke skrivekunst er tydeligvis informert om Heyerdahls planer, og hva han har foretatt seg i Firenze. Heyerdahl er når dette trykkes kommet hjem til Norge, og har åpenbart hatt samtaler med skribenten og fremvist sine skisser til ham. Ingen av de to nevnte store malerier ble realisert i den form som her er beskrevet. *Sterkodder*-bildet vet vi ingenting om, og både *Freya låner Loke fjærhammen* og *Tor og Midgardsormen* eksisterer kun i en liten uferdig versjon fra 1882 (Bergens museum) [171].

På Salonen i 1883 viser Heyerdahl frem *Sovende nymfe og satyr*. Det må være malt i Firenze, under Bøcklins påvirkning. Aubert roser det i Aftenposten, som både friskt og eiendommelig. Ellers er hans produksjon fra tiden i Firenze naturlig nok preget av italienske motiver, så som "italienerpike", "italienerinne" og lignende. Særlig *Italienergutt* er bedårende. Et inntagende nærbilde, som suger betrakteren til seg. Sommeren 1883 tilbringer Heyerdahl ved Middelhavet, og derfra kjenner vi fra hans hånd bl.a. *Byrons villa*. Han maler også tre små bilder med havne - og strandmotiver fra kysten. Disse ble kjent for offentligheten da de ble solgt på auksjon i New York i 2005. Et av dem har en påtegnelse på baksiden at det har tilhørt Karoline og Bjørnstjerne Bjørnson på Aulestad. Har dikteren fått det i gave fra Heyerdahl? Nasjonalgalleriet har flere små blyantskisser med havnemotiver derfra. Siden dette er alt vi kjenner fra hans hånd fra dette oppholdet – og vi vet hvor produktiv Heyerdahl var – så er det all grunn til å tro at han også har fullført noen malerier i større format. Disse må være solgt i Italia.

I 1883 maler han også den tildels erotiske *Bakkantinne* (PE), som er fremvist på mange Heyerdahl-utstillinger opp gjennom årene, trolig på grunn av sin

[171] Iflg. Aslaksby (1983) har Heyerdahl også malt dette motivet i et kjempeformat i 1895. Primærkilde og eier er ukjent.



Italienergutt. 1883. 30 x 30. PE
Foto: Blaafarveværket

”publikumsvennlighet”. Her ser vi en ung kvinne – nærmest pike – naken frontalt til livet, holdende en drueklase frem mot betrakteren. I håret har hun vinløv. Dette er et kvinnelig Bacchus/Dionysos-motiv, men vi vet ikke om hun er fremstilt som fristerinne til enten elskov eller drikk – eller kanskje begge deler? Uansett så fungerer det ikke helt. Bildet mangler ”atmosfære”; pikens blikk er dødt og munnen lukket. Koloristisk er det dog mesterlig. Heyerdahl utnytter ikke det som dette motivet innbyr til, men behandler det bare malerisk. Piken ”utstråler” kun gledesløshet, der motivet innbyr til det motsatte. Da bildet ble fremvist første gang i CKF i 1907, hadde kunstneren selv satt tittelen *Baccantinde*. Det er derfor tydelig at det er akkurat det motivet fra mytologien og virkelige orgier i gresk og romersk overklasseliv han har villet skildre. Men når vi vet at bakkantinne er en drukken og lystig deltager i et bakkanal, så ser vi at Heyerdahl har

mislykkes i å gi bildet et innhold som passer til motivet/figuren. Caravaggio gjør noe tilsvarende i sin *Bacchus* (1595, Uffizi) – nærmest en hermafroditt. Invitasjonen til både elskov og drikk er her mer åpenbar, men også Caravaggio fremstiller sin vingud som uttrykksløs og full av lede. En promiskuøs gutt som selger sin elskov? Malerisk er det storartet. Har Heyerdahl sett dette bildet i Firenze og latt seg inspirere? Som vanlig med slike hypoteser i kunsthistorien forblir de nettopp det; antagelser.

Bakkantinne. 1883. 29 x 22. PE

Heyerdahl har også tidligere malt et lignende motiv, *En ung faun* fra 1880, malt i Paris. Motivet minner om hans senere ”Bakkantinne”. Vi ser en naken, ung gutt omgitt av et løvverk som delvis går inn i hans hår, med vindruer i favnen og holdende en skål (eller

østers?) i hånden. Han smiler bedårende mot betrakteren. Ansiktet har feminine trekk, så vi kan forledes til å tro at det er en pike. Men faunens attributter og andre figurtrekk er fraværende, i alle fall i henhold til vanlig ikonologi. Det er mer en bakkant vi ser her. Dette er første og trolig eneste gang Heyerdahl lar en figur smile på et maleri! Det er malt *con amore*, med flyktige penselstrøk, i en typisk "impresjonistisk" stil.

Ung faun. 1880. 65 x 50. PE
Foto: Blaafarveværket

Bildet ble vist i CKF våren 1881, og Aubert skriver en begeistret omtale av det i Morgenbladet. "[…] hvor vakkert er ikke dette i sin enkle Farvesammensætning af det ungdommelige Legemets friske teint mod det lysegrønne Løv! Selv endnu større Haardhet i Modellering og Tegning vilde kunne være tilgivelig på Grund af denne maleriske Totalvirkning og ligeoverfor Øinenes tindrende Smil. Det var, ligesom om alt samlede sig i disse, i jublende guttefrisk Livslyst". Dette er sitert her av flere grunner. For det første fordi Auberts

fremhevning av bildets totalvirkning viser direkte til kunstnerens lærdom fra Bonnat. For det andre fordi dette er det eneste maleriet fra Heyerdahls Paris-opphold der han er løssluppen og innovativ. Og for det tredje fordi vi i dag kan ha noe å lære av Auberts personlige og emosjonelle måte å beskrive kunstverk på.

Heyerdahl viser oss i de to nevnte bilder at han er dyktig til å "male nøgent", for å bruke uttrykket til Jens Thiis. Det skal bli flere eksempler på at han mestrer denne vanskelige kunsten, som han på denne tiden og også senere er nesten alene om i norsk gullalder-maleri. Hvorfor hans kollegaer ikke vil eller kan male nakne kvinner frontalt er et ubesvart spørsmål. Det kan her være grunn til å nevne at Heyerdahl har malt bilder med en faun minst fire ganger. Det andre kom i 1882 og de to siste kjenner vi ikke dateringen på. Malerier med nakne nymfer har han utfra min oversikt malt minst 24 ganger. Noen ganger er nymfen alene, andre ganger ledsaget av en annen figur eller gjenstand. De fleste av disse bildene kjenner vi ikke dateringen på, da de er vist på tidlige utstillinger der årstallet ikke er oppgitt. Bildene *Sovende nymfe og satyr* og *Hvilende nymfe og Pan* maler han i Firenze, muligens inspirert av Bøcklin. Det ene bare som en studie, som han fullfører i Norge i 1891. Men Heyerdahl hadde malt nakne nymfer før det. Trolig brukte han levende modell til alle disse nakne kvinner. Han malte også nakne kvinner i form av havfrue minst 6 ganger. Totalt sett registrerer vi at Heyerdahl maler nakne kvinner i hvert fall 30-40 ganger i sin karriere. I så henseende er han enestående – i dobbelt forstand – i norsk malerkunst i gullalderen. Han fullfører i 1892 det nydelige og svært erotiske *Hvilende nymfe med Pan,* etter privat bestilling En skribent i hovedstadspressen lager en reportasje fra et besøk i Heyerdahls atelier dette året og avslutter med dette: "Saavel Portræterne som Nymfen minder i mangt og meget om den venetianske Skole med Tizian som en av dens Hovedmestre; et Minde, der ogsaa er meget forklarlig, naar man erindrer at Hans Heyerdahl som Indehaver af den franske Salons le grand prix de Florence tilbragte aarene 1882-84 ved denne Skoles Arnesteder".

Det er vel ikke tvil om at dette avsnittet er skrevet med påholden penn; in casu Heyerdahls! Det er dog vanskelig her å forstå hvordan Firenze kan bli "arnested" for den venetianske kunst…..

Heyerdahls nymfebilde er – som et av mange – et briljant eksempel på hans dyktighet som kolorist og som sensualist. Især nymfens liggende og forføreriske stilling kan ha mange forbilder, for dem som er interessert i slikt. Hans nymfe kan være en skjønn (sic!) blanding av Tizians *Venus fra Urbino* (Uffizi) og Manets *Olympia* (Louvre), altså to byer der Heyerdahl har oppholdt seg og sikkert sett disse kunstverk. Om de har påvirket ham vet vi dog ikke.

Hvilende nymfe og Pan. 1891. 63 x 162. PE.

Foto: Blomqvist kunsthandel

Pan og havfrue. 51 x 65. PE. Foto: Blomqvist kunsthandel

Skognymfe. 76,5 x 51. PE. Foto: Blaafarveværket

Her ser vi Heyerdahl som en spøkefugl. Utformingen av nymfen er vel en pastisj av Botticellis Venus, og i buskaset bak lurer Pan med fløyten, personifisert som kunstneren selv! ”Venus” er både kokett, forførerisk, tankefull og uskyldig. Kvalitet er det uansett over dette maleriet – både koloristisk og komposisjonsmessig.

Fra denne Firenze-perioden har vi et lite mysterium. Det gjelder året 1883, da Heyerdahl må ha vært i Norge og Christiania en eller annen gang – hvilket litteraturen [172] ikke sier noe om. Det bevises ved at det er tatt et "offentlig" fotografi av ham i Christiania det året [173], og at han viser flere bilder - deriblant "Champagnepiken" - i CKF i 1883. Det er vanskelig å tenke seg at han har sendt disse svært små bildene som frakt fra Firenze til Christiania, men at han heller har bragt dem med seg i kofferten på egen reise. Heyerdahl har også malt bildet *Høst*, datert 1883, umiskjennelig et norsk motiv. Det ble vist på Høstutstillingen i 1884 og senere i CKF to ganger.

Fra Firenze sender Heyerdahl for første gang bilder til utstilling i Münchener Glaspalast. I 1883 viser han *Kleopatras død* – som tiltross for den pessimistiske uttalelsen i brevet til Peterssen – altså likevel ble ferdig. Bildet er trolig havnet i privat eie i Tyskland. Han viser også et portrett, uvisst av hvem. Det kan være det samme portrettet han sender til Høstutstillingen samme år – også da uten navn. I 1884 sender Heyerdahl to bilder til Høstutstillingen: *Landskap fra Eiker* og *Landskap*. Disse er trolig malt i Norge samme høst, rett etter at han kom hjem fra Firenze. Det samme gjelder det fine *Fra Kloptjern*. Her har kunstneren lykkes i å gi en fortettet stemning i et skogslandskap med det mystiske vannet, og fiskeren. Farvene er dystre og bidrar mesterlig til helhetsinntrykket.

Men Heyerdahl sender også inn et bilde med tittelen *Portrett av baronesse C.* Dette må være baronesse de Comères, som Heyerdahl ble kjent med i Paris. Hun dukker opp senere i hans liv, og han har malt henne også da.[174] Forøvrig er det vel ganske sikkert at Heyerdahl har malt en del portretter i Firenze. Disse kjenner vi dog ikke, bortsett fra det fine portrettet av far og sønn - bryggerieier Wriedt - (Drammens museum), malt i gammelmesterlig stil og endog i ovalt format.

---

[172] Med "litteratur" menes her Trond Aslaksbys ganske detaljerte gjennomgang av Heyerdahls bevegelser fra år til år, som sum av alle fire referanser i litteraturlisten.
[173] Finnes i Nasjonalgalleriets bibliotek.
[174] I 2001 dukker det opp et bilde av *Baronesse Comères og sønn i en have* på auksjon i Reims. Det ble solgt for Euro 44 000. Dette viser igjen at det er Heyerdahl-bilder ute i Europa som vi ikke kjenner til.

Fra Kloptjern. 1884. 62 x 97. Drammens museum

Heyerdahl og Gustav Gederstrøm

I Firenze treffer Heyerdahl igjen sin gamle venn og kollega fra Paris, den kjente svenske maleren Gustav Cederstrøm (1845-1933). Han maler et portrett av hans kone, baronesse Amy. Dette ble fremvist på Salonen i 1884. Cederstrøm har gitt oss en levende og storartet beskrivelse av det året de tilbragte sammen i Firenze [175]. Her er noen utvalgte sitater, som bibringes her fordi de gir et utfyllende bilde av både mennesket og kunstneren Heyerdahl. De er skrevet i en stor artikkel etter Heyerdahl-utstillingen i Stockholms Konstförening i 1926.

> ”Som människa var H en sammansatt natur. Med en del överdrift kunde man säga, att han var en blandning av enfald och snille (=geni, min tilføyelse), så enkelt kunde ibland hans resonemang förefalla, under det att det ibland højde seg till oanade højder, där hans pensel dock alltid höll seg. Att höra honom förklara Eddan för tyska vetenskapsmänn på den av oss mycket besökta lilla vinstugan i Palazzo Strozzi, där Böcklin samlade konstnärer och lärda omkring sig, var pengar värt. […..] Heyerdahls utseende var i høg grad typiskt för norden; blåøgd med ädla drag, en ljus hy och hår och skägg så blonda, att de nästan verkade vita, vilket gjorde att jag

[175] Se litteraturlisten.

> bad honom stå eller rättare sagt ligga modell för Nils Sture i Sturemordet. Ett barn i mycket, förefall han. Så då han i dessa ibland nog kritiska tider, när han skulle beställa en elegant kostym, beställde den helvit av finaste ylletyg med dito høg hatt. God, glad och vänfast, var han samtidigt en våldsam arbetare, som gick sina egna vägar, som nog helt naturligt komma att likna de gamla mästarnas, och utbildade sin egen personliga teknik samt gjorde sina egna färger liksom Bøcklin. […] I andra fall kunde han vara rätt praktisk, som då han en tid hade en del rika amerikanskor till elever på sin ateljè, vilka betalade bra. Desso fingo efter de gamla mästarnas mønster syssla med att riva de färger som gingo åt på ateljèn. På min fråga, om han ej förlorade mycken tid på eleverna, svarade han: ”Nej, de får søka sig fram själva, jeg vill på intet sätt støra deras originalitet””.

Her får vi et genuint innblikk i Heyerdahls sammensatte personlighet. Et barn, med geniets egenskaper, forfengelig og festglad, og i tillegg meget arbeidsom. Cederstrøm skriver også om de malerier som Heyerdahl arbeidet på i Firenze. Der savner han i ettertid de store bildene med Edda-motiver, som nok er forsvunnet. Cederstrøm beskriver at Heyerdahl arbeidet på et stort maleri av en berserk som sitter i snøen med sine fienders avhuggede hoder rundt seg og det blodige sverdet nedstukket i snøen foran seg. Dette må være maleriet *Sterkodders berserkergang*, som vi i dag ikke vet hvor befinner seg. Cederstrøm roser også Heyerdahls talent når det gjelder hans fremstilling av ”det nakna”. Han sammenligner ham med Zorn, og skriver: ”Det nakna er ett kriterium, det høgsta vad framställningen beträffar inom målarkonsten, och i norden äro de undantag, som våga sig på problemet”. Dette understreker det jeg har skrevet tidligere, om Heyerdahls unike posisjon i norsk kunsthistorie, som den beste – og i lang tid den eneste – som både våget og maktet å male nakent.

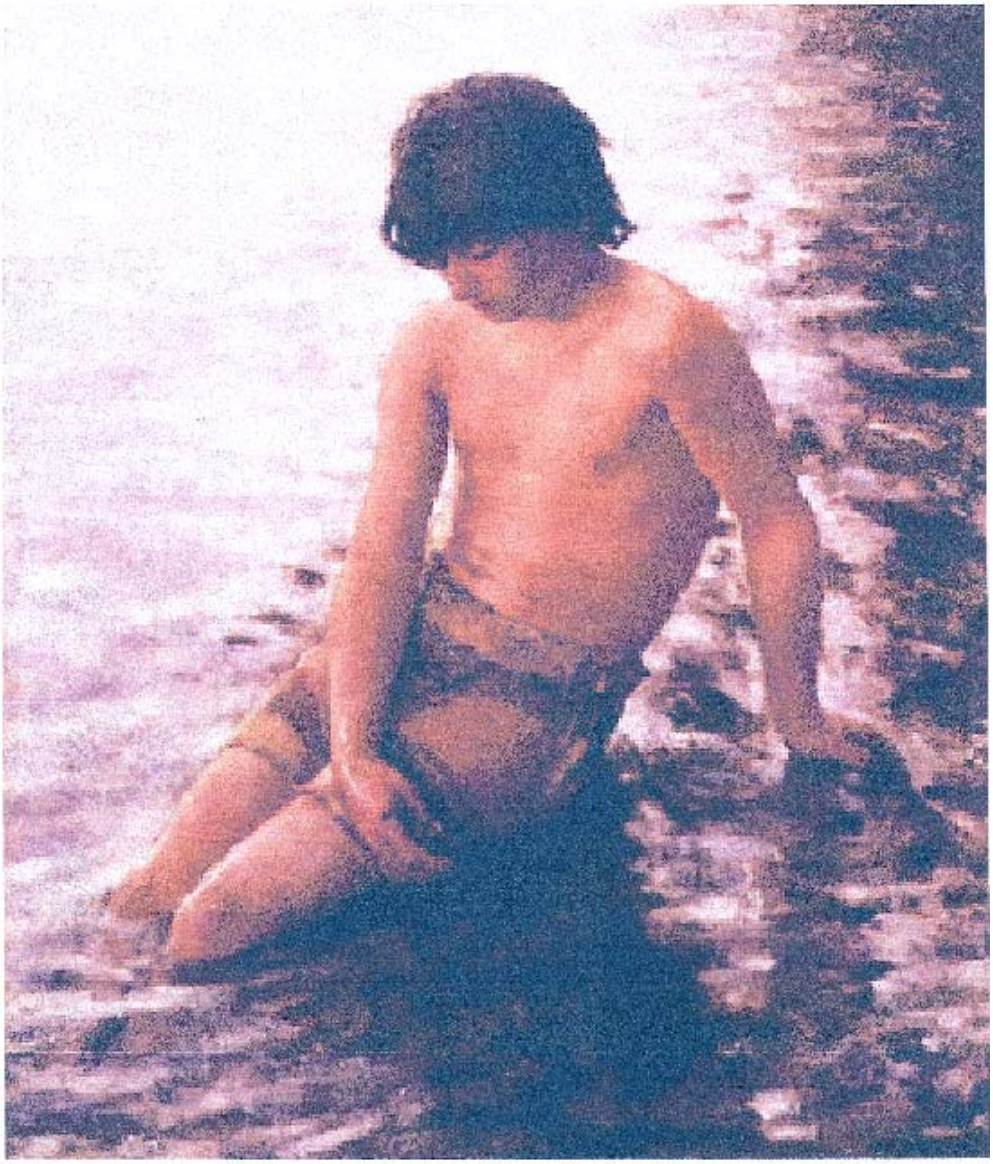
I april 1884 skriver Heyerdahl et brev til Cederstrøm, fra Firenze. Han minner ham om å behandle det portrettet han har malt av Cederstrøms fru Amy med retucherferniss. Det er antatt til Salongen i Paris, og Heyerdahl ber også om en tilbakemelding om hvordan hans bilder henger der. Så skriver han videre: ”Jeg savner Dig meget, og ser først nu, hvilken Trøst det er i at have en hyggelig, god Ven omkring sig, det samme gjelder ikke mindst din elskværdige Hustru, som vi også meget savner. Jeg har havt meget at bestille i den senereTid, for at fortjene noget, og er dette ei så let i Florentz. Du reiser vel snart til Sverige for at male ”Carl 12.te” færdig, det skulde være morsomt om du kunde faa nogen at

bestille ”Thor og Midgardsormen”, eller ”Sigurd Fafnesbanes Lig omringet af sørgende Kvinder”![176] […] Tak for mangen hyggelig Stund, det blir vel ei saa snart at vi faa os en ”Trippa” sammen.”

Her fornemmer vi en noe ensom Heyerdahl i Firenze, som arbeider på sine store lerreter med motiver fra Edda – som han sliter med å få solgt.

På Salongen i 1884 får Heyerdahl antatt portrettet av fru Cederstrøm, og *Napolitansk fiskergutt* (Gøteborg konstmuseum) - ”Le baigneur”. Andreas Aubert er i Aftenposten 7.mai 1884 overbegeistret for dette bildet, som han kårer til et av de beste bilder han ser når han vandrer gjennom salene. ”Bildet er preget av en sjelden personlig og fornem kunst. Det er navnlig en farveskjønnhet i dets enkle motsetning av legemets lyse skygge og havets dempede, glitrende, lillableke sølvmor, der på nytt viser oss den eiendommelige styrke i hans koloristiske temperament”. En mindre versjon av dette maleriet befinner seg også i Sverige.

[176] Dette bildet må motivmessig være identisk med det som i dag befinner seg i Drammens museum, med tittelen *Mytologisk scene?* Det er datert 1881, og er så lite (34 x 48 cm) at det ikke kan være det store bildet som Heyerdahl refererer til i brevet. Drammensbildet må da være en forstudie, malt i Paris.



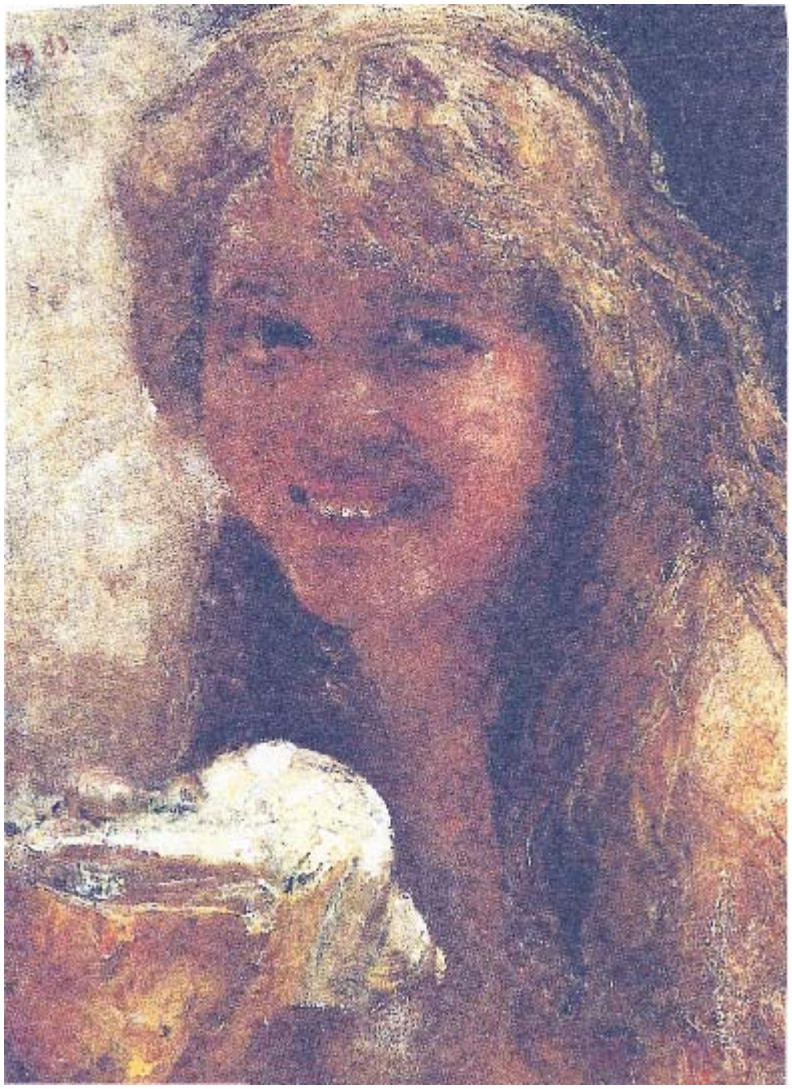
Napolitansk fiskergutt. 1883. 100 x 85. Gøteborgs konstmuseum.

På samme Salon får kun tre av våre gullaldermalere antatt bilder. Krohg viser *Digestion,* Werenskiold *Lite norsk landskap* og *En tilståelse,* mens Skredsvig får vist sitt senere så berømte bilde *Ballade* - der hestene kommer hjem til borgen uten sine ryttere i sadelen.

Heyerdahl reiser hjem til Norge allerede sommeren 1884, etter å ha tilbragt mindre enn de tilmålte 2 år i Firenze. Han har antagelig gått lei av de mytologiske motivene han sliter både med å få malt ferdig og ikke minst solgt. Det må kunne sies i ettertid at oppholdet i

Firenze nok var et blindspor i hans karriere. I tillegg kommer at han var menneskelig isolert, og denne gang ikke av egen vilje. Mens kunstnerkollegaene var sammen i både Paris og Roma, satt han ensom i Toscana. Han rotet seg bort i en malerstil og motivvalg han ikke behersket, og lot seg blende av den aristokratiske Bøcklin. Ingen av de norske kollegaene var der for å korrigere ham. Hva hans kone har betydd for ham kunstnerisk og menneskelig i denne tiden, vet vi dessverre ingenting om. Heller ikke hvilke italienske mestere – som han var omgitt av på alle kanter – som han likte og som eventuelt har påvirket ham.

Et yndig bilde av en smilende italiensk jente avslutter dette kapitlet.



Pike med konkylie. 1883. 35 x 27. PE

CHRISTIANIA og ÅSGÅRDSTRAND

1884-1900

Heyerdahl bor sannsynligvis hos sine foreldre i Drammen etter hjemkomsten til Norge, i hvert fall er han bosatt i byen høsten 1884. 16.november sender han et postkort til Diderik Aall – sekretær i Christiania Kunstforening – der han tilbyr en ”liden Portrætstudie” til utstilling. 15.desember skriver han - også da fra Drammen – et lite brev til Aall, der det står: ”Det har faldt mig ind, at en hel Del af de Studier og Smaabilleder, som er beroende hos Dem, kunde være passende til Julepresenter, og har jeg derfor i dag tilskrevet Kunsthandler Abel med anmodning om at henvende sig til Dem, for at faa udleveret de Billeder, som De tror ikke vil være afsættelige i Kunstforeningen”. Her ser vi en ydmyk, men dog forretningsmessig Heyerdahl, som åpenbart trenger penger og derfor tenker økonomisk.

Fra 1884 kjenner vi bare noen få bilder, og disse er fra landskapet rundt Drammen. På Høstutstillingen 1884 stiller han ut tre bilder, hvorav to er nettopp slike landskapsbilder. Det tredje er et *Portrett av baronesse C (*Comères?). Maleriet *Den gamle mølle* roses av Aubert i en lang og begeistret anmeldelse i Aftenposten: ”Heyerdahl maa have været sjelden vel oplagt, thi hans Foredrag er let og som improviseret, paa samme Tid som det ikke mangler en eiendommelig Energi”. Dette bildet ble kjøpt av Olaf Schou, for det var en del av hans gave til Nasjonalgalleriet i 1909.

Den gamle mølle. 1884. 72 x 91. Nasjonalmuseet.

1885

Dette blir et begivenhetsrikt år for Heyerdahl, og et lite vendepunkt i karrieren. Følgende skjer for ham dette året:

- Mottar reisestipend fra Staten, og er noen få måneder i München
- Får antatt to bilder på Pariser-salongen
- Tilbringer sommeren i Åsgårdstrand for første gang, av ca. 20
- Får antatt 16 bilder til Høstutstillingen
- Deltar på verdensutstillingen i Antwerpen med to bilder
- Starter malerskole i Christiania sammen med Krohg og Werenskiold
- Bosetter seg fast i Christiania
- Stiller ut 10 bilder i CKF

Heyerdahl søker og får et reisestipendium på kr. 1 500 fra Staten for 1885 [177]. Det synes merkelig at den vel etablerte kunstner som nettopp var hjemkommet fra et utenlands-opphold som varte i tilsammen 10 år, skal velsignes med et slikt stipendium. Uten å kjenne til hvem som søkte, så må vi tro at det har vært andre verdig trengende kunstnere enn akkurat Heyerdahl. Det må antas å være kjent for Departementet at Heyerdahl har oppnådd berømmelse og store inntekter i utlandet. Da ville det vært naturlig å avslå søknaden med samme begrunnelse som fire år tidligere, nemlig at han ikke tilhører den krets av kunstnere som stipendier er ment å hjelpe. Formålet med stipendiet var å "i Udlandet fortsætte sin kunstneriske Uddannelse". Det var bare tre andre kunstnere som fikk reisestipend det året: malerne Fredrik Kolstø og Ludvig Skramstad, samt billedhugger Lexow-Hansen. Nytt av året er at de kunstnere som fikk stipend forpliktet seg til å "afgive hver et Kunstværk til Nationalgalleriet". Det vites ikke om Heyerdahl "avga" et maleri til Nasjonalgalleriet etter hjemkomst, men noe slikt bilde er uansett ikke å spore i galleriets Heyerdahl-samling. De første bilder som galleriet kjøpte av ham var nettopp i 1885, men det var de fire Louvre-kopiene. En årsak til at Heyerdahl ble begunstiget kan være at f.o.m. 1884 ble innstillingsretten til stipend overlatt til Høstutstillingen – der kunstnerne rådet grunnen alene - og at det for første gang kom kunstnere med i Nasjonalgalleriets Råd. Dette rådet bestod av følgende medlemmer i 1884/85: Lorentz Dietrichson (formann), Peter Arbo, Julius Middelthun, G.A. Bull og Eilif Peterssen. Det må være grunn til å tro at både Dietrichson, Middelthun og Peterssen var velvillig innstilt overfor Heyerdahl den gang. Uansett må noen med sterk innflytelse og sympati for Heyerdahl ha påvirket innstillingskomiteen.

Stipendiet forutsetter bestemt at Heyerdahl tilbringer 1 år i utlandet; en betingelse han langt fra oppfyller. Det forutsetter også at han leverer en reisebeskrivelse til Departementet etter hjemkomst; et krav han trolig heller ikke bryr seg om. Han reiser til München i februar og vender tilbake etter bare få måneder, tilbringer hele sommeren i Åsgårdstrand, og slår seg ned for godt i Christiania om høsten. En temmelig overlegen og frekk omgåelse av reglene for statsstipend. Han reiser til München sammen med en av de andre stipendiatene – Ludvig Skramstad. Sistnevnte er lydig og lojal mot sponsoren og

[177] Heyerdahls søknad finnes dessverre ikke arkivert. Beløpet tilsvarer kr. 88 000 i dagens kroneverdi.

tilbringer et helt år i byen, og vender hjem i begynnelsen av 1886 [178]. Det interessante spørsmålet er: hvorfor valgte Heyerdahl å reise til München? Hva var det som trakk ham tilbake dit han startet sin opplæring 11 år tidligere? Det vet vi ikke svaret på. Man skulle umiddelbart tro at Frankrike ville være et mer naturlig reisemål. Italia hadde han trolig fått nok av etter det delvis mislykkede oppholdet i Firenze. Var Heyerdahl likevel mer germaner enn galler? Kanskje hadde han noen gamle bekjentskaper derfra som han ville oppfriske. Han har tydeligvis fått bosted og atelier på Akademiet, sannsynligvis fordi tyskerne anerkjente hans internasjonale utmerkelser. Vi vet ikke om han hadde med seg kone og de to små barna, men trolig har de blitt igjen i Christiania eller i Drammen. Dette kan også ha vært en årsak til at han reiste hjem fra Tyskland fortere enn opprinnelig ment og som stipendiet krevet.

Før han reiser fra Norge skriver han et brev ultimo januar 1885 til sekretær Diderik Aall i CKF: ”Vil De være af den Godhed at tage tilside ”Skovnymfen”; de kunde maaske have det i deres private Cabinet indtil videre?”. Heyerdahl har malt mange nymfebilder, det første allerede i 1880. Det er en naturlig del av hans lyst og ikke minst evne til å ”male nakent”. Nevnte bilde må være det som er datert 1885, trolig fullført rett før han reiser fra landet, og deponert hos CKF. Han maler også en *Skognymfe* under oppholdet i München. Fra oppholdet i München kjenner vi ellers bare et fåtall bilder. Det er et gateparti fra en landsby utenfor München, samt et par landskapsbilder fra Starnberger See, der han også i 1877 malte et par bilder. En liten *Botferdig Magdalena* er datert 1885, og er trolig malt i München. Gjensynet med München og Akademiet har nok vekket minner om hans lille gjennombrudd med samme motiv fra 1877. Et brev til Aall er datert Akademie der bildenden Künste i München 12.mai 1885. Der tilbyr Heyerdahl tre bilder til innkjøp av CKF: 1) *Badende italiensk fiskergutt*, 2) *Studiehode av gammel florentiner* og 3) *Et interiør*. Det første bildet er en kopi av det større bildet fra 1883 som ble solgt til Sverige og som Aubert roste så meget. Det andre er datert 1882 og er bare 7 x 5 cm. Det tredje er datert 1885, og ble faktisk utloddet i CKF høsten 1885. Heyerdahl setter prisen på alle tre bildene til magre 250 kr., og fremhever at rammene er i utskåret og kostbart italiensk tre.

[178] Kilde: Norsk Kunstnerleksikon. Skramstad reiste i 1902 tilbake til München og tilbragte sine leveår der til han døde i 1912. Han ble en kjent maler i Tyskland.

På Salonen dette året får Heyerdahl antatt to bilder: *Norsk landskap* og *Ung pike, studie.* Skredsvig er den eneste andre av gullaldermalerne som er representert, med bildet *Blomsterselgerske på place Clichy*. Det skulle gå 17 år før Heyerdahl igjen stilte ut på en av Paris-salongene.

Når Heyerdahl med kone og to små barn slår seg ned i Christiania høsten 1885, blir han boende der i nærmere 15 år. Der bor han med familien i en leilighet i Hjelmsgate 6, en liten sidegate til Bogstadveien.Han er da fortsatt en ung mann og kunstner, bare 28 år gammel. Med hans berømthet og store produksjon i minne, er det lett å betrakte ham som en mer moden kunstner, både uttrykksmessig og med hensyn til livserfaring. Det stilles store krav til ham, og man etterlyser at han ”finner sin form”. Dette kommer tydelig til uttrykk i den omtale av Høstutstillingen 1885 som Andreas Aubert gir i Morgenbladet 15.november 1885. Datidens fremste kunstkritiker gir her mye mer spalteplass til Heyerdahl enn til noen av de andre utstillerne, gullaldermalerne inkludert. Han bruker også større og mer pretensiøse ord og uttrykk enn for de øvrige. Det er som om Aubert her beskriver norsk malerkunsts fremtid og høyeste kvalitet, personifisert i nettopp Heyerdahl og håpet om ham.
Aubert skriver bl.a. dette:

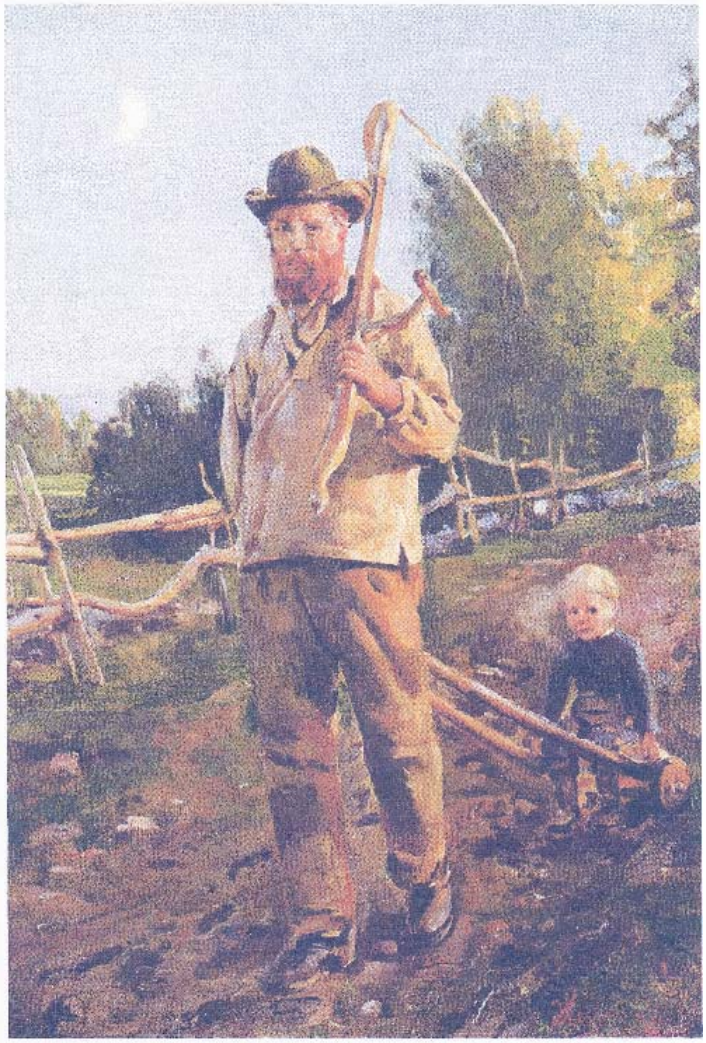
> ”Af den hele Udstilling , som den efter sin Fuldstendiggjørelse fremtreder, er der imidlertid neppe nogen Enkelhed, der gjør sig gjældende med saadant Krav paa Opmærksomhed som den Billedsamling – med stort og smaat hele 16 Numere – hvori Hans Heyerdahl ved denne Leilighed har stillet sin Kunstnerpersonlighed med dens forskjellige Sider frem til en fyldigere og sikrere Bedømmelse, et fortroligere og mer paalideligt Bekjendtskab, end han tidligere har givet os Adgang til at erholde. Er den Stræben efter Originalitet, den … for at følge de slagne Landeveie der i det hele taget synes at præge vor yngre Kunst, for en stor del nok i Grunden mer tilsynelatende end ægte, mer saa at sige i Klæderne skaaren end i Kjødet baaren – saa har man dog neppe noget Øieblik kunnet tvivle paa, at Hans Heyerdahl virkelig var en original Kunstnernatur. [……] Hvad vi senere have set fra Heyerdahls Haand, har efterladt det Indtryk at han har haft vanskeligt ved at finde seg selv. Det har været noget splittet, uroligt, famlende over hans Produktion, hvad angaar baade Indhold og Teknik”.

Dette er en ganske presis beskrivelse av Heyerdahls produksjon så langt i karrieren. Men Aubert stiller her for store krav til en kunstner som på dette tidspunkt bare er 28 år gammel. Det er for tidlig å kreve at han skal "finne seg selv", og hans splittelse og uro er faktisk ganske naturlig. Det er hans personlighet. Dessuten er Heyerdahls produksjon inntil 1885 for liten til at man kan danne seg et helhetlig bilde av den, og Aubert har da heller ikke sett alt han har laget. Han roser meget de tre bildene *Hjemad*, *En hvil* og *En fiskergutt.* Sistnevnte bilde er utvilsomt malt i Åsgårdstrand under Heyerdahls første sommeropphold der. Åstedet for de to andre er mer usikkert. Aubert sammenligner Heyerdahls bonde med sønnen på hjul med Werenskiolds noenlunde samme motiv på utstillingen, og finner at Heyerdahls har mer "fond av følelse". Dette bildet er meget godt obervert, og malt av en romantiker. Det samme gjelder *En hvil,* som er mesterlig i sin karakteristikk av både den unge lengtende – og på samme tid livlige - piken og landskapet rundt henne. Det er en forunderlig ro over bildet, noe på samme tid vakkert og sørgmodig som skaper fred i sinnet. Farvene er omhyggelig avstemte, og minner i koloritten meget om Bastien-Lepage (især hans bilde *Jeanne d´Arc*). Dette bildet stilte Heyerdahl senere ut på Akademi-utstillingen i Berlin i 1886, der det var til salgs. Merkelig nok ble det ikke solgt der. Fiskergutten på bryggekanten er nærmest fullkommen i modellering, stemning og ikke minst komposisjonsteknikk. Der *Hjemad* er røff i utformingen, er gutten på bryggen mer utpenslet, nesten som fra hans Münchentid. Det skulle bli et av Heyersdahls favorittmotiver fra somrene i Åsgårdstrand. Totalt sett maler han fiskende gutter 8 ganger [179]. Dette er Heyerdahls "genrebilder", og spranget er ikke langt fra de italienske fiskergutter og gategutter han malte i Paris og Firenze. Han maler også de gamle fiskerne i byen flere ganger. Aubert oppfordrer Nasjonalgalleriet til å kjøpe i hvert fall et av disse bilder; noe som ikke skjedde. I stedet ble det CKF som kjøpte "Hjemad". Alle de tre her omtalte bilder er i dag i privat eie. De har det til felles at Heyerdahl makter å fylle hele bildeflaten, noe som er et imponerende særtrekk ved hans

[179] Wexelsen (s. 69) spekulerer i om gutten kan være en Ole Hansen. Lokalhistorikere fra Åsgårdstrand sier at han aldri har eksistert. De mener at gutten i stedet er en Aksel Martinsen, som er født i 1879. Men gutten på bildet er eldre enn 6 år, så dette stemmer ikke.

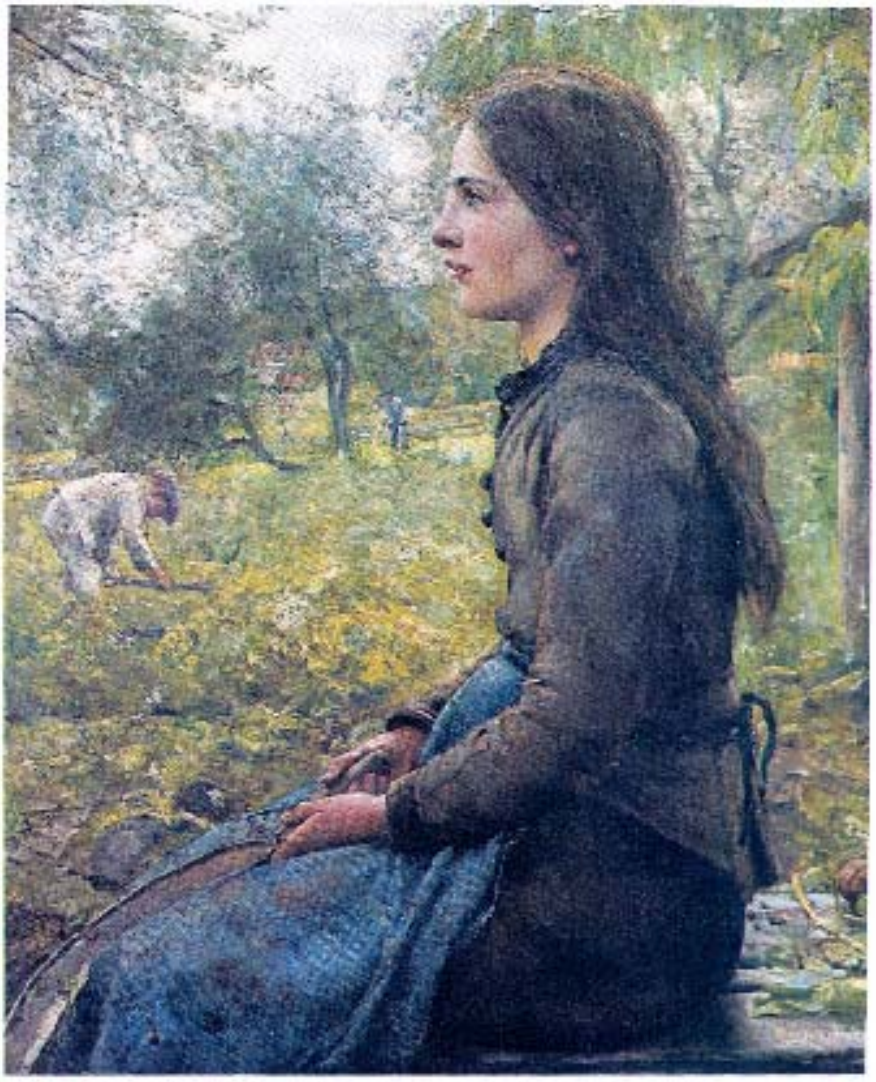
kunst. Det er nærmest uforståelig at Leif Østby kaller tiden rundt 1885 for et ”merkbart dødpunkt” i Heyerdahls karriere. [180]

Aubert avslutter sin anmeldelse slik: ”..når man nu vet ham i Besiddelse av saa megen Finhed og Fuldendthed i Formen, som den hvorom disse Billeder bære Vidnesbyrd, kan man med Glæde imødese den mere mod Indholdets Dybde og Alvor rettede Virksomhed, hvortil forhaabentlig ogsaa Heyerdahl engang komme tilbage”.



Hjemad. 1885. 57 x 39. PE.

[180] Østby, s. 96



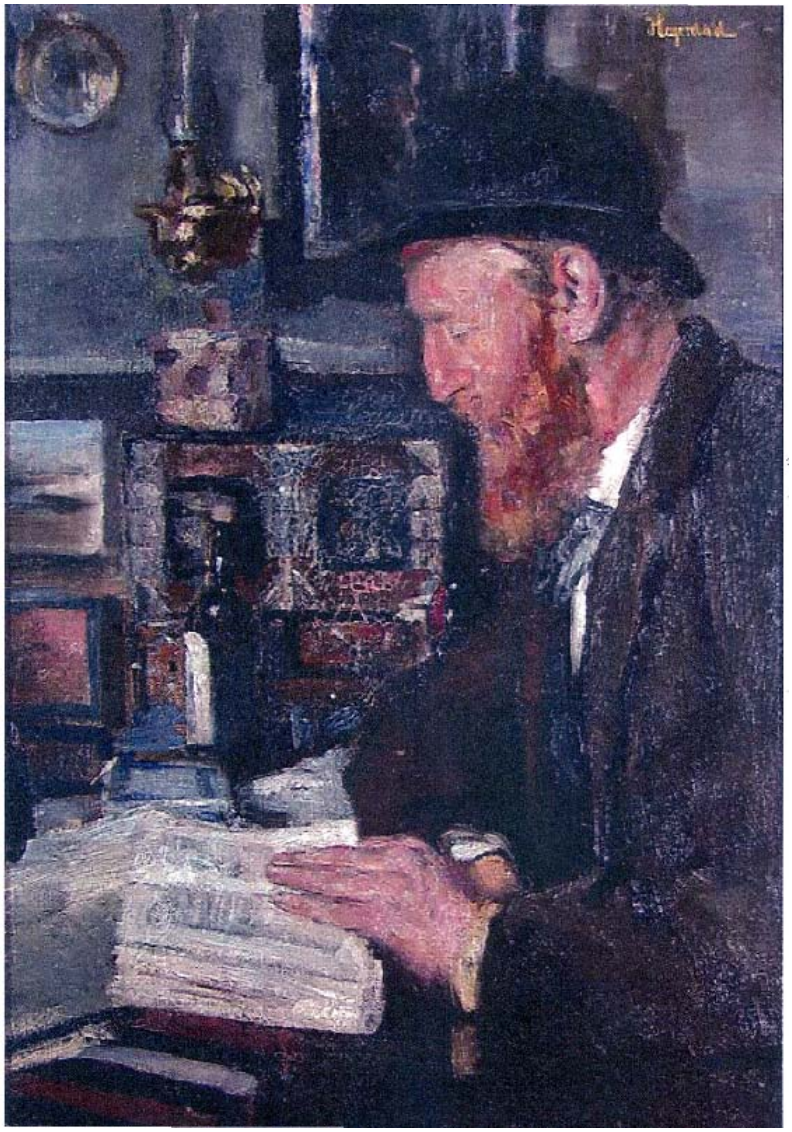
En hvil. 1885. 101 x 83. PE

Foto: Blaafarveværket

En fiskergutt. 1885. 84 x 66. Drammens museum

På Høstutstillingen i 1885 stilte Heyerdahl også ut bl.a. en ny *Botferdig Magdalena* og en *Skognymfe*, samt noen bilder fra Italia og området rundt München. Han stilte også ut de to herlige portrettene av malerkollegaene Fredrik Collett og Fritz Thaulow – som vanlig malt tett på, og overlegent utført med en røff og ”impresjonistisk” malemåte.

Portrett av Fritz Thaulow. 1885. 33 x 19. Nasjonalmuseet



Portrett av Fredrik Collett. 1885. 38 x 27. Nasjonalmuseet.

Dette året maler han også sitt første offentlige ”representasjonsportrett”, av statsminister Johan Sverdrup. 1885 var altså et usedvanlig aktivt år for Heyerdahl, for i tillegg til å stille ut 16 bilder på Høstutstillingen stiller han ut flere også i CKF, blant dem et *Interiør* – et meget sjeldent motiv til ham å være. Men han maler også en ganske dårlig *Eva*, naken med et eple i den ene hånden og den andre som dekker skjødet. Det viktigste motivet er vel dog *Badehuset i Åsgårdstrand*, som han maler første gang i 1885. Mer om

dette bildet senere. Dette badestedet var et yndet oppholdsted for sommergjestene, der mennene badet nakne fra ytterst på bryggen, mens kvinnene badet i ”full mundur” etter å ha skiftet i badehuset. Når det hvite flagget vaiet ytterst på bryggen om formiddagen var det damenes tur til å bade. Det ses på Heyerdahls bilde.

Badehuset i Åsgårdstrand. 1885. 60 x 74. Bergens museum

Det kan allerede her slås fast at ønsket fra Aubert om mer dybde og alvor i Heyerdahls fremtidige kunst neppe ble innfridd. Ei heller hans ønske om en mer ensrettet og ikke famlende malemåte og stil. Heyerdahls manglende konsekvens er nettopp hans styrke som kunstner. Han behersker det meste, og hverken trenger eller klarer å konsentrere seg om èn bestemt malemåte og motivvalg. Han finner seg selv ved å være allsidig. Derfor er han også den vanskeligste å spore blant sine samtidige kollegaer. Det samlede inntrykket fra de 16 bildene på Høstutstillingen i 1885 viser en kunstner i all sin mangfoldighet og rike utrustning, med stor variasjon i både motivvalg, malemåte og farvebruk. Og der hvor

hans kollegaer deltok i samfunnsdebatten om det nasjonale aspektet i en norsk brytningstid, stod Heyerdahl utenfor. Han ble ingen sosial eller politisk profil i dette kunstnermiljøet, men konsentrerte seg om det han kunne og elsket aller mest; å male.

Åsgårdstrand og Heyerdahl

Det lille ladestedet på vestsiden av Oslofjorden – ca. 10 mil fra Christiania – skulle komme til å bety meget for Hans Heyerdahl i størsteparten av hans karriere, fra 1885 til hans død i 1913. For ingen andre norske malere har et bestemt oppholdssted betydd så mye og avfødet så mange gode bilder som Åsgårdstrand for Heyerdahl. Hans produksjon av bilder derfra utgjør et eget kapittel i vår kunsthistorie – både i kvalitet og kvantitet.

Det var også andre malere som oppholdt seg i Åsgårdstrand om sommeren, men ingen var så trofast i så lang tid mot byen og motivene der som Heyerdahl. Andre kjente kunstnere som besøkte Åsgårdstrand om somrene var først og fremst Edvard Munch, Christian Krohg, Fritz Thaulow og Ludvig Karsten (første gang i 1901), men også Jan Ekenes, Sven Jørgensen, Karl Uchermann, Gudmund Stenersen, Thorolf Holmboe, Henrik Lund og Pola Gauguin. Noen av disse – som Munch, Ekenes og Jørgensen - kjøpte seg hus der, og malte altså også fra og i Åsgårdstrand om vinteren. Fritz Thaulow bodde ombord i en skøyte! Vi må utvilsomt kunne kalle Åsgårdstrand en kunstnerkoloni, selv om den ikke dannet ”skole”, slik vi kjenner det fra Barbizon, Pont-Aven, Grez sur-Loing og småstedene ved Seinen utenfor Paris, samt Skagen i Danmark og kanskje Fleskum i Norge i 1886. Kunstnerne i Åsgårdstrand arbeidet hver for seg, uten maleriske fellestrekk av betydning. Om de inspirerte hverandre og/eller var sammen sosialt, vet vi faktisk ingenting om.

Det kan sies at malerne oppdaget Åsgårdstrand, men stedet var besøkt og elsket av badegjester og sommertrafikk fra hovedstaden lenge før den første maler kom til stedet. Dette var fra begynnelsen av 1860-tallet. Dampbåten fra hovedstaden gikk regelmessig og tok bare et par timer, og i 1881 kom Vestfoldbanen. ”Pappabåten” gikk fra Christiania lørdag ettermiddag og returnerte søndag kveld. Det ble bygget et bad på stedet, med både varme og kalde sjøbad, samt damp-og gytjebad. Her var et stort strandhotell og et par pensjonater, og ikke å forglemme den staselige Kiøsterudgården, som kunstnerne malte gang på gang – enten alene eller sammen med det berømte og store

lindetreet på tomten, selve Kiøsterudtreet. Det er bl.a. dette vi ser i bakgrunnen på Munchs kjente bilde *Pikene på broen*. Som forøvrig ikke er en bro, men den bryggen som førte ut fra badestedet. Også Heyerdahl har malt dette motivet, fra omtrent samme ståsted. Gården ble oppført i 1780-årene av en skipsreder, og solgt til grosserer og skipsreder Abraham Kiøsterud fra Drammen i 1879. Han og hans familie brukte eiendommen som feriested til den ble solgt i 1955 til kunsthandler Holst Halvorsen i Oslo. Som en illustrasjon kan nevnes at Åsgårdstrand i 1915 hadde 1200 gjester om sommeren, mens lokalbefolkningen bare besto av 370 personer [181]. Dette var hovedsakelig fiskere og båtbyggere. De leide ut huset sitt og flyttet selv ut i bryggerhuset om sommeren. Mange huseiere bygde seg små sidefløyer til sine hus med sommerværelse og kjøkken. Om sommeren kom - etterhvert som båthavnen ble utbygget - også seilerne. I sine hvite bukser, blå seilerluer og solbrune fjes dominerte de havnebildet.

Likevel er det noe riktig i at malerne oppdaget Åsgårdstrand, fordi det var de som gjorde stedet udødelig gjennom sine malerier. Men dette skjedde samtidig som malerne i grunnen tok hele Norge i bruk som arbeidsplass, i utviklingen fra ateliermaleriet til friluftsmaleriet. Det kunne for så vidt ha vært et hvilket som helst av de mange badesteder langs begge sider av Oslofjorden som tiltrakk seg malerne, men det ble nærmest av slump dette lille ladestedet. Vi vet ikke hvem av kunstnerne som først oppdaget Åsgårdstrand, men mye tyder på at det nettopp var Heyerdahl. Han kan ha blitt kjent med stedet som barn på 1860-tallet, med familieutflukter fra Drammen. Han tilbragte sin første sommer der i 1885. Litt lenger nord, ved Borre, bodde Munch den samme sommer.

Jeg har beregnet at Heyerdahl nok har malt 3-400 bilder i Åsgårdstrand. Dette inkluderer hans vel 100 portretter av stedets barn – både de faste innbyggernes og sommergjestenes. Det karakteristiske ved Heyerdahls bilder fra Åsgårdstrand er at de i all hovedsak dreier seg om lokalbefolkningens daglige gjøren og laden, gammel som ung. Han foretrekker å male de gamle fiskere, gutter som bader og fisker, og barn som leker. De vanlige innbyggerne maler han dog ikke; det må være noe særpreget ved dem – som et værbitt gammelt sjømannsfjes. Kvinnene er fraværende. Vi legger merke til at han ikke

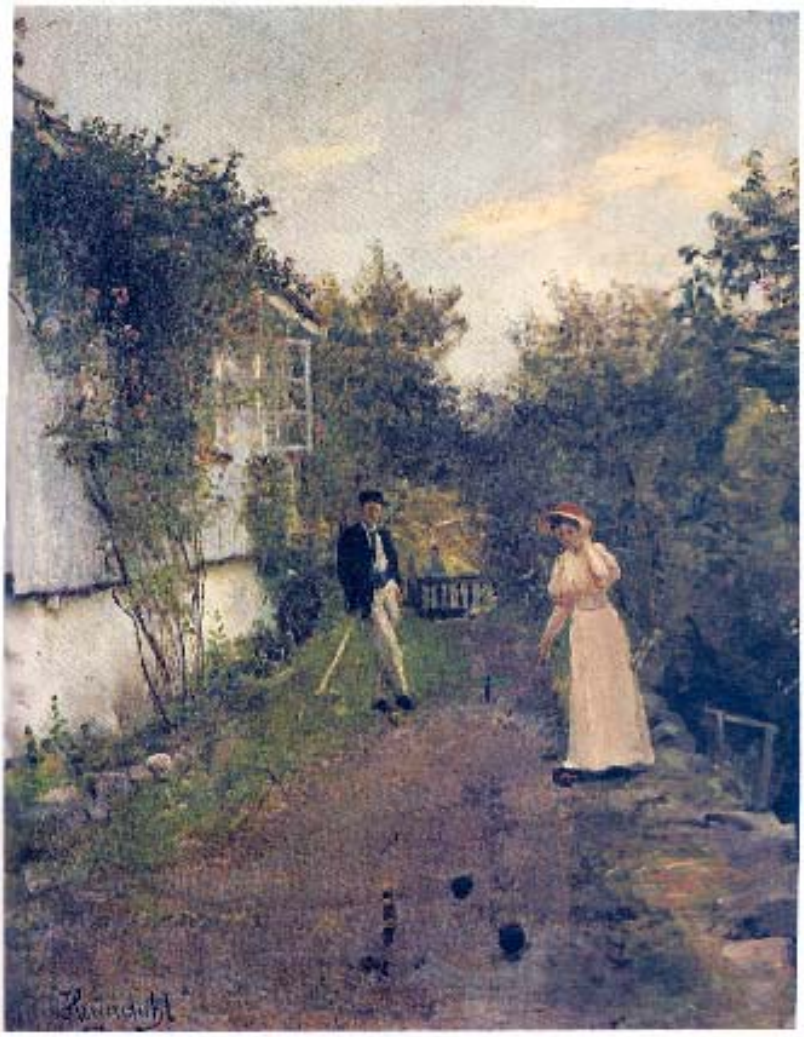
[181] Kilde her og i det følgende: Eide.

maler et eneste interiørbilde fra lokalbefolkningens liv i sine små hus. En slags *pauverisme* som dette kunne friste til, ligger åpenbart ikke for ham. Han følte seg kanskje som en inntrenger i en intimsfære som han ikke hadde noe med. Han maler mange landskapsbilder fra stedet, og når han setter landskapet i fokus så er det nesten alltid med mennesker tilstede – unnselige i bakgrunnen som en slags staffasje eller – dog sjeldent - i forgrunnen. Han lar seg ikke friste til å male "himmel og hav" med lange strender og store horisonter, selv når han hadde Oslofjorden foran seg. Jens Thiis skriver om det konservative borgerskapets syn på kunst i 1870-og 80-årenes Christiania [182]: "Og når der ikke var himmel på et billede, blev de rent gale i hodet og kaldte det en frækhed, for det måtte da enhver landskapsmaler vide, at i et landskabsmaleri skulde himlen indtage 2/3 av billedfladen!".

Det er påstått fra flere skribenter at Heyerdahl malte *la vie moderne*, gjerne ved borgerskapets spaserturer, badeliv og sammenkomster i sommerstedet Åsgårdstrand. Denne småbyen ble for Heyerdahl det som utkantene i Paris, småstedene langs Seinen og badebyene ved kysten var for de franske impresjonister – for eksempel småbyen Gennevilliers der Manet hadde sommerhus. Men Heyerdahl skiller seg ut når det gjelder valg av motiver. Typisk for ham er at han nesten aldri maler sommergjestene i sine aktiviteter; hverken seilere, spradende besteborgere fra hovedstaden, svermende ungdommer eller late avslapninger i skumringstimene. De mange "spaserturene" er fraværende. Noen slike bilder av Christiania-borgerskapets late liv i sommerbyen finnes naturligvis, men de er unntak fra hans ellers rike oeuvre av Åsgårdstrandbilder med lokalt og ruralt innhold. Det gjelder for eksempel bildene *Krocket, Sommeridyll* og *Aftentur*. Dette er Åsgårdstrand på sitt mest idylliske. I førstnevnte bilde er det som om vi fornemmer på både kropp og sjel det late og ubekymrede spillet som utfolder seg i haven til en fastboende; for tiden utleid til en Christiana-borger. Kanskje er det en forelskelse på gang. Dette er ren idyll! Og de duse farvene er herlig avstemt mot hverandre. Andre eksempler på slik aftenstemning i sommerbyen er bildene *Sommeridyll* og *Aftentur*. Det er likevel noe uforløst over persontegningen i disse to malerier.

---

[182] Thiis, s.162



Krocket. 1894. 73 x 58. PE

Foto: Blaafarveværket

Sommeridyll. Ukjent år. 62 x 104. PE

Aftentur. Ukjent år. 61 x 73. PE. Foto: Blomqvist kunsthandel

Selv når han maler den kjente og kjære landeveien sydover eller bjerkene ved sjøen i denne byen (se bilder senere her), så er som oftest sommergjestene fraværende, eller de bare skimtes i det fjerne. Ellers er det påfallende at han ikke maler noen bilder med motiv fra kunstnernes sosiale sammenkomster om somrene der – slike fester som åpenbart har funnet sted. Vi finner ingen *Hip- hip- Hurra!* i Heyerdahls oeuvre, ei heller fra andre sammenkomster innendørs eller utendørs med kollegaer og venner i festlig lag. Han må åpenbart ha mislikt denne genren, og unngått slike motiver bevisst. Hans interiørbilder er svært få – likeså familiebilder - enten han er i en utenlandsk storby, i Christiania eller i Åsgårdstrand. Heyerdahl maler ikke voksne mennesker rundt en felles aktivitet eller i avslapning, hverken i Åsgårdstrand eller andre steder. Slike motiver har det vært mange av i byen. Han har ved andre anledninger vist at han ikke mestrer denne genren, da hans persontegning – både i overført og reell betydning – blir for stiv og keitete. Barn derimot, kan gjerne være flere, selv om det er det enslige barneportrettet han foretrekker. Og der er han suveren i nettopp sin persontegning.

Han maler heller ikke sin familie i Åsgårdstrand – hverken sine to små barn eller sin hustru. Vi vet ikke hvordan de bodde, siden han ikke har malt noe fra deres sommerhus, hverken ute eller inne. Slike bilder finnes antagelig, men da har de aldri vært vist offentlig. Dette er påfallende trekk ved hans personlighet. Han misliker tydeligvis å gjengi denne intimsfæren på lerretet, og foretrekker å gå ut i de små gatene og stiene og på stranden for å finne lokale motiver. Han har malt hverken Krohg, Munch eller noen av de andre kunstnerne som var samtidig med ham i Åsgårdstrand, ei heller deres familiemedlemmer. Det var utvilsomt en kunstnerkoloni i Åsgårdstrand på 1880-og 90-tallet, men vi finner ingen spor av dette i Heyerdahls verk. Bilder kalt ”Sommeraften” eller bare ”Aften” – som vi kan se er fra Åsgårdstrand – skulle man umiddelbart tro gjengir sommergjester ved et bord i haven, flanerende sådanne eller noe lignende stemningsfullt. Men nei, for Heyerdahl er slike motiver bortimot fraværende, og i stedet maler han en gammel fisker som sitter på stranden ved en båt, skuende ut over havet i kveldstimene. Det bildet som Nasjonalgalleriet eier med dette motivet – malt i 1886 og vist i CKF året etter - har han selv kalt *Aften*, mens NG har døpt det om til ”Fra Åsgårdstrand”, uvisst hvorfor.

Arne Durban skriver som en av flere at Heyerdahl selv ”spaserte i sirlig samtale med unge fruer langs badestedsveien ved fjorden. En moteherre som feiret sommeren med nyinnført stråhatt, men med lakksko på føttene”. Det er uvisst hvor Durban har disse opplysninger fra; trolig er det bare antagelser. De faller inn i et mønster av animositet mot Heyerdahl som Durbans bok avslører. Søren Onsager reagerte på denne bortimot ensidig negative beskrivelse av mennesket og kunstneren Heyerdahl, i en artikkel i Aftenposten i april 1944. Her forsvarer han Heyerdahl med bravur, og fremhever alt det gode og allsidige ved hans kunst. ”Han var uavlatelig skapende og overfrodig”. Onsager opplyser også at Werenskiold-klikken kontinuerlig førte en kamp mot Heyerdahl, og at ”de lyktes så altfor godt. … Saken var nemlig at Heyerdahl med sin fornemme og myke mesterpensel, ikke kunne anerkjenne Werenskiold som maler. Han fant hans bilder harde, tørre og flisete, og var dessuten uforsiktig nok til å muntre seg over dem”. Onsager skriver også at ”Heyerdahl var den eneste norske maler som jeg hørte Munch rose”, og han avslutter med å utpeke Heyerdahl til en nordisk Giovanni Bellini i moderne tid!

Durban har også en annen beskrivelse av Heyerdahl: ”Vel var han blond av utseende som det sømmer seg en nordboer, men ellers var hans lille spiss-skjeggeete fysiognomi nærmest en sydlendings. Uhyre pertentlig i antrekk, impulsiv i opptreden, galant og samtidig pengekjær – alt sammen overfladiske uttrykk for en galler snarere enn en germaner”. Dersom vi overfladisk kan tolke hans selvportretter, så bekrefter disse et slikt inntrykk. Her kan tilføyes fra den tidligere beretningen om da Heyerdahls cigar eksploderte i Åsgårdstrand. Her sies det at ”I tidligere somre hadde hotelleieren på faste dager med hest og trille tatt kjerreveien til Tønsberg fatt, til Heyerdahls barberer for å få stelt hans vakre skjegg”.

Disse beskrivelsene gir i sum et bilde av en snobb, fjernt fra de andre malerkollegaene i oppførsel og klesdrakt. Det har vel også bidratt til hans isolasjon.

For å illustrere motivvalgene til Heyerdahl i disse somrene i Åsgårdstrand kan vi se på de bilder han stilte ut på Høstutstillingen og i CKF i perioden 1885-1895. I tillegg til alle portrettene og barnebildene finner vi her i hovedsak titler som: Fra stranden, En fiskergutt, Et fiskerleie, Ved stranden, Badested, Fra fjorden, En fisker, En fisker bøtende garn, Landskap (mange), Badende gutter (mange), Strand, Et skjær, En ulabrand, Regnvær, Kystby, Aftenstemning, Ved sjøen, I kirsebærhøsten, Landskap med bjerketrær, Båthavn i ruskevær, Gammel fisker, Fiskere setter garn, Ved sjøen, Høst,

Marine, En kornåker, Etter badet, Før badet, Fra fjorden, Gråvær, Landsbyens brønn, Pike ved brønnen, Tømmermannens familie, Hummerfisker, Losen, Kiøsterudgården og Kiøsterudtreet (flere), Bekken (flere) og Høstdag. Senere kommer det mange lignende motiver fra somrene i Åsgårdstrand, også i perioden 1902-13. Mange gjentar han flere ganger, mest av pekuniære grunner. De fleste av disse bildene kjenner vi ikke i dag, da de utvilsomt er i ukjent privat eie og ikke har vært vist offentlig siden første gang.

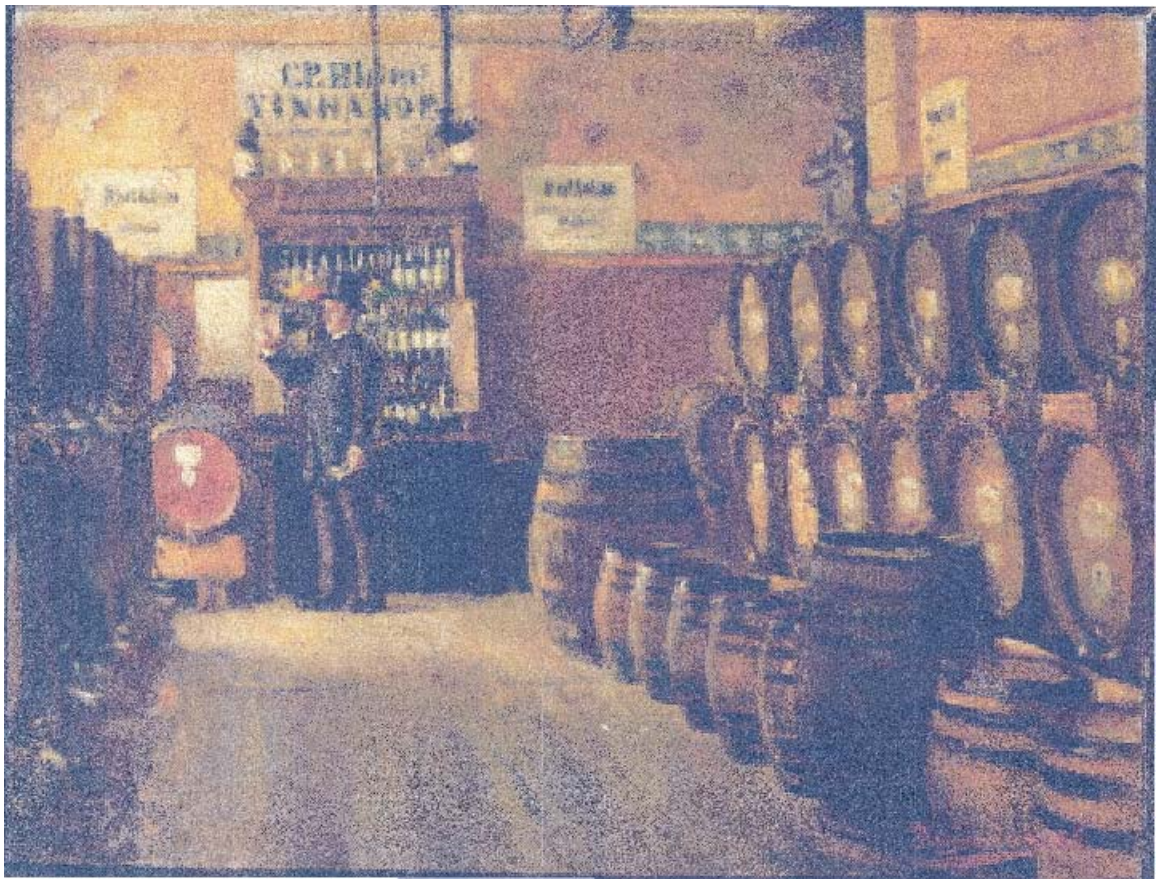
Einar Wexelsen har beskrevet Heyerdahls stil og motivvalg i disse Åsgårdstrand-somrene som typisk *la vie moderne.* Han skriver at Heyerdahl interesserer seg for sommergjestene og deres avslappede tilværelse [183]. Også andre skribenter har påpekt dette som et viktig element i hans motiver fra denne perioden. Men det er nettopp slikt han sjelden maler. Riktignok har han gjort noen gode bilder av deres tilværelse i sommer-byen, men det er få unntak fra trenden og hans hovedinteresse; lokalbefolkningen, ung som gammel, ute i friluft. Heyerdahl ble aldri – selv ikke i Paristiden – en maler som fremstilte *la vie moderne.* Merkelig nok ble han heller ingen skildrer av det moderne liv i Christiania. Med fare for å overse bilder vi i dag ikke kjenner fra hans hånd, må det konstateres at han ikke malte motiver fra gater, streder, parker, forsteder eller lignende miljøer i den by han bodde i så mange år – hverken med eller uten personer i bildet. Heller ikke interiører fra borgerskapet eller arbeiderklassens hjem og liv interesserte ham, eller han innså at han ikke maktet den genren. Typisk nok er det eneste bildet vi kjenner fra denne sfæren hans fine *Bloms bodega* fra 1888. Ellers kjenner vi ingen bilder fra cafèlivet i hovedstaden; et miljø han utvilsomt kjente godt. Heyerdahl reiser heller ikke til andre steder utenfor hovedstaden for å male enn til Åsgårdstrand i perioden 1885-1900. Et monotont liv, især for en kunstner. Men å male *plein-air*, det kunne Heyerdahl. Og da malte han *la vie rustique*!

Håkon Stenstadvold har gitt en presis beskrivelse av Heyerdahls malerier fra denne tiden: ”Hans produksjon er rikere på maleriske kvaliteter enn det meste av samtidens norske maleri. Ingen har som han ugenert og selvfølgelig malt det han syntes var deilig, unge nakne kvinners hud, lyse sommeraftener, store løvkroner, det dype grønne i sommerens gress. Han kan bruke meget sterkere og fyldigere farver enn noen av sine samtidige uten å forstyrre

[183] Wexelsen, s. 64.

billedets harmoni. Der er over hans kunst en skjønnhet som minner om de sommermarker han elsket å male, der blomstrer ugress og grøde side om side".

Det bør tilføyes at Heyerdahl kunne oppholde seg i Åsgårdstrand til langt utpå høsten. Et par brev fra ham viser dette.



Bloms bodega. 1888. 32 x 41. Oslo Bymuseum.

Malerskolen

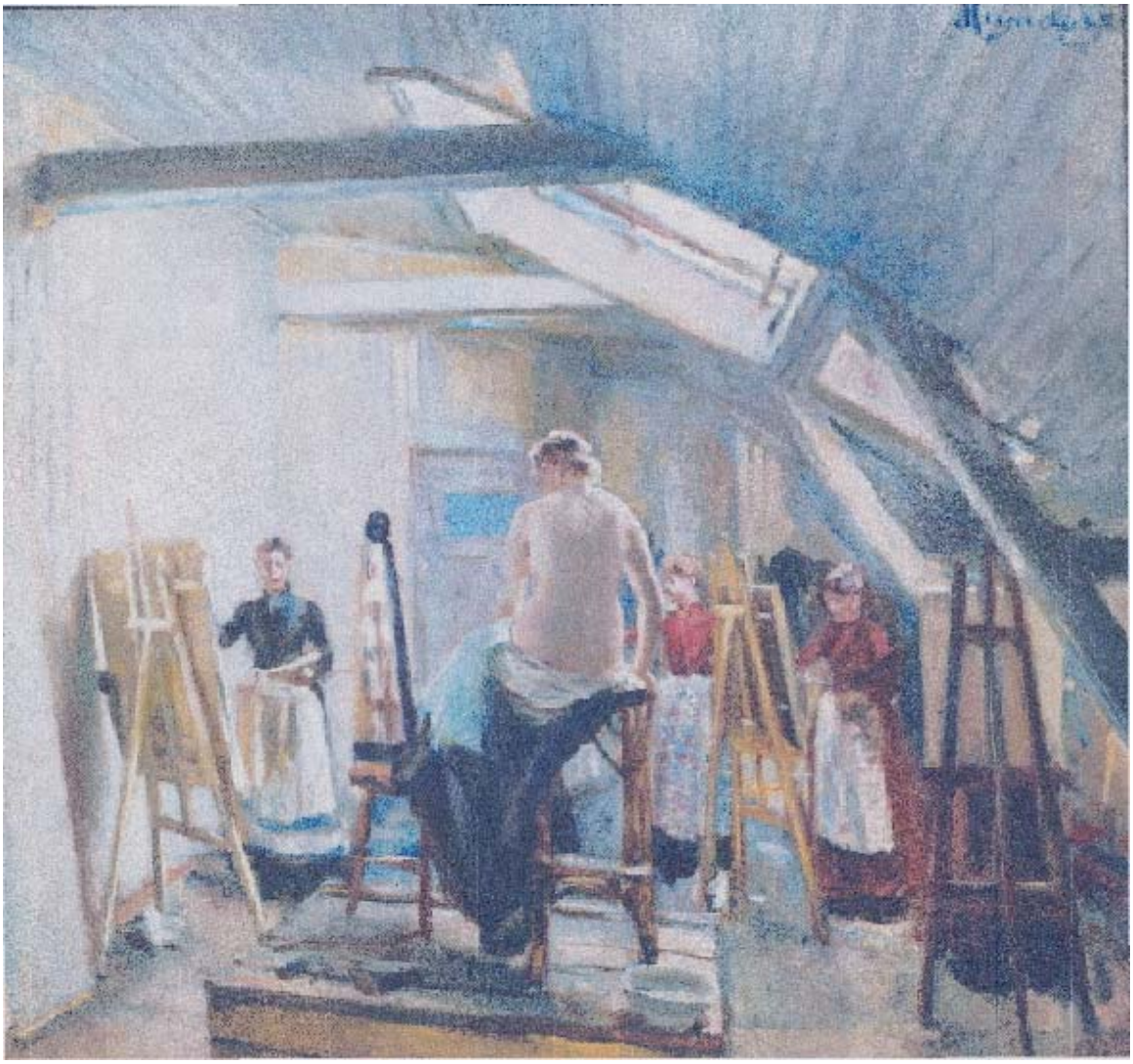
Sammen med en gruppe unge kunstnere leiet Edvard Munch høsten 1882 atelier på toppen av en gård (nederst i nåværende Lille Grensen, Morgenbladets gård) i Christiania – vis a vis Stortinget. Gården ble kalt *Pultosten* på grunn av sin karakteristiske form [184]. Hit kom også Christian Krohg, som mer eller mindre selvoppnevnt lærer. De unge

[184] Eller navnet kom av at det ble lagret og solgt pultost i gården.

kunstnere ble etterhvert oppfattet som hans elever, selv om de selv ikke gjorde det. Det ble malt etter levende modell, tatt rett inn fra gaten – gjerne litt ”slitne” menn. Poenget var at alle – inklusive læreren – malte samme modell, samtidig. Krohg delte gladelig sin viten med de unge gjennom korreksjon, selv om han ikke var mer enn 30 år. I 1884 startet Krohg en malerskole samme sted. Erik Werenskiold og Hans Heyerdahl sluttet seg til skolen som lærere i 1885 [185]. Skolen tok også opp kvinnelige elever. De kunne bare male mannlig modell dersom han var i bukser. Heyerdahl har malt et bilde av kvinnelige elever i Pultostens atelier i loftsetasjen, de de maler en kvinnelig halvakt; som var dydig nok til å bli akseptert. Han har også malt en fin studie av kvinnelige malere, fra 1888, trolig påbegynt da han drev malerskolen.

I atelieret. 1888. 33 x 57. Drammens museum

[185] Kilde: Utstillingskatalog *Munch og Frankrike*, Paris og Oslo 1991/92, s. 37. Det har vært skrevet andre steder at disse tre startet malerskolen samtidig i 1885 (bl.a. Aslaksby 1981, s.20)



Atelierinteriør. 1889. 51 x 55. PE
Foto: Blaafarveværket

Innehaverne søkte Departementet om økonomisk støtte på kr. 4 000 i april 1886. Dette ble avslått. Samtidig innvilget Departementet kr. 1200 til Knut Bergsliens malerskole. Aftenposten gjengir i en artikkel 15.april 1886 fra søknaden. Her står det at: ”Den moderne Kunstretning, som hviler paa et vidt drevet Naturstudium, har bevirket at en Flok yngre Kunstnere har bosat sig hjemme, hvor de i Høstudstillingerne har savnet et Sammenbindingspunkt; enkelte av disse har visstnok taget Elever; men det have været paa det uvisse, hvorfor de, som har kunnet, har reist til Udlandet. […] Skolen giver Eleverne Adgang til, efterhvert som som en Lærer gaar af, selv at vælge den nye i dennes Sted, saa at de altsaa ved at

knytte sig til den Kunstner de helst ønskede som Lærer, vilde tilføre Skolen fornyet Kraft, og endelig ved den Methode, som Ansøgerne anvender, idet de selv staar blant Eleverne og maler studier efter samme Modeller, hvilket ansporer baade Lærere og Elever i samme grad." Det er altså lagt opp til samme læremetode med modeller, som Krohg hadde i Pultosten et par år i forveien.

Budsjettet som de tre ansøkerne har satt for malerskolens drift viser et underskudd på kr. 4 000, som forutsettes dekket av Staten. Departementet avslo søknaden med denne begrunnelse, som også er et interessant tidsbilde: "…skolen endnu er for ny og at der ikke foreligger saa bestemte Resultater af dens Virksomhed, at man tør gaa ind paa at foreslaa Bevilgning til den allerede nu. Ingen Vidnesbyrd følger Ansøgningen, og Komiteen har intet andet at holde sig til end Ansøgningen og selve Ansøgernes Navne, der ganske visst har en god Klang i vor Kunstverden, og forsaavidt har man jo nogen Garanti, men hvorledes den Virksomhed som den af dem ledede Skole udfolder, arter sig, derom har Komiteen ikke kunnet danne sig nogen Formening".

Kloke ord, riktignok sagt i ettertid. Skolen ble likevel drevet, men det vites ikke hvordan regnskapet gikk opp.

Krohg, Werenskiold og Heyerdahl utgorde et odde trekløver den gang, og det er vanskelig å forstå hvordan og hvorfor de fant hverandre i denne saken. Det kan – spesielt for Heyerdahls vedkommende – ha vært pekuniære grunner til det. De kan ha blitt enige over en punsjebolle på Blom. Alle tre var naturalister, men både på det personlige plan og i synet på malerkunsten skilles deres veier. Krohg var sosialrealist, radikal og kosmopolitt og foraktet den rene nasjonale kunsten. I tillegg var han en ypperlig og utadvendt skribent. Werenskiold var i startfasen av sitt senere så sterke nasjonale syn på norsk malerkunst. Han søkte også sin plass i "det offentlige rom". Han hadde dessuten et anstrengt forhold til Heyerdahl som person. Heyerdahl på sin side var i ingenmannsland både når det gjaldt striden mellom disse to syn og ulikhetene mellom hans to kompanjonger. For ham var maleriet primært komposisjon, teknikk og farver. Han hadde hverken et sosialt eller nasjonalt engasjement vedrørende kunst. For ham var både Krohg og Werenskiold moralister, som han ikke hadde noe til overs for. Han var heller ingen pennens mester, hverken hva gjelder kvalitet eller kvantitet. Han søkte heller ikke offentlig oppmerksomhet. Her skiller han seg i stor grad fra sine to kollegaer, som begge var både

meget skriveføre og likte seg i offentlighetens søkelys. I Olga Heyerdahl-intervjuet sier enken dette om forholdet: ”De norske malerne var ikke videre glad i ham. Han pleide å si andre kunstnere en del sannheter. Han var en ertekrok. Jeg tror han var mer avholdt blant de franske.[…..] De andre norske kunstnerne var så nasjonale på den tiden, Heyerdahl var ikke det”.

Heyerdahl trakk seg ut av malerskolen allerede etter ett år, og Krohg vinteren 1886-87. Skolen flyttet fra Pultosten til Observatoriegaten i januar 1887. Hvordan det gikk med Werenskiolds lærergjerning vites ikke. Det finnes ingen arkiverte dokumenter vedrørende skolens drift, ei heller brevvekslinger mellom de tre som drev den.[186] Ett eneste vitnesbyrd foreligger dog. I et brev som er skrevet på Grand Hotels brevark, datert 16.november 1885, skriver de tre til Gustav Wentzel: ”Kjære Ven, hvis du vil gå ind på malerskolen vil du blive modtaget med åbne arme og i høi grad gratis”. Undertegnet av alle tre. I biografien om Wentzel (tidligere omtalt her) finnes ikke spor av at han har gått på denne malerskolen, så han har vel takket nei til tilbudet.

Antwerpen

Ssiste halvdel av 1800-tallet var bl.a. de store verdensutstillingers tid. Der kunne nasjonene fremvise det beste de hadde av både industriprodukter og kunst og kunsthåndverk. I Heyerdahls levetid var det Paris 1878, 1889 og 1900, Chicago 1893, Antwerpen 1885 og 1894 og Stockholm 1897. Han deltok med malerier på alle disse utstillingene, etter forutgående juryering i Norge

Verdensutstillingen i Antwerpen i 1885 var i noe mindre størrelse og betydning enn de store sådanne. Det samme gjaldt utstillingen i samme by i 1894. I 1885 hadde Norge en av de største avdelingene, mens derimot Danmark ikke var med og Sverige svakt representert. Norge stilte ut i alt 104 malerier av 54 kunstnere. Alle gullalder-malerne var representert, bortsett fra Kittelsen. Eilif Peterssen var norsk medlem av juryen, for utdeling av medaljer og priser. Christian Krohg var ansvarlig for opphengningen av de norske maleriene, og fikk kritikk for det i avisinnlegg i august, etter at utstillingen var avsluttet. ”Düsseldorferne” Hans Dahl og Carl Barth mente at bilder av dem og andre som tilhørte samme generasjon og stil var bortplassert, mens

[186] Søk i Riksarkivet, Nasjonalbiblioteket og andre steder har ikke gitt resultater. Det finnes ikke et eneste dokument fra denne malerskolen.

friluftsmalerne fikk de beste plassene på *chimaisen*. Peterssen protesterte på dette, og mente det var urettferdig kritikk, og at disse to ikke hadde sett utstillingen [187].

Heyerdahl deltok med to bilder: *Paysage* og *Eva*. Vi vet ikke hva slags landskap han hadde malt denne gangen. Mye taler for at det er malt i området rundt München, og at det har funnet en tysk kjøper. Hans "Eva" er trolig det største av de to Eva`er som i dag er i Drammens museum. Heyerdahl har malt Eva tre ganger til, hvorav to er datert til h.h.vis 1890 og 1893.

Heyerdahl har tydeligvis sendt inn sine bilder fra sitt utenlandsopphold våren 1885, for i katalogen står det at hans bosted er München. De andre gullaldermalerne deltok slik: Backer 3 bilder, Kielland 3, Krohg 3 (herav det senere så berømte portrettet av Gerhard Munthe), Munthe 2, Peterssen 2, Skredsvig 2, Thaulow 4 og Werenskiold 3 (herav det senere så berømte portrettet av Amund Helland). Det er ukjent hvordan de norske maleriene ble utvalgt, men mye kan tyde på at mange er blitt invitert til å stille ut bilder, muligens maksimert til 3-4 hver – og uten juryering i Norge.

En anmelder skriver i en belgisk avis i mai at utstillingen viser Manets store innflytelse på norsk kunst. Han søker forklaringen i at vi ikke hadde noen egen norsk kunst, og at våre malere derfor var lett påvirkelig for de store franske malere. Dagbladet siterer denne uttalelsen i en artikkel 7.juni 1885. Der skriver avisen at "dette selvfølgelig er betydelig overdrevet, da det overhodet ikke er tale om noen direkte innflytelse av Manet, men av de yngre franske impresjonistene. Deretter innskrenker bevegelsen seg til bare Krohg, Werenskiold og Heyerdahl". Sannheten ligger vel et sted imellom. Manet er den største av impresjonistene (som han selv ikke ville bli kalt, eller stille ut sammen med), men det kan ikke spores direkte påvirkning av ham hos Heyerdahl. Men den sterke realismen hos Manet og hans farvebruk, viser at det er en korrekt beskrivelse av norsk malerkunst på den tiden å innskrenke den eventuelle innflytelsen fra ham til de tre nevnte norske malerne.

Året 1885 avsluttes med at Heyerdahl stiller ut 10 bilder i CKF. Av disse ble *Interiør* utvalgt til gevinst ved juleutlodningen. Også *En hvil* ble utstilt.

[187] Kilde: Kokkin, s. 144 ff.

1886

I dette året skjer det viktige ting i norsk kunstnerliv, der Heyerdahl er deltager. De skal beskriver her i kronologisk rekkefølge. Først litt om forholdet mellom Christian Krohg og Heyerdahl, som det av flere grunner er naturlig å ta opp i forbindelse med dette året.

Heyerdahl og Christian Krohg

Forholdet mellom disse to kunstnerpersonligheter har vært skiftende. De må ha truffet hverandre første gang gjennom Lasson-familien på begynnelsen av 1880-tallet, senere ved drift av felles malerskole i 1885, ved samling i bodegaen og med bohemen i Christiania, og senere flere ganger i Åsgårdstrand. Gjensidig beundring er det vel neppe tale om, skjønt Krohg har hatt respekt for Heyerdahls kunstsyn. Heyerdahl på sin side beundret ingen i det norske kunstnermiljøet, og menneskelig sto han isolert.

Det Christiania som Krohg kom tilbake til etter sine studier i utlandet, var preget av den brytningstid 1880-årene var i norsk samfunnsliv, så vel politisk, økonomisk og sosialt som kulturelt. Med både pensel og penn kastet han seg inn i tidens kampsaker. Han solgte ikke godt med sine bilder, og måtte overleve ved hjelp av journalistikken. For Krohg skulle kunsten være et våpen i en aktuell kulturkamp. Sitt syn på kunstens oppgave formulerte han i mars 1886 i foredraget i Den frisindede Studentforening: *Om den bildende Kunst som Led i Kulturbevægelsen*. Der sier han at oppgaven er å male **tidens bilde**, et bilde som skal avspeile tidens uro og utilfredshet, og "du skal male slig, at du griber, rører, forarger eller glæder den store Hob netop ved det samme som har glædet, rørt, forarget eller grebet dig selv", men det er "sandt den vil ha det, skjærende sandt, ubehagelig sandt.[….] Tidens bilde er først og fremst et bilde av menneskeheten på den tid".

Det er lett å la seg sjarmere – i ettertid – av Krohgs velformulerte sentenser i dette foredraget, og for så vidt i andre tekster av ham. Ved første gangs lesing virker det han sier ekte og meningsfullt, i et levende språk. Men ved nærmere ettersyn er teksten både usammenhengende og ulogisk. Han mener mye forskjellig om samme ting, og er nok mer opptatt av fyndord enn sammenhenger. Han nevner hverken arbeiderklassen eller kvinnene i sitt foredrag, og hans "tidens bilde" kan da like gjerne være et bilde fra borgerskapets liv. Krohg presiserer ikke hvilke sider av samfunnet han mener kunstnerne bør konsentrere seg om, og man må kjenne hans engasjement for å forstå det. Men er

hans engasjement for de svake grupper ekte? Det hører ikke til denne teksten å svare på det. Men det er grunn til å minne om hans manglende konsekvens. I en avispolemikk med maler og kritiker Kristian Haug i november 1918, avslutter Krohg med denne sentens: "Mit standpunkt er og har altid været, at kunsten har sit maal i sig selv og kun der".[188] At Krohg mange år etter har forlatt sin tidligere overbevisning om at kunsten skal speile tidens samfunn og problemer er greit nok, men her skriver han faktisk at det har alltid vært hans syn! Og da blir vi forvirret. Det er jo Heyerdahls mening om kunst – *l`art pour l`art* – som han her påstår at han alltid har delt.

Kunsten var for Krohg – tilsynelatende - ikke en privatsak, den hadde en samfunnsmessig funksjon. Det sies at ledetråden i Krohgs sosiale tendensmaleri var hans medfølelse med og forargelse over all menneskelig og sosial fornedrelse. Hans kamp mot samfunnets rådende moralnormer brakte ham i kontakt med Christiania-bohemen, en løs sammenslutning av unge radikalere, og gjorde ham til en varm forsvarer av Hans Jæger og dennes moralsyn. *Albertine* er ikke bare et bilde, det representerer en motivkrets – med sypiken som det sentrale motiv – som Krohg behandlet i en rekke bilder utover i 1880-årene. Han sosiale tendensmaleri starter med *Sypiken* og *Daggry* 1880–81 og slutter med *Kampen for tilværelsen* 1888–89.

Hva som interesserer oss mest her er dog den lille visitten han avlegger Heyerdahl i sitt foredrag. Krohg sier bl.a.:

> "Vi skal først se på dem som sier at kunsten er luksus. Når de hører det her oppstilte spørsmål, så sier de: Er *det* noen ting å holde foredrag over? Det vet jo enhver at når det har vært megen kultur, så har det vært megen kunst. Det står jo i alle historiebøker. Men mer vil de ikke innrømme. Hertil hører Strindberg, ja, han mener endog så, at kunst er en skadelig og uberettiget luksus, et uttrykk for overklassens overgrep. Hertil hører også en del kunstnere merkelig nok, som vel ikke egentlig er enige med Strindberg, men som også går omkring og sier at kunst er luksus. Hans Heyerdahl f.eks, han benytter enhver leilighet til å fortelle folk dette. Jeg ser han sitter her nede. Jeg håper han opponerere mot meg senere".

[188] Aftenposten 25/11-18

Vi vet dessverre ikke om det ble noen diskusjon etter foredraget og om Heyerdahl deltok i den. Referat fra en slik diskusjon foreligger uansett ikke i trykket form [189]. Krohg avslutter sitt foredrag slik: ”Vi hilser de nye skarer. Dra ut! Avløs oss og forakt oss! Det er mange av dere som ikke skal komme tilbake igjen, men under den rastløse strebens lidelse vil dere føle den vellyst som ligger i å fylle sin sjel med tidens tanke og brukes av den”.

Den som leser dette i dag uten å kjenne til Krohg, må tro at det er en eldre mann som sier dette. Krohg var dog ikke mer enn 34 år da han holdt foredraget! Han hørte selv til ”de nye skarer”. Hans uttalelser virker derfor en smule eksaltert og overdrevet, nærmest koketterende. Det er samme Krohg som noen år senere skriver at ”All god kunst er nasjonal, all nasjonal kunst er dårlig”. Et fyndord det er litt problematisk å forholde seg til, især når det kommer fra Krohg. Man skulle tro han ville si at all god kunst er internasjonal eller tid – og stedløs, og således få støtte fra sin venn Fritz Thaulow. Som slengbemerkning til Lysaker-kretsen med Werenskiold og Munthe i spissen egner den seg dog godt.

Men tilbake til Heyerdahl og ”tidens bilde”, og kunst som luksus. Krohg går i sin egen felle når han sier at tidens bilde skal være et bilde av menneskeheten på den tid. Applisert på Heyerdahl har denne kunstneren så absolutt fremstilt menneskeheten på sin tid. Og han har også grepet, gledet og rørt (tre av Krohgs krav til et maleri) betrakterne til sine malerier. Han har malt lokalbefolkningen i den lille byen Åsgårdstrand i alle slags situasjoner, og har ikke brydd seg synderlig om borgerskapet eller overklassen i sitt maleri, ei heller i storbyene. Der var han mer interessert i ”den lille mann”, og det enkle – kanskje fattige – barn. Det som Krohg muligens kan anklage Heyerdahl for er at han ikke har hatt noen sosial målsetning med disse malerier; han har ikke brydd seg med å beskrive modellenes tildels pauvre dagligliv som en vekker for betrakteren og som et innlegg i kultur – og samfunnskampen. Men har han ikke ved nærmere ettertanke også fulgt det siste av Krohgs krav; bildet skal forarge? Heyerdahl var den første som malte nakent av sin generasjon kunstnere, og det gjorde han hele karrieren. Det er ikke tvil om at dette forarget borgerskapet og kritikerne, og da skulle vel Krohg være fornøyd. Heyerdahl maler imidlertid ikke med et sosialt engasjement, han heroiserer ikke sine

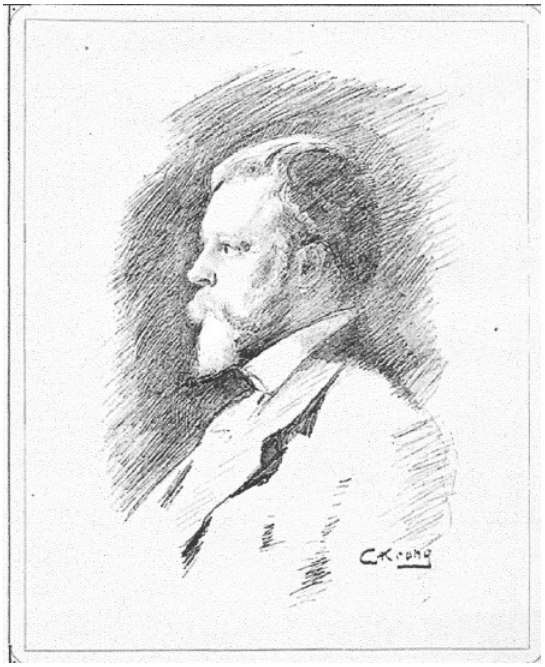
[189] Selve foredraget ble trykket og utgitt i Christiania i 1886, men uten referat fra den etterfølgende diskusjon som vi må anta har funnet sted. Leting i diverse arkiver og biblioteker har ikke gitt resultat.

personer, og han har ikke noe behov for at hverken vi eller ham selv skal føle noe medynk eller sympati med dem. For Heyerdahl har disse malerier kun vært en teknisk og koloristisk utfordring og en lystbetont oppgave rent malerisk. Det lå aldri noe annet under. Hans malerier hadde ingen spesiell funksjon, annet enn at de skulle glede tilskueren og ham selv som rene kunstverk. En aktverdig målsetning og et anstendig resultat. Heyerdahl maktet eller gad ikke – i motsetning til Krohg og andre kollegaer – å sette ord på det han eventuelt måtte ha følt, stilt overfor sine modeller og det liv han visste de levet. Når han en sjelden gang skrev i pressen, så var det helst om politikk. Slik sett har Krohg rett når han sier at for Heyerdahl er kunst *luksus*. Her skiller han seg fra de andre gullaldermalerne.

Den som ligger nærmest Heyerdahl i lynne og syn på kunsten er - paradoksalt nok for Krohg – Fritz Thaulow. For dem begge gjaldt devisen *l`art pour l`art.* Et illustrerende eksempel finner vi i en uttalelse fra Thaulow selv om forholdet til Krohg [190]: ”Vi arbeidede meget sammen den Tid. Da vi malte samme Arbeidere, som lossede et Kulskib, var det hans Maal at fremstille Arbeidets knugende Vægt. Jeg tænkte kun paa at stemme de skidne hvide Bukser mod den optraakkede Sne. Krohg søgte at fremstille Modsætningen mellom Rigdommen og Fattigdommen. Jeg tror endog, han mente, at han skulde virke for Socialismen. [….]. Vi malte engang samtidig en Hølade, som var sunket sammen af Ælde. Jeg malte for de røde Tagstens skyld og for det grønne Græs. Krohg kaldte sitt Billede: ”Udvandring”.[….] Maleren har sit Rige for sig. Der bør han faa være alene, hans Følelser og hans Smag maa virke uforstyrret”.

I august 1891 har ”Skilling-Magazin” en biografisk artikkel om Heyerdahl. Den ledsages av et portrett av ham, tegnet av Krohg. Vi ser en staselig og alvorlig mann, på høyden av sin karriere. Portrettet er tydelig laget med respekt. Heyerdahl er da en ung mann på 34 år. Krohgs tegning gjør ham mye eldre; en distingvert mann i 50-årene.

[190] Thaulow s. 215



I 1896 skriver Krohg følgende artikkel om Heyerdahl [191]. Den gir et godt bilde av både mennesket og kunstneren, og gjengis derfor i sin helhet:

” Jeg satte mig hen til Heyerdahl og Diriks paa Grand.

«Nei, jeg vil ikke snakke med dig, for jeg hører, at du bare vil skrive om mig og gjøre Nar af mig.»

«Nei langtfra - det kunde aldrig falde mig ind.»

«Ja, kom op til mig da, imorgen Formiddag mellem 12 og 2, saa skal jeg udvikle noen af mine Meninger. Jeg saa forresten igaar en udmærket Tegning af dig - den til det Guldbrylluppet - den var aldeles udmærket. Men er det ikke mærkeligt, at du, som tegner saa godt, maler saa frygtelig daarlige Billeder du?»

«Jeg maler s'gu ikke daarlige Billeder,» sa' jeg. «Jeg maler aldeles fortrinlige Billeder.»

«Ja, det er som jeg siger, aldeles mærkeligt, at du maler saa daarlige Billeder, de er saa gresselig stygge i Farven, ikke sandt?»

«Nei jeg er slet ikke enig,» sa jeg.

Han stirred ud i Luften og vedblev: «Mærkeligt! Din Kone derimod maler meget bedre end dig.»

«Langtifra!»

«Men hvis du vil komme lidt op til mig og lære lidt Teknik -»

[191] Gjengitt i *Kampen for tilværelsen* (med feil år 1891). Opprinnelig trykkested ukjent.

«Ja, det er jo ikke Teknikken det kommer an paa.»

«Er det ikke Teknikken? Jo det er det netop - hvad skulde det ellers være? Et Billede maa være beregnet og færdig fra Begyndelsen af, og man maa kjende sit Medium - sit Redskab, sit Instrument. Det er jo forferdelig Sludder - ikke Teknik? Du kan jo se det paa dig selv, disse Tegninger, dem kunde du jo slet ikke gjøre med Pen, bare med Blyant, et blødt Materiel. Se til de gamle Mestere - disse Folk som endnu staar aldeles fuldstændig uopnaaet, de var store Teknikere. Det er forferdelig, hvad Werenskiold i sin Text skriver om Rubens, at han nu endelig er kommet til at forstaa, at der er noe ved ham. Rubens, denne rige, overlegne Maler, Maler i Ordets egentlige Forstand. Nei, naar man tænker paa de gamle Mestere og saa ser dette Friluftsmaleri - ser den Udstillingen deroppe. Dette Friluftsmaleriet er en forferdelig Kræftskade paa vort Samfund eller paa vor Kunst rettere sagt. Det er bare et tilfældigt Stykke Natur, som er passeret gjennem Øiet. Alle disse Interieurer og Smaahjørner efter fransk Recept, og Smaapiger, som læser i Bøger. Det er bare Ukunst. Kunst maa da være noget dekorativt, noget som dekorerer, som er malerisk og delikat i Behandlingen. Hvis jeg havde et Palads, vilde jeg ikke ha' et eneste af de Billederne deroppe. Og disse store Udstillinger er ogsaa en Kræftskade og Ulykke for Kunsten. Der hænger man en Masse Billeder sammen, som passer daarligt sammen, ikke harmonerer godt sammen, lyder stygt sammen. Tænke sig, hvis man i et Orkester vilde sætte sammen saa disharmoniske Ting.»

«Du skulde male stort f. Ex. den Tegningen vi talte om før, idetheletaget store Portraiter,» sa Diriks.

«Det Portrait, du engang malte af Gerhard, var sletikke saa rent galt,» sa Heyerdahl distrait.

«Ja, det er ikke let at faa solgt saanne Portraiter,» - indvendte jeg, «men det burde man kanske ikke tænke paa.»

«Det er en frygtelig dom Romantik, at ikke Kunstnere skulde tænke paa at tjene Penger - græsseligt domt og romantisk og tarveligt. Jeg har havt en frygtelig. Ærgrelse i disse Dage. Jeg hadde byttet et Billede bort med et jernskab. Saa gik jeg hen for at faa laant det, for jeg vilde ha' det fotograferet, jeg vilde nemlig gjerne ha' et Fotografi af det - saa forteller han mig, at han netop har solgt det til en Franskmand for 1200 Francs. Det er da græsseligt ærgerligt.»

«Ja», sa' Diriks, «men si' mig, tjener du nu saa mange Penger at du maa ha et Pengeskab?»

«Ja jeg tjener mange Penger, men jeg hadde nu nærmest tænkt at sælge Skabet igjen. Nei det er et daarligt Land at leve i her for Kunstnere. Tænke sig Bøklin - han malte i Florentz, da jeg var der, paa 12 Dage noen Vandfauner, som løb afsted gjennem Vandet med noen Nymfer - det fik han 45.000 Kroner for i Pinakotheket i München, han hadde malt paa det i 12 Dage, saa fik han 45.000 Kroner. Bøklin, han har forresten sagt noe svært morsomt om Kunst. Han sa': Naar en

Fotografimaskine til at fotografere Farver med blir opfundet, saa adskilles Haandværk og Kunst. Da blir det bare Temperamentet og ens Indre det kommer an paa, Udviklingen af Ens Forestillingsevne og Iagttagelse - ja adjø, nu vil jeg gaa op i Udstillingen og se paa anden Ophængning, men kom op til mig imorgen mellem 12 og 2, saa skal jeg se, om jeg kan finde paa Noget du kan skrive, og saa skal jeg lære dig en teknisk Fremgangsmaade, som du vil ha Nytte af.

Her ser vi en selvsikker og nedlatende Heyerdahl. Kan vi være sikre på at Krohg har gjengitt samtalen korrekt, slik den her fremstår som et stykke journalistisk skrivekunst – elegant og uærbødig i både form og innhold?

I en artikkel i VG 4.mars 1896 – rett etter at ovennevnte møte på Grand har funnet sted – beskriver så Krohg det adviserte besøket hos Heyerdahl. Her skriver Krohg bl.a. dette:

"Du har det trangt her, sa jeg. Atelieret var opfyldt af Staffelier med Malerier paa. Innimellem dem saa jeg i det Fjerne ham selv sidde bøiet over et lidet Bord og skrive. Han saa op: - det gjør ingenting, naar man bare okonomiserer med Rummet. Og saa lo han. Han gav meg tegn til at sette mig paa en Stol ved siden av sig, bøjede sig over Papiret, og skrev videre med sin vakre hvide Haand. Da jeg var færdig med at studere det rige Stilleben paa Malerbordet, gav jeg mig til at se paa Malerierne, og henkastede en gang imellem en Bemærkning for at vække ham: - Vakkert i Tonen! – Utmærket Kjøb! – Godt afskaaret! – Der har du et Sucessbillede! – Forgjæves ! Han sad fremdeles bøiet over sit Arbeide, skrev et par Ord og tænkte sig saa om.

Jeg begyndte at kjede mig. Da opdagede jeg Diplomet til Prix du Florence ophængt i Glas og Ramme paa Væggen. Han havde saa ofte mindet mig om den. Nu vilde jeg minde h a m om den. – Grand Prix du Florence, sagde jeg ligesom for mig selv. Det lykkedes. Langsomt hævede han sit Hoved, saa henimod Pladsen hvor det hang og sagde: - Det var i Aaret 1882 på Salonen i Paris. Jeg er eneste Udlænding som har…..Men for første Gang fuldændte han ikke denne bekjendte Sætning. Han bøiede sig atter over Papiret. Endelig saa jeg at han skrev sit Navn under.

- Jeg er kommet for at interviewe dig. – Er det i min Egenskab af Agrar? Og han smilte.[….] Jeg tror du mangler Opfattelse, sa han stadig smilende. Det viser hele din Farve og teknik"

Så følger en lengre utredning fra Heyerdahl der han leser opp fra det brevet han har skrevet. Han kritiserer embedsmannstaten og argumenterer for at bøndene må organisere seg og ta makten. Krohg protesterer og sier at "det er jo bøndene som har regjeret her i

Landet. De har jo 2/3 Pluralitet. Altsaa er det dem selv, som har indrettet det slig. [….] - Det er alligevel best , sagde han blidt, mens han betragtede sin Haand paa malerisk Afstand, at du altsaa sætter ind det jeg skrev i VG [….] Vi skiltes som Mænd, der om end repræsenterende forskjellige Standpunkter, dog havde Agtelse for hinandens Overbevisning".

Her ser vi igjen den nedlatende Heyerdahl, skråsikker på seg selv og sine evner, både som maler og skribent. Krohg driver gjøn med Heyerdahl her, og avslører hans forfengelighet. Forøvrig ser vi her enda et eksempel på "politikeren" Heyerdahl. Det vites ikke om det ovennevnte brev til VG ble trykket. Avslutningsvis skal siteres hva maleren Arne Kavli uttalte om dette forholdet, i et intervju med Aftenposten i 1966. Der sier han om Heyerdahl: "Han kunne være ondskapsfull. Christian Krohg var han særlig ute efter. Krohgs bilde av sypiken som er sovnet, slik at saksen er glidd ned fra fanget og er blitt stående med spissen i gulvet, syntes han var aldeles forferdelig. Han var en god maler, Heyerdahl".

Ovennevnte avisartikkel ble ledsaget av dette portrettet av Heyerdahl, tegnet av Krohg. Det har undertittel: "Agrarartikkel, forfatteren".

Hans Jæger og Svart-Anna

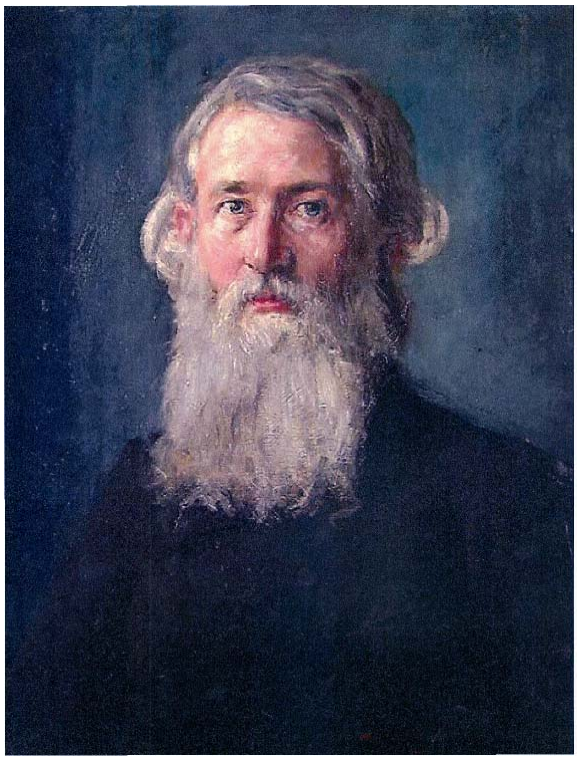
I desember 1885 utkom Hans Jægers bok *Fra Kristiania-Bohemen.* Den ble straks beslaglagt, på grunn av "utuktig innhold". I en debatt i "Den frisindende Studenterforening" i begynnelsen av 1886 sier advokat Ludvig Meyer (1861-1938) dette om boken: "Jeg kan nævne folk, ligeoverfor hvis navne De ikke vil le; jeg kan nævne malerne Werenskiold, Christian Krohg, Heyerdahl. For dem er vel ikke denne bog deres livs begivenhed; men for disse kunstnere fremstiller det sig saa, at dette er kanske den betydeligste bog i den skandinaviske literatur. For dem har den altsaa været deres livs *berigelse* , og saa spørger jeg: med hvad ret tager de den fra dem, naar de ikke gaar nogens retssfære for nær, naar de lader enhver andens ret uberørt? Tænk paa det : med hvad *ret* gjør De det?". [192]

I referatet står det til slutt etter dette innlegget: "Bifald, stigende – tilsidst stormende". Det var på samme møte at professor Ernst Sars sa: "Det burde ikke være tilladt i vore dage at præke *ligefremt oprør* mod den gjengse moral". Det er forøvrig den samme Sars som Heyerdahl skriver et brev til fra Åsgårdstrand 31. mars 1886. Her skriver han – uten foranledning og uten å kjenne ham – at han har stor lyst til å male et portrett av Sars, og inviterer ham til sitt atelier "en søndag kl. 10-12". Dette har tydeligvis fristet Sars, for portrettet ble malt det året. Hvorvidt det er er et godt portrett kan vi ikke vite i dag. Sars hørte til den senere Lysaker-kretsen, der Werensskiold, Peterssen og Nansen var med. Kan denne henvendelsen – rett etter ovennevnte møte – ha gjort at Heyerdahl ble så imponert over Sars og hans utfall mot "den gjengse moral" at han derfor ville male ham? Kankje var ikke Heyerdahl selv en sterk tilhenger av bohemene, slik Meyer påsto. Med Heyerdahls opposisjonelle og uforutsigbare natur i minnet, skal man ikke se bort fra at han straks han hørte Meyers uttalelse tok motpartens parti.

Meyer selv var ingen bohem, men påtok seg forsvaret av Jæger da saken kom opp høsten 1886 [193]. Da ble Jæger dømt til 60 dagers fengsel, for blasfemi og for krenkelse av bluferdighet og sedelighet. Mye tyder på at den da svært unge advokat Meyer tok saken for å skaffe seg selv publisitet. Det har ikke lykkes meg å finne noen skriftlig

[192] Kilde: *Den frisindede studenterforenings foredrag og diskussioner*. Kristiania 1886.
[193] Meyer ble senere politiker og var bl.a. formann i Det Norske Arbeiderparti 1897-1900. Han tapte hele sin formue i Kristiania-krakket i 1899/1900.

dokumentasjon på at Heyerdahl – eller for den saks skyld de to andre - virkelig mente det som Meyer her påstår. Det finnes ingen kjent korrespondanse mellom Meyer og disse tre om dette. De kan dog ha snakket om det, og Meyer kan ha strukket i hvert fall støtten fra Werenskiold og Heyerdahl lenger enn det var grunnlag for. Hva slags verbal støtte Jæger eventuelt fikk direkte av Heyerdahl er ikke mulig å etterspore i skrift. Heyerdahl var så desidert ingen bohem, men han kjente Jæger [194]. Det var nærmest uunngåelig ikke å kjenne alle bohemene og kunstnerne i det lille miljøet deres i Christiania på den tiden. Heyerdahl var for fin, arrogant, selvopptatt og borgerlig til å finne seg til rette med Christiania-bohemen. Han var så desidert langt i fra "å skrive sitt eget liv". Jæger var heller aldri i Åsgårdstrand, og Heyerdahl har ikke malt hans portrett. Krohg derimot var en nær venn av Jæger, mens Werenskiold vel ikke kan forbindes med ham overhodet. Og det er typisk for situasjonen at det er Edvard Munch som har malt det mest kjente portrettet av Jæger (1897, i Nasjonalgalleriet).



Portrett av professor Ernst Sars. 1886. 67 x 50. Nasjonalmuseet

[194] I den store boken til Halvor Fosli: *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska*, Oslo 1997, er ikke Heyerdahl nevnt med ett ord. Han er heller ikke nevnt i Bokken Lassons erindringer om denne tiden, hverken fra hovedstaden eller fra Åsgårdstrand.

Det kan her være av interesse å nevne at det i Nasjonalbibliotekets brevsamlinger ikke finnes noen brev fra Werenskiold til Krohg, og ingen brev mellom Heyerdahl og disse to. Derimot finnes det 25 brev fra Krohg til Werenskiold, i perioden 1890 – 1908.

Jæger og Krohg gikk sammen om å utgi bladet *Impressionisten.* Det skulle ”udkomme af og til”. Første nummer var i desember 1886. Her finner vi spor av at Jæger kjente Heyerdahl og hans bilder. Jæger beskriver sitt møte med fengselscellen i Møllergaten 19 oktober 1886, der Christian Krohg møter ham!

> ” - Fy fa'en! - og jeg gik leende ind i cellen. Midt paa gulvet derinde stod 44: han havde lagt sagerne fra sig paa sengen. - Ja, saa faar De hente det maleriet af Heyerdahl borte hos Blomquist da, sa jeg til ham. - Ja! - og han sat luen paa og gik. […..] Saa blev slaaen skudt fra derude paa gangen, skridt nærmed sig paa stengulvet derude, nøgleknippet ringled og døren gik op og bybudet kom ind med maleriet fra Blomqvist og stilled det op i sengen og dækked det af. Det var Heyerdahls lille sorte Anna, nøgen til livet, som sidder og ser paa en over sin nøgne skulder. - Det var et pent støkke! sa 44 og traadte tilbage og saa paa det. - Ja, det var et pent støkke, gjentog den gulsnorede, som ogsaa var kommen ind og stod og saa paa det. Bybudet gik, døren blev lukket, nøglen drejet om og skridtene fjerned sig derude paa stengulvet og slaaen blev skudt for igjen. - Hvor skulde jeg hænge hende op? Jeg saa mig lidt omkring og sat hende saa op paa den fængselsgule hjørnehylden foran bøkerne. - Bravo! det var noe andet end de tre svarte bøkerne! nei hvor hun leved deroppe den lille! ryggen og skulderene og ansigtet, hele den levende hud badet i lyset fra gassen . . . Cellen var blet et værelse! Jeg saa mig igjen lidt om derinde og tog saa det lille rødhaarede, finhudede dameportrættet, som Heyerdahl havde malt paa bagsiden af et presentérbret, og sat det op paa den ene af de to jernbøjlerne over sengen. Traadte saa et skridt tilbage -: - Hvor det stod ypperlig mod den hvidtede muren! - Jo, den væggen var bra . . . hun var s'gu god der paa cimaisen”.

Dette er for det første fin skrivekunst, og for det andre viser det litt av det vennskapet som kan ha vært mellom Jæger og Heyerdahl. Det avslører dessuten at det som Jæger kaller Heyerdahls ”sorte Anna” har vært utstilt eller tatt i kommisjon hos Blomqvist i 1886, og høyst sannsynlig malt samme år. Portrettet på ”baksiden av et presenterbrett”

kan ikke være av Betzy Lasson, slik som det står i Nasjonalgalleriets katalog. Hun var bare 4-5 år da bildet ble malt på hennes dukkebrett. Den eldste av søstrene Lasson var Marie (senere gift med Lyder Brun), som er født i 1864. Hun er den eneste som kan passe aldersmessig med den avbildede kvinnen [195]. Betzy og Marie tilhørte de åtte "Lasson-døtrene", og var søster av bl.a. Oda Krohg, Alexandra Thaulow og Bokken Lasson [196]. Maleriet på brettet har tydeligvis vært i Jægers eie i 1886, og vi må ha grunn til å tro at det har vært en gave fra Heyerdahl. Det kan bare ha vært malt under Heyerdahls sommeropphold i Christiania i 1881, siden han både i 1880 og 1882 oppholdt seg i Paris.

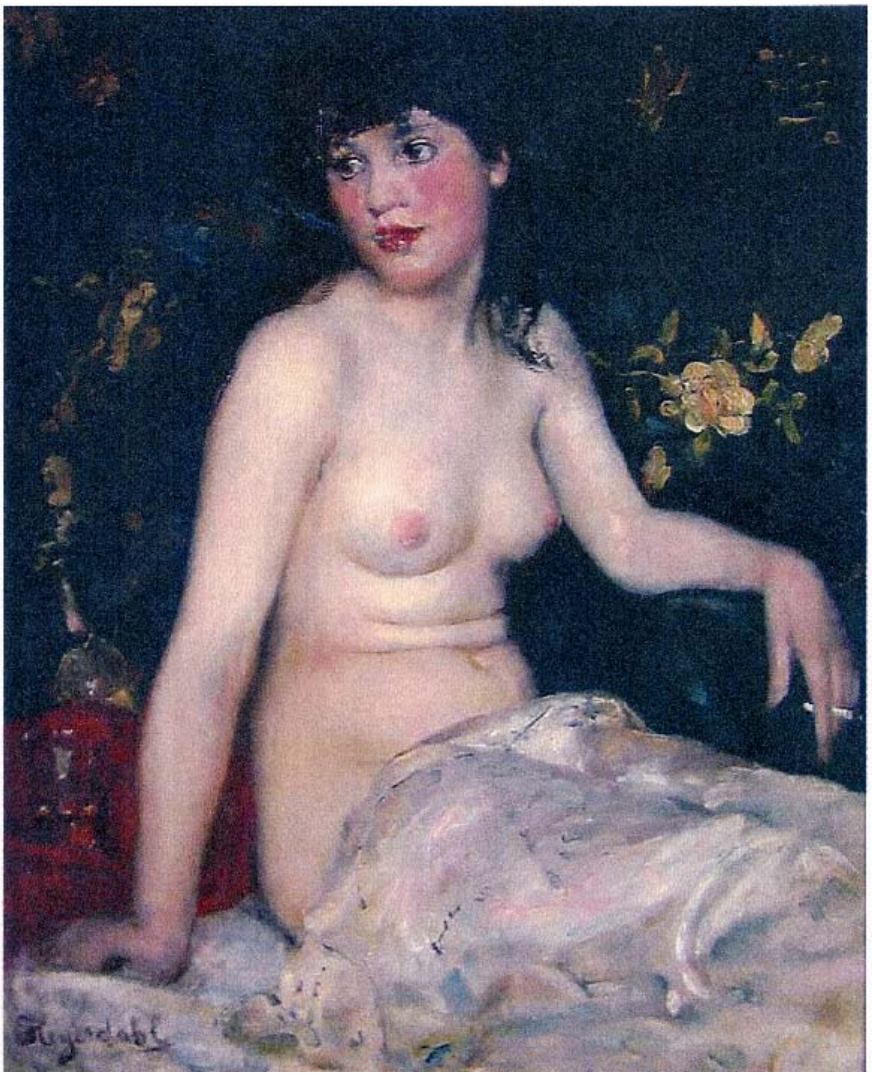
Den "sorte Anna" som Jæger dekorerte sin celle med er ikke nødvendigvis det berømte bildet *Svart-Anna* som Nasjonalgalleriet nå eier, etter å ha fått det i gave fra Olaf Schou i 1909. Det er uten datering, men NG har datert det til 1887 i sin katalog. Vi har ingen utstillingshistorikk for dette bildet, så Schou har antagelig kjøpt det direkte fra kunstneren. Dette bildet ble ikke ble vist på noen Høstutstilling eller i CKF, ifølge utstillingskatalogene derfra. Men det kan det likevel ha vært. I 1909 var Jens Thiis hjemme hos Olaf Schou for første gang, i forbindelse med nyheten om hans store gave til Nasjonalgalleriet. Thiis skriver senere en artikkel om dette møtet [197]. Der står det om dette bildet: "Vil De ogsaa ha Heyerdahls "Svart-Anna"? Men er det ikke for nakent for det store publikum? Ja, De har rett i det, akt-maleriet er sørgelig forsømt i Norge, og det var "et av de eneste" paa vaar ungdoms høstutstillinger. Hun er dessuten malerisk god nok".
Her fremgår det altså at Schous *Svart-Anna* har vært vist på Høstutstillingen. Men husker han rett her? Av katalogene for 1885, 1886 og 1887 er det ikke mulig å finne noen titler for Heyerdahls bilder som kan indikere et bilde eller motiv som dette. Dersom det da ikke skjuler seg bak den anonyme tittel "Portrett" (uten navn eller initialer) som det var to stykker av på Høstutstillingen i 1885. Men ville Heyerdahl ha gitt denne tittel til et aktmaleri? Uberegnelig som han var, kan nettopp han ha gjort det. Og det bekrefter opplysningen om at han har gjort to malerier av henne.

---

[195] I Lassons bok (jfr. bibliografien) er det et bilde på s.33 av de 10 Lasson-barna, tatt i 1881.

[196] I dag er dette bildet i Nasjonalgalleriet, innkjøpt i 1989. Brettet er av blikk. Etter at jeg oppdaget denne feilen henvendte jeg meg til NG. De opplyser at det bak på brettet er en lapp med følgende påskrift: *Malt av Hans Heyerdahl på Betzy Lassons dukkebrett i Grønnegt. 19 (Lassonløkken) i 1880-1882. Marie Brun f. Lasson.*

[197] Dagbladet 15/8-25.



Svart-Anna. 1886. 54 x 44. Nasjonalmuseet.

Jægers beskrivelse av sitt trøstebilde i cellen stemmer ikke med hvordan NGs bilde ser ut. Han skriver at modellen sitter og ser på en over skulderen, og at ryggen vises. I NGs bilde er ryggen skjult og Anna ser ikke på betrakteren, men ut i rommet. Naturligvis kan Jæger her ha vært slurvete med sin beskrivelse, men det er tross alt skrevet i sanntid og han var en sann realist! Det er altså mest sannsynlig at Heyerdahl har malt dette motivet to ganger, med forskjellig attityde hos Anna. Da vet vi i så fall ikke hvor Jægers bilde befinner seg i dag. Begge bilder er høyst sannsynlig malt noenlunde samtidig, og året er

nok 1886 [198]. Det var i alt seks bilder i Jægers celle – herunder et av Munch - alle åpenbart eid av ham selv. Etter løslatelsen solgte han dem alle. Dette beviser at det nok ikke var Nasjonalgalleriets bilde av "sorte Anna" som han hadde fått eller kjøpt.

Svart-Anna er trolig det mest erotiske bildet i norsk malerkunst fra gullalderen – ja kanskje i hele vår kunsthistorie. Komposisjonen er nærmest fullkommen med modellens avslappede holdning, sensualiteten lyser av den vakre kroppen med fin karnasjon, og røyken i hånden og røykskyen i munnen bidrar til å fremheve det vellystige ved bildet. Den røde munnen og de blussende kinnene er fantastisk godt malt, og det sorte håret smelter sammen med den mørke bakgrunnen, der gule blomster slynger seg. Et mesterstykke av Heyerdahl! Christian Krohg har brukt samme modell i bildet *Jossa*, vist på Høstutstillingen i 1886. Hun var en av de prostituerte kvinnene i Christiania, men Krohg viser henne fullt påkledd, nærmest tilknappet. Krohg anvender henne muligens fra en sosial synsvinkel, mens Heyerdahl bare er opptatt av den erotiske utstrålingen i den vakre kvinnekroppen. Dette er kunst som "luksus" – *l`art pour l`art*. Klarere kan vi ikke se forskjellen på disse tos malerstil og engasjement. Heyerdahl maler "Anna" fordi hun er vakker, og fordi øyets nytelse var et mål for hans kunst. Krohg brukte henne som modell for bilder fra de prostituertes liv, fordi han ville gjøre oppmerksom på elendigheten og få skikk på tingene [199].

Hans Jæger var nådeløs i sine krav til ekthet i kunsten. Derfor kritiserte han sin venn Krohg for både boken og bildet om *Albertine,* fordi kunstneren ikke hadde opplevd dette selv. Dette skriver han i nr. 4 av *Impressionisten,* som utkom i april 1887: "Albertine - hvem er hun? - et blegt ansigt skimtet i halvmørke og forsvundet. Hvor har du set det Krohg? du har jo aldrig været dernede. Hvad kjender *du* til livet som det leves nede i de mørke schakter her lige under vore fødder, hvor elendigheden bor og menneskene færdes omkring mellem hverandre, ulykkelige og længtende op imod sol og luft - hvad kjender *du* til det? du har jo aldrig vært dernede". Det paradoksale her er at også Krohg ble straffet for sine gjerninger. I desember 1886 – omtrent samtidig med at Jæger slapp ut av fenglset – ble *Albertine*-boken beslaglagt. Senere ble Krohg dømt til en bot på kr. 100 i Høyesterett. Men Jæger ville vel ikke ha vært fornøyd med sin venn før også han hadde sittet i fengsel!

[198] I *St.Hallvard* 1972 har Arne Brenna en fin artikkel om dette emnet: "Hans Jægers fengselsfrise".
[199] Det har vært antatt at samme kvinne sto modell for Albertine-skikkelsen i bildet *I politilegens venteværelse*. I en artikkel i Aftenposten 13/8-1952 fortelles det at modellen der er Karen Gulbrandsen (1866-1941).

Krohg har nok opplevd dette miljøet til Albertine, både fattigstrøket, politilegens venteværelse og prostitusjonsmiljøet. At Heyerdahl har opplevd miljøet til Svart-Anna er vel opplagt. Men vi vet ikke om han har malt disse to bildene av henne så å si *in citu*, eller i atelieret. Trolig det siste. Men noe av det realistiske mesterskapet ved bildet er at det virker som om det er malt i et bordell. Hva mon hans kone har ment om det?

Vi kan trekke en linje fra Svart-Annas røykringer til Lasson-sfæren. Bokken Lasson (1871-1970) skriver i sin første memoarbok dette om bohemlivet i Christiania [200]:
”Jeg følte mig med mine 16 år aldeles voksen, drakk vin som de andre, røkte cigaretter og lærte den fordervelige kunst å innånde røken, laget ringer og røkte gjennom nesen. Jeg vilde da ikke stå tilbake for de eldre kameratene og kanskje bli regnet for et barn!”

”Fleskum-sommeren”

Sommeren 1886 var seks av våre gullaldermalere samlet på gården Fleskum i Bærum, et par mil vest for hovedstaden. Gården var leiet av Christian Skredsvig og fru Maggie for sommeren, og ble et par år senere kjøpt av dem.[201] I tillegg til Skredsvig var det Harriet Backer, Kitty Kielland, Eilif Peterssen, Erik Werenskiold og Gerhard Munthe; de fire mennene med kone og barn. Werenskiold forteller at ”Skredsvig hadde funnet på at vi alle sammen skulle leie gården for sommeren og arbeide der”. Med alle sammen mente han Skredsvigs og sin egen familie. Dette kom Kitty Kielland for øre i Paris, og hun inviterte seg selv og Harriet Backer til oppholdet. Det er ukjent hvordan Munthe og Peterssen ble med i kolonien. Det viser dog at det allerede den gang var et visst samhold og vennskap og felles syn på kunst disse kunstnerne imellom. Det hører ikke hjemme her å beskrive oppholdet, ei heller hva det kom ut av det i kunstnerisk produksjon og hvilke eventuelle spor det har satt i norsk kunsthistorie. Det finnes mye litteratur om dette.

Det som interesserer oss mest er hvorfor ikke Hans Heyerdahl var på Fleskum den sommeren [202]. Han ble kanskje ikke invitert, eller ble han det og takket nei? Han var sin andre sommer i Åsgårdstrand, men var vel ikke så knyttet til stedet allerede at han ikke kunne løsrive seg. Trolig tenkte de andre ikke på ham i det hele tatt i denne saken. Heyerdahl var i ferd med å isolere seg, og hadde et noe anstrengt forhold til de andre fem

[200] Kilde: Lasson, s. 70
[201] Kilde i dette avsnittet: Marit Werenskiold: ”Fleskumsommeren 1886”, i *Kunst og Kultur* 1988
[202] Dette avsnittet er bygget på hypoteser, men det hører dog med å prøve å finne ut av hvorfor Heyerdahl ikke var på Fleskum. Ingen andre skribenter har stilt dette spørsmålet.

malerne. De var alle kollegaer fra München-tiden, men det var 10 år siden. Vi bør her ikke bruke ordet ”venn”, da det her knapt er dekning for dette fortrolige begrepet. Heyerdahl var knapt noens venn; til det var han for arrogant og kritisk, og noe som viste seg allerede den gang. Werenskiold hadde noen år tidligere kalt ham for ”den forbannede Heyerdahl” som var ”hensynsløs”. Det er også grunn til å minne om at Werenskiold-klikken ble uvenner med noen i striden om CKF i 1881/82. Heyerdahl var trolig en av disse. Skredsvig hadde et dårlig forhold til Heyerdahl fra Paris-tiden, der han ”stjal” hans donorstøtte og kjørte smilende rundt i dennes vogn (alle disse utsagn er tidligere sitert her). Munthes relasjon til Heyerdahl var bortimot ikke-eksisterende. Eilif Peterssens forhold til Heyerdahl finnes det lite dokumentasjon om etter at de tilbragte julen sammen i Firenze i 1882. Men det var aldri noe vennskapelig forhold dem imellom, heller ikke i München-tiden. Peterssen omgikkes privat med andre enn Heyerdahl der. Det er grunn til å konkludere med at Heyerdahl ikke ville vært velkommen på Fleskum den sommeren. Han hadde vel heller ikke funnet seg til rette med å male landskapsmalerier der, men dette blir dog ren spekulasjon. Det kan passe her å sitere hva Jens Thiis sa om Heyerdahls posisjon i denne flokken av kunstnere [203]: ”Modsigelseslysten og paradoksal, som Heyerdahl er, har han ofte stillet sig i en lidt irriterende opposition til den kameratflokk, som ellers holdt så godt sammen om naturalismen”

At heller ikke de tre gullaldermalerne Krohg, Thaulow og Kittelsen var tilstede på Fleskum har mange plausible årsaker, som det ikke er grunn til å komme inn på her.

Høstutstillingen og ”nasjonal kunst”

På Høstutstillingen i 1886 viser Heyerdahl 12 bilder. Ved avstemningen om hvem som skulle være medlem av utstillingskomiteen det året fikk Heyerdahl bare 5 stemmer. Eilif Peterssen vant med 53 stemmer foran Werenskiold med 31 og Thaulow med 29. I avstemningen om jury fikk Heyerdahl kun 2 stemmer, mens Peterssen og Werenskiold vant med 29 hver. Heyerdahl var altså upopulær eller lite tillitvekkende blant sine kollegaer. Dette mønsteret gjentar seg ved hver juryavstemning frem til 1890, da han endelig blir nummer to og får sitte i juryen.

[203] Thiis s. 194

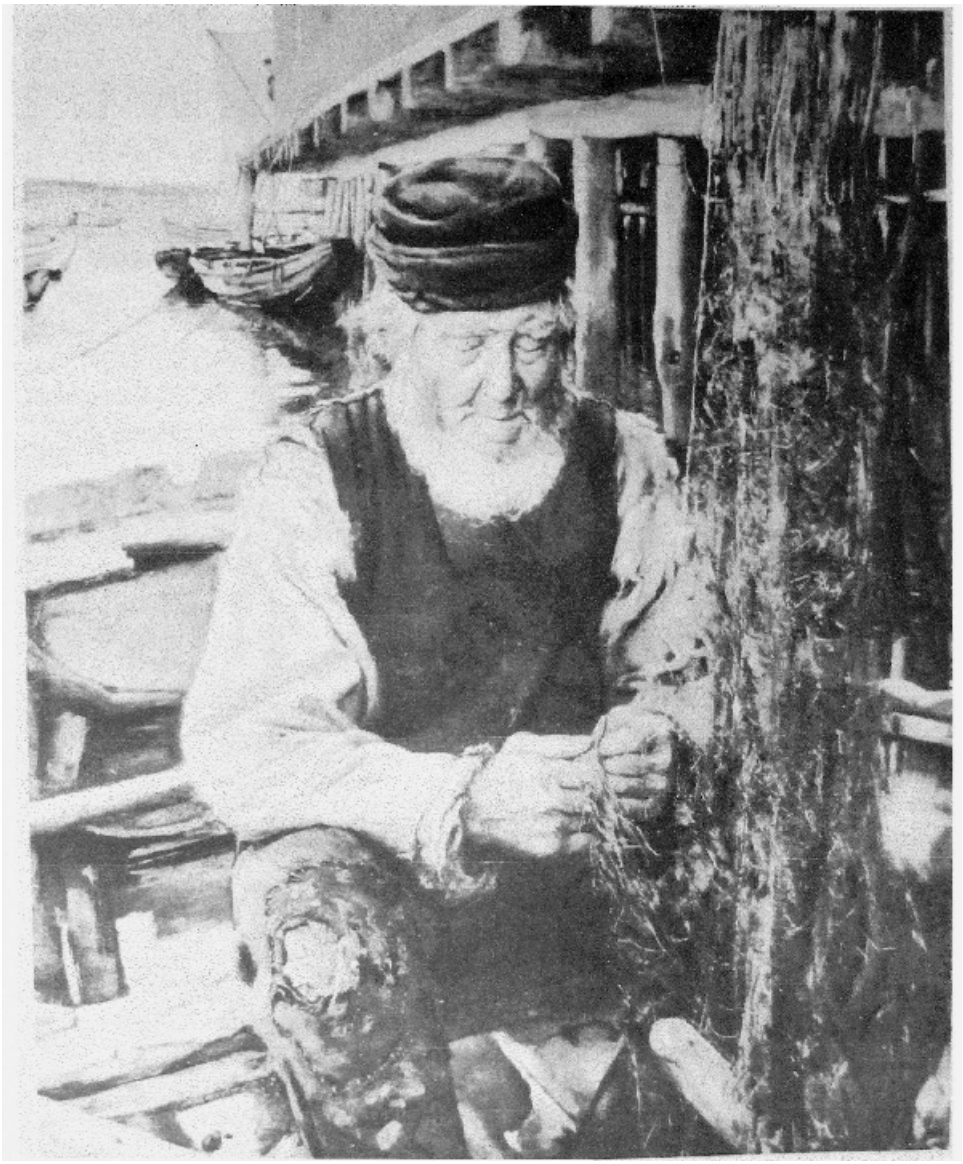
Bortsett fra et bilde fra en forstad til München, portrett av en eldre dame og skisse til *Det døende barn*, er alle maleriene fra sommeroppholdet i Åsgårdstrand. Andreas Aubert anmelder utstillingen i Morgenbladet 4. november og er meget begeistret. Han skriver bl.a.:

> ”Iaar som i fjor udmærker Heyerdahl sig ved et ligesaa rigt som betydeligt Bidrag. I samlet Værdi er det enhver andens overlegent. […..] I Fiskeren, som sidder i sin Baad og bøter Garn, kjender vi igjen den gamle Brygge og Sjøbod fra Aasgaardstrand, som i fjor dannede den vidunderlig vakre Baggrund for ”en Fiskergut”. [….]
> Den største Interesse knytter sig imidlertid til siste Sommers Arbeide. Frugten av dette er i mer end en Henseende glædelig. Ikke alene, fordi det viser os hans Kunstnerpersonlighed mer modnet og fæstnet i større Ligevegt og Ro. Det følte vi alt i fjor. Det glædeligste er dette, at hans Hjertelag for Hjemmet viser sig at have vundet Styrke; hans Syn paa det er inderligere, hans Gjengivelse sandere og mer tilforladelig. For os, der med levende Deltagelse følger vor Kunst i dens Fornorskelsesproces, er dette atter et Tidernes Tegn. Heyerdahl har jo efter hele sit Anlæg og hele sin Udvikling vist sig som en udpræget Kosmopolit. Ogsaa han er nu ført med af den nationale Bevægelses Styrke.”

Her har Aubert latt seg rive med av sin egen begeistring for ”fornorskelsesprosessen” i maleriet. På denne utstillingen deltok Fleskum-malerne med sine første stemningsbilder, som muligens innvarsler en slags nyromatikk i norsk maleri. Aubert er begeistret over dette, og har kanskje latt sin glede smitte over på bedømmelsen av Heyerdahls bilder. Men han tar feil om Heyerdahl i så henseende. For ham var slik karakteristikk eller båstenkning både likegyldig og fremmed. Aubert kaller Heyerdahl kosmopolitt utelukkende basert på at han hadde et helt nødvendig 10-års opphold i utlandet bak seg. Han er nettopp kommet hjem til Norge, og Aubert utbasunerer at Heyerdahl har fått et sterkt hjertelag for ”hjemmet”. Han roser ham også for modenhet, likevekt og ro. Heyerdahl er ennå bare 29 år, og da skal det ennå mange år til før en maler finner seg selv og blir skikkelig moden. Heyerdahl har nok lest denne anmeldelsen og følt seg smigret – ærekjær og forfengelig som han var – men han har nok ledd av beskrivelsen av sin norskhet. Men stemningsmaler og romantiker var han, som en grunnholdning i alle sine

verk. De to klikker som etter hvert skulle danne seg blant gullaldermalerne – den nasjonale og den mer kosmopolitiske – var Heyerdahl fremmed hele livet.

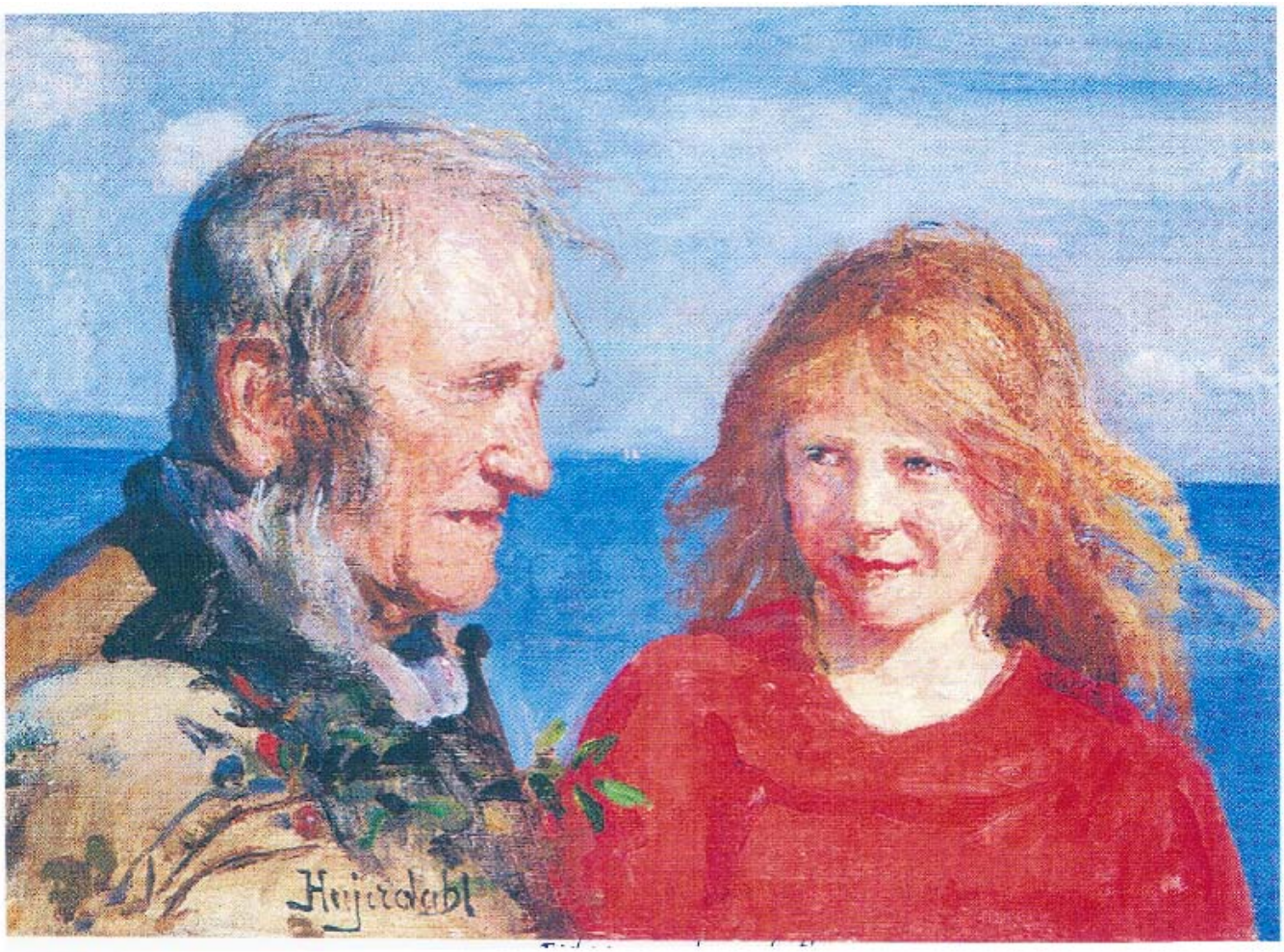
Gammel fisker. 1891. 109 x 92. Nasjonalmuseet



Garnbinderen. 1891. 100 x 85. PE

Hummerfisker. 67 x 53. PE. Foto: Blomqvist kunsthandel

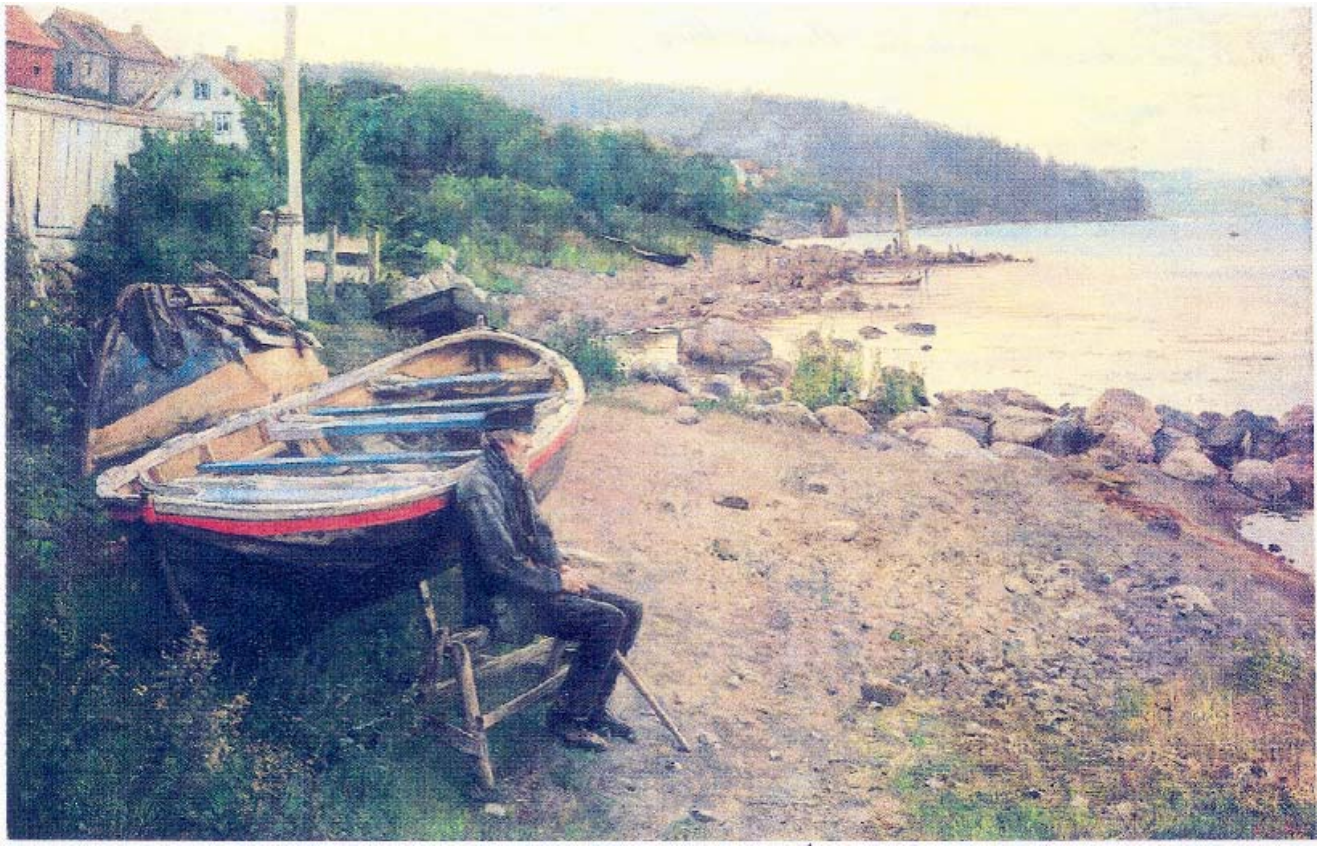
Hummerfisker. 1907. 52 x 37. PE. Foto: Blomqvist kunsthandel



Fiskeren og hans datter. 44 x 60. Drammens museum

Aubert er full av begeistring over bildet fra stranden i Åsgårdstrand, der en gammel "stakkar" (benevnt så av Aubert) sitter ved en hvelvet og en åpen båt og ser ut over fjorden. Det er dette bildet som kunstneren selv har kalt *Aften,* og som Nasjonalgalleriet kjøpte av ham i 1887 [204]. "Heyerdahl har her frigjort sig fra Pariserkunstens Forfinelse, han har villet den umiddelbare Sandhed – dette Udtryk forstaaet med Forstand – fordi netop denne er skjøn. Vor Natur kan ikke fremstilles friskere, koseligere, hjemligere.[…] Var ikke Billedets Linie saa hel, kunde man fristes til at ønske sig den høire Side borte". Dette motivet - med små variasjoner - har Heyerdahl gjentatt tre ganger.

[204] NG har i sin katalog datert bildet til "ca. 1887", men vi vet nå at det kan dateres til 1886.



Aften (Fra Åsgårdstrand). 1886. 163 x 253. Nasjonalmuseet

Heyerdahl stiller også ut *Badestedet i Åsgårdstrand* i 1886, malt året før. Aubert kaller det ”en sjelden skjønnhet”, som ”ville være de fineste pariserkunstnere verdig”. Muligens er det dette motivet som allmennheten kjenner best av Heyerdahls malerier. Han gjentar det som en replikk i 1887/88, og maler samtidig en ny versjon. Der er det tilkommet et par nye figurer samt en stor hund (som ødelegger noe av stemningen), og mannen på benken i front er forsvunnet. I 1909 maler han enda en versjon, i gouache [205]. (mer om dette bildet senere). Det som skuffer litt ved dette motivet er at Heyerdahl ikke maler det i solskinn! På alle de fire versjonene er det overskyet. Motivet, stemningen og årstiden tilsier sol og blå himmel, men Heyerdahl maler bare ”det han ser”. Og dersom det var overskyet da han sto der, så blir bildet slik. Eller så er det slik at han faktisk foretrekker

[205] Dette bildet dukket plutselig opp på en auksjon i 1992, og er nok et eksempel på ”ukjente bilder” av Heyerdahl.

en disig himmel, fordi den gir ham det beste lyset å arbeide i. Og da venter han til solen er borte. Hos Arne Kavli ville et slikt motiv – som det er så mange av i hans oeuvre – struttet av sol og sommer. Det blir noe grått og livløst over Heyerdahls berømte motiv, og menneskene der likeså. Når det gjelder paret på benken i forgrunnen i den første versjonen, så mener Wexelsen at det kan være Hans Jæger og Oda Krohg [206]. Angående Jæger så kan det konstateres at han aldri var i Åsgårdstrand, ihvertfall ikke rundt 1885, da han var opptatt med å forsvare seg i rettsaken mot ham. Oda Krohg kom dit først mange år senere.

Badestedet. 1887/88. 59 x 73. PE.

I et brev til CKF 25.oktober 1886 skriver Heyerdahl dette: ”Da jeg har hørt, at Bestyrelsen har tænkt at indkjøbe mit Billede paa Udstillingen – ”Et Badested” – men finder Prisen for høi, skal jeg oplyse at den egentlige Pris jeg havde sat paa Billedet var 600 Kr. Men da et Par af mine

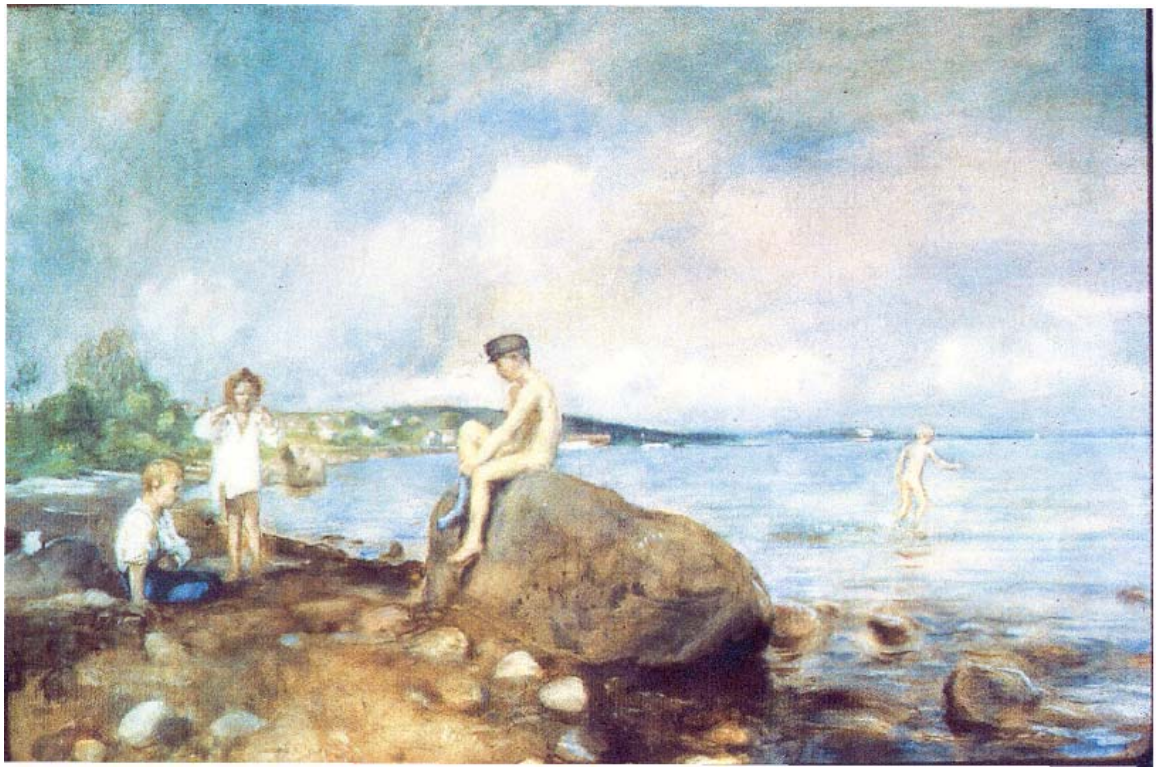
[206] Wexelsen., s. 65

Kammerater syntes jeg mindst burde sette 1000 Kr. paa Billedet, blev Prisen forandret – dog da jeg gjerne vil selge Billedet til Kunstforeningen tilbyder jeg Billedet denne for 800 Kr." Bildet ble dog ikke innkjøpt av CKF, men havnet et annet sted. I august 1887 skriver far Halvor et brev der det fremgår at DKF er blitt tilbudt *Badested* for en pris av kr. 350, men har takket nei. Heyerdahls forlangende går altså stadig nedover, og nå synes prisen å være altfor lav for et slikt prima bilde. Det kom likevel senere til CKF, og var hovedgevinst på utlodningen der i 1914 - året etter hans død, og kanskje som en rettferdiggjøring mot ham. Ubegripelig at det ikke fant en kjøper på alle disse årene. I 1934 ble det kjøpt av Bergens museum.

Heyerdahls første bilde av senere mange badende gutter har også premiere i 1886. Aubert kaller det "et stykke enkel og edel kunst". Men her er det situasjonen med tørking av kroppen som gjengis. Senere skal vi se at Heyerdahl ynder å fremstille nakne gutter som bader.

Ingen av de malerier som her er beskrevet kan forsvare å kalle Heyerdahl for *nasjonal*. Når han oppholder seg i Åsgårdstrand så må nødvendigvis motivene bli norske og fra "hjemmet". Christian Krohg har avlagt Heyerdahl en visitt når det gjelder akkurat dette. I sin artikkel "Fedrelandsbekymrede kunstnere" i 1902 skriver han: "Vi har utmerkede kunstnere som ikke interesserer seg det bitterste for det nasjonale (i sin kunst iallfall), vi har Edv.Munch, Heyerdahl, Eilif Peterssen og – merkelig nok – billedhugger Vigeland".

Badende gutter. 1892. PE



Badende gutter. PE

Et innblikk i Heyerdahls personlighet

I et brev til Nasjonalgalleriet 2. november 1886 beskriver Heyerdahl indirekte såpass mye av sin personlighet, at brevet må gjengis i sin helhet:

Til Nationalgalleriets Bestyrelse

Jeg har i en Aarrække (fra 1878) udstillet flere større Billeder til salgs i Kristiania (blandt andet en "Adam og Eva", "Det døende Barn") uden at Nationalgalleriets Bestyrelse har villet kjøbe nogen af dem, sjøndt det senere vel er gaaet op for dem, at det har været af det betydeligste og orginelleste norsk Kunst har frembragt, saasom disse Arbeider i Udlandet har vundet saamegen Paasjønnelse. Det var altsaa Mangel på Sjøn inden Bestyrelsen der har ladet disse Anledninger gaa fra Nationalgalleriet. Nu da ogsaa Fagmend sidder i Bestyrelsen og jeg af mine dygtigste Kolleger (f.x. Werensjold, Krog m.f.) er anmodet at tilbyde til Salg til Nationalgalleriet mine paa dette Aars Høstudstilling værende 2 Billeder "Ved Stranden", 3000 Kr. og "Badested" 1000 Kr., begge yderst karakteristiske for mit nuværende kunstneriske Standpunkt, haaber jeg Bestyrelsen ikke lader ogsaa denne Leilighed gaa tabt og saa angre, naar maaske Billederne i Udlandet have fundet Berømmelse. Som Betingelse ved Salg forbeholder jeg mig at gjøre et par Retoucher ved det større Billede samt at udstille Billederne paa Salongen.

Med megen Agtelse Hans Heyerdahl.

Her avslører Heyerdahl en nesten utrolig arroganse og selvhøytidelighet, parret med nedlatenhet overfor Nasjonalgalleriet. Man skulle tro at NG bare ville ryste på hodet av slikt skryt, og dermed også unnlate å kjøpe disse bilder. Imidlertid kjøpte NG strandbildet fra Åsgårdstrand året etter. Utstilling på Salongen ble det ikke noe av, og fremstår som tomt skryt for å sukre pillen.

Dagen før har Heyerdahl avsendt dette brevet til CKF:

"Da jeg tiltrænger Mynt, vil jeg ifald Kunstforeningen kjøber mit Billede "Et Badested", lade det gaa for 600 Kr., jeg har forresten umaadelig stor Lyst at faa dette Billede udstillet paa Salongen i Paris. Kunde dette i Tilfælde Salg lade sig gjøre?

NB. Jeg har et andet Billede deroppe "Efter badet", som jeg tror skulle passe godt for Kunstforeningen og som jeg skal selge til Foreningen for 350 Kr. (Halvparten af den officielle Pris)".

Heyerdahl er altså frekk nok til å tilby CKF *Et badested* for kr. 600, samtidig som han tilbyr det til NG for kr. 1000. Bare to uker før hadde han tilbudt det til CKF for 800 kroner. Ingen av disse gallerier kjøpte det.

I året 1886 skjer også det at Heyerdahl sender sitt fine bilde *En hvil* (”Junges Mädchen, von der Arbeit ausruhend”) til Akademiutstillingen i Berlin, uvisst hvorfor. Han var vel skuffet over at det ikke ble solgt på hverken Høstutstillingen eller i CKF året før. Til utstillingen i CKF om høsten sender han bare ett bilde, *Etter badet.*

I 1886 involverer Heyerdahl seg i to feider. Den første finner sted om våren, og er foranlediget av at Heyerdahl foreslår i Kunstnerforeningen at redaktør Amandus Schibsted skal ekskluderes fra foreningen. Dette er offenliggjort i en artikkel i Dagbladet. Aftenposten siterer fra artikkelen og forteller at begrunnelsen for forslaget er: ”Paa grund af det Forhold, hvori det af ham udgivne Blad i mange Aar har stillet sig til Kunsten herhjemme, ved systematisk aa ha trukket Kunsten ned i Smudset og søgt at gjøre den suspekt i Publikums Øine” [207]. Heyerdahl får full støtte fra Christian Krohg i denne saken. Han har visstnok gitt en ”nærmere Redegiørelse for Aftenpostens Optræden ligeoverfor den norske Kunst, i hvilken Redegiørelse der ikke manglede paa Grovheder mod Bladet, dets ulykkeligvis talrige Abonnenter og Redaktører”. Avisen tar redaksjonelt til motmæle og informerer sine lesere om at det fremsatte forslaget falt på generalforsamlingen. Avisen forteller også at de som stemte for forslaget ”utelukkende er meget unge malerelever, som mer og mer under enkelte ”mesteres” presidium synes å ville opptre som et dominerende koteri innen foreningen”. Det ender dog med at Schibsted melder seg ut av Kunstnerforeningen av egen vilje, visstnok som protest mot styrets taushet i saken. I en lang redaksjonell artikkel i Aftenposten 19.mai forsvarer avisen den kunstkritikk den utøver, og har nøkterne og kloke kommentarer til den nye kunstretning. Her står det bl.a. at ”Det store Publikum har ikke følt sig tiltalt af det moderne Kunstsyn og den formentlige Naturalisme”, og at avisen har sett det som sin fremste plikt å veilede publikum. Selv sett med ettertidens øyne synes dette å være fornuftige ord fra avisen.

Heyerdahl og Krohg svarte ikke i Aftenposten. Det må være grunn til å tro at de har vært noe flaue etter sitt uberettigede angrep med påfølgende tapt avstemning, også

[207] Aftenposten 30.april 1886.

fordi de åpenbart har brukt sine elever fra malerskolen som frontsoldater her. Forøvrig er Krohgs støtte til Heyerdahl i denne saken nærmest uforståelig.

I VG 4.desember 1886 skriver Heyerdahl en lang artikkel, med overskriften "Beskyttelsestoll". Her tar han til orde for at Norge må beskytte sin egen industri og landbruk mot import av utenlandske varer, med en pålagt toll. Han forteller at da han var i Tyskland var det "en sørgelig tid". Alt lå nede, og frihandelen og svindelen hadde båret fine frukter. "Da tog den gamle Bismarck , som sagt, fat. Og Seminarister og Professorer og Jøder forbandte sig paa, at nu var det forbi med Tyskland. Jeg reiste fra Tyskland, kunsten lå også nede, her var ingenting å gjøre for meg". Men Tyskland reiste seg. Heyerdahl er bondens venn og skriver: "Men gaar det Bonden godt, gaar det alle godt. Derfor – la os faa lidt Beskyttelse paa Landbrugsprodukter. Og la Industrien følge efter med Fornuft". Han skriver at han nylig var i Tyskland igjen, og hadde et levende inntrykk av at arbeidernes kår var betydelig forbedret. "De er Socialister, de fleste af dem, men fornuftige Socialister". Her ser vi en uforklarlig glød for den norske bonde og industriarbeider fra den 29-årige urbane maleren, nylig hjemkommet etter 10 år i utlandet. Hvor kommer denne omsorgen og solidariteten fra? Er det bare en rolle han påtar seg? Vi ser den igjen skriftlig manifestert i samtalen med Krohg ti år senere (tidligere sitert her). Aftenposten ser sitt snitt til å drive gjøn med sin uvenn Heyerdahls synspunkter i en redaksjonell artikkel dagen etter. Den er ikke skarp nok til å være en pamflett, og faller litt til jorden både uttrykksmessig og innholdsmessig. Motargumentene svikter, så her er det tydeligvis målet som er viktigst. Artikkelen avsluttes slik: "Det har sandsynligvis kostet Hr. Heyerdahl ikke ringe Hovedbrud at faa istand en saa vellykket Parodi paa Bjørnsons Stil og Maade at skrive paa, som de her citerede Sætninger".

1887

I dette året blir *Bildende Kunstneres Fagorganisasjon* stiftet, av utbrytere fra Kunstnerforeningen. Denne ble kraftig desimert, da hele den yngre malergenerasjon – inkludert gullaldermalerne – meldte seg ut, på grunn av Jæger-saken. De fleste meldte seg inn igjen i 1891, da Heyerdahl ble formann. De gjenværende avholder sin egen vårutstilling i regi av Kunstnerforeningen. Initiativtagerne var en krets av malere utdannet

i Düsseldorf, og hensikten var vel også å vise sin avsmak mot den nye naturalismen i norsk kunst. Christian Krohg slakter dem og de utstilte bildene deres i en anmeldelse i Dagbladet i juni, under tittelen "Dilettantutstillingen". Den avsluttes med disse fyndord: "Hvis dere skulle finne på noe slikt skrøpelig en gang til som denne utstilling, så la iallfall da være å prostituere Kunstnerforeningens gode navn og rykte".

Det blir avholdt et "alminnelig kunstnermøte" på initiativ fra Kirkedepartementet for å undersøke kunstnernes anliggender. Deltagerne er utstillerne på Høstutstillingen. 22. september møtes i alt 57 kunstnere til et slikt møte, som fortsetter 11. oktober. Da de skal stemme over når på året Høstutstillingen skal være, så foreslår "Düsseldorferne" 1.juni; et forslag som faller. Det nevnes her fordi ordet Düsseldorferne er brukt i protokollen fra møtet, og altså ikke bare er et uttrykk som ettertiden har satt - litt nedlatende - på disse kunstnerne. Foreningen får status som Statens rådgivende organ i kunsteriske spørsmål. Året etter blir *Bildende Kunstneres Styre* (BKS) etablert etter departementsvedtak, der kunstnerne velger komiteen og departementet velger formann og viseformann. BKS administrerer deretter Høstutstillingen [208].

I april 1887 sendte Heyerdahl 10 malerier til kunsthandleren Petit i Paris. Brevet er stilet til "Monsieur le secretaire du comitè de l`exposition Petit". Titlene på bildene er gjengitt i et brev han sendte til Petit 12. april det året. Her finner vi bl.a. de tidligere omtalte *En hvil,* og *Hjemad,* samt ung fisker, gammel fisker, strandbilde, og to "badebilder". Det vites ikke hvilke av disse malerier som ble solgt, men ut fra titlene å dømme – i den grad vi kan stole på at disse har fulgt bildene senere – så ble de fleste ikke solgt. I hvert fall de to førstnevnte malerier er senere havnet i Norge [209].

Denne utstillingen hos Petit har en forklaring, som vi finner beskrevet av Henrik Jæger [210] i Folkebladets utgave i januar 1888. Her skriver Jæger at det hvert år avholdes en liten eliteutstilling i Paris, der bare et snes kunstnere deltar. Av disse kun noen få utenlandske. Hvert år bestemmer komiteen hvem som blir innbudt til å delta. Jæger skriver at "Disse aristokratiske Udstillinger er meget høyt anskrevne, og de Billeder som faar Plads kan være sikre paa at vække Opmærksomhed". […..] Under disse Omstændigheder var det

[208] Opplysninger innhentet fra foreningen *Norske Billedkunstnere*, som er en forlengelse av BKS, og som regner sitt etableringsår til 1882. Kunstnerforeningens arkiver fra denne perioden er forsvunnet, ifølge dagens ledelse.
[209] *En hvil*s senere historie er ukjent, og det dukker opp på nytt først i 1935, da i privat eie.
[210] Henrik Jæger (1854-95) var litteraturhistoriker og kritiker.

ganske naturligt, at det vakte en vis Sensation inden vore Kunstnerkrædse, da en Nordmand i fjor modtog Indbydelse til at deltage i Udstillingen. Denne Nordmand var den trediveaarige Hans Heyerdahl, en av de mest talentfulde av vore yngre Kunstnere". Resten av artikkelen er en sterkt smigrende omtale av Heyerdahls verk.

Det må være grunn til å anta at det er hos Petit denne utstillingen har funnet sted, og at de bilder som Heyerdahl sendte til Paris våren 1887 nettopp var til denne utstillingen. Vi må videre anta at Jæger har fått disse opplysningene fra Heyerdahl selv. Den nesegrust rosende beskrivelsen av utstillingens elitepreg er trolig diktert av kunstneren, som vel ikke har fått den oppmerksomhet hjemme som han synes han fortjener. Vi gjenkjenner kunstnerens vanlige skryt og trang til selvhevdelse.

Høstutstillingen

Andreas Aubert har nå flyttet til Dagbladet som anmelder, og skriver der en artikkel om Høstutstillingen 23.oktober 1887. Han er denne gang mer lunken i sin beskrivelse av Heyerdahls malerier, 9 i alt. I tillegg sendte Heyerdahl 4 malerier til Høstutstillingens avlegger i Trondheim det året. Aubert kaller *Badende gutter* "et av utstillingens mest alvorlig gjennomstuderte arbeider". Det er en fortjent ros, for bildet er meget godt oppfattet, og guttenes fysiognomi naturlig. Det er en noe "banal" komposisjon, idet vi ser fra venstre i bokstavelig talt stigende rekkefølge: en gutt som bader, en gutt som stuper, en gutt som har kledd av seg, og tilslutt en gutt som begynner å kle av seg. Disse fire guttene danner en fin diagonal i bildet. Dette maleriet er et av de få der Heyerdahl ofrer mye plass til både himmel og hav; riktig oppfattet akkurat i dette motivet. Bildet er i dag i Drammens museum, der det endte etter en lang vandring på alle Heyerdahl-utstillinger som tenkes kan. Badende gutter er et av hans mest berømte motiver, som han har malt i minst ti variasjoner med en eller flere gutter, og på forskjellige steder i småbyen. Aslaksby skriver (1981) at gutten på svaberget poserer, og at han føler seg iakttatt. Det påstås også at guttens positur har et forbilde i Michelangelos David. Det er vanskelig å tro at den nakne gutten er sjenert overfor maleren. Disse guttene har vært vant til å bade nakne offentlig fra de var små, og har vel ikke lenger noen sjenanse på det området. Sammenligningen med David er troverdig, og denne posituren fører i seg selv til at vi tror

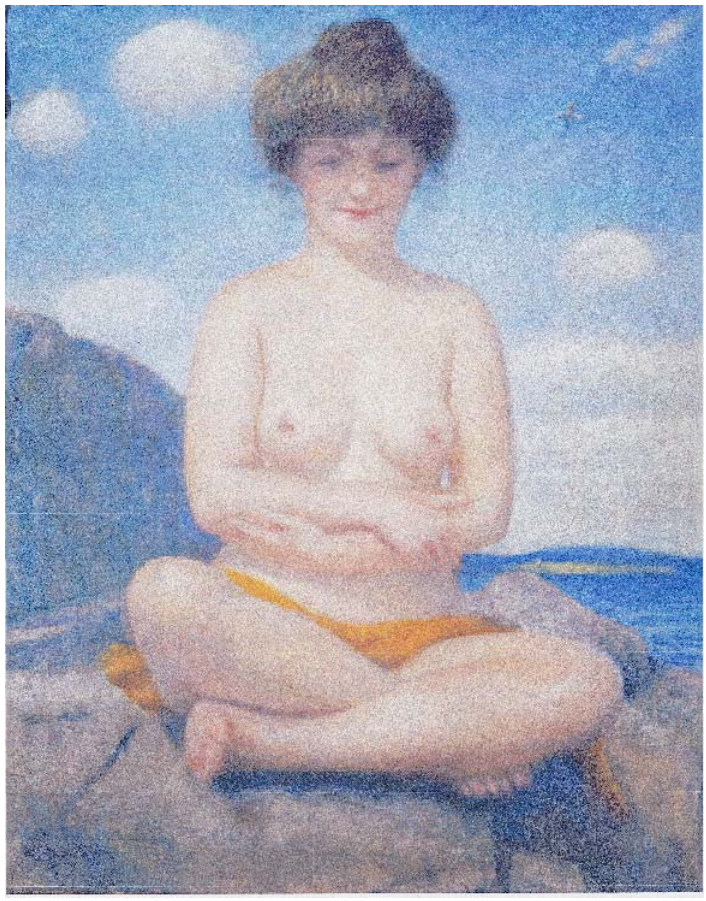
gutten er blyg. En svensk kritiker skriver etter utstillingen i 1926 (mer om den senere) at ”förgrundsfiguren i sin kvinnliga blygselställning är fullkomlig osmaklig”

Dette bildet har vært så ettertraktet at det i 2009 ble utlånt til Art Institute i Chicago, til utstillingen ”Becoming Edvard Munch. Influence, anxiety and myth”. Her ble også vist den minste versjonen i Nasjonalgalleriet av Heyerdahls ”Det døende barn”. Det er litt uklart hvorfor de badende gutter var etterspurt til denne Munch-utstillingen, men ifølge katalogen har det sammenheng med Munchs interesse for ”badekultur” og den kurative effekt av sol og sjø.

Badende gutter. 1887. 140 x 132. Drammens museum

I forbindelse med de nakne, badende gutter må nevnes at nakne personer av det annet kjønn var utilgjengelig som modeller i småbyen – enten de var voksne eller barn. Heyerdahl har da heller ikke malt noen nakne jenter, enten de bader eller ei. Jens Thiis fornekter seg imidlertid ikke, idet han skriver dette om Heyerdahls badebilder fra

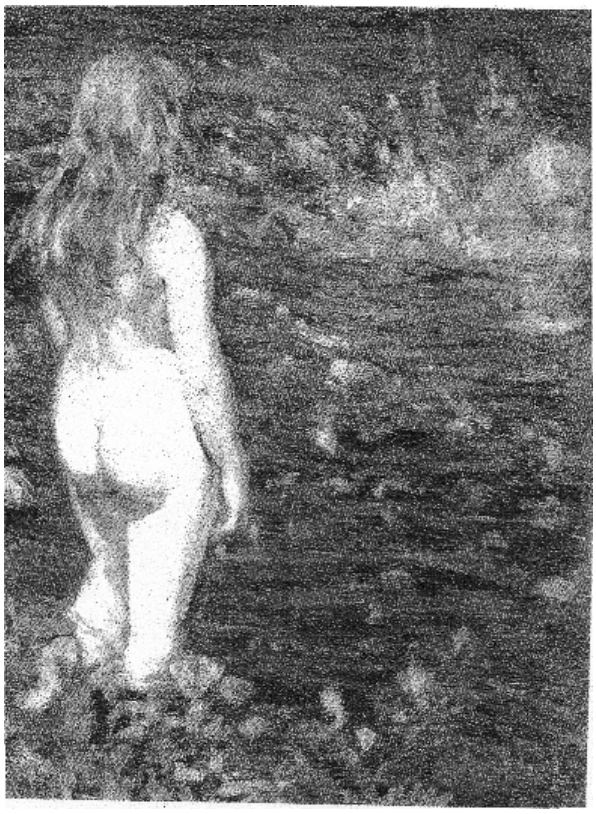
Åsgårdstrand [211]: ”Der er over disse billeder af nøgne gutter og piger, ofte set i sollys mod en baggrund af salt sjø, en gylden ambratone og en vellystig sødme i formen, som kunde fristes til at kalde Heyerdahl for ”*Nordens Renoir*”. Det er uvisst hvor Thiis har sett nakne piker i norsk maleri på den tiden, men hos Heyerdahl kan han ikke ha sett det. Og det er ubegripelig hvordan han kan skrive at disse bildene av nakne badende gutter har en ”vellystig sødme”. Derimot kan sensualisten Heyerdahl være impresjonistisk og fange øyeblikket når det gjelder fremstilling av nakne voksne kvinner. Her er tre eksempler på dette. Er det Heyerdahl selv som frister kvinnen og plasker i vannet på det siste bildet, som en slags Poseidon?



Kvinne på svaberg. 72 x 69. PE

[211] Thiis s. 194

Badenymfe. 22 x 16. PE. Foto: Grev Wedels plass auksjoner



Badende figurer. 1892. 72 x 54. PE. Foto: GWPA

I september 1887 skriver Heyerdahl et brev til Nasjonalgalleriet der han tilbyr sitt bilde *Badende gutter* for kr. 2 000, og samtidig det tidligere omtalte strandbildet fra Åsgårdstrand for kr. 3 000. NG kjøpte sistnevnte bilde. De badende guttene var hovedgevinst på juleutlodningen i CKF i 1887. Det var etter at Heyerdahl tilbød foreningen dette bildet i november 1887 til en pris av kr. 900. Han har altså redusert prisen til under det halve i løpet av to måneder.

Maleriet *Søstrene* er Aubert meget begeistret for, ikke uten grunn. "Det er baade i Form og i Farve en vakker og stilfuld Komposisjon efter det tidligere venetianske Maleris Forbillede. De to Smaajenters Byster er stillet op ved Siden af hinanden mod et grønt Sommerlandskab som Baggrund, og den enes silkegule og den andens kastanjerøde Haar gaar ind i Farvekompositionen som en af Hovedakkorderne sammen med deres blaa og brune kjoler. Navnlig er Form og Udtryk i den blondes Ansigt forunderlig fin følt, saa egte Heyerdahlsk som vel muligt".

Her har Aubert gitt en presis og levende beskrivelse av et av Heyerdahls mesterverk. Men hva Aubert har ment med å peke på et forbilde i "det venetianske maleri", vites ikke. Bildet står sterkt på egne ben, uten forbilder. Dette barneportrettet er av sugende virkning på betrakteren; det er som om pikeansiktene trenger inn i sjelen vår. Farvesammensetningene er utsøkte. De som har studert dette bildet vil aldri glemme det.

De to avbildede søstre er Karen og Marte Gjermundsen fra Åsgårdstrand. Karen er født i 1878 og er piken til ventre; Marte er født i 1876. Bildet er malt i haven til foreldrene deres, like nord for Munchs hus i Åsgårdstrand [212]. De hadde en yngre søster – Henriette – født i 1891. Hun ble intervjuet i 1973, i særdeleshet om Munch og Åsgårdstrand [213]. Der sier hun bl.a.: "Mine to søstre ble forresten ofte benyttet som modeller, men det var for Hans Heyerdahl, som også oppholdt seg mye i Åsgårdstrand. Et mer enn merkelig sammentreff skal fortelles i den forbindelse. Et maleri, "To søstre" var fotografert i et norsk blad som var revet delvis i stykker og blåste bortover dekket og stoppet foran føttene til min bror som da befant seg i nærheten av De vestindiske øyer. Hans forundring var enorm, da han oppdaget at motivet var hans to egne søstre! At han tok godt vare på den bladsiden sier seg selv – nu har jeg den. – Heyerdahl var en meget omstendelig mann, og han arbeidet på en helt annen måte enn Munch".

[212] Takk til Rolf Kristensen for disse opplysningene.
[213] Tønsbergs Blad 19/2-73. Dessverre sier hun ikke mer om Heyerdahl enn dette.

Heyerdahl har benyttet de to søstre også i et annet bilde; mer om det senere. Han malte den yngste søsteren Karen et år senere i 1888, i et bilde kalt bare *Pikehode*. Et fantastisk godt malt barneportrett, av betagende virkning - malt tett på ansiktet, uten bakgrunn. Det ble kjent for hele det norske folk da det ble gjengitt på forsiden av bladet ”Urd” i januar 1935. Det har vært fremvist på Heyerdahl-utstillinger i 1914, 1926 og 1935. I 1999 ble det solgt på auksjon. Heyerdahl har også malt andre jente-søskenpar.

To søstre. 1887. 53,5 x 66. Nasjonalmuseet

Aubert nevner også et pikeportrett fra Høstutstillingen. ”…. det nydelige Barneportræt af den lille ”Frøken W.” Uten at vi vet hva denne W står for, så må det likevel være grunn til å tro at det er Olga Westergaard (f. 1873) som her er portrettert for første gang. Det må sies slik, siden hun senere ble Heyerdahls andre kone, og mor til hans to barn.

Heyerdahl har malt portretter av barn også før de omtalte to søstre Gjermundsen. Men fremvisningen av dette bildet gjør det naturlig å stoppe opp og se nærmere på Heyerdahls mange barneportretter og det som karakteriserer dem.

Heyerdahls barneportretter

Et malt portrett er forsøksvis et bilde av et bestemt menneskes individuelle særtrekk – fysiske så vel som karaktermessige - avspeilet gjennom ansiktsuttrykk, klesdrakt, holdning, oppholdssted/bakgrunn og attributter. Selv om mange portretter prøver å gjengi modellen så riktig og likt som mulig, er alle portretter mer eller mindre vellykkede tolkninger av personligheten eller rollen.

Problemet med å male et portrett av et barn – la oss si fra 5 til 15 år gammelt – er at kravet til avspeiling av den avbildede personens karakter er vanskelig å oppfylle for kunstneren – som vanligvis ikke kjenner barnet. Her hjelper det ikke på tolkningen hva barnet har på seg eller hvilke omgivelser det er avbildet i. Å si at barnet ennå ikke har rukket å få en ”sjel” eller figurlige/ansiktsmessige karakteristika som røper hvem denne personen er, blir dog for lettvint. Alle barn har en personlighet, selv om barnesinnet er tildels kaotisk og speiler mange egenskaper. Og karakteren vil i de fleste tilfelle forandre seg frem til voksenalderen. Likevel er det legitimt å forsøke å avspeile barnets egenskaper slik det uttrykker seg i den alderen, for det er det kunstneren skylder den portretterte. En ivrig og sympatisk innstilt betrakter ser på maleriet og beundrer det henrivende/bedårende/yndige, flørtende, engstelige, alvorlige, inviterende, opprørske eller naive ansiktsuttrykket til barnemodellen. Spesielt for barn er det usikre uttrykket i øynene. Men sier dette noe om barnets ”karakter”? Kunstneren kan ha tillagt modellen et ansiktsuttrykk som han liker godt hos barn, og vi tror da at det er slik barnet er. En klisjémessig betraktningsmåte er å analysere ansiktsuttrykket og øynene, som om barnet sier: ”hva mon fremtiden vil bringe?”. En annen yndet uttalelse er: ”Kunstneren har lykkes i å fange det umiddelbare i barnets uttrykk”. Men alle barn har noe spontant,

impulsivt og umiddelbart ved seg. En tilsvarende betraktning er å prøve å lese ut av bildet hva slags liv barnet nå lever; er det lykkelig eller ulykkelig? Dersom kunstneren er sosialrealist og oppsøker fattigkvarterene, kan han muligens klare å male barneportrett som avspeiler situasjonen til de barna som lever der. Men også dette kan lett bli en klisjé, som et genremaleri eller *pauverisme*.

Det er ikke alltid barnets personlighet som kommer til uttrykk i portrettet. Det kan like gjerne være kunstnerens egen oppfatning av barn, for eksempel ved hans egne barndomsopplevelser eller det forholdet han har til sine egne barn.Hans sosiale/politiske holdning kan også gjenspeiles i motivvalget, omgivelsene og måten bildet er malt på.

Det er kun barnets rent fysiske utseende, representert ved ansiktet, vi betrakter. Det er vanskelig å legge noe mer i et slikt barneportrett. Egenskapene i barnesinnet er dog synlige – og kan derfor gjøres synlige av kunstneren - men de avspeiler sjelden hverken barnets levde liv og det ennå ulevde. Både fremstillingen og oppfatningen kan lett bli stereotype. Dersom vi likevel kjenner voksenlivet til det avbildede barnet, er det enda en felle å gå i dersom vi sier at vi kan lese dette ut av barneportrettet. Et malt barneportrett er i utgangspunktet falskt *qua portrett*, da det egentlig ikke tilfører noe mer om den avbildede enn det et fotografi ville ha gjort. Einar Wexelsen skriver om Heyerdahls barneportretter at ”han avslører en intuitiv psykologisk innsikt i barnesinnet”, at ”han hadde selv en følelse av å forstå de små” og at ”gjengivelsene er karakterfulle og umiddelbare”. Wexelsen bruker også et forslitt uttrykk som ”den unge jentas ansikt bærer ennå ikke preg av livets harde realiteter”. Slike karakteristikker fremstår både klisjéfylte og uten særlig mening, siden vi ikke har grunnlag for å tolke disse barneportrettene slik. Det blir for pretensiøst. Da er det bedre når han skriver at Heyerdahl hadde ”en interesse og en ukomplisert forståelse av barnesinnet”. Men det blir spekulativt når Wexelsen skriver at pikeportrettene er ”sensuelle”. Jeg kan ikke se at vi har noe grunnlag for å si dette om de småjentene som Heyerdahl malte. En jentunge kan rett og slett ikke være sensuell, uten for en spesiell gruppe av interesserte menn.

Jeg kan kritiseres for å være for nøktern her. Likevel er jeg grepet av mange av disse barneportrettene til Heyerdahl, vurdert ut fra dem jeg har kopi av. Men jeg vil være varsom med fortolkning av hva bildet forteller oss om barnets sinn eller levevilkår. Det er

ikke bare maleriet av de to søstrene Gjermundsen som griper tak i tilskueren på en uforklarlig måte. Mange av Heyerdahls barneportretter gjør et uutslettelig inntrykk, der barnet ser rett på betrakteren med sitt alvorlige ansikt, som om det ønsker å fortelle deg noe eller trenge inn i sjelen din. I tillegg kommer at kunstneren stort sett har valgt modeller med et fascinerende eller spesielt uttrykksfullt ansikt, noe som gjør maleriet severdig i seg selv. Det er – uansett karaktertegning eller ikke – strålende kunst. Betrakteren blir grepet av det ofte intense ansiktsuttrykket, og kan ikke slippe eller glemme barneportrettet. Et viktig element i disse bildene er kontrastfarvene som Heyerdahl bruker bevisst. Ofte sterke farver i modellens påkledning, mot en helt annen bakgrunnsfarve. Dette gir dog tilskueren av og til en følelse av at det er det dekorative og illusjonistiske som kunstneren er ute etter; et slags effektmaleri. Maleriet blir uansett godt, *qua kunstverk.*

Majoriteten av Heyerdahls barneportretter er malt i friluft, og noen få er malt i atelier eller stue. Et fellestrekk er at friluftsbarna hans gjerne holder noe i hendene, eller har et annet trekk ved utseendet, håret eller klærne som gir bildet dets tittel. Et annet særpreg ved Heyerdahls barneportretter er at så godt som alle er **alvorlige**. Jeg har ikke funnet ett maleri der barnet enten smiler eller gir uttrykk for noe som ligner glede. Dette er et underlig fenomen, som jeg ikke har funnet svaret på. Er disse barna så triste som det kunstneren fremstiller dem som, eller er det han som bevisst har villet male dem slik? Tillegger han dem ubevisst voksne karaktertrekk? Har han funnet barna i omgivelser som gjør at han tror de er ulykkelige? Barn smiler støtt og stadig – gjerne med et lurt eller sjenert glimt i øyet – men ikke Heyerdahls barn. Når dette er et gjennomgående trekk i så mange barnebilder, så må det finnes en forklaring. Jeg tror den ligger i at han bevisst har villet fremstille dem slik, for at vi skal kunne trenge inn i barnesinnet, og da ville et smilende ansikt ha forstyrret budskapet. Dessuten gir et alvorlig barneansikt maleriet mer seriøsitet, og formidler at kunstneren mener alvor med sin fremstilling.

I utstillingen ”Barn sett med kunstnerøyne”, Riksgalleriet 1979, er Heyerdahl representert med i alt fem bilder. Det står i katalogen at ”det er ikke noen umiddelbar kontakt mellom kunstneren og hans små modeller. Barna lever i sin egen verden, mens kunstneren er godt plassert i sin voksne verden og står utenfor og registrerer”. En slik uttalelse

blir både subtil og klisjèfylt, og stiller dessuten et for stort krav til både kunstner og barnemodell. Den er gyldig for alle som maler barneportretter. Det er krevende nok i seg selv å skape en slik ”umiddelbar kontakt” når kunstneren portretterer en voksen person, og det blir bortimot umulig å få det til når modellen er et barn. Det er heller ikke nødvendig, kunstnerisk sett.

Heyerdahl bruker av sitt eget overskudd, og han betrakter portrettet som en rent malerisk øvelse, især hva gjelder koloritten. Det er ansiktet som fascinerer ham; frontalt malt og tett på. Jo nærmere, jo bedre lykkes han – men også mer utfordrende blir det rent kunstnerisk. Der andre kunstnere tar en viss avstand til barnemodellen – både fysisk og i overført betydning – der går Heyerdahl tettere på ansiktet. Han viser at han behersker denne tilnærmingen ganske suverent. Han benytter modeller som lever i miljøer der det hverken eksisterer fattigdom, sult eller annen elendighet. De aller fleste barna han har portrettert i Norge er fra Åsgårdstrand, og der var det på slutten av 1800-tallet ikke slike kår. Og bestillingsverkene kom åpenbart fra velsituerte foreldre; enten disse var fra Åsgårdstrand eller Christiania. Hovedtyngden er barn som han selv har truffet og blitt fascinert av, og som han har fått lov til å male. Og etter hvert som dette spredde seg, så har barna i Åsgårdstrand meldt seg selv som modeller. Hadde Heyerdahl oppsøkt Vika eller andre fattigkvarter ville han ha funnet barn som kunne stått modell for ham i en mer sosialrealistisk ramme. Da ville han ha malt ”tidens maleri”, som Christian Krohg kalte det. Men dette er ikke Heyerdahls hensikt, og det ligger heller ikke for hans gemytt eller formål med hans kunst. Kan det klandres ham at han ikke maler sosialrealistiske barneportretter og oppsøker andre miljøer enn en søvnig sommerby? De ”gateportrettene” han har malt av barn i utenlandske byer i sin ungdomstid er dessverre i så måte bare halvveis realistiske, da modellene som der er brukt tok betalt for å stille opp. Det krydde av slike profesjonelle barnemodeller i både Paris, Firenze og Roma, og de stilte villig opp for en billig penge for alle slags bildekunstnere – så også for de norske som Heyerdahl, Werenskiold og Peterssen. Hans fremstillinger av italienske gutter og jenter befinner seg et sted mellom genre-og portrettmaleriet. Det tar kanskje noe av den ekte glansen av disse maleriene når vi vet hvordan de er tilkommet, men likevel kan vi beundre dem som små maleriske mesterverk.

Min oversikt over Heyerdahls produksjon viser at han har malt 125 barneportretter, men trolig er det langt flere. I mitt arbeide med denne boken har jeg klart å samle inn 40 av disse portrettene i farvekopi. Det gir etter min mening et godt nok grunnlag for å bedømme kvaliteten på hele Heyerdahls produksjon av barneportretter.I tillegg til disse rene portrettene kommer hans mange bilder av barn – enkeltvis eller i par og grupper – som er malt på avstand i landskap og/eller i diverse aktiviteter, dog uten at de kan kalles portrett. Han har malt barn som bader, leker, fisker, aker og spaserer (se *Paradis* senere her). Særlig bildene av de guttene som enten bader eller fisker er fremragende malt. Heyerdahl er ikke interessert i genremaleriet der familien med både voksne og barn fremstilles. Han projiserer på barnet som enkeltindivid. Men når han maler barnet på avstand, i helfigur, lykkes han dårligere. Da blir det noe stivt og kunstig over skikkelsene.

Heyerdahls portretter har mange forskjellige titler, som jeg her skal gjengi. Disse barneportrettene er en så vesentlig del av hans produksjon at det er viktig å få frem detaljer om den. Bare noen få av disse bildene er i museer; de aller fleste befinner seg hos ukjent privat eier – åpenbart barnets slekt. Disse maleriene finnes derfor ikke i mer offisiell avbildning. Grunnen til at vi kjenner eksistensen av noen av disse bildene er at de har vært fremvist på diverse utstillinger, før de er trukket tilbake til eierens private sfære. Noen få er senere solgt på auksjon, trolig av dødsboet som ikke har noe forhold til det avbildede barnet. Det er åpenbart noen dobbeltoppføringer i min oversikt, siden vi stort sett ikke kjenner bildets mål, og tittelen kan ha skiftet mellom de forskjellige utstillingene og auksjonene. På den annen side finnes det sikkert flere barneportretter av Heyerdahl enn det min oversikt viser.

En liten historie skal fortelles her, sitert fra en hovedoppgave i historie [214].: ”Enda lever det mennesker som har stått modell for Hans Heyerdahl. Vi har snakket med Gunborg Stang Reine som ble født i 1904. Hun forteller at hun sto modell for Heyerdahl da hun var syv-åtte år gammel, altså en av de siste somrene Heyerdahl levde. Da hun kom til Heyerdahl var hun fint pyntet med blondekrave og brosje og sløyfer i håret, men han plukket av henne all stasen; det var tydeligvis et ”naturbarn” han ville male. Fru Reine har ikke sett maleriet siden og vet ikke hvor det ble av det. Hun husker at hun fikk penger for å sitte modell”. Et annet dokumentert tilfelle viser det

[214] Else Elvestad og Lisbeth Fevang: *Åsgårdstrand gjemmom tidene*, gymnaset 1981.

motsatte. Heyerdahl malte i 1899 sin niese Ragnhild Pihl, da 5 år gammel. Bak på bildet er skrevet at hun i 1987 ennå husker at ”hun måtte komme inn for å kle seg om fra lekeklær til høytid (fløyelskjole)”

En annen gjenfortelling med Heyerdahl som barnemaler skal også siteres her [215]

> ”Etter hvert mente Åsgårdstrands innbyggere at Heyerdahl hadde malt alle barn i vår lille by – men én gang ble de det ikke. To gutter og to piker skulle være modeller. Stedet var den lille sandstranden i parken til Central Hotell – nu Badeparken. Barna var Bredo, Russel, Anna og Magnhild. Anna hadde allerede hatt sin debut for Edv. Munch. Han var som kjent opptatt av sykdom og død, så da han fikk se de fire søstrene i sørgeklær som var laget til dem fordi deres bestemor nettop var død, spurte han om å få male dem. Sortkledde ble de stilt opp foran grunnmuren til hans ”Lykkehus”, og så malte han *Barn i Åsgårdstrand*. Med dette ble Anna etter hvert verdensberømt. Men nu var det Heyerdahl. Med alt på plass, merket Heyerdahl at han ikke hadde flere sigarer igjen, og guttungene ble sendt opp til Niels Christian Nielsen, nu Rådhuset, for å hente flere. Med guttene tilbake skulle han bare tenne sin sigar – og så smalt det. Staffeli, palett og malersaker gikk i bakken så sandspruten sto – og verst av alt: Heyerdahls silkehvite skjegg tok fyr”.

Det hører med til historien at ingen ville påta seg skyld; hverken guttene, grossisten i Christiania eller sigarleverandøren i Tyskland. Da guttene ble voksne fortalte de imidlertid at det var de som hadde lagt krutt i Heyerdahls sigar.

Forøvrig styrker dette utsagnet til Laura Munch (sitert foran) om at ”Heyerdahl etteraper alle Edvards motiver”. Det har ikke lykkes meg å finne noe maleri av Heyerdahl fra denne perioden der han maler fire barn – to av hvert kjønn. Han har vel blitt så ergerlig over denne skøyerstreken at han senere glemte hele prosjektet. Men han har malt det bedårende, inntrengende og koloristisk mesterlige *Fire søstre* fra 1907. Det Munch-bildet som er omtalt ovenfor har tittelen *Fire piker i Åsgårdstrand* (i Munch-museet) og

[215] Kilde: Kate Jacobsen, ”Barna som ikke ble malt”, i *Broen. Åsgårdstrandiana 2007.* Forfatteren er datter av en av guttene som ble malt, og har historien fra ham.

er fra 1903. I katalogen skriver museet om bildet: ”Barnet og dets idéverden ble ett av mange temaer i Munchs kunst omkring århundreskiftet, og barna fra Åsgårdstrand ble en viktig motivgruppe. Her har Munch plassert fire av nabobarna frontalt mot den gule husveggen på sitt lille hus i Åsgårdstrand. Barna er gjengitt med en barnlig tilforlatelighet i uttrykket, som samtidig røper en dekorativ vilje”. Dette stemmer ikke med lokalhistorikerens uttalelse ovenfor om at disse barna var i sorg og kledd tilsvarende. Det viser samtidig at det kan gå galt når man i ettertid forsøker å tolke et (mulig) budskap i portrett av barn.

Fasiten på denne historien blir vel at Heyerdahl – tross ”sigarspøken” likevel har malt fire barn, 4 år etter at Munch gjorde det, men at han har byttet ut de to guttene med piker. Da ble det likevel en slags gjentagelse (”efterabing”) av Munchs maleri! Og Heyerdahl fornekter seg ikke; hver av de fire pikene har en gjenstand i hendene: et eple, en dukke, en katt og en blomst.

OVERSIKT OVER HEYERDAHLS BARNEPORTRETTER

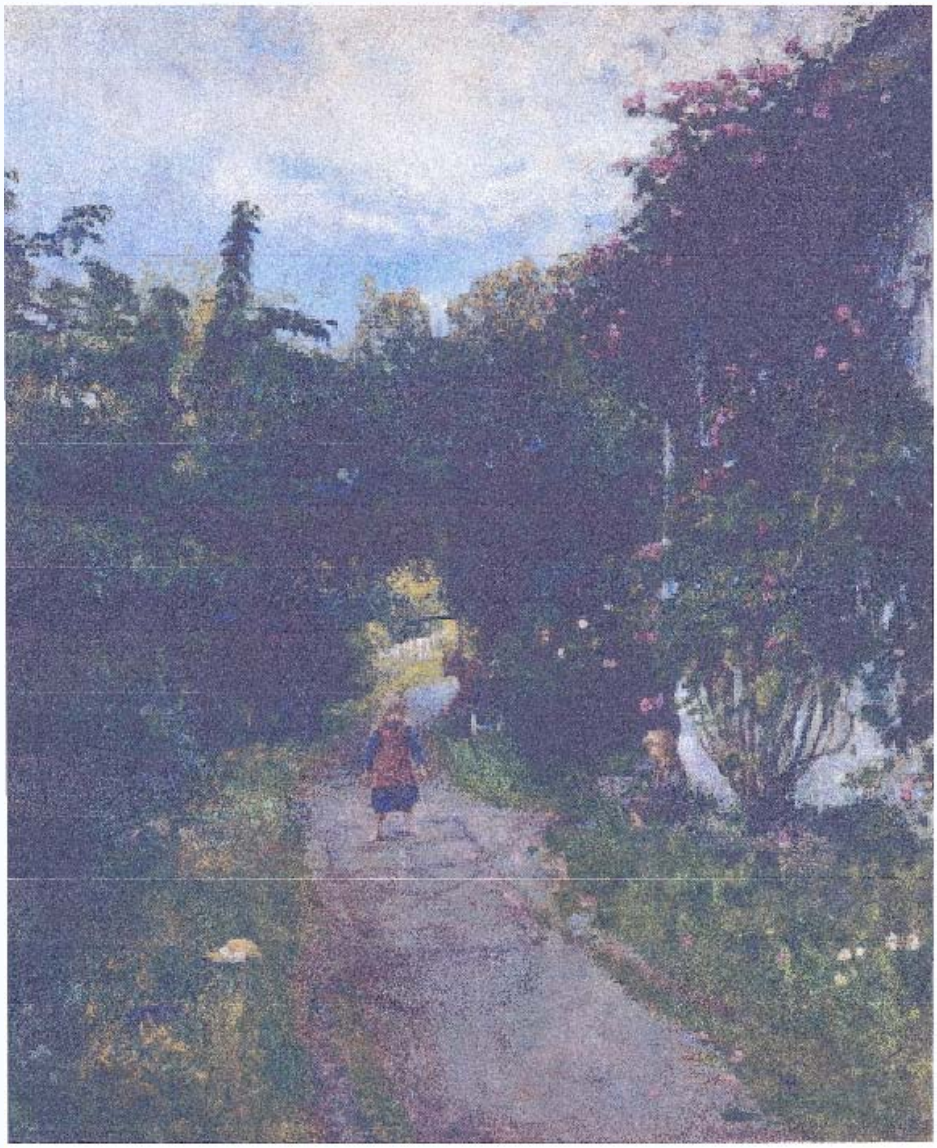
Barn i rød kjole	Barnehode 2	Barneportrett 2
Barneportrett m/navn 21	Bedende pike	Blomsterpike
Blomsterselgersken	En gutt	En skolepike
Fire småpiker	Fire søstre	Fiskergutt 4
Fiskergutter 2	Fjelljenter	Fremslenger
Gutt 2	Gutt med grønnsaker	Gutt med kjepphest 2
Gutt med skyggelue	Gutt og pike med blåbær	Gutteportrett
Italienergutt 3	Italienerpike 5	Italiensk blomsterpike
Italiensk pikehode	Jordbærpiken 3	Liten gutt med rød lekebil
Liten pike	Liten pike med rød blomst	Liten pike på stranden
Napolitansk fiskergutt 2	Pike i løvhegn	Pike i rød kjole
Pike med appelsin	Pike med barn	Pike med blomster 2

Pike med dukke	Pike med konkylie	Pike med blåklokker
Pike med blå lue	Pike med brunt hår	Pike med fugl
Pike med katt	Pike med kattepus	Pike med kirsebær 2
Pike med rips	Pike med roser	Pike med skaut
Pikehode 4	Piken med linhåret	Pikeportrett 6
Sigøynerbarn	Skolepike 2	Syk gutt
To småpiker	To søstre 2	Ung gutt
Ung pike 5	Ung pike etter badet	Ung pike med foxterrier
Ungpikeportrett	Ung fransk pike	Gutt med hatt
Ung pike på verandaen	Bedende gutt	Bondegutt
Søstre	Gutt med snare	Sigøynerungen
Jentunge med hette	En jentunge	

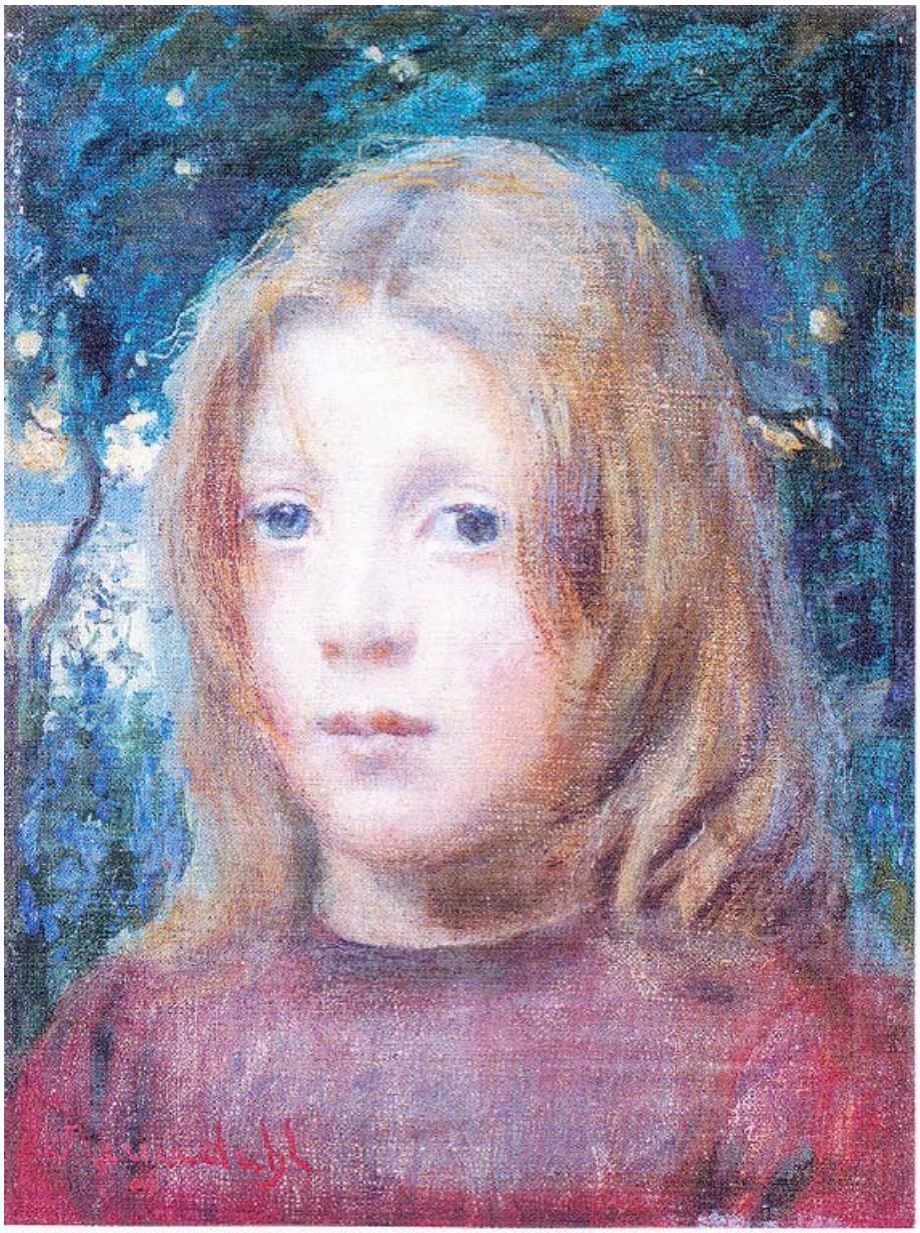
Samlet sett står disse barneportrettene av Hans Heyerdahl som en bauta i norsk kunsthistorie. De utgjør i seg selv et minnesmerke over en kunstner som på en mesterlig måte klarte å formidle sine inntrykk av forskjellige barn i alle aldre og av begge kjønn, i mange forskjellige situasjoner og attityder. Felles for dem er at de har et inderlig uttrykk som rører ved betrakterens innerste følelser. Stort mer kan vi ikke forlange av et maleri.

Barn er kalt ”det gåtefulle folket”. Det gir oss voksne en spesiell glede når vi i et fotografi eller maleri gjenkjenner oss selv som det barnet vi engang var, ut fra halvt glemte lag i bevisstheten. Vi betrakter da noe kjent og kjært, selv om vi mer eller mindre har fortrengt denne fasen av vårt liv. Kunsten og kunstneren har oppnådd noe vesentlig når vi kan nikke gjenkjennende til et barneportrett som rører ved det innerste i oss, og som fremkaller glemte minner om vår egen barndom. En halvt glemt forelskelse? I sine beste bilder har Heyerdahl klart dette.

Her følger noen av Heyerdahls barneportretter, fra forskjellige faser av hans kunstnerliv. Det avsluttes med det før nevnte gruppeportrettet av fire barn. Først et fint ”genrebilde”. En håndfull barneportretter er dessuten spredd rundt i teksten.



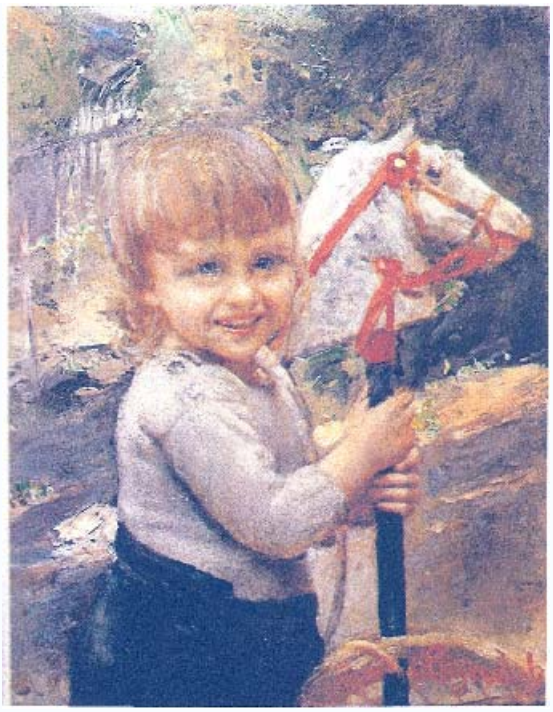
Paradis. 1894. 110 x 90. PE



Pike i løvhegn. 1887. 21 x 16. PE

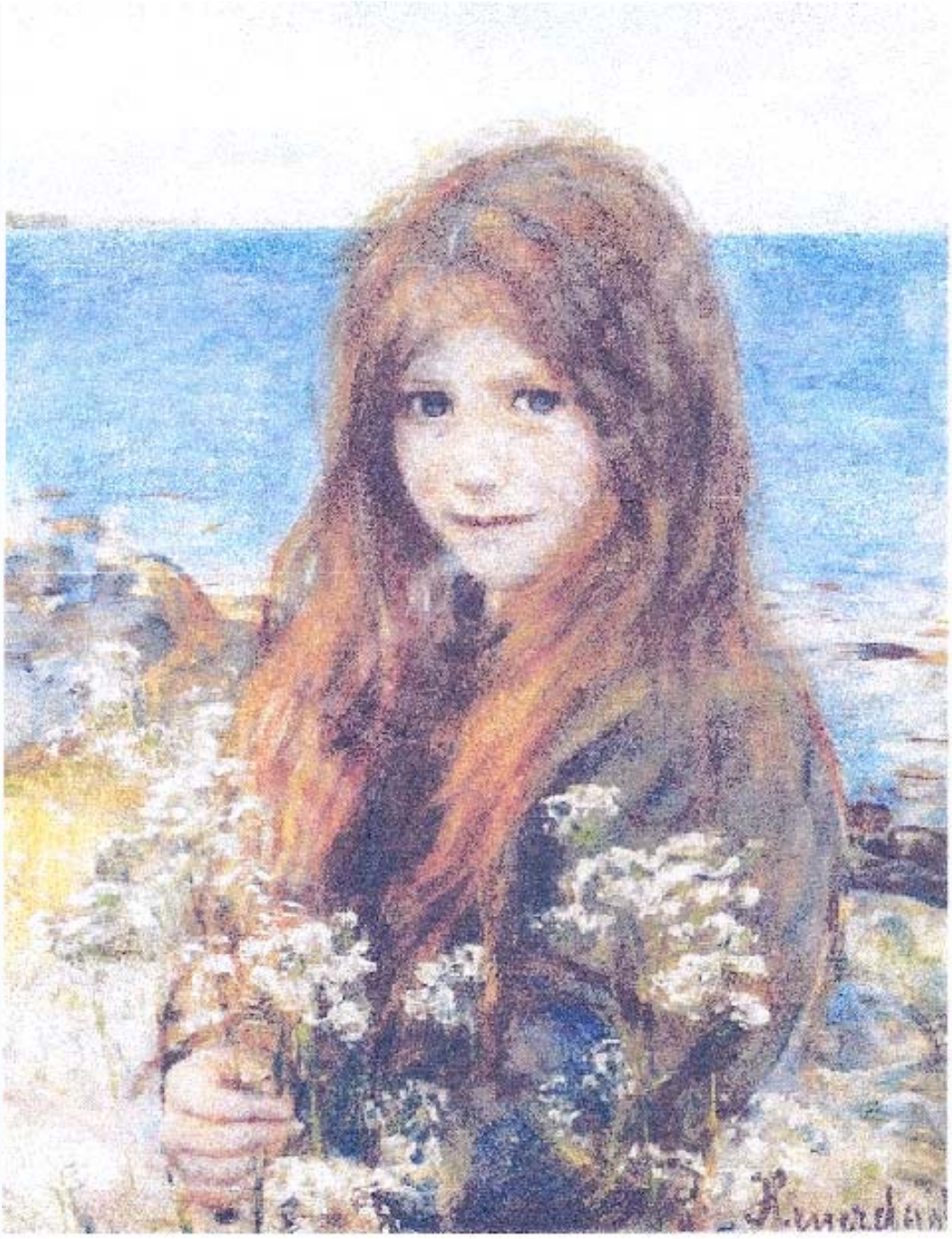
Fiskergutten. 1888. 51 x 41. PE

Brødrene Ingar og Einar Skavlan. 1888. 54 x 67. PE. Foto: GWPA

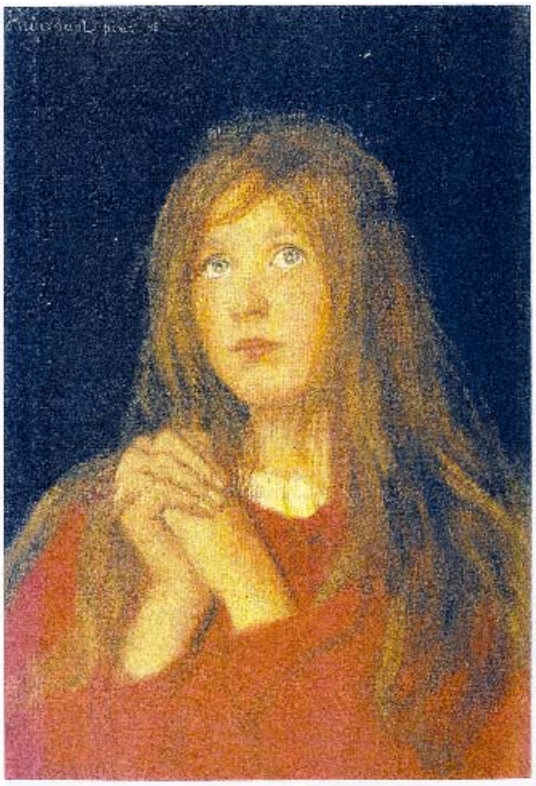


Gutt med kjepphest. 1889. 23 x 17. PE. Foto: Blaafarveværket

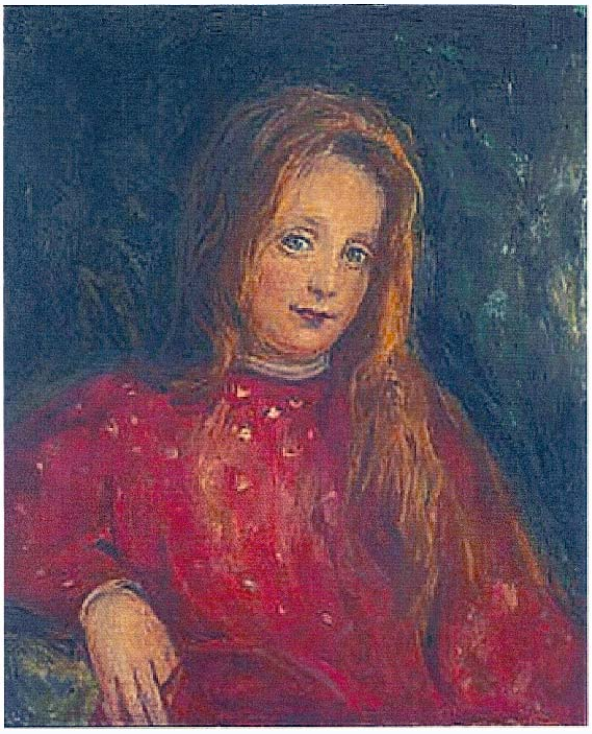
Maleren Hjalmar Johnsens datter. 1890. 73 x 58. Drammens museum



Liten pike på stranden. 1895. 60 x 45. PE. Foto: artprice



Bedende ung pike. 1895. 61 x 53. PE. Foto: Blomqvist

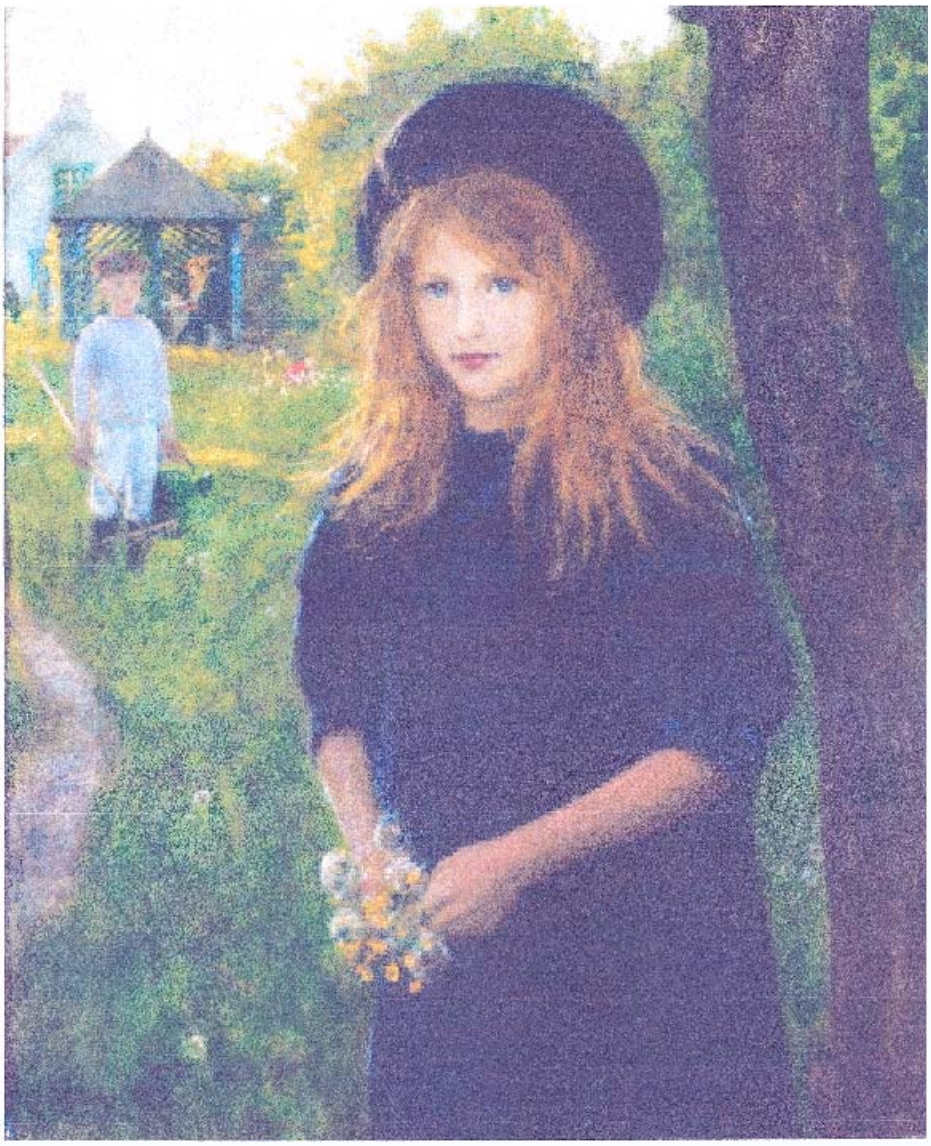


Portrett av Sonja Hagemann. 1907. 56 x 46. PE. Foto: Blomqvist

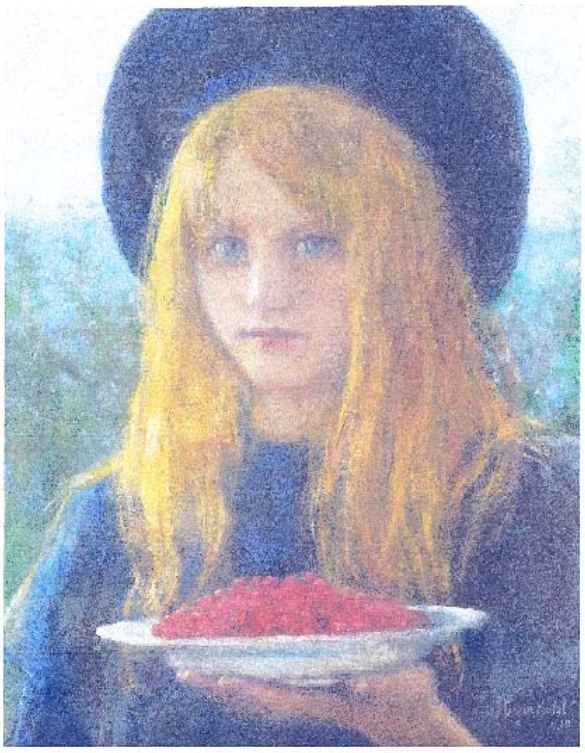
Pike i rød kjole, eller “Piken med djevlespillet” (kunstnerens datter Olga Mira)

1908. 73 x 59. Nasjonalmuseet

Pike med kirsebær. 1909. 72 x 60. PE. Foto: Blaafarveværket

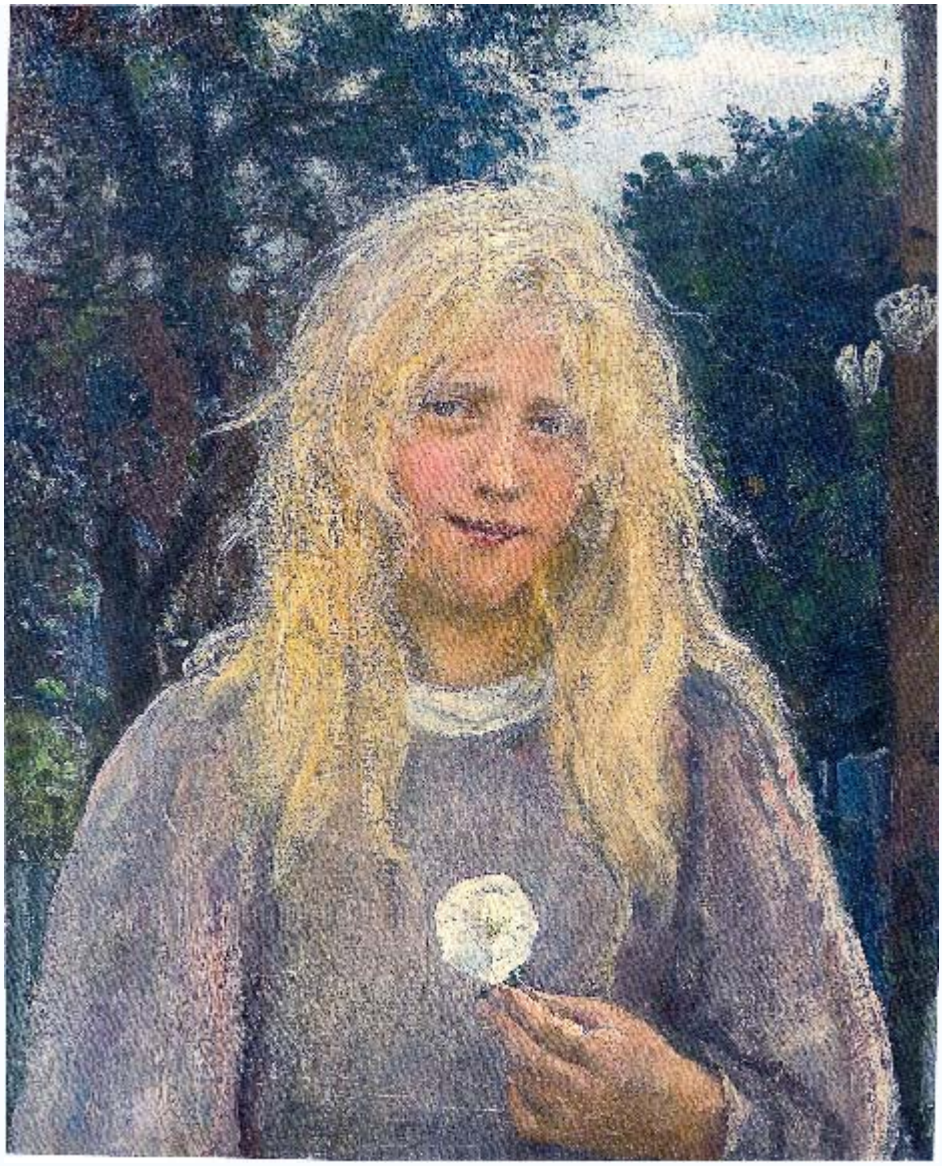


Pikeportrett. 1910. 72 x 58. PE. Foto: O.Værings Eftf. AS



Pike med rips. 1910. 42 x 33. PE. Foto: GWPA

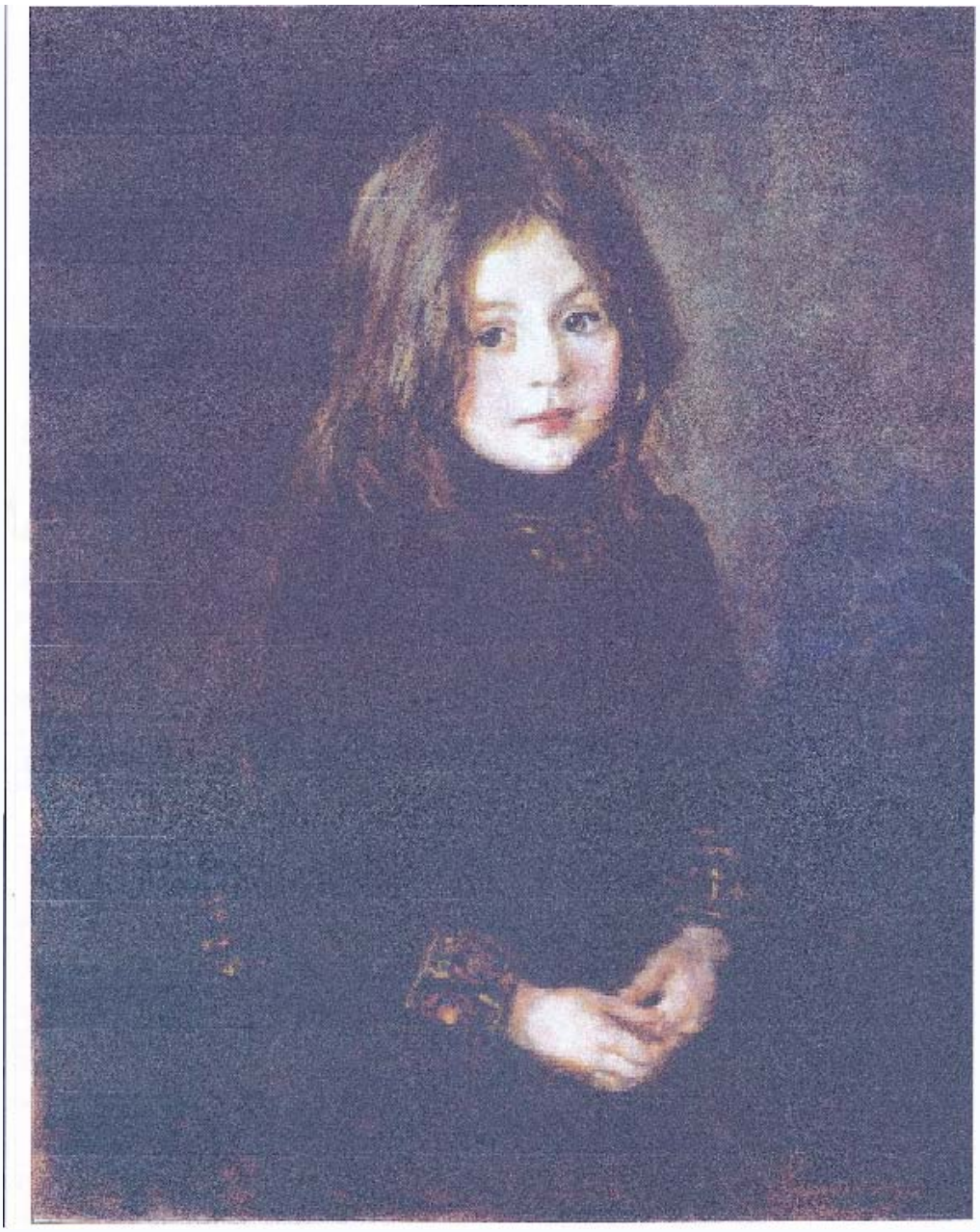
Pike med blomster og dukke. 65 x 50. PE. Foto: Blomqvist



Piken med linhåret. 62 x 52. PE. Foto: GWPA

Pike med appelsin. 72 x 58. PE. Foto: Blomqvist

Ung pike. 60 x 45. PE. Foto: Blomqvist



Pike med brunt hår. 1887. 42 x 32. PE. Foto: O. Væring Eftf. AS

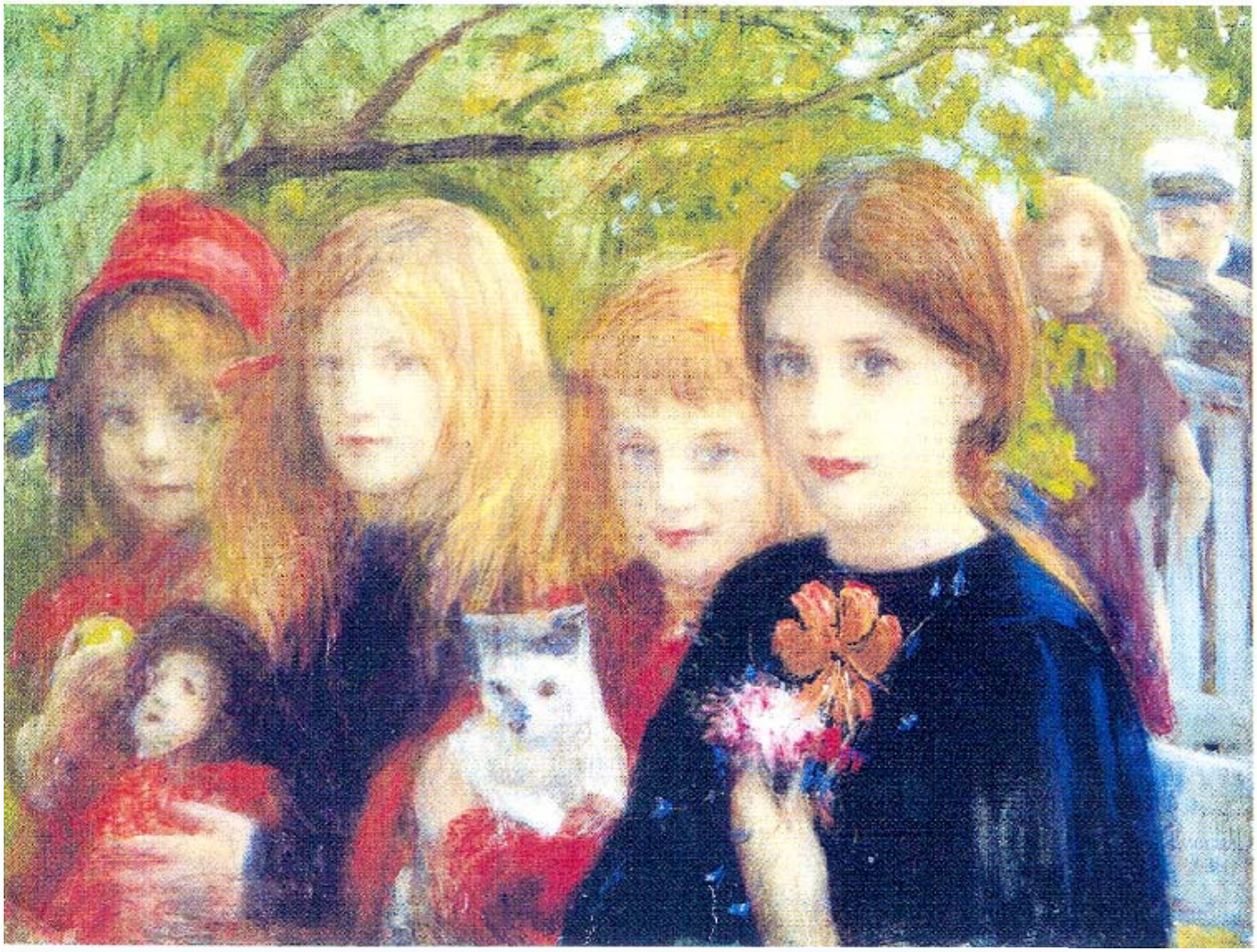
Pike med moreller. PE. Foto: Dreyers forlag

Søstre. PE. Foto: Wang (1942)

Pikehode (Karen Gjermundsen). Ca. 1888. 55 x 45. PE. Foto: O.Væring

To barn som leker. Ca. 1885. 16 x 21. Nasjonalmuseet

Dette maleriet er av Nasjonalmuseet datert til 1908? Min teori er at Heyerdahl her har malt sine to barn fra 1. ekteskap, og at bildet derfor er fra ca. 1885.



Fire søstre. 1907. 52 x 70. PE.

1888.

I mars dette året ble det arrangert ”Den 3. Internasjonale Kunstutstilling” i Glaspalast i München. Det var et jubilum, siden det var 100 år siden første utstilling fant sted. Der var også norske malere invitert til å stille ut. Det ble nedsatt en jury her hjemme til å pukke ut de norske bidragene. I denne juryen satt Werenskiold, Gerhard Munthe, Heyerdahl og Amaldus Nielsen. Bare 25 malerier ble innsendt, og av disse 6 sendt nedover. Av gullaldermalerne var bare Werenskiold representert, med et portrett. Utover dette var det bare Fredrik Kolstø og Adelsten Normann som var kjente navn. Heyerdahl var altså ikke

med på denne utstillingen, uvisst hvorfor. Han var jo "germaner", og ellers den ivrigste av alle til å delta på utstillinger i inn-og utland [216]. I København samme år ble det avholdt "Den nordiske utstilling". Her deltok Heyerdahl med to malerier, *Portrett* og *Søstrene*. Dette var det kjente bildet som senere havnet i Nasjonalgalleriet, men som da var i privat eie.

På Høstutstillingen dette året deltok Heyerdahl med 13 bilder. Herav 7 portretter, hvorav to av hans foreldre, ett av professor Sars, ett av statsråd Sverdrup og 3 ukjente personer – bare angitt med initialer. 5 av bildene var fra Åsgårdstrand, herav ett med hans favorittmotiv *Badende gutter*. Det siste bildet var *Arbeiderens dødsleie*, som skal beskrives nærmere, siden det er et av Heyerdahls mest kjente bilder. Men da må vi gå et år tilbake i tid. På Vårutstillingen i CKF i 1887 stilte nemlig Heyerdahl ut dette maleriet for første gang. Hans prisforlangende var den gang kr. 5 000, et stort beløp [217]. Ingen av de øvrige 260 malerier på denne utstillingen kostet over kr. 2 000. Dette er det første av mange senere eksempler på at Heyerdahl setter priser på sine malerier som ligger langt over de andre gullaldermalerne. Det er vel også en grunn til at han hadde problemer med å få solgt sine verk, og at de dukket opp på utstillinger flere ganger. Også på Høstutstillingen er hans pris på bildet satt til kr. 5 000. Heyerdahls selvtillit fornekter seg ikke. Dette bildet befinner seg i dag i Trondheim Kunstmuseum. Det er udatert, men museet har datert det til 1888. Det må nødvendigvis være 1887 eller kanskje enda tidligere. Maleriet har en interessant forhistorie.

I 1882 går 14 nordiske kunstnere i Paris sammen om å lage en mappe med tegninger, heliogravyrer – èn fra hver – som de utga og solgte hos kunsthandler Petersen-Gade [218]. De fire norske var Werenskiold, Peterssen, Ulfsten og Heyerdahl. Av de andre nordiske var bl.a. Carl Larsson og Severin Krøyer med. Dette hadde dog ikke vært av særlig interesse, dersom vi nå ikke hadde visst at Heyerdahls bidrag var en tegning av *Arbeiderens død*. Denne tegningen er helt lik maleriet med samme navn. Det er enda litt

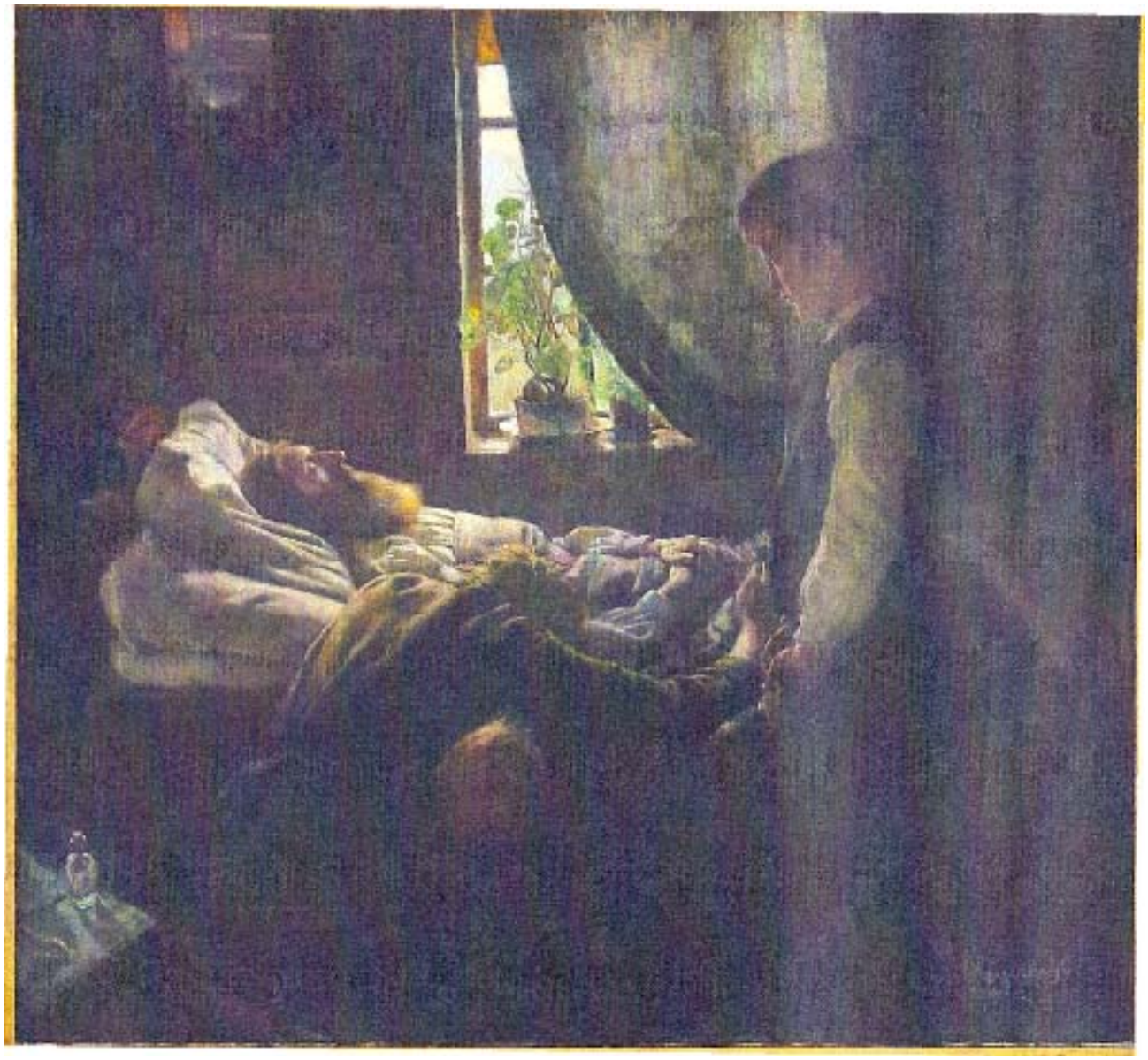
[216] Opplysninger om norsk deltagelse er mottatt fra München etter min forespørsel. Opplysninger om norsk jury etc. er hentet fra arkivene til BKS i Nasjonalbiblioteket.
[217] Dette tilsvarer ca. kr. 350 000 i dagens kroneverdi, med alle mulige forbehold.
[218] Et eksemplar av denne mappen befinner seg i Kobberstikksamlingen i Nasjonalgalleriet. Honnør her til Berner Hansen i Telemark Arbeiderblad som i 1975 gjenoppaget denne kunstnermappen, og meddelte funnet til Nasjonalgalleriet.

mer realisme i tegningen enn i maleriet, især ved at blomstene i vinduskarmen ikke er med. Heyerdahl hadde altså dette motivet i tankene allerede i Paristiden, fem år før maleriet ble realisert. Det er vel grunn til å tro at han har arbeidet på det i flere år, ikke minst fordi det foreligger en fullt ferdig, udatert studie til dette maleriet (også i Trondheim) – dog i mindre format. Werenskiolds tegning er usedvanlig realistisk til å være ham, da den forestiller en syk/fordrukken arbeider liggende på sofaen. Peterssen tegner en midinette i "lykkelige omstendigheter".

Arbeiderens død vakte stor oppsikt. Jens Thiis skriver dette om bildet [219]: "Vil man derimod se Hans Heyerdahls rige talent i fuld og behersket udfoldelse, bør man ikke undlade i Trondhjems galleri at se det store billede (indkj. 1892) som fremstiller *Arbeiderens død*. Kompositionen er simpel og gribende, og de mørke og brudte farvetoner er stemt sammen med ypperlig kunst. Som lyset siver sparsomt ind i dette fattigmandshjem gjennem en grøn klud af et trækgardin, siver hen over ligets ansigt, hen over det røde skjæg, det grove lintøi og konens trøie, der hun i gråd ligger sammensunket over liget, mens sønnen står ved siden af med tåreblanke øine – er det et stykke førsterangs malerkunst. Når man står overfor dette billede, vel det mesterligste, som dette galleri eier, kan man ikke værge sig for triste overveielser over malerkunstens lod i vårt land". Ypperlig skrivekunst av Thiis, men som vanlig lar han seg for lett rive med, nyanserer ikke og misbruker sine superlativer.

Aftenpostens anmelder er ikke begeistret: "[…] Typen og det hele Udtryk er forøvrig fremmed og bringer snarere Tanken hen paa en ærværdig Israelit end en Nutids Arbeider. Det indfallende Lys er desuden i en paafallende Grad samlet om Leiet, medens saagodt som intet bliver til overs for de øvrige Dele av Værelset". Og Erik Werenskiold skriver i et brev fra Paris dette [220]: "Hans døende arbeider er ingenting – såpet og slet tegnet; den dumme dreng som står til høire og måber på faderen har ovenikjøbet gjort i buksen". Harde ord, og litt urettferdig. Heyerdahl er sosialrealist her, og Krohg har nok bifalt bildet. Det blir dog noe teatralsk og oppstilt over det. Og gutten til høyre ødelegger komposisjonen. Likevel er det noe opphøyet og enkelt over dette maleriet, som bevirker at det gjør varig inntrykk. Det første som renner meg i hu av slående uttrykk er Winckelmanns berømte ord fra 1755: *Edelt enfold og stille storhet.* Som det evige uttrykk for tysk klassisisme kan det passe godt her.

[219] Thiis, s. 197
[220] Brev datert 21.mai 1889, etter at EW hadde sett bildet på Verdensutstillingen. Mer om dette senere.

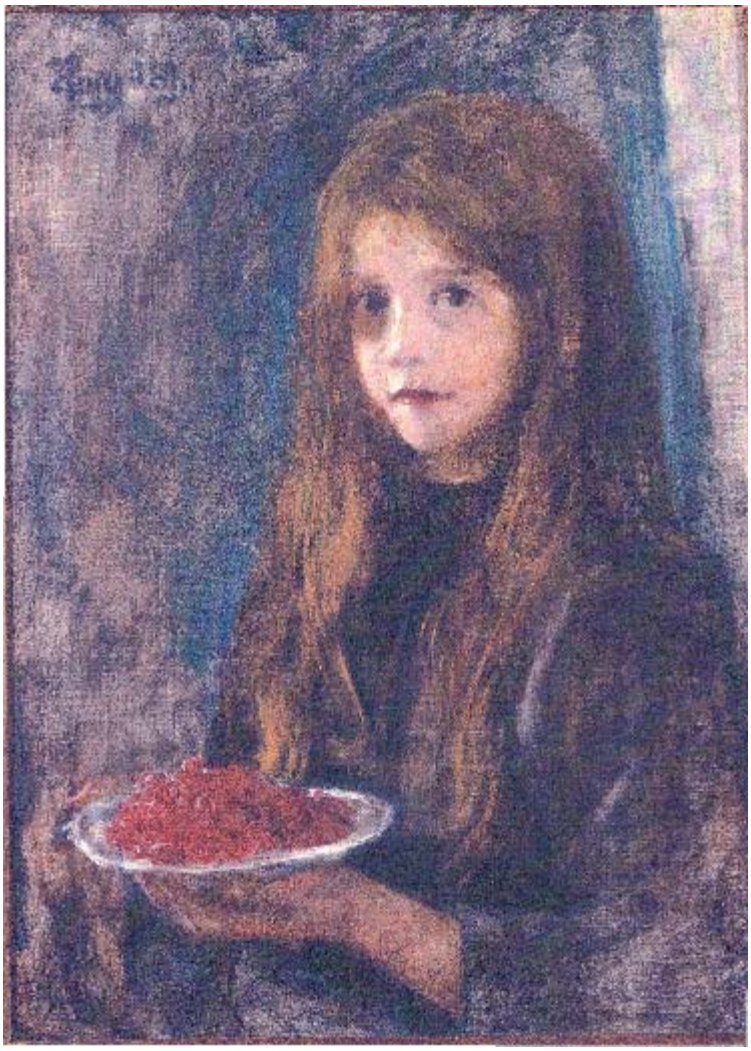


Arbeiderens dødsleie. 1888. 164 x 177. Trondheims museum

På samme utstilling viser Heyerdahl et av sine mest betagende og kjente barneportretter, ”De første jordbær” eller *Jordbærpiken* som det senere er blitt kalt. Det er et av barna fra Åsgårdstrand han har malt her. Hvorvidt det skal kalles et portrett kan det være uenighet om, men bildet gjør uansett et sterkt inntrykk. Det er fristende å kalle også dette for sosialrealisme, når vi ser pikens enkle og slitte klesdrakt og hennes intense øyne. Det er noe vemodig-trist ved hele skikkelsen hennes som griper betrakteren i sjelen og man

glemmer det ikke lett. Anmelderen i Aftenposten skriver at dette er bildet av en ”fattigpike”. Det er lett å gripe til en slik metafor når man ser bildet, men vitnesbyrd fra folk i Åsgårdstrand avkrefter at det var fattigfolk der på den tiden. Riktignok var det enkle kår, men fattigdom – slik vi for eksempel kan se i Christianias fattigkvarter på samme tid – eksisterte ikke. Vi bør altså vokte oss for å benevne bildet som sosialrealistisk, og det er nok ikke ment sånn fra kunstnerens side heller. Han har simpelthen observert en lokal jente som med sin klesdrakt og utseende skiller seg ut, og fått lyst til å feste dette på lerretet.

Jordbærpiken. (gouache/akvarell) 1888. 103 x 68. Lillehammer kunstmuseum



Pike med jordbær. 1895. 60 x 45. Drammens museum

Historien om *Jordbærpiken* – eller rettere sagt jordbærpikene - er komplisert. Siden dette motivet trolig er Heyerdahls mest kjente blant folket, og et av de ytterst få som er blitt reprodusert, så er det nødvendig med en gjennomgang. I Olga Heyerdahl-intervjuet i 1948 spør journalisten henne om ”hvor er det blitt av Jordbærpiken”? Foranledningen til dette spørsmålet kjenner vi ikke, men det må åpenbart ha sammenheng med at noen har etterlyst dette ganske folkekjære bildet offentlig. Enkefruen svarer at det vet hun ikke, men hun tilføyer at Heyerdahl malte flere ”jordbærpiker”. Dagen etter intervjuet skriver en mann denne lille artikkel i Aftenposten: ”Hvor er det blitt av ”Jordbærpiken” står det i

Hans Heyerdahl-artikkelen i går. Jeg undrer på det! I 1898 eller der omkring vant jeg et av Heyerdahls bilder fra Blomqvists utstilling, det het "Pike med jordbær", og var et ualminnelig vakkert maleri; en ung pike, lyshåret, i ganske enkel huskjole og med et jordbærfat fremfor seg. Det var verdsatt til 600 kroner i katalogen. Da jeg var en ganske ung mann, medhjelper i en bokhandel, solgte jeg bildet med det samme til Blomqvist og fikk 100 kroner for det. – Tenk! om jeg hadde det i dag, ville jeg kanskje fått 5000 kroner for det. Ja, sånn går det her i verden!"

Vi vet sikkert i dag at Heyerdahl malte "pike med jordbær" ihvertfall to ganger til; ett med en helt annen komposisjon (nå i Drammens museum), og en udatert akvarell som ble solgt på auksjon i Oslo i 1984; ukjent fremstilling, eier og datering. Bildet i Drammen ble vist på Heyerdahl-utstillingen i 1935, og var da datert til "ca. 1895". Til tross for dette har ikke museet satt noen datering i sin katalog.

Vi vet at Heyerdahl stilte ut en "Jordbærpike" på verdensutstillingen i Paris i 1889 (mål, datering og motiv ukjent). På sin utstilling i CKF i 1907 stilte han ut to jordbær-piker, der vi ikke kjenner hverken mål eller motiv. Begge disse bilder var da i privat eie, og datert i katalogen til h.h.vis 1887 og 1897. På Heyerdahls minneutstilling i 1957 var utstilt det bildet som i dag er i Lillehammer, datert i katalogen til "ca. 1895". Det var da i privat eie, og ble senere gitt som gave til museet. Vi har fra skriftlig kilde [221] at modellen til minst en av jordbærpikene var Paulina Book, datter av gartner Book i Åsgårdstrand. Hun er født i 1881, og ble senere mor til Jens Book-Jenssen. Piken på Lillehammer-bildet er vel 13-14 år, og dersom det er Paulina som er modell, så stemmer det godt med de(t) bildet som er datert til ca. 1895.

Vi vet også med noenlunde sikkerhet at den jordbærpiken som ble utstilt på Høstutstillingen i 1888 er malt det året. Da vi ikke har hverken datering eller mål, kan vi ikke med sikkerhet si (som Aslaksby 1981) at dette er Lillehammerbildet. Som nevnt er dette senere datert til ca. 1895.

I mai 1888 skriver Heyerdahl et brev til Nasjonalgalleriet. Her står det:

> "Et Nationalgalleri pleier anstændigvis ikke at opkjøbe levende Kunstneres Arbeider paa anden Haand, men direkte hos Kunstneren, enten som Bestilling eller Arbeider denne særligt ønsker i vedkommende Galleri. For Øieblikket nærer jeg ikke noget saadant Ønske – uden det da skulde være, at Galleriet gjør en større Bestilling paa

[221] Chr. Gierløff: *Edvard Munch selv*, Oslo 1953, s. 167

> en Gjentagelse af ”det døende Barn” eller ”Adam og Evas Uddrivelse af Paradis”. Noget større nyt Figur – eller Historiebillede tør jeg vel ikke tilbyde den ærede Bestyrelse – før det har fået Udlandets Dom”. Ærb. Hans Heyerdahl.

Heyerdahl fornekter seg ikke. I sin vanlige nedlatende form irettesetter han Nasjonalgalleriet, og særlig siste setning er arrogant og selvutleverende. Brevet kan være foranlediget av at Heyerdahl har fått nyss om at Nasjonalgalleriet har henvendt seg til private eiere av Heyerdahl-malerier, med tanke på oppkjøp. Det liker han ikke!

I et nytt brev til Nasjonalgalleriet av 12. oktober 1888 tilbyr han galleriet det han selv benevner som ”Den syge Arbeider” (han er altså ikke død, slik Thiis har beskrevet bildet) for kr. 4 000. Prisen er dermed redusert fra de to utstillinger det har deltatt på. Brevet er av galleriet påført i margen: ”Billedet indkjøbes ikke. Meddelelse herom sendt 21/10-88.” Bildets senere historie før det ble innkjøpt til Trondheim i 1892, er ukjent.

Da Bergen Kunstforening fylte 50 år i 1888 – som landets nesteldste kunstforening – ble det arrangert en stor jubileumsutstilling der. Ca. 600 verk ble utstilt. Her deltok Heyerdahl med kun ett bilde: *Gammel fisker ved sitt garn*, datert 1885.

Heyerdahl sliter fortsatt med å få solgt sitt nydelige bilde *Søstrene*. Det fremgår bl.a. av et brev han i oktober 1888 sender til den danske kunsthistoriker Julius Lange i København. Der skriver han: ”Da Kristian Krohg var heroppe i Sommer fortalte han mig, at mitt Billede ”Søstrene” havde gjort megen Lykke blant Kunstnerne nede i Kjøbenhavn, og han troede, at det ikke var umuligt at det danske Nationalgalleri havde kjøbt Billedet om det havde vært til salgs. Jeg vil hos Dem ganske privat undersøge om der kan være nogen Chance, da jeg isaa Fald vil kunne skaffe Galleriet Billedet for en ca. 1500 Kr. Jeg ved ikke om De endnu erindrer mig fra en Aften i Palazzo Strozzis Vinkjælder i Florence. Om De altsaa tror det er muligt, at jeg kan faa solgt Billedet til Nationalgalleriet som jeg naturligtvis meget attraar, tør jeg bede Dem, sjøndt saa fremmed, være af den Godhed offre mig et par Ord. Deres i Ærbødighed Hans Heyerdahl”.

Nå er det grunn til å synes synd på Heyerdahl. Han benytter et flyktig møte med en senere kjent danske i Firenze fem år tilbake til å forsøke å selge sitt bilde. Vi vet ikke om Lange har besvart dette brevet, men bildet ble uansett ikke solgt til Danmark. I oktober 1889 sender Heyerdahl et brev til Nasjonalgalleriet, der han tilbyr Søstrene for kr. 1000.

”Svar udbedes snarest”. Om galleriet har svart på dette, vites ikke. Bildet havnet dog der samme år, men med en helt annen prosedyre. Det fremgår av et brev som Heyerdahl sender til høyesterettsadvokat Ernst Motzfeldt 17. november 1889. Der skriver han:

> ”Da jeg lod ”Søstrene” gaa til Dem for saa lav Pris var det til dels for gammelt Bekjendtskabs Skyld, fordi jeg vidste det kom i gode Hænder og væsentligst fordi jeg kunde faa Billedet udlaant saa ofte jeg ønskede til Udstillinger udenfor Landet, hvad jeg jo ogsaa sagde dem. Jeg solgte dem Billedet paa den Betingelse. Jeg ønsker ikke at De sælger Billedet til Galleriet. I det hele protesterer jeg mod at Deres Forening kjøber Malerier af andre end af Kunstnerne selv, ialfald saalænge de er i live! Skulde desuagtet Lysten paa Billedet være saa stor – faar Foreningen være saa god at betale ialfald nominelt 1400 Kr. minst, hvoraf da gjerne for mig 400 Kr. kan gaa tilbage i en eller anden Form til Foreningen – men jeg maa i hvert Fald forbeholde mig de 200 Kr, eftersom De ikke vil tjene paa Handelen, og jeg aldrig havde solgt Billedet for en lavere Pris direkte til Deres Forening, hvorved … for min Handel med Dem foreliggende Forudbetingelser jo fattes og et nyt Forhold indtredes”.

Uttrykkene er her litt kryptiske og skrevet i en blanding av kansellistil og skolestil, men meningen er ikke til å misforstå! Den forening som Heyerdahl skriver om er ”Foreningen til Nasjonalgalleriets forøkelse”, som tydeligvis Motzfeldt [222] har vært leder for. Foreningen har altså kjøpt *Søstrene* fra Motzfeldt høsten 1889, og forært det til Nasjonalgalleriet. Heyerdahls sterke protester mot at en forening kjøper malerier av andre enn kunstnerne selv – ”iallfall så lenge de er i live” – vitner om sterk selvhevdelse og stolthet, blandet med økonomisk teft.

Denne høsten stiller Heyerdahl ut kun to bilder i CKF, begge med motiv fra sommerens opphold i Åsgårdstrand.

1889

I 1889 sender malerne Hans Heyerdahl, Erik Werenskiold, Fritz Thaulow, Eilif Peterssen og Jacob Gløersen [223] en søknad til Stortinget om offentlig støtte til opprettelsen av en

[222] Ernst Motzfeldt (1842-1915) ble cand.jur bare 22 år gamel, og h.r.adv. 27 år gammel. Han ble senere statsråd.
[223] Jacob Gløersen (1852-1912) var elev ved Akademiet i München 1876-78.

malerskole i Christiania. Vi vet ikke hvorfor akkurat disse fem malerne fant sammen i denne saken. Fire av dem var dog kollegaer fra Münchentiden. Her skal gjengis noe fra søknaden, da det er interessant å se hvilke tanker disse ledende malere da gjorde seg om kunstsituasjonen i Norge [224].

> ”Undertegnede tillader sig hos Storthinget at andrage om en aarlig Bevilgning af Kr. 4000 til en Malerskole i Kristiania. Det viser sig stadig med større Tydelighed, at den norske Kunst mangler det solide Grundlag, som en saadan Skole vil kunne give. Skal vi haabe paa en sund og fremadskridende Udvikling i vor Kunst, er Oprettelsen af en saadan fast Skole en tvingende Nødvendighed. Dette viser sig paa vore hjemlige Udstillinger, men især ude, hvor vi maa konkurrere med andre Lande, hvor man har kunnet byde de begyndende Kunstnere gunstigere Læreforhold.
> Norge er formentlig det eneste civiliserede Land, hvor Staten ikke yder noget Bidrag i denne specielle Retning. Vi tillader os at henvise til vore Nabolande Sverige og Danmark, hvor der foruden de almindelige offentlige Tegneskoler findes Kunst-akademier, der koster flere Hundredetusinder om Aaret”.

Det søkes om et årlig statsbidrag på kr. 4 000. Elevene skal betale kr.10 pr.måned og lærernes lønn settes til kr. 1 200 i året. Lærerne skal ansettes etter elevenes valg hvert år. Det sies klart at skolen bør stå direkte under Departementets kontroll.
Departementet ber ”Bildende Kunstneres representative komitè” om en uttalelse, før saken eventuelt oversendes Stortinget. Komiteen støtter varmt søknaden, og skriver :

> ”Den stigende Udviklings større Fordringer og den stærke Tilstrømning af unge Kunstnere gjør denne Nødvendighed stadig mer paatrængende. De private Skoler, som er sat i Gang, strander paa økonomiske Vanskeligheder, de bliver for dyre. Der bliver noget tilfældigt og ustøt over vore Kunstneres Udvikling. De faar let Huller i sin første Uddannelse, som kan stanse deres kunstneriske Vækst før Tiden”.

Komiteen er dog uenig med forslagsstillerne i planen for skolen, både hva angår den praktiske ordning og det økonomiske opplegget.

Departementet avfeier argumentene, og viser til at det er uenighet blant kunstnerne (!) om organiseringen av skolen, og at det kreves en bedre gjennomarbeidelse

[224] Innstilling S nr. 102 til Stortinget 1889, og Stortingsproposisjon nr. 1 hovedpost IV, 1890.

enn det som hittil er kommet. Derfor kan ikke det offentlige påta seg noen garanti for skolens drift. Søknaden ble da avvist av Regjeringen, og kom ikke opp i Stortinget. En personlig oppfatning i ettertid er at det synes noe merkelig at det midt i norsk malerkunsts gullalder skal opprettes en offentlig drevet malerskole. Norge hadde da et blomstrende kunstliv av "privat karakter", og på et høyt kunsterisk nivå. Dette miljøet var skapt uten noen offentlig malerskole. Det må også være lov å si at til alle tider har talentene klart å komme seg opp og frem, med eller uten skoler av ymse slag. Søkerne skriver indirekte at det er et for lavt nivå på våre hjemlige utstillinger, og at norske kunstnere faller gjennom når de må konkurrere ute. Mener de fem virkelig dette? Selv sett med datidens briller stemmer det ikke. Både det kunstneriske nivået og deltagelsen på Høstutstillingen, i lokale kunstforeninger og på separatutstillinger var høyt. Og "konkurransen ute" var nærmest en ikke-sak, da de norske bildende kunstnere nå hadde trukket hjem. Likevel fikk de til stadighet antatt bilder på Paris-salongene og i Tyskland.

I 1889 blir en verdensutstilling arrangert i Paris, for andre gang. Det var en given anledning, siden det var 100 år siden den franske revolusjon. Heyerdahl hadde stor suksess første gang i 1878, selv om han ikke fikk gullmedalje. Hva skjer så i 1889? Det starter med at Heyerdahl i februar skriver et brev til Nasjonalgalleriet, der han forteller at hans bilde *Det døende barn* vil bli utlånt av den franske stat til Verdensutstillingen. Han ber samtidig om at hans bilde i NG – *Aften* (det samme som heter *Fra Åsgårdstrand* i NGs katalog) – blir utlånt dit.

Etter intern utvelgelse ble det bestemt at 84 norske kunstnere skulle delta i Paris. Norske medlemmer av den internasjonale malerjuryen var Skredsvig, med Thaulow som suppleant – dog fast møtende og med stemmerett. Juryen besto av 42 medlemmer, herav 20 franske. Da er det bemerkelsesverdig at lille Norge har fått med 1, i realiteten 2. Begge har i sine rapporter levende beskrevet premieringsprosessen, som foregikk over tre uker [225]. Salg foregikk direkte fra den enkelte kunstner, til priser som var utstillings-komiteen uvedkommende. De fleste av våre gullaldermalere deltok, flere med noe av det beste de har laget. Utstillingens høyeste utmerkelse "Grand Prix" eller *Mention honorable* ble tildelt Erik Werenskiold og billedhugger Stephan Sinding - som eneste

[225] Trykket i *Beretninger om Norges Deltagelse i Verdensudstillingen i Paris 1889*, Kristiania 1891

norske kunstnere. Werenskiold deltok med fire verk, deriblant *En bondebegravelse.* Heyerdahl deltok med fem verk: *Den døende arbeider*, *Søstrene*, *Aften*, *Pike med jordbær* (akvarell) og *Hummerfiskere* (akvarell). Han mottok gullmedalje for de to første. Gullmedalje gikk også til tre verk av Eilif Peterssen, bl.a. *Sommernatt*. Sølvmedalje gikk til Harriet Backer, Kitty Kielland, Gerhard Munthe med bl.a. *Aften i Eggedal* og Gustav Wentzel med tre verk, herav *Ved frokostbordet.* Bronse til Christian Krohg og mange andre norske. Christian Skredsvig deltok med *Midtsommeraften*.

Eilif Peterssen var ansvarlig for opphengningen av de norske arbeidene, og høster ros for dette av Andreas Aubert i Dagbladet 13. november 1889. De norske Düsseldorferne gjentar sin kritikk av opphengningen og mener de er bortgjemt "over chimaisen". Aubert roser også de norske arbeidene på utstillingen, og fremhever deres originalitet, friskhet og variasjon. Det samme gjør den franske kritiker Lafenestre. Han skriver bl.a. at: "Her er en hel gruppe av virkelig individuelle, overbeviste, interessante kunstnere, som fra sitt hjemland bringer oss så meget eiendommelig og fengslende.[…] Hos Eilif Peterssen, Heyerdahl og Thaulow trer iakttagelsens skarpe djervhet frem med en ganske usedvanlig styrke" [226]. Igjen ser vi at Heyerdahl blir fremhevet, nesten uansett hvor han stiller ut.

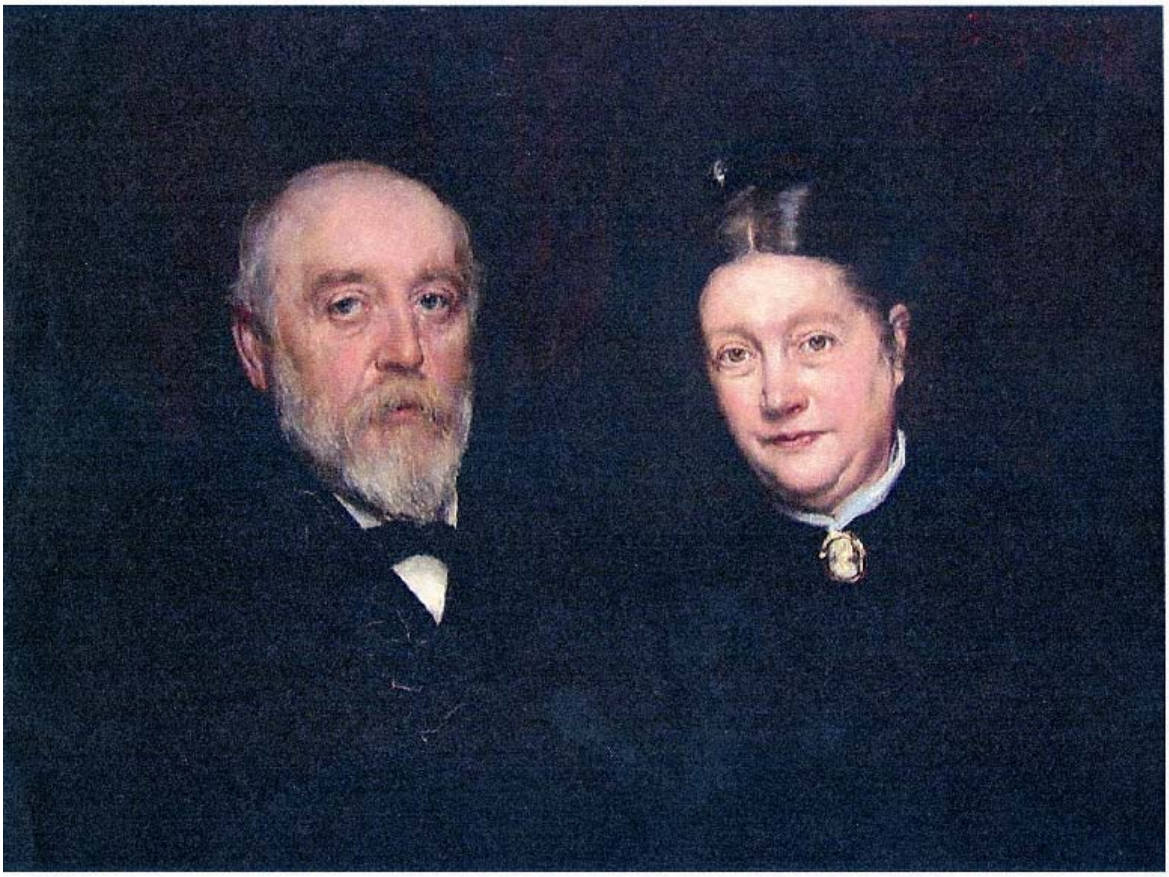
På Høstutstillingen i 1889 stiller Heyerdahl ut 10 bilder. Det er fire portretter – herav et av hans hustru [227] – tre fra Åsgårdstrand, et atelierinteriør og et av en javanesisk danserinne. Det siste er *Maria med barnet og Johannes.* Det ble tydeligvis ikke solgt på utstillingen, for i et brev 25.oktober 1889 tilbyr Heyerdahl dette maleriet til Nasjonalgalleriet for kroner 1 500. Bildet har senere vært vist på tre utstillinger, men er likevel ukjent for oss i dag. Fra tidligere vet vi at Heyerdahl malte et Madonna-bilde i Paris, nå hos ukjent eier i Sverige. Det finnes flere bilder med religiøst motiv hos Heyerdahl. I tillegg til en rekke bilder av Adam og Eva har han malt Magdalena flere ganger, Nattverden to ganger og altså Jomfru Maria med Jesusbarnet to ganger. Trolig finnes det flere, som vi ikke kjenner til.

Et av nevnte portretter er av *baronesse B de C.* Det må være baronesse Bro de Comères. Henne hadde Heyerdahl blitt kjent med i Paris ca. 1880, trolig gjennom sin

[226] Op.cit.
[227] Dette er trolig det samme bildet som er gjengitt i "Skillingsmagazin" i august 1891.

hustru [228]. Dette maleriet ble første gang innsendt til Høstutstillingen i 1884, men ikke utstilt. I Drammens Museum finnes også et bilde av baronessen, udatert, men påført "Paris". Alderen på kvinnen tyder på at det kan være malt under Heyerdahls andre opphold i byen, i perioden 1900-07. I 2001 dukker det opp et stort bilde på auksjon i Reims, kalt *Baronesse Comère og sønn i en have.* Det er signert Heyerdahl, men dessverre udatert. Det ble solgt for så mye som 44 000 euro, et uvanlig høyt beløp for et portrett solgt i Frankrike og malt av en for dem ukjent norsk kunsner. Denne baronessen omtales her, fordi hun kommer til å spille en viss rolle senere i Heyerdahls liv.

I 1889 maler Heyerdahl et dobbeltportrett av sine foreldre. Dette er et strålende bilde, inntrengende og malt med stor kjærlighet. Malerisk er det noe av det beste kunstneren har levert. Det ble vist første gang i CKF i 1903.



Kunstnerens foreldre. 1889. 68 x 90,5. Nasjonalmuseet

[228] Kilde: Aslaksby 2000. Ifølge ham skal Heyerdahl ha malt minst 5 bilder av baronessen og hennes familie.

Selvportretter

Selvportretter har eksistert i malerkunsten i flere hundre år, i hvert fall etter at speilet ble oppfunnet. Modellen er alltid tilgjengelig, og fristende nær for en forfengelig kunstner. Noen kunstnere har satset på stemningsbeskrivelse mere enn på portrettlikhet - men de fleste inneholder elementer som gjør dem gjenkjennelige for andre. Men atelierbilder, genrebilder eller gruppebilder med andre kunstnere eller familien, kan ikke kalles selvportretter i vanlig forstand. Motivene for å lage selvportretter varierer fra kunstner til kunstner, og har også gjort det med årene. Reklame var et viktig element i renessanse og barokk. Kunden kunne da se hva kunstneren var god for når det gjaldt å få frem likhet. Et annet moment i den perioden var at kunstneren ønsket – i likhet med donorer – å male seg selv inn i det fremstilte/bestilte motivet, gjerne et religiøst sådant. En annen beveggrunn kan ha vært å synliggjøre for seg selv og andre tidens gang, og egen utvikling som kunstner. Her er selvportrettene til Rembrandt og Goya avslørende. Et tredje moment kan ha vært å "udødeliggjøre" seg selv for ettertiden, som et varig minne.

Heyerdahl har malt eller tegnet i alt 10 selvportretter. Det første som springer en i øynene når man betrakter dem samlet, er at de er svært varierte, både i holdning/oppstilling, malemåte og det inntrykket de gir av kunstneren både som menneske og i fysisk likhet. Et fellestrekk er at han fremstiller seg selv som eldre enn han virkelig er. Er dette bevisst, for å fremstå seriøst? Det første selvportrettet er fra 1888 (tegning) og det siste i 1903. Tre av dem er udatert, og to av disse befinner seg hos hans barnebarn. Det ene viser ham med hatten på snei, med fullskjegg og med et vinglass i hånden; nærmest en slags Falstaff. Det tegnede selvportrettet er en ung Heyerdahl, trolig laget i München. Man skulle tro at den forfengelige og selvopptatte Heyerdahl hadde malt flere enn 10 selvportretter. Muligens finnes det også flere i privat eie. Det første av de nevnte er malt da Heyerdahl var 31 år, og det er nærmest utenkelig med vårt kjennskap til ham at han ikke har malt flere selvportretter i yngre dager.

Av gullaldermalerne har Backer laget 1 selvportrett, Kielland 1, Kittelsen 3, Krohg "et stort antall", Munthe 0, Peterssen 3, Skredsvig 8, Thaulow 0 og Werenskiold 17. Disse er enten malt eller tegnet [229]. Denne oversikten er ikke overraskende, basert på gamle sterotypier; de to kvinnene er til det selvutslettende beskjedne, de to mest

[229] Kilde: Norsk Kunstnerleksikon

utadvendte (Krohg og Werenskiold) har laget nærmest et utall av selvportretter, og de to selvsikre Heyerdahl og Skredsvig et relativt stort antall hver. Mer overraskende er det at Thaulow og Munthe i det hele tatt ikke har valgt å portrettere seg selv. Jeg nevner dette her, fordi selvportretter – både antall og utforming – kan være viktige bidrag til forståelsen av en kunstners personlighet. For Heyerdahls vedkommende gir det et enigmatisk bilde, av en kunstner som liker å fremstå i forskjellige attityder.

La meg i denne sammenheng presisere at jeg – i motsetning til allmen oppfatning – ikke vil kategorisere genrebilder som selvportrett. Det gjelder der kunstneren er opptatt med en aktivitet, som at han/hun leser, skriver, maler eller gjør andre ting. Da kan ofte kunstnerens ansikt være halvt skjult, eller aktiviteten gjør at vedkommende ikke har oppmerksomheten konsentrert mot betrakteren. Med en slik definisjon vil mange av ”selvportrettene” til for eksempel Christian Krohg ikke være nettopp det.

Selvportrett (tegning) Ukjent år. PE. Foto: Norsk portrettarkiv, Riksantikvaren

Selvportrett. 1890. 32 x 24. Nasjonalmuseet.

Selvportrett. 1892. 46 x 36. PE. Foto: GWPA

Dersom vi skal våge oss på en samlet vurdering av disse tre selvportrettene til Heyerdahl, så må det være at dette er bildet av en selvbevisst kunstner som ser på seg selv med det største alvor.

I samme brev som ovenfor nevnt tilbyr også Heyerdahl Nasjonalgalleriet sitt "hos kunsthandler H.Abel udstillede Portræt af Dr. Frth. Nansen for 3000 Kr.". Dette gir ny og riktig datering om dette motivet hos Heyerdahl. Heyerdahl har altså malt Nansen så tidlig som i 1889, da han selv var 32 år og modellen 28 år. Antagelig er dette det første portrettet av Nansen i norsk malerkunst [230], og vi kan i dag beundre det i Fram-museet. Det er ikke en heroisert, men ganske nøktern fremstilling han har gitt av polarhelten. Farvene er

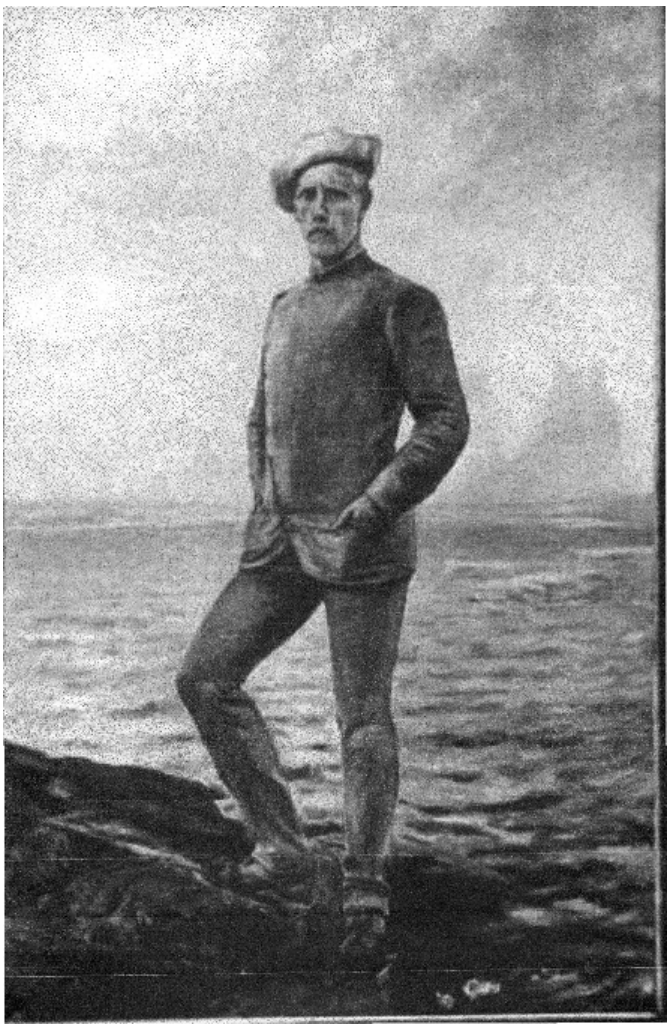
[230] Nansen tok doktorgraden i 1888, og Heyerdahl kunne da med rette titulere ham med Dr. i bildets tittel. Nansen kom hjem fra sin Grønlands-ekspedisjon sommeren 1889, så Heyerdahl må ha malt hans portrett rett etter hjemkomst.

neddempet – nesten grisaille – og det kler motivet. Selv om det er i legemssstort format - 255 x 170 – så fremstår det ganske beskjedent. Det kan ha sammenheng med at det er slik vi oppfatter det i dag fordi det henger på "riktig plass". Slik vi kjenner Heyerdahls teft for markedsføring og publisitet, så er det ikke uventet at det er nettopp han som kontakter den unge Nansen og tilbyr seg å male hans portrett [231]. Det må ha vært en omfattende affære, for bildet er åpenbart malt i studio, med Nansen i beskjedne klær. Heyerdahl er avhengig av levende modell, og her har han kun antydet en viss ishavs-bakgrunn. I en liten rapport i Morgenbladet mai 1891 fra et besøk i Heyerdahls atelier kan vi lese: "Paa den ene Væg sees Fridtjof Nansens Kolossal-Billede, der i sin Tid var udstillet hos en af vore Kunsthandlere. Det er nu solgt til Holmenkollselskabet og skal med det første anbringes deroppe i Turisthotellet, som et af dets interessanteste Prydelser". Dette hotellet brant i 1895, men vi vet nå at Nansen-maleriet befant seg i en sidebygning ("Sportsstuen") og at det derfor ikke ble skadet av brannen. Etter gjenoppbyggingen ble hotellet dekorert med veggmalerier av de fire gullaldermalerne Munthe, Kittelsen, Skredsvig og Peterssen. Da tyskerne inntok hotellet under krigen, flyttet ledelsen Heyerdahls Nansen-maleri til Fram-museet, der det fortsatt henger [232].

I 1893 legger Nansen ut på sin første Nordpols-ekspedisjon med Fram. Før avreisen er det kunstnerfest hos Nansen og fru Eva. Tilstede er malerne Werenskiold, Peterssen, Munthe, Skredsvig og Sinding. De forærer ham hvert sitt maleri til å ha om bord. Også Kitty Kielland ga bort et bilde da hun fikk høre om dette [233]. Men hvorfor er ikke Heyerdahl der? Han var den første som malte Nansen, fire år tidligere, og burde ha vært en selvskreven gjest i selskapet. Trolig var det ambivalente forholdet til kunster-kollegaene årsaken til fraværet. Dessuten var han ikke med i den nasjonale *Lysakerkretsen,* som allerede begynte å manifestere seg. Han sto utenfor både den og den motsatte fløyen; den kosmopolitiske, med Krohg og Thaulow i spissen. Av gullalder-malerne var Munthe, Peterssen, Backer og Kielland "medlem" av Lysaker-kretsen, som hadde Werenskiold som ubestridt leder.[234]. Men den besto ikke bare av malere; også Fridtjof Nansen og professorbrødrene Ernst og G.O. Sars var med. Arne Durban skriver

[231] Jeg har lett etter brev som kan dokumentere dette, forgjeves.
[232] Ifølge Norsk Portrettarkiv er det malt i alt 11 Nansen-portretter.
[233] Kilde: Marianne Terjesen: *Kitty Kielland. Et portrett*. Oslo 1999, s. 213.
[234] For mer lesing om denne striden: se Bodil Stenseth, bibliografien. Siden Heyerdahl sto utenfor dette, er det unaturlig å berette mer om det her. Se også Kokkin, passim.

dette om Heyerdahls rolle her: ”Selv holdt han seg borte fra arenaen, han var ikke på den måten med og stred for dagens spørsmål. Fast program og store linjer lå nå engang ikke for ham. Han malte, pleide sin person og lot for øvrig verden gå sin gang. Det å male var i seg selv så uhyre interessant, et uutslukkelig emne for stadig nye fremgangsmåter og betraktninger. Der fulgte han vel med, for godt etter senere tiders omdømme. Det var ikke den ting han ikke skulle prøve. Han hadde artistens kalde sinn og lettbevegelige fingre, men manglet til en viss grad karakterens tyngde som skulle holde verket sammen til et hele”.



Fridtjof Nansen. 1889. 255 x 170. Frammuseet

1890

Det sekelet vi nå går inn i er vel høydepunktet av gullalderen i norsk malerkunst. For Heyerdahls vedkommende hadde han nok levert sine beste arbeider før dette – ihvertfall de mest berømte - men han viser ingen merkbar stagnasjon eller tilbakegang. Han holder

et jevnt høyt kunstnerisk nivå. Menneskelig er han isolert, i en frivillig tosomhet. Han var nærmest en misantrop. Vi vet ikke – i motsetning til om andre kunstnere på denne tiden – hvem han omgikkes med og hvem kan kunne regne som sine venner. Det må uansett ha vært ytterst få, om noen. Vi må ha grunn til å tro at hans kone Maren var mer utadvendt, og hadde behov for kontakt med andre. Hun var utdannet sangerinne og spilte også piano. Hadde han og hans kone sosial omgang med andre ektepar i denne kretsen; inviterte de til selskaper? I denne forbindelse kan nevnes det som er skrevet om Eilif Peterssens atelier-sammenkomster på 1890-tallet i Christiania [235]. De foregikk ukentlig, og samlet mange kunstnere med eller uten ektefelle, samt mange andre kulturpersonligheter og akademikere. Mange av gullaldermalerne var der, men Heyerdahl er ikke nevnt. Vi må ha grunn til å tro at han ikke var invitert. For hans kone må dette ha vært sårt. Det berettes om sang og spill, og nettopp der burde fru Heyerdahl ha bidratt med både sitt pianospill og sin vakre stemme.

Hvert år i hele dette sekelet gjentar Heyerdahl-mønsteret seg: sommerhalvåret i Åsgårdstrand, og høst og vinter i Christiania. Samfunnsforholdene i Christiania ser vi ikke noe til i hans oeuvre, hverken utendørs eller innendørs. Kaféliv og/eller bohemliv er fraværende, og sosialrealist ble han aldri. Motiver med ”mennesker i interiør” er åpenbart uinteressant for ham, og han ble da heller aldri noen genremaler.

I februar 1890 sender Heyerdahl dette brevet til Nasjonalgalleriet:

> ”Herved tilbyder jeg Nationalgaleriet mitt Billede ”en arbeiders død” for kr. 3000. Naar jeg nu sjøndt Galeriet har flere Arbeider af mig tilbyder dette mit store og efter min Mening personlige og alvorlige Billede, da er det fordi jeg tror at Galeriet derved vilde erhverve et virkeligt Kunstværk med malerisk Holdning baade i Komposition og Følelse, der vil skille sig fordelaktig du fra den oljetrykagtige gammelmandsmessige ældre Kunst, som ogsaa fra den altfor moderne og aandløse andenhaands franske Bibelotmaling, samt først og fremst fordi jeg gjerne vil være repræsenteret i Nationalgaleriet med et større Figurmaleri, der jo er min egentlige Specialitet.
> Det haster! Ærbødigst Hans Heyerdahl”.

[235] Artikkel i Morgenbladet 2671-29 av Rosenkrantz Johnsen

Heyerdahl fornekter seg ikke. Med sin sedvanlige overlegne og selvsikre holdning stiller han seg over både NG og all annen kunst. Maleriet ble da heller ikke innkjøpt.

På Høstutstillingen dette året stiller Heyerdahl ut 8 bilder. Andreas Aubert gir en fyldig omtale av noen av dem i en anmeldelse i Dagbladet 26. oktober. Han gir samtidig en god sammenfattende beskrivelse av Heyerdahls livsverk og malemåte, og den siteres derfor her. Aubert har etter min mening forstått Heyerdahl, hvilket ikke var lett på den tiden for en kunstner som gikk sine egne veier og som kunstpublikum ikke kunne plassere i noen bås. Det er viktig å gjengi Aubert i sin helhet her, for aldri – hverken før eller siden – har det vært gitt en så presis og klokt oppfattet beskrivelse av Heyerdahls malergjerning.

> ”Jeg vil begynde med den, som ved sin Alsidighed og sin Evnes Styrke er den betydeligste paa Udstillingen ved siden af Werenskiold, idet jeg ogsaa overfor ham vil lægge Hovedvegten paa Retningen og Kraften af hans Arbejde. Skal vi maale efter den *maleriske Evnes* Styrke, viger ikke Heyerdahl for en eneste af vore Kunstnere. Ingen har et Øje, som svælger mere nydelsesfuldt i skjønne Farver, og som kjæler mer følsomt ømt for en Læbe, en Øjesten, en blottet Skulder. Den sanselige Side ved den maleriske Evne er hos ham udviklet i en Grad som hos faa eller ingen af vore Malere. Og hans maleriske Sans ejer paa Samme Tid en sjelden Grad af Omfang og Alsidighed. Den er lige fin og ejendommelig følsom i Portrættet som i Landskabet, den omspænder i sit Mesterskab saa himmelvidt forskjellige Sider af den maleriske Iagttagelse som den rige Fylde af Lys-og Farvevirkning i det store landskab i Nationalgalleriet og den enkle tæt sammensluttede *plastisk* maleriske i det fortræffelige Potræt av Jacob Sverdrup.I nær Sammenheng Med den sanselige Side af hans maleriske Begavelse staar hans udprægede Evne til at udtrykke det *sjælelige.* Jeg ved ingen af vore Kunstnere, som kan gi et Udtryks *Sødme*, saaledes som han. Det er dette, han har git iaar igjen i sin ”Studie”, der nærmest slutter sig til den gjængse sanselige Opfatning av Magdalena-typen. Det er det, han i en endnu ædlere Form har git i den blondeste af de ”To søstre” i Nationalgalleriet – som Paul Dubois Kunst i Slegt med Leonardos Adel. I det hele stor jeg vi træffer Heyerdahls Begavelse Riktig, naar vi sier, at den ejer mere Sjæl end Aand, mer af et fint og umiddelbart Instinkt – fint lige til det geniale – end af en sikkert sammenhængende og gjennomreflektert Intelligens. Vi føler det straks, naar vi ser paa hans Aarsarbejde. Det, vi mest savner i det, er det intelligent sikre og modne Overlæg. Hans Hovedverk

> iaar "I Kirsebærhøsten. Aften", viser det mest samvittighedsfuldt flittige og kjærlige Arbejde, det har saa meget hjertevindende vakkert, og det er fuldt af fint følte Iagttagelser. Men saa pas stort det er, er det alligevel ikke *set* stort og fremfor alt ikke *helt.* En Del af det, den aller vakreste – Udsigten forbi Trækronerne udover Fjorden – er helt igjennem præget af vor Tids Syn; det viser, at ogsaa Heyerdahl forstaar, hvad vi mener med Impræsjonisme. De "to søstre" paa Stengjærdet har derimod i sin knappe Form og i sin varme Tone et prærafaelltisk primitivt Præg, som de var malt i Bellinis Skole. Heller ikke Legemets Linjer er opfattet helt: i fri og levende Bevægelse; de er ikke løst fra Studiet og Modellen. Dette kan ikke skarpt nok fremholdes for Heyerdahl. I 8 af 10 Tilfælde naar hans Menneskefremstilling ikke udover Modellen. I et Ansigt gir han sjælfuldt frit det sjælfulde. Men i Legemet er han altfor ofte bare – Fotograf. Etter min Mening gjælder det for Øjeblikket først af alt for Heyerdahl at øve sig i at se helt. Det ligger ikke udenfor hans Evne, det har han ofte nok vist"

Dette er - i tillegg til å være en gjennomarbeidet oppfatning av Heyerdahls kunst – også et glimrende stykke prosa. Det synes dog å være meget strengt bedømt overfor Heyerdahl å si at han har mer sjel enn ånd, og at han mangler en gjennomreflektert intelligens i sine arbeider. Da beveger vi oss over i en annen sfære, der knapt noen malere har befunnet seg. Aubert er en ypperlig skribent og iakkttager, men blir lett fanget av de store ord, "ånd" og besvergelser. Hans sammenligninger med det ypperste av kontinental kunst er dessuten malplassert her. Det han sier om forskjellene når Heyerdahl maler ansikter og legemer, er riktig oppfattet – som tidligere fremhevet her. Hvordan har så Heyerdahl reagert på denne anmeldelsen, dersom han i det hele tatt har giddet å lese den? Det vet vi ikke, men det er vel grunn til å tro at han har vært uenig i den, og neglisjert de råd Aubert gir ham. Heyerdahl var nok følsom for kritikk, men samtidig var han upåvirket av den. Han var sin egen herre.

Som tidligere nevnt er 1890 det første og eneste året der Heyerdahl får nok stemmer til å sitte i juryen for Høstutstillingen. De andre medlemmene dette året var Philip Barlag, Harriet Backer og Gerhard Munthe. Heyerdahl har tydeligvis vært så stolt over maleriet *I kirsebærhøsten* at han setter salgsprisen så høyt som kr. 5 000. Ingen andre malerier på utstillingen det året er i nærheten av den prisen; den neste i pris er Munthes *Fra Hallingdal* (kr. 3 000). Så følger to malerier av Sinding og Wentzel,

sammen med Heyerdahls eget *Landskap med bjerketrær*, alle med pris kr. 2 000. De øvrige maleriene av ham på utstillingen er fire portretter, en studie og *Båthavn, ruskevær*. Ingen av disse malerier er kjent for oss i dag. *I kirsebærhøsten* ble solgt ganske raskt, og befinner seg i dag i privat eie. Om Heyerdahl fikk den prisen han forlangte, vet vi dog ikke. Dette nydelige bildet har ikke vært fremvist offentlig siden 1935; et stort savn for det kunstelskende publikum som ikke kjenner dette bildet – ikke engang fra reproduksjoner eller andre avbildninger [236]. Han har selv kalt det ”et av mine hovedverk”.

I kirsebærhøsten. Aften. 1890. 234 x 182. PE

I 1890 er det stor utstilling i Münchener Glaspalast, og Heyerdahl sender et bilde; gjengangeren *To søstre*. Han har fått det utlånt fra Nasjonalgalleriet. I et brev dit våren 1890 skriver han bl.a.:

> ”Da jeg uhyre gjerne vilde være repræsenteret med mit Billede ”Søstrene” ved den

[236] Jeg har vært i kontakt med eieren, som har vært så vennlig å ta et foto av dette bildet til meg. Det yter ikke bildet rettferdighet, men gjengis likevel her, med eiers tillatelse.

> nu forestaaende store Münchener-Udstilling – hvortil jeg har erholdt Indvitation at udstille, samt baade fra Juryen dernede som fra vor Landsmand F. Smith der er Medlem i Juryen for Kunstudstillingen erholdt Opmuntring til at være saa godt repræsenteret som muligt – som jeg ogsaa i Egenskab af gammel Münchener føler mig forpligtet til - tager jeg mig den Frihed at ansøge Bestyrelsen for Galleriet om Tilladelse at faa udlaanet dette Billede. Jeg finder at det gjælder for os der have studeret dernede at være godt repræsenteret som muligt og i det Hele søge at bevare vor kunsteriske Forbindelse med Tyskland saa godt det lader sig gjøre".

Her ser vi den stolte germaner Heyerdahl i fri utfoldelse. Merkelig er det dog at han ikke sender flere enn et bilde. På slutten av året sender han to bilder til Drammens Kunstforening: *Landsbyens brønn* og *Ute ved fjorden*. Disse kjenner vi dessverre ikke. Særlig interessant hadde det vært å se maleriet av "landsbyens brønn". Er det Åsgårdstrand han omtaler som en landsby, eller har han malt dette bildet i utlandet?

1891

I mars 1891 skriver Heyerdahl dette brevet til Nasjonalgalleriet: "Herved tager jeg mig den Frihed at anmode den ærede Galeribestyrelse om at faa Lov til at udstille paa Berliner-Udstillingen mit mindre Billede "Søstrene", og om hvorvidt Udlaan af dette vil blive mig tilstaaet, snarest tilstillet. Jeg har faaet en personlig Indbydelse fra Berlin og da der er tildelt den norske Afdeling noksaa stor Plads i dette internationale Stevne har jeg opfattet det som en Pligt at gjøre mit til at blive saa godt repræsenteret som muligt".

Heyerdahl er altså så stolt over dette bildet – sikkert også over at det har havnet i Nasjonalgalleriet – at han fortsetter å la seg representere av bare dette bildet utenlands. Om han virkelig har fått en "personlig innbydelse" vet vi ikke. Siden det var en norsk avdeling på denne utstillingen, så må vi anta at innbydelsen ikke gjaldt bare ham.

Det gjentar seg senere på året, da han sender fire bilder til utstilling i Münchener Glaspalast. Et av dem er nettopp *Søstre.* To andre er portretter, herav et av Zimmermann-familien. Vi må ha grunn til å tro at dette er maleren Albert Zimmermann, som Heyerdahl portretterer i 1876, under sitt opphold i München. Dette bildet har oppnådd den status å bli innkjøpt av Neue Pinakhotek. Heyerdahl må ha malt familien hans på et senere besøk til München, trolig i 1885.

På Heyerdahl-utstillingen i 1926 ble det bl.a. fremvist et bilde *Italiensk blomsterpike*, datert Paris 1891. Det vitner om at kunstneren har besøkt Paris dette året, trolig om våren. Hvorfor vites ikke, ei heller hva han ellers har malt derfra. Nevnte bilde er det eneste vi kjenner fra 1891 som har motiv fra Paris, men han kan naturligvis ha malt portretter der.

På Høstutstillingen i 1891 stiller Heyerdahl ut seks bilder. Det er fire portretter og to "fiskerbilder" fra Åsgårdstrand. Dette er imidlertid ikke hans årsproduksjon, for den produktive Heyerdahl stiller også ut 9 bilder i CKF det året. Det er 7 portretter, et selvportrett og bildet *Ja eller nei?* Bakgrunnen for alle portrettene dette året finner vi i en artikkel i Morgenbladet 10.mai 1891. Under tittelen "Fra vore Kunstneratelierer" står det: "Hans Heyerdahl lader i den senere Tid til at have slaaet sig mer og mer på Portrætmaleriet. Det foreligger allerede nu en rekke smukke Vidnesbyrd herom, alle udførte med denne Kunstners eiendommelige Finhed i Farverne, og noble Karakteristik i Opfatning og Gjengivelse. […] Heyerdahl har endvidere på sit Atelier under Arbeide flere Dameportræter i hel Størrelse og Barneportræter".

Ja eller nei er et eksempel på tidligere omtalte middelmådige figurmaleri hos Heyerdahl. Bildet er meget stort, nesten legemsstørrelse. Her fremstiller han et ungt par som går sammen ved strandkanten, i samtale. Figurene er stivt og dårlig malt, og det er vanskelig å forestille seg at dette er et frieri, uromantisk som fremstillingen er. Farvene er dessuten uvanlig blasse til å være Heyerdahl. Bildet ble forsøkt solgt på auksjon i 2003, og i katalogen skriver Trond Aslaksby at Heyerdahl her er påvirket av Edvard Munch og symbolismen [237]. Det må i så fall være de runde steinene, det bleke kveldslyset og den buede bukten i bakgrunnen som skaper en slik hentydning. For meg blir en slik mulig Munch-påvirkning ikke troverdig. Her mangler stemning, og frieri-situasjonen de to befinner seg i blir kunstig fremstilt. Kommunikasjonen mellom mannen og kvinnen uteblir, og bildet mangler den nødvendige spenning.

[237] Prisantydning ved auksjonen hos GWPA var kr. 300 -400 000, men bildet ble ikke solgt. Det samme bildet har hatt to andre titler opp gjennom årene: *Et frieri* og *Spasertur på stranden*

Ja eller nei? Ca. 1890. 178 x 155. PE. Foto: GWPA

Dette bildet blir – som vi senere skal se – gjenstand for en avisdisputt.

I 1891 blir Heyerdahl valgt til formann i Kunstnerforeningen. Mentz Schulerud skriver kort om dette: ”Hele den yngre malergenerasjon og mange andre kunstnere hadde brutt ut av Kunstnerforeningen i 1887, på grunn av Jæger-episoden. Valget av Hans Heyerdahl til formann i 1891 førte til at over 40 malere meldte seg inn igjen, men det ble med innmeldelsen. På møtene kom det bare 15-20 fremmøtte” [238].

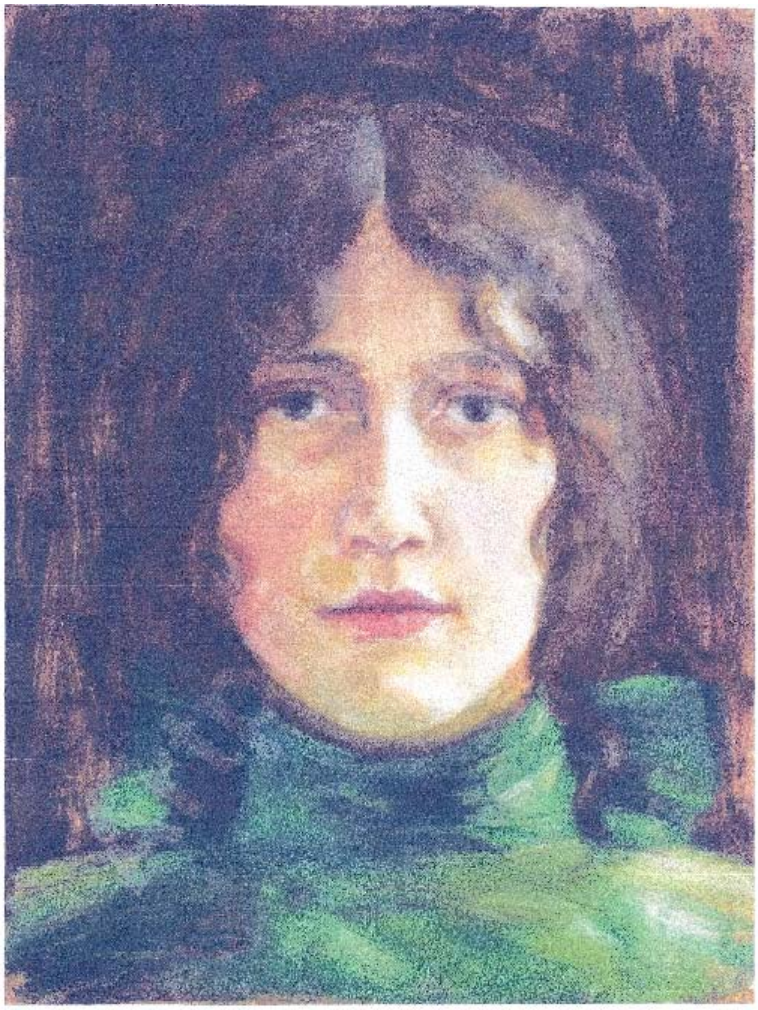
[238] Dette er alt jeg har lykkes å finne ut av om Heyerdahls forhold til Kunstnerforeningen. Som tidligere omtalt her finnes ikke lenger noen arkiver fra denne tiden i Kunstnerforeningen, hverken i foreningen selv eller andre steder.

1892

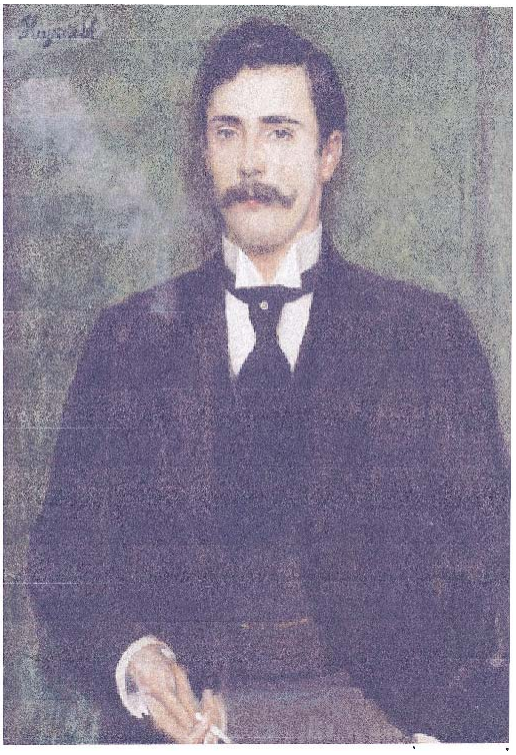
Etter mange års pause gjenopptar Heyerdahl i 1892 sin kontakt med salongene i Paris, da han får antatt to bilder til Salon de la Societè des Beaux-Arts. Det er gjengangerne *Vieux pecheurs* og *Pecheurs.* Når det gjelder årets produksjon kan vi sitere fra en liten artikkel i Morgenbladet i februar samme år, ”Fra Hans Heyerdahls atelier”. Her gjentas det som ble stadfestet året før; Heyerdahl arbeider hovedsakelig med portretter. Det står at han for tiden bl.a. er beskjeftiget med å portrettere flere av ”Christiania-sosietetens medlemmer”.

Hans Heyerdahl 1892, fra ”Norske kunstnerkarikaturer” av Oscar Lærum

På Høstutstillingen samme år stiller han ut kun tre bilder; to portretter og et fra Åsgårdstrand. Det tyder på at den produktive kunstner har hatt mange oppdrag med portretter i bestilling; bilder som det ikke er naturlig å stille ut. De fleste av disse portrettene kjenner vi ikke i dag, da de er i ukjent privat eie. Det gjelder for hele 1890-tallet. Det kan likevel være naturlig her å gjengi et lite utvalg av de portretter vi kjenner fra Heyerdahls hånd både før, i og etter denne perioden. De taler for seg selv, og betrakteren kan gjøre seg opp en egen mening om kvaliteten. Det er ikke mulig i dag å si om dette er gode eller dårlige portretter, da vi hverken kjenner personens fysiognomi eller egenskaper. Likevel kan vi si noe om hvilket inntrykk de gjør på oss.



Portrett av Martha Jebe (”Tupsy”). 1894. 35 x 26. Foto: artprice index

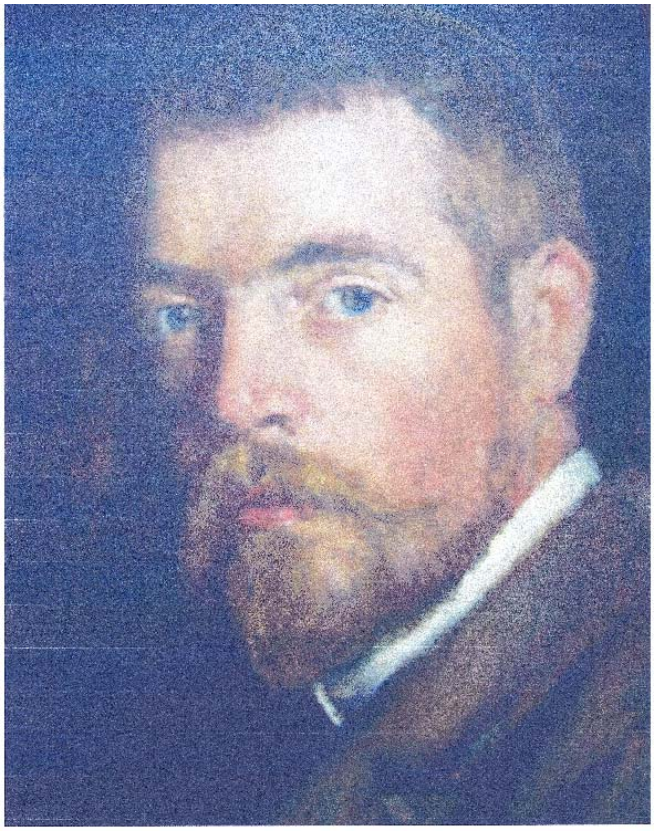


Portrett av Sigurd Ibsen 1895? Utenriksdepartementet

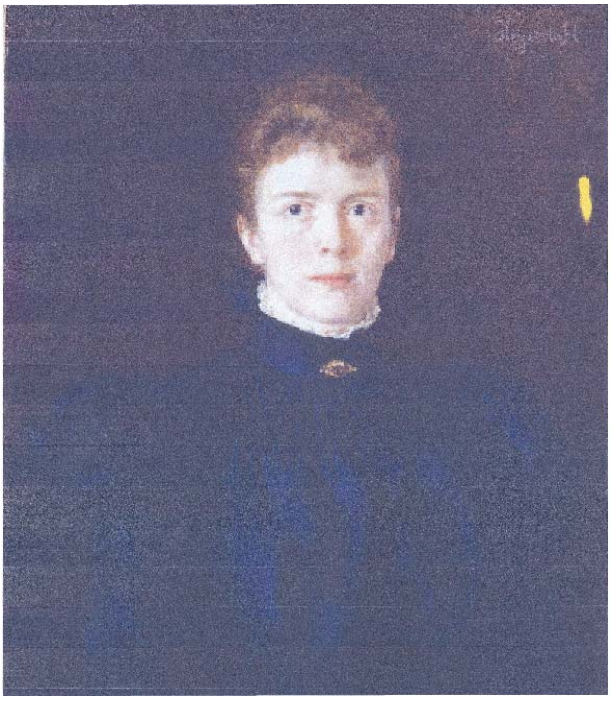
Portrett av Hnerik Ibsen. 1893. 115 x 81. Nasjonalmuseet.

Portrett av Kathinka Nyhuus. 1896. 61 x 54. Bergens museum

Portrett av prins Eugen. 1897. 94 x 70. Foto: GWPA

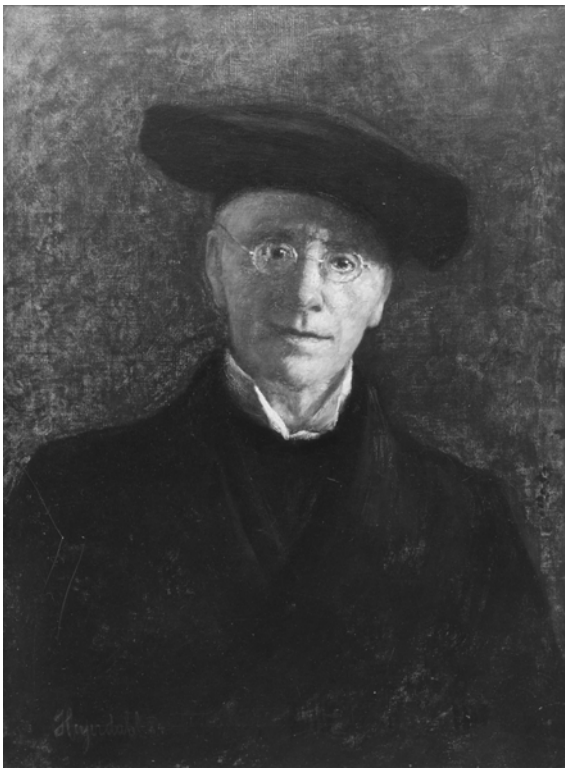


Portrett av Eyvind Heyerdahl (kunstnerens bror). 1897. 34 x 26. PE



Portrett av Ingeborg Garben. 1890. 73 x 59. PE. Foto: GWPA

Portrett av forfatteren Gunnar Heiberg. 1901. 64 x 50. Nasjonalmuseet.



Portrett av Jonas Lie.1904. 66 x 49. PE. Foto: Norsk portrettarkiv, Riksantikvaren

Kvinneportrett. 36 x 30. PE. Foto: GWPA

Skuespillerinne Gyda Christensen. PE. Foto: Norsk portrettarkiv, Riksantikvaren

Kvinneportrett. 47 x 36. PE. Foto: GWPA

Det er til Høstutstillingen i 1892 at det utgis en anonym pamflett: *Fører gjennem kunstudstillingen*, forfattet av ”Andreas Au, kunstklok”. Det skal forsøksvis være en satirisk beskrivelse av det som særpreger kunstnerne på utstillingen, samt en innebygget fornærmelse mot Andreas Aubert. Men det fungerer ikke; satiren er på langt nær god nok. Det som skrives om Heyerdahl faller platt til jorden. Det beste er den ironiske beskrivelse av Krohgs kjente bilde *Kampen for tilværelsen*, der de som står sultne på trappen tolkes som kunstnere som ikke slipper inn i Nasjonalgalleriet!

1893

I 1892 ble det sendt ut en invitasjon til norske kunstnere om å male et "Leif Eriksson-bilde", til Verdensutstillingen i Chicago i 1893. Heyerdahl deltok, naturlig nok. Hans bilde er en platt gjengivelse av heltens ilandstigning på Amerikas østkyst. Det nådde da heller ikke opp i konkurransen. Den ble vunnet av Christian Krohg, med hans monumentale storverk. På utstillingen i Chicago vakte dette bildet stor forargelse blant alle fremmøtte norsk-amerikanere. Det var de som gjennom "The Leif Erikson Memorial Assosciation" hadde finansiert bestillingen. I "Indberetning fra general-kommissæren for Norge" står det bl.a.: "For Nordmændene i Chicago, og i Væsten i det hele taget, dreiede den hele norske Kunstutstilling sig i større eller mindre Grad om dette Maleri; det var det første de søgte der – og det var for dem allesammen en afgjort Skuffelse, der efterlod en skadelig Indflydelse ogsaa ligeoverfor vor øvrige Udstilling". Nordmenn i USA hadde i mange år arbeidet for å få anerkjennelse for at det var Leif Eriksson som oppdaget Amerika. De ønsket et iøynefallende minnesmerke over denne hendelse – "avertissement" kallet – foruten et kunstverk. Nå var de enige om at Krohgs maleri slett ikke var et slikt avertissement, og et kunstverk var det visstnok heller ikke. Krohgs store bilde ble da også returnert til Norge i 1900 og gitt som gave til Nasjonalgalleriet. Kunstsmaken hos norsk-amerikanerne var svært konservativ på den tiden, og de likte ikke de malerier som var utstilt på den norske paviljongen. Man savnet de mest kjente og populære kunstnere, og det er vel da Düsseldorferne de tenke på. "Den nye kunstretning" ble ikke påskjønnet av nordmenn over there. Det er et markant avvik fra den moderne kunstsmak og begeistring overfor impresjonismen og realismen som de amerikanske kunstsamlere viste i samme periode. De var ivrige samlere av denne kunst, og var de første om anerkjente den på sine reiser i Europa. Derfor har amerikanske museer totalt sett verdens største samling av de franske impresjonister, såvel som de senere modernister som Cezanne, Picasso, Matisse.

Det var utstilt 143 arbeider av 60 norske kunstnere i Chicago, herav 118 malerier. Alle våre gullaldermalere – bortsett fra Kittelsen – deltok. Heyerdahl stilte med åtte malerier, herav to portretter, fem Åsgårdstrand-bilder og *Ja eller nei?*. Sistnevnte bilde er tidligere omtalt her. Alle de norske arbeidene var til salgs, men det ble solgt svært få. Et av Heyerdahls portretter var av statsminister Steen, og dette bildet blir rost i en liten artikkel kalt "Norsk kunst" i Dagbladet 10.mars 1893. Samtidig blir vi informert om at

Heyerdahl nå arbeider i Peter Arboes atelier (død i oktober 1892). Det kan ha sammenheng med at de var bysbarn fra Drammen. Der arbeider han bl.a. på et portrett av stortingspresident Sivert Nielsen. Skribenten sier meget treffende dette om Heyerdahls portrettkunst:"Heyerdahl har som Portrætmaler en højt udviklet Evne til at gi Øjnene sjælelig Fylde. Og man faar ved dette Portræts sjælfulde Udtryk en Forstaaelse af Kunstnerens Glæde over at faa saadanne Øjne som Siverts at skildre".

Backer, Thaulow og Munthe solgte et bilde hver på Chicago-utstillingen, til St.Louis museum [239]. Etterpå ble den norske avdelingen sammen med den svenske og hollandske invitert til å stille ut i New York. Amerikanske kunstkjennere likte visst den norske naturalismen. Kun 67 norske malerier ble sendt. Det ble solgt 6 hollandske og 2 svenske malerier; ingen norske. Forøvrig fikk den norske avdelingen god omtale i amerikanske aviser. Heyerdahl måtte altså oppleve det forsmedelige at ingen av hans bilder ble solgt. Han har nok tatt dette tyngre enn noen av sine kollegaer, ærekjær som han var.

Leiv Eiriksson oppdager Amerika. 1892. 57 x 71. PE

[239] Et av disse var Backers senere kjente bilde *Barnedåp i Tanum kirke.* Dette ble i 1959 solgt fra USA til Nasjonalgalleriet.

Men året 1893 er viktigere for Heyerdahl av en annen grunn. Han hadde sin første separatutstilling det året, i CKF. Der ble utstilt 46 bilder. Han har altså ventet til han ble en moden mann på 36 år før han turde å stille ut alene. Med den relativt store produksjon han hadde og den selvbevisste holdning til egne verk, så skulle man tro at han hadde hatt separatutstilling lenge før dette [240]. For sammenligningens skyld kan her nevnes at Werenskiold også var 36 år da han holdt sin første separatutstilling i 1891 i CKF, mens for eksempel Peterssen ventet til han ble 50 år (1902 hos Blomqvist).

Samtlige bilder – bortsett fra tre – var portretter. De nevnte tre var *Under lindetrær, Botferdig Magdalena* og *Eva.* Alle portrettene var i privat eie og ikke til salgs. Deriblant portretter av hans to barn Hans og Sigrid, et dobbeltportrett av hans foreldre og et selvportrett. Det synes ved første øyekast å ha vært en kjedelig utstilling, med så mange portretter. Men det kan vi ikke vite, fordi vi i dag ikke kjenner kvaliteten på disse malerier, bortsett fra en håndfull. Hadde vi det, så kunne vi her ha fått en utmerket oversikt over Heyerdahls portrettkunst. "Christiania-societeten" er her rikelig representert med advokater, grossere, offiserer, doktorer, professorer og direktører. Noen har også latt sin kone portrettere. Et fåtall barneportretter var også med på utstillingen. Anmelderen i Aftenposten er begeistret og skriver innledningsvis: "Har Hr. Heyerdahl ved denne sin Specialudstilling engang for alle villet overbevise Publikum om sin sjeldne og alsidige Dygtighed, Flid og Produktionsevne, er det visstnok tilfulde lykkedes ham at naa sit Maal". Til dette er å si at Heyerdahl neppe kan sies å bevise sin allsidighet ved kun å utstille portretter. Men flid viser han! Anmelderen er rosende til de portretter han omtaler, men mer interessant er det han skriver om nakenhet i malerkunsten. Han sier at Heyerdahl viser usedvanlig dyktighet på et område der få eller ingen av våre øvrige kunstnere beveger seg med en tilnærmelsesvis lignende sikkerhet. "Det er å håpe at Heyerdahl fremover må få tid og krefter på skildringen av det nøgne menneskelige Legeme, der nok, når alt kommer til alt, er og bliver Kunstens rigeste og skjønneste Opgave". Dette må sies å være en korrekt obeservasjon av Heyerdahls evner, og hans pionèrarbeider når det gjelder å fremstille nakenhet (in casu: kvinnelig sådan) i norsk malerkunst.

[240] I Norsk Kunstnerleksikon er det oppgitt at Heyerdahl hadde en separatutstilling i Drammens Børs i 1891. Denne vet vi imidlertid ingenting om

På utstillingen ble også vist portrettet av professor Torkel Aschehoug ved Universitetet i Oslo – en markering av hans 70-års-dag. Det finnes et brev fra initiativtager Bredo Morgenstierne til Heyerdahl, høsten 1892, der portrettet bestilles. Det nevnes fordi Heyerdahl her tituleres som ”genremaler”. Var det noe han ikke var, så var det nettopp det! Han behersket alle typer maleri, bortsett fra dette. ”Genremaleri” betyr et maleri som viser det daglige liv i sin alminnelighet – oftest personer i interiør - under bestemte lands eller tidsaldres karakter. Muligens har Heyerdahl brukt denne betegnelse på seg selv, eller så har Morgenstierne funnet på det. Eneste forklaring på denne betegnelse er at de begge muligens bruker ordet *genre* i betydningen type/art. Da kan ”portrettmaler” være en bestemt type eller genre av maler.

Heyerdahl er for første gang ikke representert på årets Høstutstilling. Det behøver ikke bety at han ikke har sendt inn malerier, men han kan ha blitt refusert. Sannsynligvis skyldes det hans kraftinnsats på separatutstillingen om våren, men likevel er det grunn til å undres over at han ikke har sendt inn noen av sommerens bilder fra Åsgårdstrand. Han trengte stadig ”mynt” og hadde et utvilsomt salgs – og markedsføringstalent. Han er dog fortsatt trofast mot CKF, og vi har dokumentasjon på at de solgte fire malerier av ham den høsten. Det viser vel at han har sendt inn flere enn dette.

Når det gjelder sommeroppholdet der, så har vi en øyenvitneskildring derfra. I et brev som Kitty Kielland skriver til Andreeas Aubert – datert sommeren 1893 – forteller hun også noe om Heyerdahl. Kielland er i Åsgårdstrand for å male. Formålet med brevet er å henlede Auberts oppmerksomhet mot maleren Hertervig, som da hadde et bilde utstilt hos Blomqvist. Hennes bror Alexander Kielland hadde sendt bildet dit, i håp om at Nasjonalgalleriet kunne bli interessert i denne maler. Lenger ut i brevet skriver hun:

> ”Naturen er vakker til Østlandet at være, men staar jo noget tilbage for Vestlandet, stakkar. Jeg har ingen andre collegaer end den døvstumme Bjarne Falch [241] og Heyerdahl. Heyerdahl begyndte igaar for tredie gang paa det samme motiv, ”det er saa salgbart”, sagde han. Han maler det prima fra det nederste venstre hjørne af, ”naar der er saa meget paa det, saa kan man ikke male annerledes, frøken Kielland”. Ordene var beregnet paa de omstaaende tilskuere, ikke paa mig. Han har malet samme motiv

[241] Bjarne Falch (1866-1911) stilte ut på Høstutstillingen i 1885, 1889 og 1894.

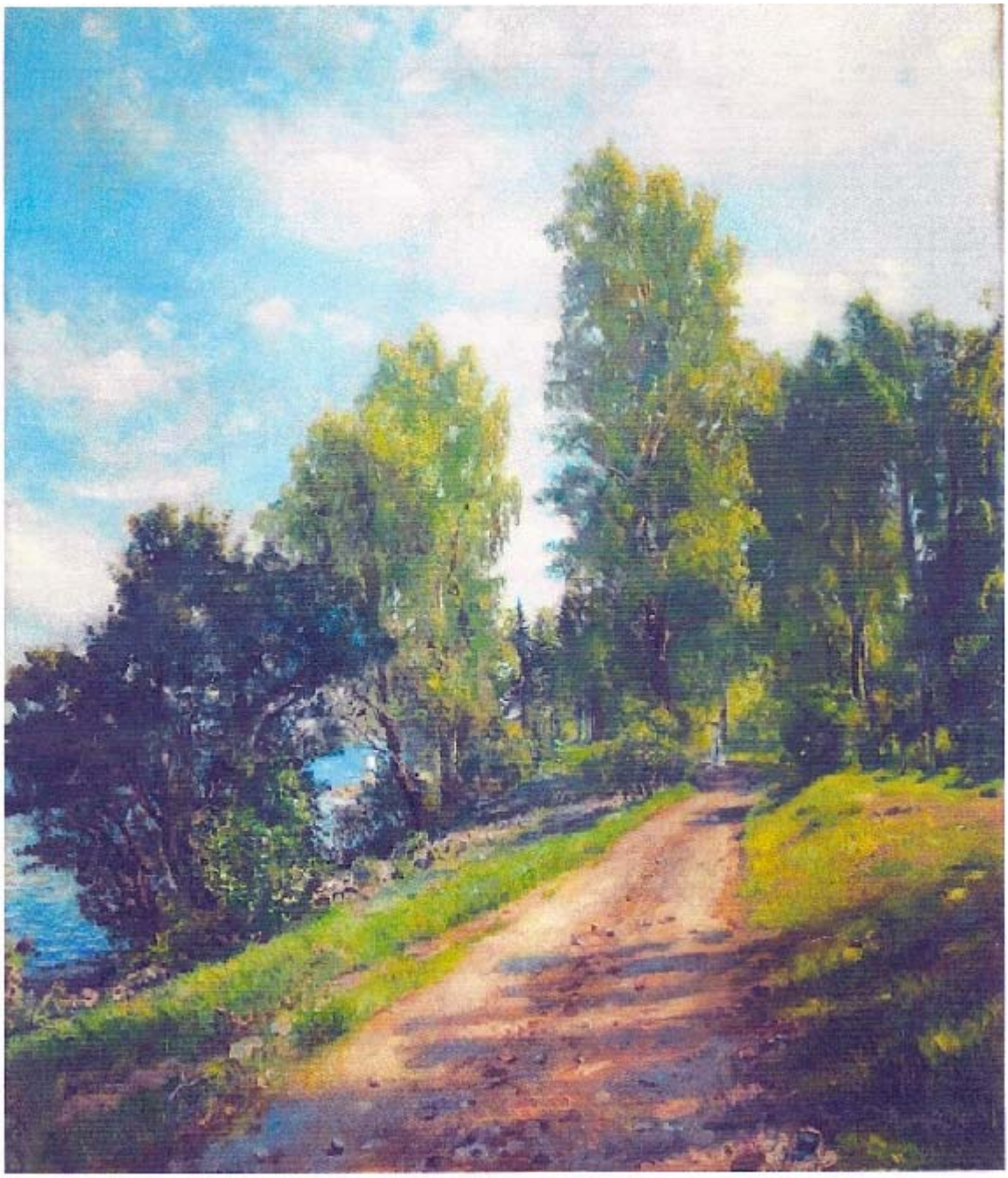
> ofte før, de kjender det vist godt, en allè med birketrær i solskin. Men mest ærgrer jeg mig over de raad han gir Falch, han lader ham bytte hoveder paa sine figurer. Mon virkelig Heyerdahls karakters mangler skulde lade ham gaa i hundene som maler? Alt dette være sagt i fortrolighed, men fælt er det at se paa".

Ytterligere kommentarer er her ikke nødvendige.

Det motiv som Kielland her beskriver er den velkjente landeveien som fører sydover fra Åsgårdstrand, inne i skogen og med Oslofjorden og vakre bjerketrær på venstre side. Dette motivet har han malt utallige ganger, dog med forskjellige vinklinger og ståsteder. Omtrent alle i høydeformat ca. 110 x 90. I noen av de beste – som vises her - har han løftet dette motivet til noe stort og betydningsfullt. Det forslitte motivet er blitt til et mektig vitnesbyrd om naturens kraft og skjønnhet. De har en monumental virkning. Noe av det samme får han frem i maleriet *Høysommer*, også fra 1893. Her har han malt inn en naken kvinne som så vidt er synlig. Det kan synes unødvendig, men hun fungerer dog som et blikkfang, som også skaper dybde i bildet.
Nedenfor følger en håndfull versjoner av dette motivet hos Heyerdahl.

Heyerdahl maler "Landeveien i Åsgårdstrand" omgitt av beundrere, foreldrene i front
Ukjent fotograf og år (1890-årene)

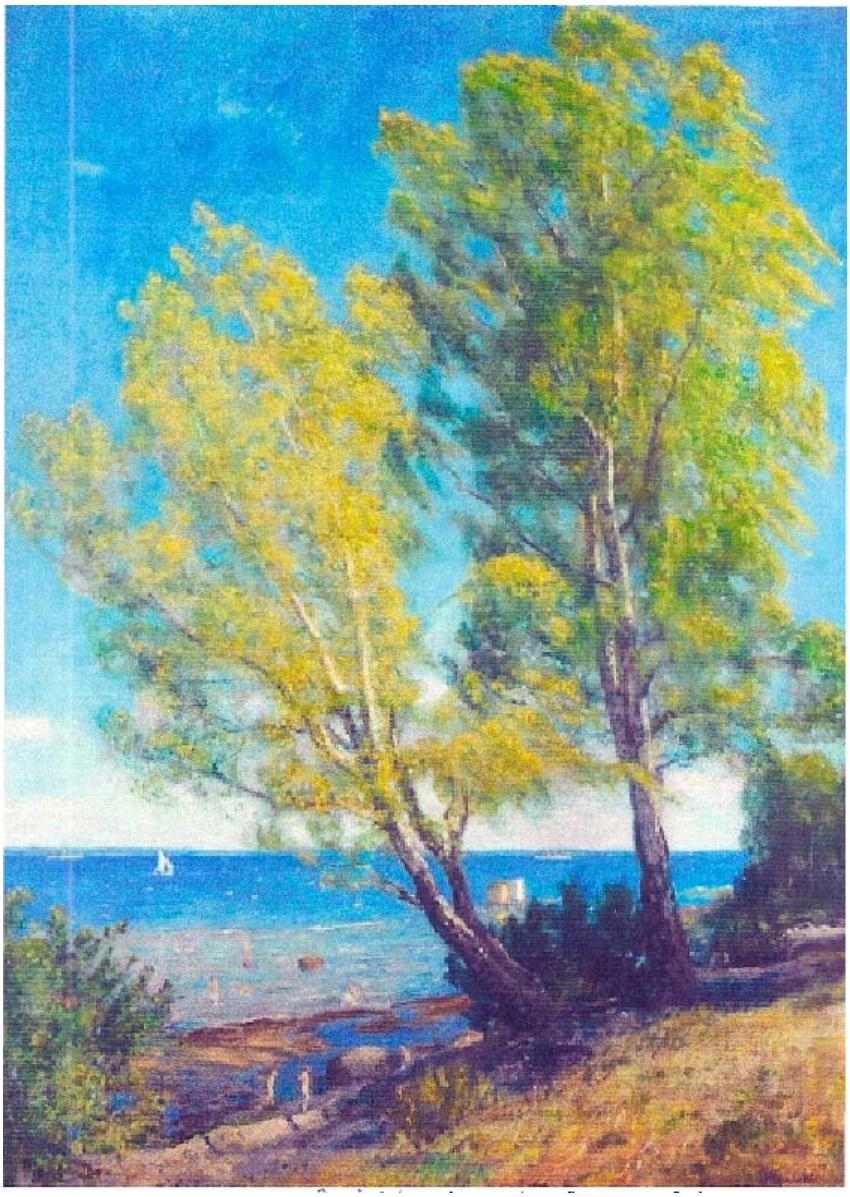
Høysommer. 1893. 93 x 110. Nationalmuseum, Stockholm



Lamdeveien i Åsgårdstrand. 1894. 109 x 92. PE

St. Hans. 1909. 80 x 102. Drammens museum

Bjerkene ved sjøen. 85 x 150 Foto: Ulvings kunsthandel.



Fra Åsgårdstrand. 110 x 80. PE. Foto: GWPA

1894

I 1894 var det igjen en mindre verdensutstilling i Antwerpen. Heyerdahl satt i den norske juryen, og fikk selv antatt 4 malerier. Av gullaldermalerne var Backer representert med 1 maleri, Kielland med 3, Munthe med 12, Peterssen med 4 og Skredsvig med 1. Forbausende nok var ikke Werenskiold med. Heyerdahls bilder var: *Ja eller nei?, Portrett av Ibsen, Landskap* og *Paradis.* Ingen av bildene ble solgt. Portrettet av Ibsen hadde Heyerdahl tidligere samme år tilbudt Nasjonalgalleriet for en pris av kr. 1 200, med forbehold om å få lov til å stille det ut i utlandet. Galleriet kjøpte ikke portrettet da, men først i 1908. I et brev som Werenskiold skriver til Eilif Peterssen i 1894 - forut for denne utstillingen – står det: ”Kjære Eilif. Igaar traf jeg Hansteen, som var meget nervøs – lidt klein havde han nylig vært også – i anl. spørgsmålet om hvem som skulde være jurymand ved medaljeuddelingen i Antwerpen. Heyerdahl vilde være det, sagde han, og holdt sig reisefærdig af den grund. – Thaulow vilde også. Hansteen lod til at anse det absolut kompromitterende for os om Heyerdahl skulde bli det – om han vilde have Thaulow eller ikke hørte jeg ikke på engang. Jeg bare svarte ham, at jeg syntes vi skulde stille hele afdelingen hors concours (= utenfor konkurranse, min tilføyelse) – som i Chicago. Når vi ikke har medalje hjemme, bør vi sløife dem ude også i norske afdelinger…”.

Vi skulle gjerne ha visst hvorfor Hansteen anså det ”absolutt kompromitterende” at Heyerdahl ble norsk jurymann. Uansett ligger det vel i denne uttalelsen en ikke uvanlig animositet mot ham. I ettertid vet vi at norsk kommissær i Antwerpen ble Fritz Thaulow, trolig til Heyerdahls forargelse. Han reiste dog til Antwerpen på eget initiativ, og sendte følgende reisebrev til VG 29.juni 1894: ”

> Det var en herlig Tur ombord i vor stærke Steamer fra Larvik til Antwerpen.
> Det frisker at komme ud, denne gyngende Bevægelse bringer Liv i de stivnede Lemmer. I, som sidder deroppe i det stille Fjeldland, kom efter – se og nyd! Hid stevner Skibe og Mennesker allestedsfra. Den er herlig og pragtfuld denne Udstilling og maa have kostet en overordentlig Anstrengelse. […] Kunstafdelingen er ogsaa rig. Vore norske Malerier henger lige ved Siden af de beste franske. Franskmanden Ricard har udstillet et af de beste Malerier jeg har seet, en ung nøgen Kvinde, Knæbillede. Saa enkelt og saa fyldigt, saa sanseligt og dog strengt. Underbart! Endnu En som slaar alt af Marken er Amerikaneren Whistler. Hos ham forenes Charme, Mysticisme og en fornem, fin, følsom Skjønhedsfølelse, der drager og suger en til disse herlige Lærreder af mettede, dejlige, dybe Farve-Harmonier,

> saa inderligt følte, saa hemmelighedsfuldt bedaarende. Den engelske maler Burne-Jones` Billeder *Hav…* og *Perseus`Historie* i tvende Billeder er saa intens en Kunst , en Aabenbarelse saa fantasifuld og kraftig, saa kjærlighedsfuldt arbeidet, saa naturalistisk og plastisk storartet samtidigt – at det fylder Sindet med jublende Glæde og Andagt".

Det er en liten perle av en artikkel Heyerdahl her har forfattet! Han er både emosjonell og poetisk, og flagger sine vurderinger med følelse og god smak. Man kan ha meget å lære i dag av hvordan han bruker et subjektivt språk i følelsesmessige vurderinger av kunstverk. Av de tre kunstnere han nevner er Whistler så kjent at det er unødvendig å omtale ham her. Men det er ikke overraskende at nettopp Heyerdahl roser ham. Han må ha sett mye av Whistlers kunst i Paris, og følt et kunstnerisk slektskap med ham. Whistler (1834-1903) var en dandy og skjønnånd. Hans doktrine var *l`art pour l`art*, og hans bilder er en utsøkt blanding av farve og form, i delikate arrangementer. Ikke rart at Heyerdahl har falt for hans kunst, selv om noe av det abstrakte, kjølige og arrangerte hos Whistler ikke finner gjenklang i hans malerier. Det er vanskelig å finne noe i Heyerdahls malerier som tyder på en påvirkning fra Whistler. Det har vel mer vært tale om et åndelig slektskap og en beundring, uten at vi behøver å lete etter kopiering eller epigoneri.

Briten Edward Burne-Jones (1833-98) tilhørte ikke selve kretsen av *pre-rafaelittene*, til det var han for ung da disse holdt sammen som en gruppe med et manifest, rundt 1850. Men han var sterkt påvirket av disse, mest av Dante Rossetti. Pre-rafaelittene ønsket å gjenopplive malerkunsten slik den var i tiden før Rafael (1483-1520), ved å legge hovedvekten på klarhet i linje og farve, og ved enkle motiver. De vakte forargelse ved sin realistiske fremstilling av bibelske temaer. Burne-Jones` kunst var preget av en slags symbolsk drømmeverden, ofte basert på litterære temaer. Aslaksby hevder at Heyerdahl var sterkt påvirket av pre-rafaelittene i sine bilder fra miden av 1890-tallet [242]. Jeg kan imidlertid ikke finne noe slikt markant innslag i Heyerdahls kunst på denne tiden, bortsett nettopp fra det bildet som er omtalt i fotnoten her. Om dette var Heyerdahls første møte med pre-rafaelittisk kunst vites ikke. Han møter den uansett et par

[242] Tekst i auksjonskatalog for Grev Wedels Plass Auksjoner november 1997, i forbindelse med salget av Heyerdahls bilde *Perseus og Andromeda*.

år senere. Dette bildet er forøvrig et dårlig eksempel på dette mulige innslaget i hans kunst. Det er stivt, mørkt og uten inntrykk.

Med vårt kjennskap til Heyerdahls mangel på både fantasi og litterære forbilder, og hans impotens når det gjaldt symbolikk og konstruksjoner, er det vanskelig å forestille seg at han har malt annet enn et lite fåtall av slike bilder – enten det gjaldt fra Whistlers eller Burne-Jones` verden. Han har nok prøvd – slik han tidligere prøvde å etterligne Bøcklin – men har skjønt at det var mislykket. Trolig har vel også andre rådet ham til å la være, selv om Heyerdahl knapt lot seg påvirke av andres råd. I min oversikt over Heyerdahls bilder finner jeg bare en håndfull malerier fra midten av 1890-årene som – ut fra titlene å dømme - kan tenkes å være inspirert av ovennevnte. Det kan dog tenkes at det finnes slike bilder hos ukjente eiere. Heyerdahl skal ha kreditt for at han – nærmest til overmål - lar seg begeistre og inspirere av andre, og ikke legger skjul på det. Det er sikkert mulig for dem som ønsker å lete etter slikt, å finne forbilder fra ovennevnte malere i noen av Heyerdahls bilder fra siste halvdel av 1890-årene. Jeg synes dette blir en subtil og unyttig øvelse. Kunstnere har til alle tider latt seg inspirere av andre; både kollegaer i faget og mennesker de omgås, leser om og hører om. Heyerdahl har malt over 1 000 bilder, og da blir en håndfull malerier i en spesiell stil fra en liten og avgrenset periode i hans liv en parentes i hans oeuvre. Men vi kan lære litt om hans personlighet, da den viser hvor ivrig og uøvet han kaster seg over alt nytt han ser. Og som han forlater kort tid etter.

Forøvrig må det vel være grunn til å tro at Heyerdahl under sin visitt besøkte den faste utstillingen i Antwerpen-galleriet, med sin store samling av 1600-tallets flamske mestere (feilaktig kalt barokken). Er det noen periode og område i kunsthistorien som kan tenkes å appellere til Heyerdahl, så må det være nettopp denne – med sin blanding av frodighet, sensualitet, uttrykksstyrke, landskaper, interiører, genre, portrettering og menneskelige følelser. Har han skrevet mer om sine inntrykk fra Antwerpen i brev eller nedtegnelser, montro?

På Vårutstillingen 1894 viser Heyerdahl 8 bilder. Det kan vi lese ut av anmeldelsen i Aftenposten 8.april. Her kritiseres han for ”en vis Tilbøielighed til at tumle med store og forkjelligartede Opgaver”. Han omtales som både portrettmaler, landskapsmaler og at han

maler ”allegoriske Fantasibilleder”. Med de sistnevnte siktes det til *Karons båtferd* og *Helheim*, hvilke anmelderen beskriver som ”ikke videre vellykket”. Karon-bildet foreligger her bare som utkast, og det er pussig at Heyerdahl velger å vise det fram uferdig. Også bildet fra Helheim får dårlig omtale. De andre bildene omtales ikke i detalj slik som nevnte bilder, men to av dem – *Ved sjøen* og *Paradis* - beskrives som ”frodige Sommerlandskaber med motiver fra Aasgaardstrand”. Det siste – *Høst* – ”udmærker sig ved sit stærke, brogede Farvespil”. Utover dette viser han 3 portretter av for oss ukjente personer, der bare intialene er brukt. Samt et studiehode.

På høsten sender han til CKF bildene *Istykkerrevne brev* og *Grå.* Disse to malerier kjenner vi dessverre ikke i dag, men titlene tyder på at Heyerdahl her har beveget seg inn på et emosjonelt område innenfor genrebildet han muligens ikke behersker? Kanskje er de inspirert av møtet med kunsten i Antwerpen tidligere på året.

1895

Heyerdahls kunstneriske tilværelse fortsetter som den har gjort de siste 10 år: sommeren i Åsgårdstrand der han maler landskapsbilder eller lokalbefolkningen – voksne og barn – og vinteren i Christiania, der han maler portretter på oppdrag. Om han synes dette er kjedelig, vet vi ikke. Men det viktigste for ham synes å være det pekuniære; han trengte ”mynt”. Hva han brukte sin rikdom på vet vi ikke, men han har nok levd på en stor fot. Landskapsbildene fra Åsgårdstrand i denne perioden er i høy grad naturalistiske, med en særegen dekorativ virkning. Han buker farvene med stor effekt, enten innskrenket til noen få hovedklanger eller med kontraster. Han behersket begge metoder. Våren 1895 sender han to bilder til utstilling i Münchener Secession: *Landskap med nymfe* og *Fisker.* Dette er motiver han har gjort mange ganger før, og som han vet er salgbare. Vi må anta at begge bildene ble solgt der nede.

Prins Eugen – som selv var en meget habil maler - var en venn og kollega av flere av de norske malerne på denne tiden [243]. Han var ofte på besøk i Norge. I boken ”Brevene forteller” (Oslo 1946) er gjengitt mange av hans brev som har med norsk kunst og kunstnere å gjøre. I februar 1895 skriver han dette til en svensk venn: ”Jeg er ofte oppe hos Heyerdahl. Han bad om å få male en skisse av mig, så jeg kunde lære hans arbeidsmåte med

[243] Eugen (1865-1947) var fjerde sønn av kong Oscar 2.

forskjellige slags materialer. Det så jeg ikke meget av, for han gav seg til å male et stort portrett av mig som helt skjulte ham og hans materiale. Hvordan portrettet blir er det vanskelig å si. Han maler med tempera og harpiksfarver og har en uendelighet av knep. Portrettet later det til at han har ødelagt enda mer ved ommaling. Mine foreldre vilde ikke ha det, og han skal ha uttalt sig skarpt om mig fordi det ikke blev kjøpt, men ingen hadde bedt ham om å gjøre det". Her ser vi igjen den selvopptatte Heyerdahl. Å male et portrett uten at vedkommende aksepterer det eller engang vet om det (!) har visstnok Heyerdahl gjort flere ganger. I en artikkel i Aftenposten i 1943 vedrørende portrettmaleri i sin alminnelighet, står det : "Tenk bare på Hans Heyerdahl da han omkring århundreskiftet portretterte Jonas Lie i Åsgårdstrand. Praktisk talt uten at Lie hadde anelse om det hadde Heyerdahl malt en hel serie portretter av ham". Dette er vanskelig å tro på, men vi kjenner dog minst to Lie-portretter av Heyerdahl, malt i 1904 og 1905. Begge er i privat eie, etter å ha vært utstilt på Heyerdahl-utstillinger i h.h.vis 1907 og 1914.

I et senere brev i mars skriver prins Eugen: "Av og til føler jeg mig som en opblåst dampmaskin, som ikke har sikkerhetsventil engang. Jeg trodde Heyerdahl skulde bli en slik ventil for mig, da jeg gikk til ham for å lære en del tekniske detaljer i temperamaling efter Bøcklins fremgangsmåte, som han kjente nøie. Men han mangler den sympatiske forståelse som er nødvendig. Han har nok mange gode egenskaper, er til en viss grad personlig og selvstendig og ikke uintelligent, men tilgjort og temmelig innbilsk. Jeg føler mig ikke riktig trygg overfor ham". I et brev samme måned skriver han at han er ofte hos Heyerdahl, til å begynne med for å lære teknikk, men senere "egentlig for å sitte modell for et portrett som han lurte meg til, under påskudd av å vise meg fremgangsmåten". Dette portrettet havnet tilslutt på Waldemarsudde, prinsens eget slott. Det finnes også et annet portrett av Prins Eugen av Heyerdahl, malt i 1896 og dobbelt så stort som det første. Det dukket opp på en auksjon i Oslo i 2008.

På ustillingen "Norske og danske kunstneres arbeider" hos Blomqvist i februar 1895 viser Heyerdahl sitt store bilde *Tor fisker Midgardsormen*. Aftenposten anmelder utstillingen og er svært kritisk overfor Heyerdahl. Dette maleriet beskrives i detalj over flere spalter, og innledningsvis sies det at Heyerdahl – tiltross for sin dyktighet på mange områder – ikke innehar en sterk og levende fantasi. Det er uforklarlig for anmelderen at Heyerdahl plutselig skulle ha følt kraft og lyst til å gi seg i kast med et motiv som frembyr så betydelige vanskeligheter som dette. Anmeldelsen avsluttes med : "Vi beklager oprigtig, at

Hr. Heyerdahl har anvendt Tid og Kræfter paa en Opgave, hvis Løsning han paa Forhaand burde vide vilde mislykkes for ham, og vi haaber, at han ikke oftere forvilder sig ind paa et Omraade, der ligger saa fjernt fra det, hvor han har sin Styrke". Et par år senere avlegger Dagbladet dette bildet en nådeløs visitt, og informerer oss om at "Billedet tiltalte Beskuerens sans for det komiske, og dermed var Kunstnerens hensigt naaet. Det var Skade, at Billedet, som den store norske Florentiner forlangte 27 500 Kroner for, efter Forlydende maatte sælges for nogle faa Hundrede Kroner. At ikke Nationalgalleriet havde Raad til at kjøbe særlige mærkelige Billeder. Det skulde sandelig være interessant at ha en Sal, hvori var udstillet Udslag af genial Idioti". Det kan vel ikke være tvil om at Heyerdahl med det utstilte bildet og den forlangte prisen, viser anslag av stormannsgalskap. Selvtilliten er enorm [244]. Det store spørsmålet er likevel: hvor er det blitt av dette bildet? Det ble altså solgt for "noen hundrelapper", men vi vet ikke hvem som kjøpte det. Det er meget stort i format. Antagelig er det ført ut av landet, for vi ville ellers ha hørt om det dersom det befant seg i Norge. En meget liten (uferdig) versjon befinner seg i Bergens museum.

På årets Vårutstilling får Heyerdahl antatt 9 bilder, herav 3 ukjente portretter. Det som interesserer oss mest er muligens at han nå åpenbart er inne i en "mytologisk raptus". Han viser de tre bildene: *Brynhilde - nattstemning, Odin og volven* og *Helheim*. Han viser også *Nadverdens innstiftelse* (Drammens museum). Vi vet ikke formatet på disse malerier, men ut fra tidligere beskrivelser samt motivenes egenart, skulle man tro at de var ganske store. Trolig har Heyerdahl brukt mye tid på disse bildene, siden han betraktet det som en hovedoppgave å vie seg til disse mytologiske motiver. Vi ser igjen en kunstner som lider av ulykkelig kjærlighet til romantiske og fantasirike fortellinger befolket av sterke personer. Vi så det 12 år tidligere med Bøcklin, og nå prøver han seg på nytt med motiver og malemåter han dessverre ikke behersker. Stakkars Heyerdahl, det må ha vært sårt for ham! Han kan ha hatt en drøm om å bli Norges Bøcklin eller vår første ekte historie –og mytologi-maler. Brynhilde-motivet må vil vel tro er en tributt til hans helt Wagner. Likevel bør vi anse disse malerier som et blindspor i hans karriere, både fordi de ifølge kritikerne er delvis mislykket, og fordi de er svært få i antall sammenlignet med hans øvrige rike produksjon. Han må dog ha brukt mye tid på dem,

[244] Ifølge "konsumprisindikatoren" tilsvarer den nevnte summen kr. 1,8 millioner i dagens prisnivå.

slik at inntektene måtte komme fra annen produksjon. Det virker dessuten som om de aldri ble helt ferdige fra hans hånd, men at han likevel stiller dem ut fordi han brenner etter å vise dem frem. Planlagte store formater ender opp i mindre og uferdige malerier. For en kunstner er det lov å forsøke seg med nye motiver begrunnet i et kjærlighetsforhold som ønskes forløst, men Heyerdahl makter det ikke. Hans bysbarn Peter Nicolai Arbo (1831-92) klarte dette på en bedre måte innen samme motivkrets. Hvor kom denne interessen for Edda-diktningen og de germanske sagnhelter fra? Det kan være fra barnsben av via hans far, som jo var dikter på si`. Eller det kan være fra tiden i Bayern, der han har blitt kjent med Wagners operaer og typegalleri. Dette har tydeligvis appellert til ham, uvisst hvorfor. Men vi må ha grunn til å tro at det bodde en germaner i Heyerdahl, mer enn en galler.

Anmelderen i Aftenposten er avvisende: ”… Figurbilleder med særdeles fordringsfulde Navne. Blant disse finder vi saaledes ”Nadverdens Indstiftelse”, et ganske lidet Billede, hvorpaa Kunstneren efter Paategningen at dømme har arbeidet i hele 20 Aar, fra 1875-95, fremdeles en ”Brynhilde, Natstemning” og ”Odin og Volven”. Ingen af disse Arbeider vil antagelig forhøie Kunstnerens Anseelse”.

I 1895 maler Heyerdahl to bedårende barneportretter: *Pike med katt* og *Pike på stranden med blomster* [245] (se foto lenger foran). Førstnevnte er av Aslaksby betegnet som et bilde med litterære, symbolistiske elementer, der ”den robuste piken står som representant for en urnordisk idealtype, med den svarte katten som et temmet villdyr i armene”. Jeg synes en slik beskrivelse er overfortolkning, og fullstendig i utakt med hva Heyerdahl kan ha ment med bildet. Sannsynligvis har han ikke ment noe annet enn å male et vakkert og seriøst pikeportrett, og har brukt katten som et blikkfang og en ”attributt”. Han vil vise hvor dyktig han er, og han makter det. Farvesammensetningen er utsøkt. Bildet gjør et uutslettelig inntrykk. Det andre pikeportrettet er enda mer typisk for kunstnerens devise *l`art pour l`art*. Også dette bildet er av betagende virkning, både som portrett og som kunstverk. Her er farvene mer duse, men i full samklang. Piken med katten har ingen bakgrunn, mens den andre piken er malt med strand og sjø som bakgrunn (trolig Åsgårdstrand). Heyerdahl behersker det alt sammen!

[245] Dette bildet ”dukket opp” på en auksjon i København i 2009. Forhåpentlig fant det en norsk kjøper.

Pike med katt. Ca. 1895. 63 x 51. PE. Foto: Blaafarveværket

Høsten 1895 startet arbeidet med å utgi Snorres kongesagaer på norsk. Den store og illustrerte utgaven kom i 1899, og var en begivenhet. Forlaget engasjerte de fire gullaldermalerne Werenskiold, Munthe, Krohg og Peterssen til å lage tegninger til boken. Senere kom også Halfdan Egedius til. Krohg lyktes bare delvis med sine bidrag, og

Peterssen mislyktes. Han trakk seg da også ut av prosjektet og leverte bare en håndfull tegninger. Det var Werenskiold og Munthe som skapte den stramme, stiliserte og spenstige strekstilen med sine saga-illustrasjoner. Egedius falt også inn i denne stilen. Hvorfor ble ikke Heyerdahl invitert? Da Werenskiold og Kittelsen begynte med sine eventyrtegninger på slutten av 1870-tallet, var heller ikke Heyerdahl i betraktning som leverandør til Asbjørnsen og Moe, ei heller som selvstendig illustratør til eventyr. Med sin store interesse for Edda og det folkloristiske, skulle man tro at slike oppgaver ville interessere ham. Forklaringen er vel her som tidligere når det gjelder Heyerdahls forhold til "fri fantasi". Han makter det ikke; han er avhengig av levende modell. Når vi husker hans opprigging av et digert rør i papp for å kunne male Midgardsormen, så forstår vi at han mangler den fantasi som skal til for å kunne illustrere eventyr og kongesagaer. Heyerdahl har heller ikke illustrert bøker eller andre verk.

Heyerdahl sender ett bilde til Grosse Berliner Kunstausstellung dette året. Det er *Fiskergutt*, som var til salgs. Vi vet ikke om det ble solgt, da vi ikke kjenner bildets innhold. Han har malt dette motivet flere ganger. Han er trofast mot Tyskland og sender derfor også to bilder til utstillingen i Münchener Secession; *Landskap med nymfe* og *Fisker*. Hvorfor sender han ikke bilder til en av Paris-salongene? Han valgte bevisst ikke å sende bilder til noen av Paris-salongene i perioden 1886-1902. Ifølge Olga Heyerdahl-intervjuet trengte han ikke lenger å bli juryert i Paris, på grunn av sin store suksess med "Det døende barn" i 1882. Han kunne få antatt det han ville på Salonen. Stemmer dette, er det feilerindring eller har han bløffet om det overfor sin familie? Dersom det er sant, så er det ytterst påfallende at han velger å stille ut i Tyskland fremfor Paris, særlig dersom vi aksepterer hans kones utsagn om at han av sinn var galler mer enn germaner.

1896

Heyerdahl har nå flyttet sitt atelier til "Pultosten", og Dagbladet avlegger ham en visitt der. Det som skrives er beundrende og med påholden penn. Igjen minnes leserne på Heyerdahls to utenlandske bravader, og igjen skrives det feilaktig om hans "gullmedalje" i Paris i 1878. Grand prix du Florence skrytes det av igjen. Det er mer sannferdig når det fremheves at Heyerdahl er en av våre mest produktive og arbeidssomme malere.

Heyerdahl opplyser selv at han gjennomarbeider sine malerier flere ganger; for så vidt en interessant opplysning.

Dette året starter for Heyerdahls vedkommende med en utstilling hos Blomqvist sammen med Skredsvig og Otto Sinding. Vi vet ikke hvor mange bilder Heyerdahl stilte ut, da katalogen er tapt. Den anmeldes i Aftenposten 10.januar, i positive vendinger. Bildene som omtales i avisen får gjennomgående god karakter, deriblant flere barneportretter og studier, et *Mor og barn*, en *Skognymfe* og *Ved brønnen.* Barneportrettene blir karakterisert som ”overmaade smukke og udtryksfulde, der Ansigtets endnu kun lite udprægede, men fint nuancerede Træk og dets bløde, glatte Hud ofte er gjengivet med ubeskrivelig Dygtighed”. Dette er en på samme tid både presis og levende analyse av Heyerdahl som barneportrettør – Norges dyktigste og mest produktive på det feltet.

Avisen skriver også: ”….Hr. Heyerdahl der heldigvis atter synes at have forladt det mytologiske Omraade, hvor han neppe noensinde vil vinde kunstneriske Laurbær..” Videre skrives det: ”Nogen skarpt karakteriserende Ævne eller dyberegaaende Blik for det individuelle Sjeleliv saalidt som for Naturens intimere Stemninger lægger Hr. Heyerdahl derimot sjeldnere for dagen”. Siden anmelderen trolig ikke kjenner de personer som er portrettert, så kan han heller ikke si noe som helst om deres ”individuelle sjeleliv”. Og når det kommer til ”naturens intime stemninger”, så får dette oss til å tenke på en slags naturmystikk som kunstneren ikke makter å avsløre for oss. Heyerdahl maler de fineste landskapsbilder, der helheten og koloritten er det viktigste. Også VG skriver positivt om denne utstillingen, og fremhever særlig ”en Række aandfulde Studiehoder af megen Skjønhed; vi vil særlig nævne et Par Smaapigehoder med et eiendommeligt gaadefuldt og tiltrækkende Blik”.

Det var på denne utstillingen Skredsvig viste sitt kolossalbilde *Ungdomsfest i Eggedal*, samt billedserien *Valdresvisen*, etter gjetervisen av samme navn.

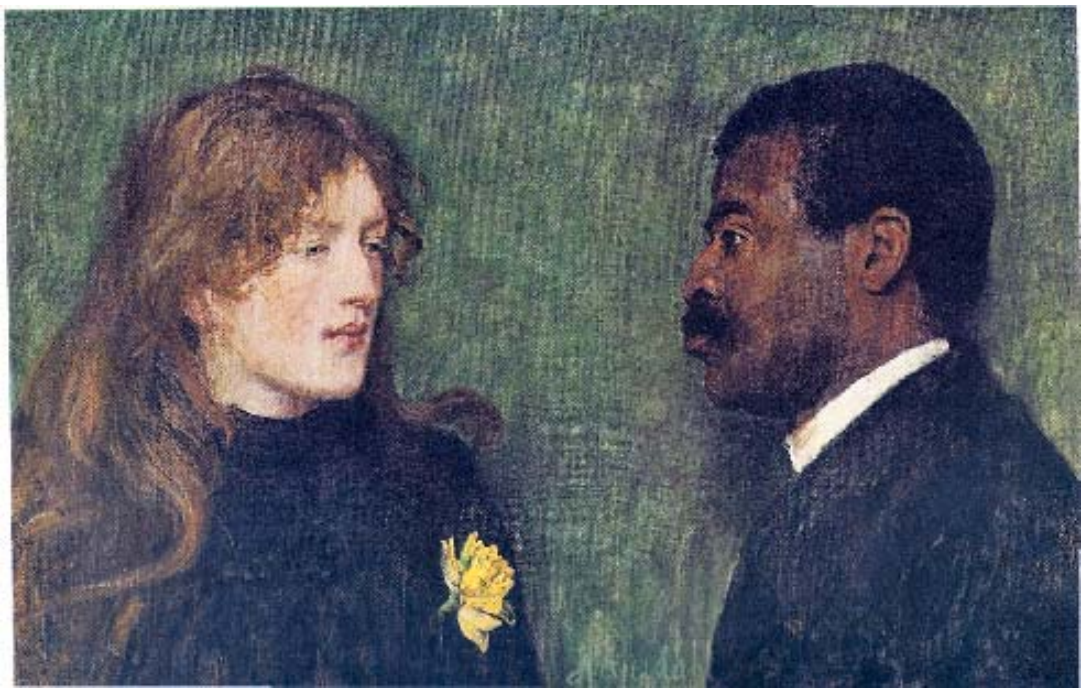
Heyerdahl er opptatt av landets økonomi. Han skriver en liten artikkel i VG 29.januar – ”Beskyttelse og økonomi” - der han klager over at det meste av det produktive arbeide i landet ligger nede, og skattene øker og øker. ”Det blir bare værre!” Heyerdahl mener at vi må beskytte vårt eget næringsliv, spesielt jordbruket. Byråkratiet må ut av regjering og storting, og produsenter, jordeiere og forretningsmenn må overta de ledende stillinger. Bare to uker senere sender han en ny artikkel til VG – med tittelen ”Proteksjonisme”. Her

taler han igjen varmt om nødvendigheten av å beskytte landets egen produksjon, og mener at de land som har innført dette har opplevd en renessanse. Forretningsmannen og agraren Heyerdahl er en pussig kombinasjon. I tillegg er han sosialist med revolusjonære tanker. Ønsker han revolusjon for arbeidernes skyld, eller for sin egen? Økonomen i ham har utvilsomt sammenheng med at han alltid har vært opptatt av det pekuniære ved sin kunst, har likt å leve på stor fot, og hevdet sin rett til å sette en høyere prislapp på sine bilder enn noen andre i samtiden. Hans forkjærlighet for bøndene og jordbruket er vanskeligere å forstå. En slik kjærlighet til bondeyrket kan vi se demonstrert i hans bilde *Hjemad.* Det er ellers ikke noe i hans urbane bakgrunn og 10 års opphold i storbyer på Kontinentet som tilsier en slik solidaritet. Her ligner han på Bjørnson, en mann han sikkert har beundret [246]. Det kan jo være Heyerdahls mange sommeropphold i Åsgårdstrand med nær kontakt med bønder og fiskere som har fått ham til å se på disse næringer og dets utøvere med slik entusiasme. Likevel går han rundt i Åsgårdstrand med frakk, slips, lakksko, hatt og røkende på en cigar, og han blir kjørt til Tønsberg hver uke for å få trimmet sitt skjegg. Eller som enkelte franske kunstnere: "Many painters were anxious to show that they did not belong to the common people and used to paint in top hat and tailcoat, even choosing to wear a velvet coat and a large cravat, the better to distinguish themselves from the common heard" [247]. Det er denne Heyerdahl som stående eller sittende på stranden maler en gammel – men ikke nødvendigvis fattig - fisker. Heyerdahl er uansett en svært sammensatt natur, og vanskelig å bli klok på. Han var bevisst enigmatisk i sin oppførsel, og likte å være opposisjonell.

I 1896 deltar Heyerdahl på Vårutstillingen (som er Statens utstilling, nå avholdt om våren) med i alt 10 malerier. Her er et broget utvalg av hans mest kjente motiver, men ingen Åsgårdstrand-bilder. Det skyldtes at han den sommeren var i London. Av bildene på utstillingen er det hele tre *Magdalena*-bilder, to *nymfe*-bilder og det tidligere omtalte *Adam og Eva*.. i pastell. Dessuten *Den sorte og hvite rase*, der en hvit kvinne og en sort mann er satt sammen i koloristiske kontraster, mot en grønn bakgrunn, og uten noe samspill mellom figurene. Aslaksby (1981) tror at Heyerdahl her er inspirert av både

[246] Det finnes dog ikke bevart noen brev mellom disse to, så da må vi anta at Heyerdahl ikke har kontaktet Bjørnson.
[247] Letheve s. 81.

”nyromantikken” og pre-rafaelittene. Jeg tror vi skal være varsomme med å hevde slike påvirkninger når det gjelder Heyerdahl. Bildet virker mer som et eksperiment, og bør ikke overfortolkes. Hypoteser om at han var en eklektiker bør først bevises. Vi har svært få uttalelser fra Heyerdahl selv om hvem han eventuelt var så påvirket av at det viser seg i hans kunst. Året før hadde Andreas Aubert kritisert Fritz Thaulow for at han kopierte den franske maler Cazin. I et irritert brev 15. mai 1895 refser Thaulow Aubert: ”Du har ikke lov til å karakterisere en Malers virksomhed i de siste tre Aar når du ikke kjenner hans Arbeider.Du har ikke lov til å dømme den etter rent ubetydelige og sporadiske Ting som Tilfellet har bragt hjem. Jeg har ikke mer med Cazin å gjøre end med Rafael, og Beskyldningen er mer en Latterlighet, den insinuerer en kunstnerisk Forbrydelse. Det hele Vrøvl må komme av at jeg engang som svar på Heyerdahls sure og ondskapsfulle Spørgsmaal om den Lykke jeg gjorde i Paris, svarte at jeg stjal fra Cazin og hver Dag var i Middagsselskab med… - saa havde han ikke mer at spørge om” [248].



Den sorte og hvite rase. 1896. 49 x 73. PE. Foto: Blaafarveværket

Thaulow avlegger Heyerdahl en senere visitt, i et brev til Aubert 26.november 1895. Her skriver han bla.: ”Men hvad der ærgrer mig er Heyerdahls lumpne og skammelige Udtalelser

[248] Kilde: Einar Østvedt: *Fritz Thaulow, mannen og verket*, Oslo

om din Bog. Jeg har allerede for længe siden sagt Dig hvor højt jeg satte dette Arbeide, der giver et saa helstøbt og fængslende Billede af Dahl og hele hans Tid – Dertil den ansvarsløse vemmelige Form, at lade en Anden gjennem Interview sige alt det Onde og saa forsikre at han kun vil Dig godt".[249]

Nettopp i 1896 forteller Heyerdahl offentlig om noen av de kunstnere han liker. Vi skal likevel være varsomme med å konkludere med at han er påvirket av disse i sin kunst. Han er begeistret, og bildene finner gjenklang i hans eget sinn og fantasi. Men det er et stort sprang derfra til å uttrykke denne likhet i tankegang og gemytt på lerretet i troverdig form. Sporene kan da forsvinne på veien. Heyerdahl reiser til London og oppholder seg der hele sommeren. Om kone og barn var med, vites ikke. Årsaken til oppholdet har han selv beskrevet i få ord i sine (tidligere siterte) notater til et leksikon. Der skriver han: "London, 2 af 3 Maaneder, væsentlig for at male Portræter efter Bestilling". Hans gode rykte som portrettmaler har altså fløyet over Nordsjøen. Det betyr igjen at det må finnes en del portretter malt av ham i privat eie i England, som vi ikke kjenner. Heyerdahl skriver en artikkel i Dagbladet 16.oktober, der han begeistret skildrer sitt møte med de engelske kunstnere Walter Crane (1845-1915) og George Watts (1817-1904). Artikkelen er foranlediget av en vandreutstilling av Cranes beste arbeider, som ble vist i USA og mange europeiske land i perioden 1893-96. Den var også i lille Christiania, der den ble fremvist i CKF høsten 1896 [250]. Nyheten om denne utstilling har vel vært en katalysator for Heyerdahls reise til London. En kort omtale av Crane er på sin plass, før jeg siterer fra Heyerdahls artikkel:

"It is worthy of mention at this point that many leading artists of the period agreed with the views held by Crane. It was obvious to any intelligent person that the conditions of the urban poor were a national disgrace. Where he differed from his colleagues, with the exception of Morris, was that he was prepared to state his views in public, and was committed to achieving change for the better. It would be a mistake to regard Walter Crane as an earnest ascetic socialist - there was room in his life for other activities, and he and his wife were socialites as well as socialists. They

[249] Det har ikke lykkes meg å finne hvor og når Heyerdahl avleverte dette "lumpne og skammelige" angrep på Auberts bok om J.C. Dahl, som utkom i 1893.
[250] Kilde: Kokkin, s. 217

loved to give large parties, and the artist usually wore the velvet jackets and flowing silk ties associated with the Aesthetic Movement".[251]

Heyerdahl på sin side beskriver Crane slik: "Jeg traf Walter Crane i Sommer i London. Han er en Mand i sin bedste Alder, ser energisk og kraftig ud, med rødligt haar og Skjæg, er stout og robust og har et dejligt hode, som Watts har malt et briljant Portræt af. Han er Socialist – under Snipkjolen, om Livet, har han et bredt, rødt Skjærf. Vi drak udmærket Vin – Chianti – og spiste en delikat Souper hos ham. Der var nydelige damer i kunstneriske Kostymer. Alt var straalende elegant". Her ser vi den forfengelige Heyerdahl som er stolt over å ha møtt Crane i de deiligste omgivelser. Begge er sosialister! Men ingen av dem var sosialrealister i sin kunst – især ikke Heyerdahl. Og Crane er mer kjent for sine tekstil – og tapetmønstre og barnebok-illustrasjoner enn som bare maler. Heyerdahl omtaler Cranes kunst slik i sin artikkel:

> "Det er karakteristisk dette socialistiske – arbejdervennlige – hos den engelske Kunstner. De vil løfte Folket, hæve det gjennem Skjønhed, hædre Arbejdets Mænd. Morris var Socialist, Crane er begejstret Socialist – de vil demokratisere Kunsten, de vil bringe den ind i den Fattiges Hytte, synge Kunstens Højsang ind i de tusen Hjem. De knytter sin Kunst til de ædleste Traditioner, til det aristokratiske, fine Florenz og bygger den ind i engelske sind, de forædler Racen og sig selv. Walter Crane arbejder saaledes, at hans dejlige, overrige, skjønhedsfyldte, stilfulde, sprudlende, geniale Produktion kan mangfoldiggjøres og bli saa billig, at hver Arbejder kan faa nyde den. Hvilken Opdragelse i alle disse Skjønhedslinjer, frembragt med saamegen Glæde og Vælde. Han er ogsaa selv Arbejder – hans Hænder bar Spor af Arbejdets Aag. Han er Antidekadent".

Det er viktig å sitere så mye av Heyerdahl her, fordi det bidrar til å utfylle bildet av hans personlighet. Han erklærer seg som sosialist, og solidarisk med arbeiderklassen. Men det er ikke spor av dette i hans kunst. Vi kan vanskelig tolke hans mange bilder av fiskere i Åsgårdstrand som sosialrealisme. Han malte aldri noe fra fattige kår i Christiania, ei heller vet vi om han på annen måte støttet arbeidernes kamp i Norge ved økonomiske eller andre bidrag. Det finnes ingen muntlige overleveringer eller artikler fra hans hånd

[251] Fra hjemmesiden til "Art renewal center", omtale av Crane.

som viser dette, annet enn artikkelen om toll fra 1886 og de to foran siterte, som egentlig bare viser en overfladisk solidaritet. Heyerdahl er nok bare en salong-sosialist, som soler seg i glansen av berømte kollegaer med et mer ekte engasjement. Han er beruset av rikmannshjemmet til berømte Crane, hvilket minner om hans tilsvarende beundring for Bøcklin i Firenze 15 år tidligere. Og den simple Chianti som han måtte drikke i Italia er nå blitt til en utmerket vin! Heyerdahl er ute etter berømmelse, men ikke villig til å bruke noe av sin egen rikdom eller innflytelse til å hjelpe arbeiderklassen og bøndene.

Enkefru Heyerdahl sier da også i intervjuet i 1948 at ”Heyerdahl var meget beundret, og han likte å bli beundret”. Christian Krohg har nok avslørt hulheten i Heyerdahls engasjement for de fattige som strever. Det er forunderlig at Heyerdahl - med sitt engasjement, sin iver og sine radikale politiske holdninger – aldri gjorde noe seriøst ut av dette. Han var og ble en ”luksus-kunstner”, men han kunne ha vært en mye mer aktiv samfunnsdebattant og aktør, og bidratt til å sette dagsorden i det norske samfunnet. At han var en habil skribent har vi sett (dessverre altfor få) eksempler på. Kanskje fant han forholdene hjemme for trange, eller han var for overfladisk og mistet interessen – både for sak og personer.

Heyerdahl anser Watts som den største engelske kunstner, og besøkte ham i hans atelier. Han beskriver hans portretter som ”noe af det herligste jeg har set af Kunst…. bedaarende, umaterielt, sjælfuldt og straalende”. Heyerdahls egne barneportretter kan passe med en slik beskrivelse. Også Eilif Peterssen var en beundrer av Watts. I 1903 besøkte Andreas Aubert Watts i London, altså 7 år etter at Heyerdahl hadde vært der.[252]. Burne-Jones - som Heyerdahl hadde sett bilder av første gang i Antwerpen to år tidligere - roses for sitt maleri *The merciful knight*. Det er umulig å se at Heyerdahl i sin kunst har latt seg inspirere av dette eller andre malerier av Burne-Jones. Dertil er de for stiliserte, litterære og mystiske – ofte teatralske i mine øyne. Men som tidligere sagt har disse og andre bilder med motiver fra mytologi, religion og sagn – kort sagt mytiske fortellinger - en sterk tiltrekningskraft på Heyerdahl. Han svikter seg selv når han ikke makter å virkeliggjøre disse drømmene på eget lerret. Det har plaget ham hele voksenlivet. Under London-besøket maler han bl.a. *Sommeraften ved Themsen*, som er det eneste bilde vi kjenner fra

[252] Kilde: Kokkin note 12, s. 322

dette oppholdet. Aslaksby uttaler at bildet er ”sterkt symbolladet”.[253] Jeg tror dette er overfoltolkning, da maleriet i mine øyne kun er et nydelig portrett og et stemningsbilde.

Sommeraften ved Themsen. 1896. 77 x 51. PE. Foto: GWPA

[253] Katalog til utstillingen ”Tradisjon og fornyelse” i Nasjonalgalleriet 1994-95.

Heyerdahl er trofast mot "sitt andre hjemland" og sender to bilder til utstillingen i Münchener Secession: *Ved bekken* og *Ung pike*. Begge trolig malt i Åsgårdstrand. Han sender dessuten flere bilder til Grosse Berliner Kunstausstellung den sommeren, deriblant det evig-vandrende *To søstre, Nymfe ved skogbekk, I våkne drømmer, Prinsessen, Landskap, Pike ved brønnen, Mor med barn* og det store Ibsen-portrettet. Utstillingen – der flere av gullaldermalerne stilte ut – blir positivt anmeldt i Aftenposten 15. juli 1896. Her står det bla.: "Hans Heyerdahl er meget forskjellig i sine maleriske Frembringelser. Et stærkt, usedvanlig Talent er han utvilsomt, med levende Følelse for Farve og Stemning. Indtrykket af hans Billeder med nøgne Skikkelser forstyrres – trods sin kraftig lysende Farve – kun altfor meget ved den forkjerte Tegning og den …. Malemaade". Her påpekes altså enda en gang fra kritikerhold at Heyerdahl ikke behersker figurtegningen i større format. Flere av de nevnte bilder kjenner vi ikke i Norge, så det må være grunn til å tro at de ble solgt i Tyskland.
Han stiller også ut to bilder i CKF den høsten.

På midten av 1890-tallet blir Heyerdahl kjent med maleren Ludvig Karsten (1876-1926). Han hadde – i likhet med Heyerdahl - et "stridbart gemytt og en skarp tunge, som bragte ham flere uvenner enn venner"[254]. De tilbragte flere somre sammen i Åsgårdstrand etter år 1900. Pola Gauguin (1883-1961) – som kjente Karsten personlig – har i sin biografi om ham beskrevet forholdet til Heyerdahl slik [255]:

> "Heyerdahl var en meget begavet maler, med en høyt utviklet teknikk og samtidig en fin kolorist. Hans orm var å ha oppdaget de store talenter og han innbilte seg, at de i grunnen hadde lært det meste av ham. Han var således hellig overbevist om at både van Gogh og Paul Gauguin hadde vært hans elever. At han hadde kjent dem og forstått å verdsette deres begavelse er sikkert nok, men det er mer enn tvilsomt om han har hatt noe å lære dem. Det er meget som taler for at denne troen på seg selv har vært en av årsakene til at han ville ta seg av Karsten, og det er også meget som tyder på at denne har hatt nytte av bekjentskapet. Karsten la selv ikke skjul på sin interesse for Heyerdahl som kolorist, men hadde ikke større respekt for hans intelligens, som jo

[254] Sitat fra Norsk Kunstnerleksikon.
[255] Pola Gauguin: *Ludvig Karsten*, Oslo 1949.

> åpenbart ikke har vært denne kunstnerens sterkeste side. Derfor kom den store aldersforskjellen heller ikke til å spille noen større rolle. Karstens utpregede intelligens og kritiske innstilling hadde gjort ham tidlig moden, så han på mange måter følte seg overlegen Heyerdahl, som i grunnen var og hele sitt liv ble et stort selvopptatt barn, hvis begavelse sprang tidlig ut i full blomst, uten å ha tilstrekkelig åndelig stoff for en videre utvikling".

Dette må sies å være en presis bekrivelse av Heyerdahl, slik vi har lært å kjenne ham. Uttalelsen om hans belæring av de franske kunstnere rimer med det som Jens Thiis skrev, og vi vet ikke om Gauguin har dette derfra eller om det er noe han har fått vite via sin far Paul. Vi har heller ingen vitnesbyrd fra Heyerdahl selv eller andre om han virkelig kjente disse franske kunstnere, slik som Gauguin her antar. Paul Gauguin har han antagelig ikke møtt, siden Heyerdahl var altfor ung og lite kjent under sitt første Parisopphold 1878-82. Da han kom tilbake til Paris ca. 1900 var Gauguin for lengst reist til Tahiti, der han døde i 1903.

Vi har likevel en kilde for disse "bekjentskaper". I en stor artikkel i Aftenposten 28.mai 1913: "En samtale med Henrik Lund" – som foregår under åpen himmel på Karl Johan – er avslutningen slik: "Nu kom imidlertid Hans Heyerdahl lige fra Paris og begyndte at tale om sin elev van Gogh og sin ven Picazzo…"

Olga Heyerdahl-intervjuet i 1948 har som overskrift: "*Da Hans Heyerdahl rådde van Gogh til å bli maler*".. Der sier enken dette om Heyerdahl i Paris: "Han var sammen med bl.a van Dongen, som hadde et stort atelier under jorden. En dag kom en bror av van Gogh til Heyerdahl og viste ham noen bilder som Vincent hadde malt, og spurte ham om han syntes Vincent burde bli maler. Jo, det syntes Heyerdahl. Etter Vincent van Goghs død ordnet hans bror og Heyerdahl van Goghs bilder". Det er vanskelig å ta både dette og elevforholdet alvorlig. Dette må altså ha skjedd under Heyerdahls Paris-opphold 1878-82. Men han kan aldri ha truffet van Gogh, siden denne kom til Paris først i 1886, og før dette var han i Nederland og Belgia. Da var Heyerdahl for lengst reist hjem til Norge for godt. Han var også i Norge da van Gogh døde i 1890. Olga Heyerdahl traff sin mann først i 1898 og bodde med ham i Paris i 7 år. Det hun sier er m.a.o. ikke selvopplevd. At hukommelsen ikke er til å stole på, får vi også bevist ved hennes uttalelse om at Heyerdahl bodde i Paris

”praktisk talt hele sitt liv”. Sannheten er at han bodde der i 14 år, av et levet liv på 56 år og et aktivt kunstnerliv på 40 år.

1897

Dette året blir noe spesielt for Heyerdahl, for aldri før har han fått så mye offentlig kritikk for sin kunst. I mars har han en spesialutstilling hos Blomqvist, der han viser portretter – både av barn og voksne – maleriet *Ja eller Nei?* - og et stort bilde med motivet *Brynhilds helfart.* Aftenposten er nådeløs i sin dom:

> ”Som en slags Indledning, der vel skal forberede Stemningen og give et Begreb om hans kunstneriske Betydning, har han her samlet en del Fotografier af ældre Arbeider omkring et Diplom for ”Grand Prix de Florence”, der opgives at være vundet blant 6666 Konkurrenter. […..] Saa meget mer nedslaaende er de seneste Resultater af hans Udvikling, som Udstillingen forøvrigt omfatter. Vistnok findes her ogsaa blant disse enkelte Arbeider af Værd, saasom ”Gut og Jente” samt nogle faa andre, men den overveiende Del er af meget underordnet Rang. Det er saaledes ganske ufatteligt, at Hr. Heyerdahl virkelig paany vil udstille et saa fuldstændig indholdsløst og kjedsommeligt Billede som det legemstore ”Oui ou Non”, der ikke i nogen henseende kan gjøre Krav paa Opmærksomhed. Af Portræterne er heller intet af Betydning hverken fra Opfatningens eller Udførelsens Side.
>
> Hvad der imidlertid gjør Situationen fuldstændig uholdbar og stiller den hele Udstilling i et ligefremt komisk Lys, er det kolossale Lærred med Titelen ”Brynhilds Helfart”, der dækker hele Endevæggen. Hr. Heyerdahl har allerede tidligere, navnlig ved sin Fremstilling af ”Thor og Midgardsormen” paa det klareste godtgjort sin fuldstændige Mangel paa Ævne til at behandle den Slags mythologiske Motiver. En forbausende Mangel paa Selvkritik maa imidlertid have gjort ham blind for denne sin Begrænsning, thi Kunstneren synes i den seneste Tid netop med Forkjærlighed at beskjæftige sig med saadanne Emner, og han har nu i sit sidste Arbeide leveret et Billede, der endog stiller det foregaaende ganske i Skyggen. […..] Enhver, selv den mindst kyndige Tilskuer, vil nemlig kun altfor snart uden nogen Hjelp opdage Feilene, der vel heller ikke længer kan være nogen Hemmelighed for Kunstneren.
>
> Naar Hr. Heyerdahl sætter Prisen til 50 000 Kr., tyder dette paa en Begrepsforvirring, af næsten sygelig Natur. Vi beklager det fuldstændige Feilgreb Kunstneren her har gjort seg skyldig i…”

Artikkelen innledes med ros til Heyerdahl for hans kjente ungdomsarbeider, og avsluttes med et håp om at han må finne tilbake til tidligere kvaliteter.

Og Dagbladet er like nådeløse, i en satirisk form: ”Nu kom jeg bort fra mit egentlige Emne: Hans Heyerdahl som Humorist. Til Trods for de lumpne totrehundrede Kroner, som Sjøormen indbragte ham, er den udmærkede Kunstner ikke blit kjed af at more os. I disse dager udstiller han hos Wasteson et stort Billede, som forestiller Brynhildes Ridt til Hel.[….] Der optrædes altsaa, med bevidst Naivitet, - et Begreb, som vi ogsaa kan kalde Affektation, for eksempel. Jeg har bare Interesse af at fortælle, at Hans Heyerdahl atter har været heldig som Humorist. Kronen paa sit humoristiske Storværk har han anbragt paa dets Fod: Pris: 50 000 Kroner. Wasteson smiler i sin nationaliserede norske Bart, og jeg er imponeret – baade af Billedet, af Prisen og af de Diplomer som Florensstipendiet, Kunstneren har ladet opslaa paa Væggen ved Siden af.”.

Ytterligere kommentarer er her overflødige. Her skal bare tilføyes at begge avisers harde kritikk passer med det som mange skribenter og kunstnere både før og etter dem har skrevet om Heyerdahls manglende evner til å fremstille mytologiske og andre motiver der han må bruke sin fantasi. Heyerdahl må ha blitt svært såret av disse artikler, men om de har åpnet hans øyne vet vi ikke. Hva vi dog vet er at han straks sender et tilsvar til Aftenposten: ”Til Aftenpostens Kritiker! Det skal Tid til, før virkelig ny og god Kunst slaar igjennem. [….] Derimod beklager jeg, at De endnu ikke ser det fine og stemningsfulde i ”Ja eller Nei”, eller det betydelige ved mine Portræter. Fru Gundersens Portræt f. Ex, har været udstillet i ”Salle d`Honneur”, paa Parisersalonen og gjort Lykke der. ”Thor og Midgardsormen” der findes i et af vort Lands bedste Privatsamlinger, kan jeg jo efter dette ikke vente at De skal goutere, end mindre ”Brynhilds Helfart”. Anstreng Dem lidt. Ofte stikker den største Charme netop i de tilsyneladende Feil. Maaske De dog har Evnen til at forstaa det storslagne ved disse visjonære Kompositioner. Der skal selvfølgelig Tid til. Der findes sene Naturer. Og der findes Naturer, hvor de Strenge i Følelseslivet og Fantasien, jeg anslaar, er næsten borte; men tab ikke Modet”

Dette er et praktfullt tilsvar, passende ironisk. Det avslører imidlertid enda en gang Heyerdahls manglende bakkekontakt, og hans høye tanker om seg selv.

Det interessante ubesvarte spørsmål er hvor det er blitt av disse to bilder i kjempeformat. Heyerdahl opplyser selv at *Thor og Midgardsormen* befinner seg i en av landets beste privatsamlinger. Vi vet ikke i dag hvem eller hvor dette er. *Brynhilds helfart*

vet vi ikke noe om. Det var så stort at det dekket hele endeveggen hos Blomqvist, så det må ha vært svært vanskelig å plassere i et privat hjem. Er det solgt til utlandet; in casu Tyskland? Det foreligger små versjoner av begge disse bilder. En meget liten forstudie til Midgardsormen datert 1882 befinner seg i dag i Bergens Museum. Det er altså laget da Heyerdahl befant seg i Firenze og ble inspirert av Bøcklin til mytologiske motiver. En annen versjon ble solgt på auksjon i Oslo i 1941. Her er ingen mål opgitt, men det er vanskelig å tro at det er kjempebildet vist i 1895. Brynhild-bildet finnes i en mindre versjon fra ca. 1894 [256], og vises her i en dårlig kopi.

Håkon Stenstadvold skriver at ”Heyerdahl var ingen flink skribent, og de få gangene han var fremme i pressen, blev han utsatt for harselas fra den farlige ”Korsaren”[….] Han mistet sitt fotfeste i virkeligheten [….] Heyerdahl nærte heftige sympatier og antipatier mot sine kollegaer, og når han skrev i avisene, fikk gjerne vittighetspressen det travelt med ham”.[257]
Så også med hans utstilling av Brynhilde. Det ukentlige vittighetsbladet ”Korsaren” skrev allerede uken etter Heyerdahls siterte artikkel en pamflett mot Brynhilde-bildet, og gjenga en fordreid tegning av motivet over en hel side. I pamfletten står det at bildet i virkeligheten er en scene fra dronning Gunhilds hoff. Bildet er allerede solgt, og utgiveren av ”Snorre” har sikret seg reproduksjonsretten.

[256] Dette bildet ble vist (første gang?) på utstillingen ”Tradisjon og fornyelse” i Nasjonalgalleriet 1994-95. Dagbladets kritiker (jfr. sitat) mente at modellene til hestene må ha vært en gyngehest, og lar seg ikke overbevise om noe annet.
[257] Stenstadvold 1943 s. 66 og 1946, s. 189

Brynhilds helferd. Ca 1894? 50 x 75. PE. Foto: Nasjonalgalleriet

Heyerdahl opprettholder sin sedvanlige høye produktivitet også i dette året, som må ha vært tungt for ham. Fikk han noen støtte fra sine kollegaer? Det vet vi dessverre ikke noe om, men det er grunn til å tro at de ikke likte det de så – dersom de i det hele tatt besøkte hans utstillinger. Man skulle tro at arbeidet med gigantmaleriene og andre ufullførte mytologiske motiver tok det meste av hans tid og krefter. Men, neida, han klarer å male det sedvanlige repertoaret. Bare i perioden 1894-97 kjenner vi ca. 70 daterte malerier fra hans hånd, og tillagt de vi ikke kjenner dateringen på kan vi nok doble dette antallet. Han maler voksenportretter i Christiania, og han maler barneportretter, fiskere og landskapsbilder i Åsgårdstrand.

På Vårutstillingen 1897 er han bare representert med 3 bilder. Men han kommer sterkt tilbake på utstillingsfronten på verdensutstillingen i Stockholm dette året. Det var juryering ved innlevering i Christiania, og Heyerdahl sender inn 18 malerier. Av disse blir 9 valgt ut til å sendes til Stockholm. Av de andre ni gullaldermalerne var det bare Kittelsen og Krohg som manglet. Gerhard Munthe hadde 18 og flest malerier, så følger Werenskiold med 8. Lavest antall hadde Thaulow med 5. Skredsvig og Munch stilte ut uten juryering. Av Heyerdahls bilder var det to portretter, *Høysommer* (innkjøpt av

Nationalmuseum), det evig-vandrende *To søstre*, et *Nymfe og havfrue*, et *Mor og barn*, og en av hans mange variasjoner over temaet *Gammel fisker*. Den norske paviljongen hadde 180 m. løpende veggflate til disposisjon for kunstverk.

I forbindelse med denne utstillingen skriver Heyerdahl et brev til sin gamle venn fra Firenze-tiden, maleren Gustav Cederstrøm.Han har innsendt portrettet av fru Cederstrøm til utstillingen. Han skriver bl.a.: ”Du er bleven Professor siden sidst, hvorledes trives Du ved at være fast i Stockholm? Der er vel lidt stivere Former, end f.Ex. i Florenz, hvor vi dansed i Maaneskin paa ”Mercato vechio” og drak ”Chianti” mellem gamle Vintønder, sammen med Bøcklin og tydske Statsraader, unge Malerelever og Kunstprofessorer. Her i Kristiania gaar alt sin sjæve Gang riktigt deiligt frit og demokratisk – saalænge det varer. Selvfølgelig er der nogen Splittelse blant Kunstnerne – jeg udstiller i den ”Gruppe” hvor G. Munthe er Montør. […]. Den ”store” Fritz blir vor Kommissær.”.

Heyerdahl er trofast mot CKF og sender inn fire bilder til juleutstillingen. Gamle motiver går igjen også her, i forhåpentlig ny innpakning.

1898

Heyerdahl har separatutstilling hos Blomqvist også dette året [258]. Den blir anmeldt i Morgenbladet 27.februar. Her stiller han ut 60 bilder, i større og mindre format. Her er ”atskillige gamle bekjente fra tidligere utstillinger”, som Morgenbladets anmelder skriver. Er det bare Heyerdahl som er så frekk at han stiller ut bilder om igjen, bare for å få solgt dem? Anmelderen skriver videre: ”En forunderlig Blanding av Fortrin og Svagheder – det er det samlede Indtryk; og en Heyerdahl-udstilling kommer neppe nogensinde til at give noget andet”. Det fremgår av anmeldelsen at Heyerdahl her stiller ut flere av sine mytologiske motiver i mindre format som han har arbeidet med i 12-15 år (uferdige?), noen religiøse motiver, noen landskapsbilder fra Åsgårdstrand, noen portretter og noen symbolistiske bilder. Altså Heyerdahl i et nøtteskall; altomfattende, variabel, og umulig å sette i bås eller bli klok på.

Et av bildene på denne utstillingen - *Kvinnen gir flukt* - var Heyerdahls utkast til konkurransen om utsmykning av Nationaltheatrets foyer. Det deltok 10 kunstnere, herav bare Heyerdahl av gullaldermalerne. I den fem mann sterke juryen satt bl.a. Gerhard

[258] Utstillingskatalogen finnes ikke lenger.

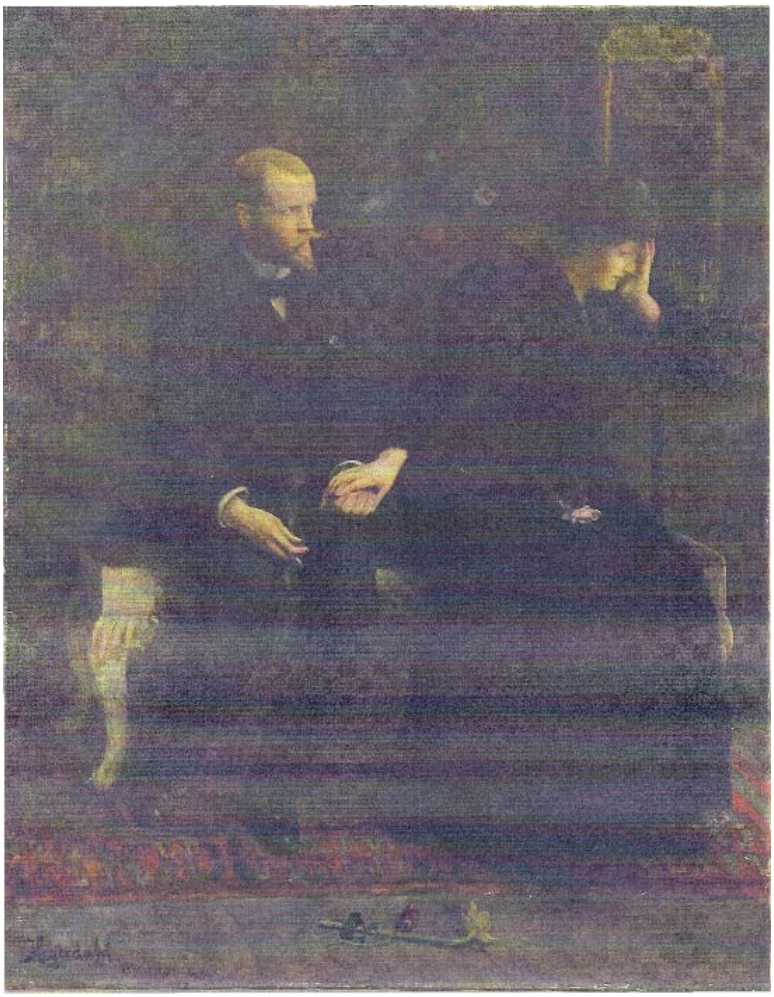
Munthe og Edvard Diriks. Heyerdahls utkast fikk denne karakteristikk av juryen: ”Kompositionen antages ikke at passe ind i den givne arktiektoniske ramme (rococco), ligesom man fandt, at figurerne var altfor store og vilde virke trykkende, hvorhos tagets krumme flade vil virke forstyrrende paa de store figurer, billedets kunstneriske kvalifikationer forøvrigt ufortalt”. Bare Eivind Nielsen og G. Stenersen fikk hederlig omtale av juryen,samt et lite pengebeløp. Ingen vinner ble kåret. Christian Skredsvig hadde egentlig vunnet konkurransen om utsmykningen av taket i salen, men etter noen uoverensstemmelser om valg av tema, ble dette oppdraget i stedet gitt til Eivind Nielsen. Skredsvig fikk oppdraget i foyeren som et slags "plaster på såret", noe han skal ha vært ulykkelig over [259].

På den store Bergensutstillingen dette året deltar Heyerdahl med 10 bilder. Det var juryering i Christiania, og Heyerdahl slapp gjennom med flest malerier av alle gullaldermalerne. Det ble vist i alt 191 malerier. Heyerdahl viser igjen sin allsidighet, med tre nymfebilder, et *Adam og Eva*, tre bilder fra Åsgårdstrand – herunder et av det evigvarende motiv ”gammel fisker” – samt *Botferdig Magdalena*, *Tilståelsen* og *Medusahode*. Flere av disse var fremvist tidligere på året hos Blomqvist. Hans ”Magdalena” er ett av de minst fem utgaver av dette motivet som han har malt. *Tilståelsen* viser en mann som nylig har fortalt sin elskede om noe sårende han har gjort – med en cigarett dinglende i hånden. På gulvet ligger en rose som hun har kastet fra seg. Bildet er i legemsstort format, noe som ikke kler motivet. Bildet er bare delvis vellykket, men kunstneren har unngått en teatralsk form, og figurtegningen er bedre enn tidligere hos Heyerdahl.[260] Dersom vi skal tolke dette bildet psykologisk , så kan vi si at kunstneren her har fremstilt sin egen penible situasjon. I 1898 har han innledet et kjærlighetsforhold til den mye yngre Olga Westergaard; en affære som et par år senere får dramatiske følger. Er Heyerdahl i dette bildet den angrende synder overfor sin kone? Han hadde jo allerede i 1894 et forhold til ”Tupsy”. Et slikt (kontemporært) narrativt motiv er uansett høyst uvanlig i Heyerdahls oeuvre, og det kan derfor være grunn til å anta at det har en bakgrunn i egen opplevelse. Bildet er udatert, men det er på bakgrunn

[259] Opplysninger mottatt fra Nationaltheatret.
[260] Dette er antagelig det samme bildet som ble vist på utstillingen i Charlottenberg i 1906, med tittelen *Tilståelsen*

av ovenstående grunn til å tro at det kan være malt i 1898, samme år som det ble utstilt, og samme år som han maler Olgas portrett[261].

Personene på bildet er ”skremmende” like Hans og Christine, noe som styrker teorien om at det er dette ekteparets situasjon han har fremstilt – bevisst eller ubevisst.



Bekjennelsen. 1898? 193 x 150. Trondheim museum

[261] Dette er en spekulativ teori, men i kunsthistorisk tradisjon der udokumenterte hypoteser er vanlig.

Portrett av Olga Westergaard (senere kunstnerens 2. kone) 1898. 46 x 38. PE

På Høstutstillingen dette året stiller Heyerdahl ut 3 bilder, alle portretter med de sedvanlige anonymiserte navn. Andreas Aubert foretar i en artikkel i VG en mer generell analyse av utstillingen enn den sedvanlige gjennomgang av hvert bilde og hver kunstner. Han synes naturalismen nå har tatt overhånd i norsk maleri, og etterlyser mer *fantasikunst.* ”Skal vi med vor Billedkunst komme ud paa dybere Vande – skal den gribe dybere i Sjælelivet, maa Kræfterne opøves, baade længe og omhyggelig. Det lærer saavel Kunstpsykologien som Kunsthistorien. Ti Virkelighetskunsten og Fantasikunsten har forskjellige Forudsætninger og modsat Utgangspunkt. Fantasikræfterne maa opøves, som man har opøvet Iagttagelsen. Man maa lære at holde Erindringsbildet fast og give Drømmene Form – dette var det Julius Lange mente med sit skjønne og aandsklare Opraab til ikke at forsømme ”Erindringens Kunst”. Næsten alt det som norske Malere udstiller iaar, vilde han have regnet til ”Studiekunsten”. Det er som om Aubert her henvender seg direkte til Heyerdahl, med tanke på hans mange forsøk på nettopp erindrings-og fantasikunst – som han så gjerne ville beherske, men ikke klarte å fullføre rent kunstnerisk. Aubert skriver da også dette om Heyerdahl i sin artikkel: ”Er Hans Heyerdahl i Færd med at spænde Styrkebæltet om sig, saa han fuldt og helt igjen kan tage sin forrige Rang: som kanske den mest intense maleriske Evne mellem sit Slægtleds Kunstnere? Jeg spør. Hvert Stykke han udstiller vidner om hans

sjeldne og lykkelige Begavelse. Men det forekommer mig, at han tager Naturen vel overfladisk artistisk og Menneskeskildringen for Stillebens-aktig lækkert.".

Det er grunn til å berømme Aubert her for en klok og treffende beskrivelse av Heyerdahls kunst.

Dette året treffer Heyerdahl igjen Olga Westergaard, nå 25 år gammel. Han maler hennes portrett. Vi vet ikke når og hvordan de traff hverandre. Samtidig maler han portrettet av hennes venninne Helga Schjander (1868-1939) – gift med bohemen Nils Johan Schjander [262]. Trolig er det derigjennom Heyerdahl har truffet Olga. Nils reiste til Patagonia i det sørlige Argentina på slutten av 1880-tallet - lei av Christiania-bohemen? Han kom senere tilbake og etablerte seg som en respektabel borger. Dette drømmelandet ble befolket av briter i siste halvdel av 1800-tallet, som sauegjetere og rallare. Hit reiste også Hans Heyerdahls bror Nils Roth (1864-1913), antagelig omtrent samtidig. Han var jernbanearbeider, og ble gift der med en utvandret kvinne fra Sveits. Hun var datter av en urmaker. De fikk ett barn, Halvor, i 1904, som utdannet seg som urmaker i Sveits og senere flyttet til Oslo, og drev urmakerforretning der. En pussig historie. Dersom de to Nils-er har truffet hverandre i Patagonia, så er historien enda pussigere.

Rett før jul dette året skriver Werenskiold et brev til prins Eugen, der han tar opp ymse saker. På tampen av brevet står det: "Jeg holder paa med noget til Heyerdahl. Han er jo aldeles pøbelagtig, og den overhaling Eilif gav ham har ikke bidt paa ham". Vi vet ikke hva denne krangel dreier seg om. Hadde Heyerdahl gjemt på brev han mottok – som sine samtidige – så hadde vi visst atskillig mer.

1899-1900

På Høstutstillingen 1899 stiller Heyerdahl ut 8 bilder. Det er 3 portretter, et barneportrett, to bilder fra Åsgårdstrand, et religiøst motiv og et Medusahode. Det religiøse bildet er *Kristus i Getsemane,* som han forlanger 7 000 kroner for på utstillingen – langt mer enn noen andre kunstneres bilder. Ut fra prisen å dømme må det være i meget stort format. Siste gang det ble vist offentlig var i Stockholm i 1926, og da tilhørte det en norsk skipsreder. Vi vet i dag ikke hvordan dette bildet ser ut.

[262] Kilde: Aslaksby (1981)

Heyerdahl fortsetter å sende bilder til utstillinger i Tyskland, og deltar med fire bilder på ”Grosse Berliner Kunstausstellung” dette året. Det er alle gjengangere: *Bekjennelsen, Adam og Eva, Karons båtferd* og *Gammel fisker*. Trolig blir ingen av dem solgt der.

Krakket i Christiania

I 1898-99 skjedde ”det store krakket” i Christiania.Det er viktig for å forstå Heyerdahls livssituasjon å redegjøre nærmere for det som skjedde i hovedstaden på slutten av 1890-tallet. Nedenstående sitater fra Krohgs artikkel i samme forbindelse er dessuten meget illustrerende for å forstå Heyerdahls personlighet, på flere områder enn dette.

Det hadde vært ”jobbetid” og florisante tider i noen år, og mange var blitt rike på spekulasjon. Christianias befolkning økte med 40 000 innbyggere (23 %) på bare fire år, bare i 1898 fikk hovedstaden hele 18 000 nye innbyggere. Den økonomiske oppgangen i hovedstaden medførte knapphet på arbeidskraft, og arbeid og høye lønninger trakk mange til hovedstaden. Alle de nye innbyggerne i hovedstaden trengte bolig. Spekulasjons-feberen steg først på eiendomsmarkedet. Jorder og brakkland helt opp til Maridalsvannet ble solgt en rekke ganger til høyere og høyere pris pr. kvadratmeter. Et resultat av bygge-boomen og eiendomsspekulasjonene var at det etter noen ganske få år fantes ikke mindre enn 5 000 tomme leiligheter i hovedstaden (om lag 10 prosent av alle leiligheter). Den fornuftige og sunne vekst ble avløst av spekulasjon som grep hele befolkningen. En strøm av innflyttere drog til Christiania, pengene veltet innover bankene. I hovedstaden samlet alt og alle seg i en felles jakt etter lettjent rikdom. Spekulasjonen begynte med eiendommer og forplantet seg til aksjemarkedet. De gamle bankene var forsiktige og tilbakeholdnee overfor mye av det nye, men alle de nye bankene, som var opprettet i 1897, var ikke redd for den nye tids utfordringer, og tilbød liberale betingelser, «lombardering og kassakredit uten smaalig ængstelighet.» Det er ikke enkelt, selv i ettertid, å vise til en bestemt begivenhet eller et bestemt fenomen som kan betegne overgangen fra vekst til spekulasjon og fra spekulasjon til svindel. En storkonkurs, vekselrytteri og salg av telegrafisk garanterte sjekker utløste krisen i juni 1899. I løpet av noen uker sommeren 1899 var så å si all virksomhet i hovedstaden satt tilbake eller helt lammet. Etter få år måtte alle de nye Christiania-bankene innstille. Husleiene i en rekke

nye leiegårder ble satt til null, og folk ble tryglet om å bli boende for å hindre forfall. Mens det hadde vært 1756 byggeanmeldelser i 1898, var det bare 764 i 1900. Utvandringen fra Norge til oversjøiske land som var under 5 000 i 1898, steg raskt til over 20 000. Folketallet i Christiania var lavere i 1905 enn i 1900, selv om fødselsoverskuddet alene tilsa at innbyggertallet burde økt med om lag 4 000 pr. år.[263]

Christian Krohg skriver en artikkel i VG september 1898.[264] Han forteller at etter at han kom fra Paris i 1898 var Christiania ikke til å kjenne igjen. Karl Johans gate var nesten som selve boulevarden, og på Grand kikket han seg forbauset til høyre og venstre. Det hadde vært hans dagligstue, nå var den full av vilt fremmede mennesker som holdt fest. Min dagligstue er blitt en huskestue, klaget Krohg. Han hadde bare vært borte ett år, men det syntes å representere en hel menneskealder. Til slutt fant Krohg et ledig bord og traff sin kollega Hans Heyerdahl. Det som her følger er ordrett avskrift av Krohgs artikkel, og leseren bør holde seg godt fast.

> ”Jovisst var det Heyerdahl. Han hadde bare tatt flippskjegget av seg. Den nye knebelsbartfrisyren han derved kunne oppnå, var visstnok meget storstadsmessig og forsåvidt i stil med alt det øvrige jeg så omkring meg, men jeg ble dog vemodig ved tanken på at dette også hadde måttet forandres.
>
> - Det er svært så trangt det er her inne, sa jeg. Jeg synes nesten det var hyggeligere før. Og all ting er så forandret. Kan du, som vet alt, forklare meg det.
>
> - Letteste sak av verden. Det er utvikling, liv, oppsving.
>
> - Men hvorav kommer det igjen? Er det Mellomrikslovens opphevelse?
>
> - Det også! Men først og fremst er det bare et ledd i den store germanske utvikling og den germanske kraftutfoldelse. Tiden er nu kommet da germanerne, de blonde, prektige germaner fullstendig skal knuse og ødelegge de elendige latinske nasjoner på alle områder. Ikke bevisst med krig, med mindre det blir nødvendig, men ifølge Darwins naturlov, idet de utvikler seg, utvider seg, mens de andre oppløses og går tilbake. Da vi her i byen også er germaner, så går vi frem med kjempeskritt, vi er nødt til det. Vi og svenskene, ikke vestlendingene, de kommer ikke i betraktning som germaner. De er kelter og hører til samme rase som franskmennene, med andre ord til de rasene som forsvinner likeoverfor de prektige germaner.

[263] Stoffet i dette avsnittet er klippet og sitert fra en artikkel i Samfunnsspeilet 1/1999
[264] Kilde: *Kampen for tilværelsen*, 1952, s. 445. Kapittel *Hjemkomst*, artikkel *Jobbetid*.

- Er ikke bergenserne for eksempel germaner?

- Nei, de er kortskaller, mens germanerne er langskaller. Vent litt! Får jeg se på deg! Jo, jeg tror nesten allikevel du er langskalle, jeg har alltid trodd at du var kortskalle.

Jeg tok meg til skallen og spurte:

- Hvordan kunne du finne på slikt?

- Jo, der er noe svakt, vekt, ugermansk ved deg. Du har også flere ganger fremsatt utrolig tåpelige meninger og malt mange dårlige bilder.

- Har du malt noe i det siste?, spurte jeg, idet jeg bøyde meg frem og betraktet hans hodeform

- Ja, naturligvis! Skjønt jeg i den senere tid naturligvis har vært sterkt opptatt med gårds-spekulasjon. Du må kaste deg inn i det [….] Jeg har tjent en masse penger på det. Og selv om du ikke skulle tjene så mange, kunne det jo bli litt.

- Jeg ville gjerne, men hvordan?

- Du må se å få noe på hånden! Nu må jeg gå, der borte ser jeg en mann, som skal kjøpe et større kompleks av meg.

Han gikk.

Jeg reiste meg for å se til å få noe på hånden jeg også".

Hviordan gikk det så med Krohg etter dette møtet? Han bestemte seg for å følge Heyerdahls råd om å "få noe på hånden", og beveget seg fra Frimurerlosjen til Café du Nord, fra Café du Nord til Café Royal. Her traff han en bekjent, og det kom også annen kar som Krohg var på hils med sigende og satte seg ved bordet. Den sist ankomne kjøpte en gård av Krohgs venn for 300 000 kroner: 50 000 kontant, resten i obligasjoner. Så skjedde det noe rart, kjøperen trakk fram en tykk «tegnebok», talte opp og gav Christian Krohg 5 000 kroner. Han forsto absolutt ingenting og så seg igjen forbauset om. Da sa kjøperen: «- De er dine, du har jo vært kommisjonær.» Christian Krohg hadde noe på hånden, og drog videre med sine 5 000 kroner.

Vi vet altså at Heyerdahl deltok ivrig i disse ville spekulasjoner i Christiania i 1898/99. Legg så til tidligere uttalelser (Heyerdahl til Krohg i 1896: "Ja, jeg tjener så mange penger at jeg må ha et pengeskap") , avisartikler om landets økonomi, hans stadige behov for "mynt", høye priser på egne verk, og en levestandard på høyere nivå enn vanlig blant

kollegaer – tilvennet helt fra Paris-oppholdet. Da har vi bildet av en spekulerende kunstner, som høyst sannsynlig ble rammet av krakket i 1899.

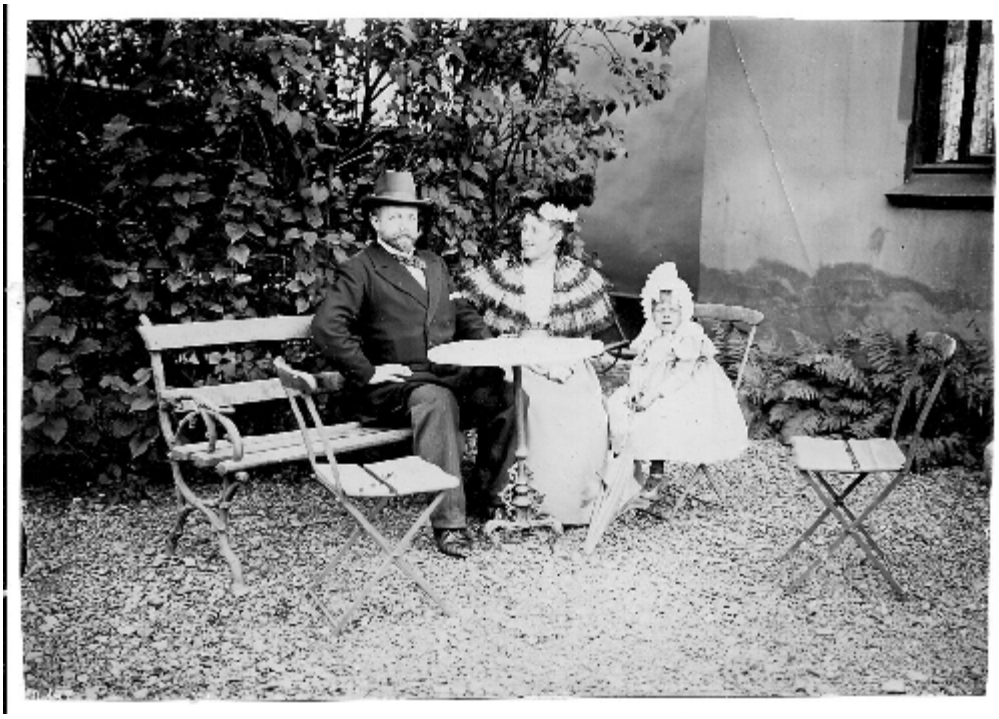
Nyromantikken

1890-tallet i norsk malerkunst var også preget av en hel generasjon av nye malere, der det ble lagt hovedvekt på stemning, følelser, mystikk og romantikk. Dette som motvekt mot hverdagsrealismen og det naturalistisk oppfattede landskapsmaleriet som hadde dominert norsk malerkunst siden midt på 1880-tallet; først og fremst gjennom gullaldermalerne. Denne nye generasjon besto av Halfdan Egedius, Harald Sohlberg, Oluf Wold Thorne, Thorvald Erichsen, Thorolf Holmboe, Lars Jorde, Arne Kavli og en del andre. Sommeren 1894 samlet flere av disse seg på Vågå i Gudbrandsdalen, der de malte sammen. Men man kan ikke dermed frata gullaldermalerne en viss romantisk og stemningspreget kunst. Heyerdahl var en stor romantiker hele livet, i ordets beste mening. Til forskjell fra de andre var han en ekte romantiker også av sinn, ikke bare i maleriet. Hans barneportretter vitner om det, likeså de fleste av landskapsmaleriene – både fra Åsgårdstrand og senere Montmartre. Han som strevde så mye for å etterligne Bøcklins fantasiverden med sin mystisisme og symbolikk, og som slet like mye med å fremstille hendelser fra mytologien; han var en ekte romantiker. Det faktum at han stilte ut noen av sine største – og mange vil si verste – mytologiske bilder nettopp i denne ”nyromatiske tiden” er mer en tilfeldighet. Han hadde sloss med disse motivene i 10-15 år allerede. At han ikke klarte å oppfylle sine lengsler og feste på lerretet de scener han elsket fra Edda, er hans livs tragedie. Godt da at han klarte å kanalisere sitt talent og sine evner på andre motiver. For samtidig som han sliter med disse verkene produserer han masse annet. Og romantikeren Heyerdahl skinner gjennom i nesten alt han lager.

Derfor er det så merkelig at han ikke er representert på den store utstillingen i London i 1986: **Dreams of a summer night. Scandinavian painting at the turn of the century.** Her ble vist ca. 120 malerier av 38 nordiske kunstnere. Norge var representert med disse 10 malere: Backer, Egedius, Eiebakke, Kielland, Kittelsen, Munch, Munthe, Peterssen, Sohlberg og Werenskiold. Det ble vist 32 malerier av disse. Mange av dem har ikke noe under den nevnte fellestittelen å gjøre. Her er flere interiørbilder og Kittelsens serie *Svartedauen*, et frokostbilde, og portretter av bl.a. Ibsen og Garborg. Hva disse

malerier har med ”sommernattsdrømmer” å gjøre kan bare kuratorene svare på. Mange av Heyerdahls malerier – bl.a. fra Åsgårdstrand - ville hatt en naturlig plass på denne utstillingen. Årsaken til fraværet er vel at kunsthistorikerne bruker sin vanlige bås-tenkning, og da finner de ikke Heyerdahl under rubrikken ”nyromantikk” eller ”stemningsmaleri”. Men under sistnevnte kategori hører han så avgjort hjemme. Og romantiker har han alltid vært, så tilføyelsen ”ny-” har vel forvirret kuratorene.

Fra slutten av 1890-årene har vi det eneste ”familiefotografiet” som finnes av Heyerdahl-familien der Hans er med. Det viser kunstneren sammen med en yngre søster, antagelig Signe (f. 1868) med sin datter Ragnhild (f. 1894).



PARIS OG ÅSGÅRDSTRAND 1900 - 1913

I perioden 1900-1910 har Heyerdahl og hans kjæreste Olga fast bobel i Paris. Men kunstneren og familien reiser jevnlig til Åsgårdstrand om somrene, og tilbringer også noe tid i Christiania. F.o.m.1910 - det året hans andre barn med Olga blir født – bor Heyerdahl fortsatt formelt og mest i Paris, mens resten av familien bor i Christiania. Fra folketellingen sent i 1910 kan vi lese at hele familien bodde i et pensjonat i Kristian Augustsgate 10 i hovedstaden. Der står Heyerdahl selv oppført som ”midlertidig tilhold”, så han har nok opprettholdt Paris som formelt bosted i alle disse årene, muligens av skattemessige årsaker. Ved hans død i 1913 bodde hele familien i en leilighet på Majorstuen.

På rømmen til Paris

Heyerdahl reiser altså fra hjemlandet i 1900, sammen med sin elskerinne Olga Westergaard. Heyerdahl er da 42 år og hun er 26. Situasjonen for ham i Norge var blitt uholdbar. Han ble møtt av motgang og tidvis hån av pressen både for sine malerier og sine politiske utspill. Kollegaene mislikte ham, og han var sosialt isolert. Mange malerier forble usolgt. Han var boligspekulant og hadde trolig tapt mye (alt?) på krakket. Og det borgerlige klientell han var avhengig av for portrettmaling hadde nok skrumpet kraftig inn. Heyerdahl må ha vært dypt skuffet over forholdene i Norge. Tidspunktet for avreisen er usikker. Vi vet dog at han selv har datert tre portretter av navngitte nordmenn til år 1900. Dette, samt de sosiale konsekvenser av en synlig gravid venninne høsten 1900 taler for avreise samme høst. Da man foretok folketelling i Christiania 3. desember 1900, så var status nedtegnet slik for familiene Heyerdahl og Westergaard: I Bygdøy allè 5 – en av byens mest fornemme og flotte bygårder – bodde Anders Westergaard (1843-1914) med kone og fire barn. Under Olga står det: ”midlertidig oppholdssted Paris”. Hun hadde to brødre og en søster, alle yngre enn henne. Det er forøvrig bemerkelsesverdig at en attraktiv kvinne på 27 år fortsatt bor hjemme. For familien Heyerdahl i Hjelmsgate 6 står det under husfaren Hans: ”midlertidig oppholdssted Paris”. Westergaard-familien var opprinnelig fra Arendal, og husfaren står oppført som ”bogholder og correspondent”. Ut

fra boligforholdene å dømme, må han ha vært meget velstående, så det gjemte seg nok noe annet bak ovennevnte beskjedne titler. Det fremgår da også av nekrologen ved hans død i 1914. Der står det at han arvet sin fars skipsredervirksomhet i Arendal, som han senere solgte. Etter flytting til hovedstaden gikk han inn som medeier i en større grossistbedrift [265].

Mens de to elskende er i Paris, sitter Heyerdahls kone Maren Christine alene i Christiania med to barn i slutten av tenårene, med sang-og pianoundervisning som beskjeftigelse. Det er en gåte hvordan hun klarte seg økonomisk, men foreldrene har vel hjulpet henne. Aslaksby begrunner Heyerdahls oppbrudd fra Norge med at "ekteskapet behøvde fornyelse".[266]. En slik eufemistisk uttalelse vitner om manglende forståelse. Muligens trengte Heyerdahl "fornyelse", men gjorde hans kone det? Og selv om en gift mann lengter etter fornyelse, så stikker han ikke av fra landet med en mye yngre kvinne, og etterlater sin hustru og to barn i fortvilelse, uvisshet og økonomisk ruin.

I en avisartikkel i 1908 (mer om den senere) skriver Christian Krohg dette om Heyerdahls fravær: "Heyerdahl har forresten sin egen Maade at reise væk paa. Selv om han skal være borte i aarevis, siger han ikke et ord iforveien til nogen. Og naar han kommer igjen, siger han heller ikke noget i Anledning af det. Han taler om andre Ting i en selvfølgelig Tone, saaledes at Samtalen føles som en Fortsættelse af en, der ligesom bare var blidt afbrudt for en halv Time siden". Her er Krohg usedvanlig mild i tone og form, selv om han vet hva som har skjedd i denne perioden "for en halv time siden".

En ganske så parallell situasjon til Hans og Olgas romanse er beskrevet av Ketil Bjørnstad i boken *Jæger. En rekontruksjon* (Oslo 2001). Her står det å lese:

> "Jæger føler seg trygg på at venstrevinden vil feie over landet. Mer luft og frihet. I vennekretsen skjer det også oppsiktsvekkende ting. Den kjære Christian Krohg, som i stigende grad dyrker Jæger, fordi han er en mann av de nye ideer, er selv en ubestridt lederskikkelse i malermiljøet rundt Pultosten. Han har innledet et kjærlighets-forhold til sin elev Oda Engelhart. Hun venter nå, til tross for at hun ennå ikke er separert fra Jørgen Engelhart, barn med Christian Krohg. Sammen drar de til Belgia,

[265] Årsaken til at jeg nevner dette, er at datteren Olga kan ha fått betydelig økonomisk støtte fra faren under oppholdet i Paris, selv om skandalen med en gift mann ikke lot seg skjule. De to kan ha vært økonomisk på mer eller mindre bar bakke de første årene i Paris, og har nok vært avhengig av hjelp.
[266] Aslaksby (2000), s. 134.

> der de får datteren Nana den 8 august. 22.september samme år ber Oda Engelhart om separasjon. Odas far, regjeringsadvokat Lasson, har så langt støttet datteren i hennes behov for å distansere seg fra ektemannen. En fallitt er en personlig og sosial skandale. Den det rammer mister også, ifølge Grunnloven, sin stemmerett. Men skilsmisse er noe annet. Regjeringsadvokaten motsetter seg sterkt at datteren tar ut separasjon; en skilsmisse er en handling som truer ekteskapet som institusjon. I et samfunn som dette er en skilt kvinne ansett som utskjemt og forgiftet.
>
> Jæger føler en kolossal beundring for den 25 år gamle Oda Engelharts handlemåte. Ikke bare har hun, som hans egen heltinne Olga, forlatt et borgerlig hjem høyst frivillig; hun har også klart å bli gravid utenfor ekteskap, der faren til barnet er en begavet maler som allerede har opparbeidet seg et nokså lurvete rykte, både i politisk og moralsk forstand".

Her ser vi en kvinne som forlater ektemann og to barn, får barn i et annet land med og senere gifter seg med en begavet maler. I Heyerdahls tilfelle er det omvendt; det er den "begavede maler" som forlater hustru og to barn, får barn i et annet land og senere gifter seg med en yngre kvinne. Jæger ville ha applaudert og beundret Olga like mye som Oda, selv om rollene her er byttet om; det var mannen som var gift. Dette er likevel en ekte bohemoppførsel. Og det som sies her om den separerte eller skilte hustru som sitter igjen med skammen kan brukes på Maren Christine Heyerdahl. Hennes situasjon er faktisk enda verre, siden hun er blitt alene uten forutgående skilsmisse. Den ble først en realitet i 1907. Hvordan det gikk med hans hustru i disse årene, vet vi ikke. Det eneste som finnes av berøringspunkter er et brev som tante Karen sendte Edvard Munch i august 1906. Der står det: "Vi traf Fru Heyerdahl forleden. Hun talte i et væk om de sørgelige Kunstforholde, om armoden blant Kunstnerne, og hun var saa oprævet- " . Fru Heyerdahl var jo (utøvende) kunstner selv, og slet vel med å få endene til å møtes. At hun var "opprevet" er rimelig, når vi vet at hennes ektemann fortsatt oppholdt seg i Paris og levde sammen med en kvinne og deres barn.

La det være sagt med en gang, så ikke leseren misforstår. Det finnes ingen dokumentasjon – skriftlig i brevs form eller muntlig overlevert – som kan si noe som helst om hvordan og når Hans og Olga møtte hverandre, hva hans kone har fått vite, når

og hvorfor de to rømte til Paris, hva Hans har sagt til sin kone i denne perioden, hvorfor det ikke ble skilsmisse før etter syv års samlivsbrudd, hva Hans har gitt sin kone av økonomisk bistand i denne tiden, hvordan familiene på begge sider har reagert, hva pressen og kollegaene har visst, og hva slags liv Maren Christine og barna hadde i denne perioden. Av mangel på troverdig informasjon kan vi derfor bare spekulere i disse smertelige mellom-menneskelige forhold, ut fra allmen kunnskap om lignende hendelser.[267]

I Paris får de to rømlingene midlertidig bopel hos Heyerdahls gamle bekjente fra Paris-oppholdet 1878-82, baronesse de Comères .Hun bodde i en adresse som er nåværende fasjonable Avenue Georges V [268]. Men hvorfor Paris denne gang; hvorfor ikke München? Årsaken er vel at franskmennene ser helt annerledes og laissez-faire-aktig på et slikt forhold som disse to representerte den gang. De ignorerte trolig det syndefulle og umoralske som lå i dette utenomekteskapelige forholdet, mye mer enn de konservative og moralske tyskene ville ha gjort. Dette visste nok Heyerdahl. En slik *liaison passionell* har nok ikke skremt baronessen eller andre gamle bekjente av Heyerdahl i Paris. Dessuten visste han at det påny var verdensutstilling i Paris den våren, og han hadde fått fem malerier gjennom juryering i Norge. Kanskje håpet han på en ny suksess der, som 22 år tidligere? Mannen som elsket både Bismarck og Wagner, som så frem til den dagen da alle latinske nasjoner skulle ødeleggges, og som stadig sendte malerier til utstillinger i Tyskland og ikke Paris; han var da mer germaner enn latiner? Likevel velger han Paris, av rent pragmatiske grunner.

I februar 1900 dør kunstnerens far Halvor, 75 år gammel. Det ble skrevet en lang nekrolog i Drammens Tidende, samt en fyldig beskrivelse fra selve begravelsen. Avdøde var en av Drammens store sønner, og ble behørig hyllet for sin innsats for byen og sitt

[267] Først i 2000 ble Heyerdahls fire barnebarn etter datteren Eva (1910-90) kjent med at morfaren deres hadde et tidligere ekteskap bak seg, og at deres tante Olga var født utenfor ekteskap. Da ble dette offentliggjort i katalogen til Heyerdahl-utstillingen på Haugar Vestfold Kunstmuseum. Ingen hadde fortalt dem dette tidligere.

[268] Kilde: Aslaksby (2000).

store kulturengasjement. Det interessante spørsmålet her er hvordan forholdet mellom far og sønn Hans var rundt tidspunktet for dødsfallet. Hva visste faren om sønnens økonomiske vanskeligheter, motstand blant kollegaer og presse, og ikke minst forholdet til Olga Westergaard? Dette vet vi dessverre ingenting om, så det blir bare spekulasjoner. Det er likevel rimelig grunn til å tro at dette utenomekteskapelige forholdet var kjent innen familien, også før Olga ble gravid. Halvor Heyerdahl var i alle år stolt av sin sønn, men dette tillitsforholdet kan ha blitt brutt da han fikk vite om elskovsaffæren. Det kan ha ført til at han i dyp skuffelse makulerte alle de brev som foreldrene hadde mottatt fra ham opp gjennom årene. Dette sviket – om vi kan kalle det det - kan også i verste fall ha vært en medvirkende eller fremskyndende årsak til hans død. Kunstnerens mor Helga døde i 1917, 83 år gammel.

På Verdensutstillingen i Paris i 1900 var Norge denne gang representert med i alt 119 malerier av 59 kunstnere. Alle gullaldermalerne var der, bortsett fra Skredsvig og Kittelsen. Av disse var Gerhard Munthe best representert, med 8 malerier og 5 akvareller. Heyerdahl hadde sendt inn hele 11 malerier til den norske juryen, hvorav 5 ble plukket ut. Alle de 11 er gamle kjenninger i Heyerdahl-repertoaret, og det er grunn til å spørre om hvor mange ganger han skal få lov til slike repetisjoner, i salgsøyemed. Heyerdahl stiller altså ut både ”Kharons båt” (priset til 7 000 franc!) , portrettene av Ibsen og prins Eugen, et landskap fra Åsgårdstrand, samt ”gammel fisker”. Her burde den norske juryen ha vært strengere. De har likevel vraket både et ”Adam og Eva”, en ”Botferdig Magdalena” og ”Perseus og Andromeda”. Werenskiold stilte også ut sitt portrett av Ibsen; så kunne i hvert fall de besøkende sammenligne.

Christian Krohg var medlem av den internasjonale juryen. Jens Thiis skrev til den offisielle katalogen en 50 siders historisk gjennomgang av norsk malerkunst – på engelsk. Her står det bl.a om Heyerdahl: ”There is none as unequal as he, none have taken such sharp turns and made such strange oscillations between genius and triviality; but with all his eccentricities and momentary fits of weakness, he is still and will continue to be the favoured colourist of Norwegian art”. En ganske korrekt beskrivelse fra Thiis` hånd.

Heyerdahl er igjen trofast mot sitt annet fedreland, og sender to malerier til Grosse Berliner Kunstausstellung i år 1900 [269]. Det er *Vendetta* og *Blåbær*. Førstnevnte bilde og motiv kjenner vi ikke, tiltross for at det ble solgt på auksjon i Oslo i 1974. Det andre er et av Heyerdahls kjente barneportretter; denne gang med en gutt og jente som holder hver sin skål med blåbær. Mye tyder på at dette bildet ble solgt i Berlin. Det er malt i replikk samme år (PE i Norge). Det er et bedårende bilde, der Heyerdahl har lykkes i få frem det blygt-sjenerte og umiddelbare ved barna.

Blåbær. 1899. 86 x 68. PE. Foto: Blaafarveværket

[269] I katalogen står det at Heyerdahl er fra Christiania, hvilket styrker teorien om at han befant seg der primo 1900 da han sendte inn bildene. Hadde han vært i Paris, så hadde han skrevet det på innsendelsen.

Heyerdahl deltar ikke på Høstutstillingen i 1900. Da juryering og innsendelse skulle finne sted var han nok allerede ankommet Paris. Et innblikk i den forvirring og taushet som omga Heyerdahls flukt fra Christiania, får vi i et langt brev som Erik Werenskiold skriver til prins Eugen i juni 1901. Der avlegges Heyerdahl en visitt: "Heyerdahl var hjemom en tur, jeg talte et par ord med ham og spurgte, hvor han havde været, men fikk ikke rede på det; heller ikke har jeg hørt mer til de rygter, som går om ham. Nu er han i Paris igjen, antagelig for at prøve at skaffe sig sit udkomme der."

Rykter til tross; Heyerdahl er taus om sin livssituasjon, selv overfor gamle kollegaer. Var han flau, eller tidde han av stolthet?

1901 -1902

I februar 1901 får Olga Westergaard og Hans Heyerdahl en datter – Olga Mira – i Paris. Sommeren det året tilbringer han i både Christiania og Åsgårdstrand, frekt nok. Beviset på det er at han selv har satt datering 1901 på et *Pikeportrett* og et *Pike med kattepus,* som ut fra titlene å dømme er malt i sommerbyen. Og han er trofast mot CKF samme høst og sender inn 4 bilder dit, alle med motiv fra Åsgårdstrand. Hvordan han har samvittighet til å reise tilbake til Norge mindre enn et år etter at han forlot sin kone og to barn i skam, er ubegripelig. I sommerbyen kjente alle Heyerdahl-familien, men hva visste de om det som hadde skjedd året før? Trolig hele historien; ryktene flyr fort. Likeså i hovedstaden. Var han alene der, eller bragte han med seg sin elskerinne og nyfødte barn? Uansett sitter hans kone Maren Christine alene i Christiania, og forpurrer trolig den skilsmissen hennes mann nok har ønsket seg.

Skilsmisse var lovlig i Norge på 1800-tallet, men omtrent ikke-eksisterende helt frem til "Lov om ektefellers formuesforhold" kom i 1888 [270]. Da ble det en gradvis liberalisering, og et nytt syn på skilsmisse. I tidsrommet 1901-09 ble det innvilget ca. 2 100 skilsmisser i Norge, herav 85 ved dom. Selv om ekteskapet i prinsippet var en livsvarig kontrakt, var skilsmisse altså ikke umulig. De fleste skilsmissebevilgninger ble gitt på grunnlag av at samlivet faktisk var opphørt fordi ektefellen var forsvunnet. Et omflakkende og farefylt arbeidsliv kunne føre ektefellene fra hverandre uten at den gjenværende part fikk vite hva som var skjedd med ektefellen. Men rømming kunne nok

[270] Kilder og sitater i dette avsnittet: 1) *Med kjønnsperspektiv på norsk historie,* Oslo 2005, og 2) Hanne Marie Johansen: *Separasjon og skilsmisse i Norge 1536-1909,* doktoravhandling, UiB

også fungere som en uformell måte å slippe vekk fra et dårlig ekteskap på. I siste halvdel av 1800-tallet ble emigrasjon for mange (menn) en enkel løsning. I Christiania registrerte magistraten et økende antall forlatte kvinner fra 1880; i de fleste tilfellene hadde mannen dratt av gårde til Amerika. Vi finner en parallell her til situasjonen for Maren og Hans Heyerdahl. Han hadde riktignok ikke stukket av til Amerika, men Paris var også langt unna. Kanskje kan vi også si at "et omflakkende arbeidsliv" hadde ført disse partene fra hverandre! En muntlig overlevering i familien mange år senere tyder på at årsaken til at det tok syv år fra rømningen til skilsmissen ble innvilget, var at fru Heyerdahl motsatte seg den i mange år. Den utro ektefellen har nok ønsket skilsmisse mye tidligere [271].

I årene som kommer er Heyerdahl hvert år vekselvis i Christiania, Paris og Åsgårdstrand, uten at det lykkes eller er nødvendig å tidfeste disse oppholdene nærmere. Han får omtrent årlig antatt bilder på en eller to av Paris-salongene. Mer om dette senere.

Heyerdahl fortsetter sin utstillingsvirksomhet i Tyskland – germaner som han er av gemytt – og sender inn tre bilder til Münchener Glaspalast i 1901. Det er de tidligere portrettene av hr. og fru Bätzmann og det evige motivet "gammel fisker". Han deltar også på København-utstillingen med fem bilder, deriblant det stadig usolgte *Kharons båt*.

Sommeren 1902 er han igjen i Åsgårdstrand, hvilket en håndfull daterte bilder viser. Blant disse er det nydelige *Sommer*, som virkelig forsvarer sin fordringsfulle tittel. Det ånder av idyllisk norsk sommer i dette maleriet, uten bunadkledde jenter eller høyinnsamlende bønder. Og i en fullkommen komposisjon.

[271] Det har ikke lykkes meg å finne ut hvordan lovgivningen var på det tidspunktet når det gjaldt samtykke og lengden på separasjonstiden, dersom den ene ektefellen motsatte seg skilsmisse.

Sommer. 1902. 51 x 73. PE.

Heyerdahl deltar igjen på Høstutstillingen, denne gang med 8 malerier. Her er 7 malerier med motiv fra Åsgårdstrand, og ett ”Adam og Eva utdrives av paradis”. Om det er malt samme år vites dog ikke. Han deltar ikke på Høstutstillingen igjen før i 1906. Dette året maler han også en ny *Botferdig Magdalena*, trolig malt i Paris.

Han får antatt ett bilde til Paris-salongen dette året, og viser seg altså der for første gang på 17 år – bortsett fra det enslige året 1892. Det er jo naturlig, siden han nå bor i byen. Det er en Madonna han stiller ut – et bilde vi ikke kjenner. I disse årene da Heyerdahl var fraværende fra salongene, stiller Werenskiold, Thaulow og Skredsvig flittig ut i Paris, dog ikke hvert år.

1903

Dette året ble det i tillegg til Høstutstillingen arrangert en juryfri utstilling i Diorama-lokalet i Christiania – en ”Secession”. Det var en protest fra de yngre malernes side, ”ligeoverfor den despotiske Magt over vore udstillinger og vore Kunstforhold, som har været øvet

af en snevrere Kreds". Det var vel misnøye med at den årlige jury på Høstutstillingen refuserte disse malernes arbeider i stor grad. Krohg, Werenskiold og Heyerdahl sendte inn bilder til denne secession, i solidaritet med denne gruppen malere. Heyerdahl dog bare med ett bilde, det alltid tilstedeværende *Kharons båt*, eller *Dødens båt* som det nå het. Dette maleriet var nå prissatt til kr. 7 000, mens ingen andre bilder lå høyere enn kr. 1 000. På denne protestutstillingen deltok forøvrig Heyerdahls sønn Hans Olai med åtte bilder.

Utstillingen har et interessant aspekt, idet Heyerdahl stiller ut et bilde malt av prins Eugen – som han tydeligvis eier. Gerhard Munthe skriver dette til Heyerdahl i et brev i oktober: "Jeg hørte igaar at P. Eugens Billede var udstillet uden hans Vidende. Hvis saa er Tilfældet, maa jo hans Tilladelse indhentes. P. er jo norsk Borger, og vi kan jo ikke udstille hverandres Billeder uden at spørge om Lov. Jeg haaber at dette er en Misforstaaelse". Heyerdahl svarer raskt på dette brevet, i vanlig selvsikker stil: "Det hjalp Mentzel lidet baade for Retten og i Aviserne at protestere mod, at Secessionen i Berlin mod hans Vilje udstillede en daarlig Tegning af ham, blot for at have hans Navn med! Og Eiendomsretten kan end ikke en Prins omstøde. Hans Maleri danner sammen med Max Klinger`s og Courbet`s en god Ramme om mit store Maleri, hvilket for mig, opriktig talt, er Hovedsagen i dette Tilfælde".

Her får vi altså vite at Hyerdahl har fått tillatelse til å henge sine malerier av Klinger og Courbet – samt av prins Eugen – som en ramme rundt sitt eget store bilde av *Dødens båt*. Da blir det enda mer passende at Klingers bilde har tittelen *Døden*! I Heyerdahls dødsbo 10 år senere fantes et dusin malerier av utenlandske kunstnere, herunder Klingers ovennevnte bilde og en håndfull franske av usikkert opphav. Heyerdahl har vel selv ment at et av disse var av Courbet. Det er en adekvat ironisk kommentar til denne belæring at Munthe har gjort følgende påtegning bak på konvolutten til nevnte brev: "Morsomt fra maleren Heyerdahl"

Utstillingen får ganske hard medfart i Aftenposten 10.oktober 1903. Her skal siteres et par avsnitt: "Kjernen i landskabsmalerierne er et grufuldt skjævt Landskab af Edvard Munch. Hvor det gjør en godt at se noget saadant! Og de Unge gaar trofast efter i Sildesalatfarvernes Spor […..] Ved siden af megen god og frisk Kunst vandrer den kjedsommeligste Manèr og den tørreste Middelmaadighed". Heyerdahls bilde omtales ikke. Forøvrig må vi forstå omtalen av dette Kharon-bildet slik at det er en stor versjon; en

mellomting mellom det utkastet som i dag befinner seg i Drammen og det opprinnelig planlagte kolossalbilde. Vi vet ikke hvor dette maleriet befinner seg i dag.

Heyerdahl sender også tre bilder til Bergensutstillingen det året, deriblant det tidligere omtalte *Istykkerrevne brev*.

Men det største for Heyerdahl i 1903 er hans to separatutstillinger hos Blomqvist; en i mars og en i november. Vi har bare katalog for sistnevnte. Det nye for hans vedkommende var at bildene da skulle selges på auksjon. Da var han i hvert fall sikker på å få solgt dem. I tillegg skulle det selges noen få malerier av andre kunstnere, eid av Heyerdahl. Katalogen viser at det er et rikholdig utvalg av Heyerdahls kjente og kjære motiver som skal selges. Prisene er imidlertid svært lave, helt ned til tyve-tredve kroner [272]. Det er ca. 20 bilder fra Åsgårdstrand, en håndfull barneportretter, like mange "nymfebilder" og 15 studiehoder. Det er ikke mulig å vite hvilke av disse malerier som har vært fremvist tidligere, men det faktum at dette var en auksjon kan tyde på at det aller meste er gjengangere fra tidligere utstillinger, som han ikke har fått solgt. Prisene tyder dessuten på at det er små malerier, og noen titler indikerer at det også er forstudier til større bilder. Heyerdahl må ha vært meget skuffet over den beskjedne sum han mottok fra denne auksjonen.

Mot slutten av året og trolig inn i 1904, er Heyerdahl i København for å male portretter. Vi vet ikke om han har reist dit på eget initiativ og faktisk annonserte sitt nærvær, eller om han er blitt invitert. I en artikkel av den danske forfatter Carl Ewald i februar 1904 står det å lese [273]:

> "I et lille bitte Fjerdesals-Værelse paa Hotel Kong Frederik har Hans Heyerdahl indlogeret sin Verdensberømmelse. Han kan ikke blive der længe, for Stuen er saa fuld af legemstore Portrætter, at han med Møje snoer sin hærdebrede Skikkelse imellem dem. Der sidder Mesteren altsaa og maler et helt Galleri af Nordens næststørste Forfattere. Vi taler om, hvovidt han flatterer os. Det er en saadan Farvernes Fest i hans Portrætter… Naar han er oplagt og i Gang, holder han Modellen fuldkommen fangen under sit Bismarck-Blik…. Mens han maler, taler han.

[272] På den katalogen som jeg har kopi av er salgsprisene angitt i margen.
[273] *Illustreret Tidende* 21/2-1904, s. 349

> Og han taler, som han maler. Han, som i sit omflakkende Liv allermest har omgaaedes anarkistiske Kunstnere, er i sin Glæde over det stærke og udformede bleven en hvid Reaktionær. Han elsker Chamberlain og Keiser Wilhelm, som han haaber at komme til at male. Han kan nok se, at vi ender i Socialdemokratiets Fællesgryde, men indtil da er han Imperialist. Liberale Mellemstadier har ingen Ansigter han kan male. [….] Han er stadig Udstiller paa Salonen i Paris, er spækket med store *Prix-er* og har i sin Buxelomme en formue i Guldmedailler. Mange har berømmet ham offentlig, bl.a Holger Drachmann. Til Foraaret vil hans Billeder ses på Udstillingen. Han har sagtens sine Venner og Fjender som andre ordentlige Mennesker. Selv taler han ikke om det. ”Jeg har aldrig hørt Dem sige noget ondt om en anden Maler”, siger jeg til ham. ”Man kunde ofte ha` Lyst til det”, siger han, og hugger min ene Tinding, saa det svier”.

Et levende og godt bilde av Heyerdahl, dette! Både ”hvit reaksjonær” og ”imperialist” passer jo som karakteristikk på ham. Men omtalen av verdensberømmelsen, alle gullmedaljene og Prix-ene er nok skrevet med påholden penn av Ewald. Eller driver Ewald gjøn med kunstneren og gjennomskuer hans forfengelighet? Den påståtte omgang med ”anarkistiske kunstnere” er uansett umulig å forstå. Er det Jæger Ewald tenker på? Lemfeldig omgang med sannheten er også hans uttalelse om at han nok har hatt lyst til å tale ondt om andre malere, men tydeligvis har latt det være. Denne påtatte beskjedenhet passer ikke med den arrogante og narsissistiske Heyerdahl med skarp tunge som kunstnere og presse kjente så godt i Norge gjennom mange år.

Artikkelen er ledsaget av fire fotos i svart-hvitt av Heyerdahls portretter av danske forfattere. Det er det eneste vi kjenner fra de sikkert mange portretter han har malt under dette oppholdet – i dag sikkert i privat dansk eie.

1904-07

I januar 1904 blir Heyerdahl utnevnt til Ridder av 1. klasse av St.Olavs orden, ”for fortjenstfull kunstnerisk virksomhet”. Det må ha gledet den ærekjære Heyerdahl umåtelig. [274] Av de andre gullaldermalerne er det bare Eilif Peterssen (1887), Theodor

[274] Det var 97 andre som fikk denne orden samtidig med Heyerdahl, bla. maleren Thoralf Holmboe. Det finnes ikke tilgjengelig materiale som viser hvem som anbefalte Heyerdahl eller hva søknaden inneholdt.

Kittelsen (1908), Fritz Thaulow (1892) og Erik Werenskiold (1890) som har fått denne utmerkelsen. Thaulow og Peterssen ble begge forfremmet til kommandør i 1905, og Werenskiold forfremmet flere ganger inntil han i 1935 fikk Storkorset av St. Olav.

I disse årene er Heyerdahl som vanlig både i Paris og Åsgårdstrand. Nå begynner for alvor en ny oppblomstring i hans kunst. Han har i de tre første årene etter flukten til Paris antagelig livnært seg hovedsakelig som portrettmaler der. Derom vitner hans uvanlig magre produksjon i årene 1900-03, i hvert fall den vi kjenner. Selv om han er i en vanskelig livssituasjon som nok sliter på psyken, så er det grunn til å tro at han sånn noenlunde har opprettholdt sin høye produktivitet. Hans tidligere gode økonomi var antagelig ødelagt etter krakket i 1899, og han trengte sårt til "mynt". Og han malte bestandig, ifølge hans kone. Da var det mest nærliggende å påta seg oppdrag i det han mestret aller best; portrettmaling. Det finnes sikkert mange franske portretter fra hans hånd i denne perioden; bilder vi i dag ikke kjenner.

Heyerdahl maler i den rike perioden 1904-07 en hel serie med fremragende bilder fra Paris, i hovedsak landskapet på og rundt Montmartre. Og han fortsetter å male like fine bilder fra sommerbyen ved fjorden; med landskapet, barna og fiskerne. Voksen-portrettene – i hvert fall malt i Norge - forsvinner nå nesten helt fra hans kjente produksjon, men noen slike finnes nok hos ukjente private eiere. Bare i perioden 1904-07 kjenner vi fra hans hånd ca. 50 malerier med sikker datering, og vi kan nok legge til et like stort antall udaterte. Heyerdahl er altså meget aktiv i sin nomadetilværelse, og vi kan vel konkludere med at han synes å trives med sin nye lille familie. I et brev fra 1906 skriver han at han "for tiden maler portretter her i Paris", så vi kan tillegge også dette til hans produksjon i disse årene.

Heyerdahls andre periode på Paris-salongene

I årene 1879-85 fikk Heyerdahl antatt 13 bilder på Salonen. Disse er omtalt tidligere her. I perioden 1885-1900 – da han bodde i Christiania – sendte han ikke inn noen bilder til Paris-salongene, bortsett fra ett til Marsmarksalongen i 1892. I samme periode sender han inn bilder mange ganger til utstillinger i München og Berlin. Det er uforståelig hvorfor Heyerdahl ikke sender inn bilder til utstilling i Paris. Jeg har prøvd å begrunne det

tidligere her med at han egentlig var germaner av gemytt, og har gått lei av franskmennene og fransk kunst. Han støtter heller sitt andre fedreland – Bismarcks og Wagners land - som han også sto i utdannelsesmessig takknemlighetsgjeld til. Vi kunne forklart det franske fraværet med at han har blitt refusert på Salonen, men det kan tilbakevises. I det før omtalte intervjuet med hans kone Olga sier hun om dette: ”Etter disse store prisene (Grand Prix de Florence på Salonen i 1882; min tilføyelse) kunne Heyerdahl stille ut så mange bilder han ville på ”Salonen” uten at han behøvde å bedømmes av juryen først”. I det samme intervjuet sier ektefellen at Heyerdahl ”elsket Frankrike og var mer sammen med franskmenn enn med nordmenn”. Her kan hun bare uttale seg om tiden etter 1900. I løpet av de 15 foregående årene har Heyerdahl nok følt seg mer germansk enn latinsk av gemytt, men dette har av naturlige grunner snudd når han senere bruker Paris som først skjulested og senere base, for seg og sin nye familie. Vi har ingen dokumentasjon på at Heyerdahl pleide vennskap med de norske kulturpersonligheter som var i Paris i årene etter 1900, i særlig grad Jonas Lie med sitt gjestmilde hus, og Christian Krohg.

Heyerdahl gjenopptar nå med full kraft sitt tidligere gode forhold til Paris-salongene, og slipper altså juryering. Det vises ikke minst på antallet bilder han viser der. Her er en oversikt:

1902: 1 bilde (*Madonna*) på Marsmarksalongen

1903: 1 bilde (*Aveux = Tilståelse*) på Salonen. Dette må være det bildet med samme tittel som tidligere er omtalt her og som i dag er i Trondheim museum. Det er dog vanskelig å tro at han har fått fraktet det store bildet på ca. 2 x 1,5 meter fra Norge til Paris. Kan det være en mindre og nyere versjon av dette motivet han stiller ut?

1905: 1 bilde på Salonen, med tittel *Paysage de Montmartre (soir)*. 8 bilder på Independenten, herav 3 skisser. Alle bildene er med motiv fra Montmartre.

1906: 2 bilder på Salonen, og 8 bilder på Independenten. 4 av bildene er fra fjorårets sommeropphold i Vendèe og resten fra Montmartre.

1907: 2 bilder på Salonen, og 6 på Independenten. På Salonen viser han motiver fra Montmartre, men på Independenten er det stor variasjon i titlene. Her er *Nymfe, Venner i haven, Hushjelp med barn* og *Kvinnelig maler*. I tillegg 2 Montmartre-bilder. Vi kjenner i dag ikke de navngitte bildene. ”Kvinnelig maler” kan være hans datter Sigrid fra første ekteskap som vi vet studerte til maler, og som på den tiden kan ha besøkt sin far i Paris.

Hun var da 25 år gammel. Men – disse bildene som ikke er fra Montmartre, kan også ha blitt malt i Norge.
1910: 2 bilder på Salonen, begge kvinneakter. 6 bilder på Independenten, som vi ikke kjenner titlene på (ikke oppgitt i katalogen).
1911: 2 bilder på Salonen, begge landskap fra Norge. 6 bilder på Independenten, alle med motiv fra Montmartre, primært gatebilder med navn.
1913: 2 bilder på Salonen: *Moulin de la Galette, vinter* og *Sacre Coeur, kveld.*
1914: 2 bilder på Salonen: *Portrett* og *Ved fontenen*. Disse bilder er innsendt (av hans kone?) etter Heyerdahls død i oktober 1913.

Samlet blir dette 49 malerier vist på salongene i Paris i perioden 1902-14. I tillegg kommer nok mange bilder utstilt for salg hos kunsthandlere i byen. Hvor mange av de ovennevnte bilder som er solgt under eller etter utstillingene, vet vi ikke. En del av dem er nok tatt hjem til Norge, der de er vist på Heyerdahl-utstillinger i 1907, 1908, 1909 og 1912. Det er ett kjennetegn ved hans Montmartre-bilder vist i Paris, nemlig at titlene er unormalt spesifiserte. Fra katalogene henter jeg titler som: *Vieille maison a Montmartre (coucher de soleil), Cabaret à Montmartre, effet de lune (soir), Cabaret à Montmartre, mauvais temps (soir), Les Chats de Montmartre (brouillard et fumèe)* og *Paysage de Montmartre (soirèe dorèe)*. Titlene er nok satt så detaljert for å tekkes et parisisk publikum. Samtidig er det åpenbart viktig for ham å fortelle både seg selv og betrakteren/kjøperen når på dagen bildet er malt og hvordan været var akkurat da. Problemet oppstår når disse bilder tas hjem til Norge og vises her med annen tittel, gjerne det nøytrale ”Landskap fra Montmartre”. Da klarer vi ikke å skille disse fra hverandre.

Montmartre med kjæreste og ”kjærlighetsbarn”
Årene 1904-07 blir altså en rik periode i Heyerdahls kunstnerliv. Han opplever en oppblomstring, både kunstnerisk og menneskelig. Han er meget aktiv – slik som før århundreskiftet – og han finner nå nye motiver i Paris, der han bodde det meste av året. Motivene fra somrene i Åsgårdstrand er de samme som før. Fra Chistiania kjenner vi omtrent ingen bilder fra disse årene, også det som vanlig. Men fra landskapet på og rundt Montmartre maler han en rekke bilder. Selv bodde han på Montparnasse, på den andre

kanten av byen. Etter på ha bodd hos baronesse Comères de første par årene, flytter kjæresteparet med sin lille datter for seg selv. Vi vet at han hadde adresse 13, Rue de Ravignan fra 1905 og 14, Rue du Mont-Cenis i 1907. Ved senere besøk i byen – dvs. etter 1910 - bodde han på hotell.

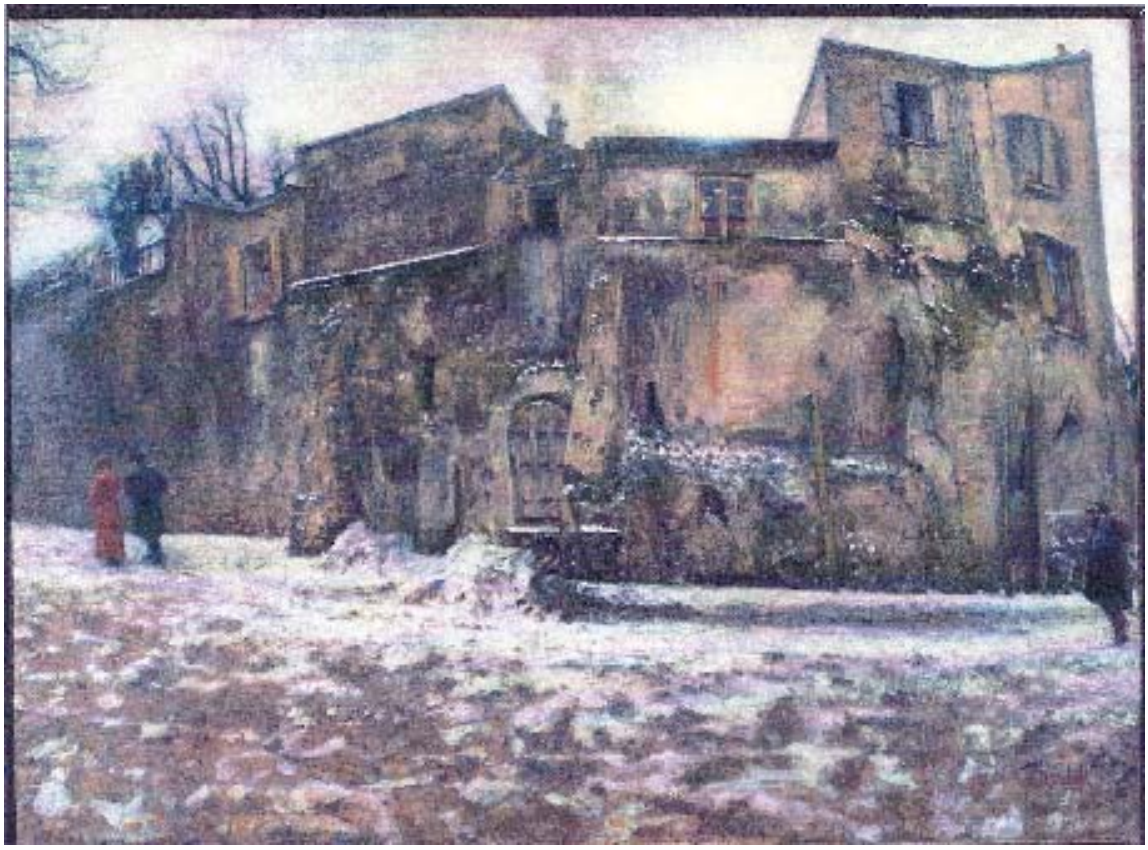
Heyerdahls Montmartre-bilder inneholder nye farver. Bildene har nå en koloritt preget av grått, grønt og brunt, i dempede toner. Det gjør at bildene får en fasthet og ro, som binder motivet sammen. I disse bildene ser vi også noe nytt; han fremstiller bygninger, murer, marker og andre flater som sammenbundne masser med fast form. Det blir slikt noe arkitektonisk over maleriet. Det har alltid vært Heyerdahls force at han makter å gi sine malerier en koloristisk helhetsvirkning; og dette ser vi tydelig demonstrert i Montmartre-bildene. Men her er også innslag av rødt, særlig i bildene der hans kjæreste Olga er med. Det er pasjonens farve. Disse bildene er svært stemningsfulle og har en indre ro. I flere bilder ser vi Hans og den rødkledde Olga gå omslynget langs Montmartres høye murer, på gater eller marker. I det kjente bildet *Idyll* står han og kjæresten i tett omfavnelse på en gårdsplass, bak en falleferdig port og en mosegrodd mur. Kunstneren selv er kledd i en lang sort kappe og hatt. Dette er rømlingene fra Christiania, fortsatt på flukt fra en ond verden. Dette kan være bildet *Les amis au jardin*, vist på Independenten i 1907. Disse bildene har en virkning av tosomhet i en verden som ikke bryr seg om dem, og som de heller ikke bryr seg om.

Temaet flukt og isolasjon kommer overtydelig frem i bildet som han selv har gitt den megetsigende tittel *Flukten til Egypten***.** Utstilt første gang i CKF i 1907. Dette motivet er et av de mest brukte fra bibelhistorien i eldre kunst. Herodes jaktet på babyen Jesus, og massakrerte alle småbarn i Betlehem. Da Josef og Maria fikk høre om dette, rømte de til Egypt, der de ble i flere år. Dette fluktmotivet er som oftest fremstilt med Maria ridende på et esel med Jesusbarnet i armene, mens Josef enten går foran eller bak. Nøyaktig slik har Heyerdahl fremstilt sin egen lille families situasjon, på Montmartre! Olga rir på et esel i en trang gate, kledd i rødt og med den lille datteren i armene. Heyerdahl selv går foran kledd i kappe og med en kjepp. I bakken bak dem ligger en kunstnerkneipe – den samme kneipen som han har malt i et annet bilde, kalt *Morderkneipen* (i privat eie, ikke tilgjengelig for kopiering). Hvorvidt denne kneipen hadde et slikt tvilsomt rykte, vet vi ikke. Men kunstnerens tittel er satt med omhu; for det

var jo mordere som var på jakt etter babyer for 1900 år siden. Analogien avviker dog fra bibelhistorien på et viktig punkt, Hans og Olga hadde en datter, og det var guttebabyer som ble jaktet på! Fluktbildet har en monumental virkning, ikke minst på grunn av de tette omgivelsene. Det er uhyre stemningsfullt. Men tittelen er en hån mot hans egen familie i Christiania. Man fristes til å tro at Hyerdahl her er selvironisk, og håper det er sant. Å føle seg forfulgt av andre som vil en vondt, er i Heyerdahls situasjon der og da totalt meningsløst.

Heyerdahl har i andre bilder fra denne perioden fremstilt sin lille familie foran enten kirken Sacre Coeur, møllen på Montmartre eller i en gate eller trapp. Alltid er disse tre mennesker fremstilt i lite format i et stort bilde; kvinnen med barnet på armen og mannen på litt ærbødig, betraktende avstand. Det er som om kunsteren vil ha oss til å føle medynk med de tre, fortsatt på flukt og i arme kår. Disse malerier blir derfor en smule teatralske i utformingen; det er feil mennesker på feil sted til feil tid. I følge en muntlig overlevering i familien mange år senere - da et av disse bildene ble utstilt – hadde Olga Mira sagt at det var hun som var ”kjærlighetsbarnet” på bildet.

Her følger et mindre utvalg av Heyerdahls malerier fra Montmartre, sentrert rundt kjærlighetsparet – med eller uten sitt barn. Alle er malt i perioden 1900-ca.1905.



Maisons à Montmartre. 74 x 100. Drammens museum

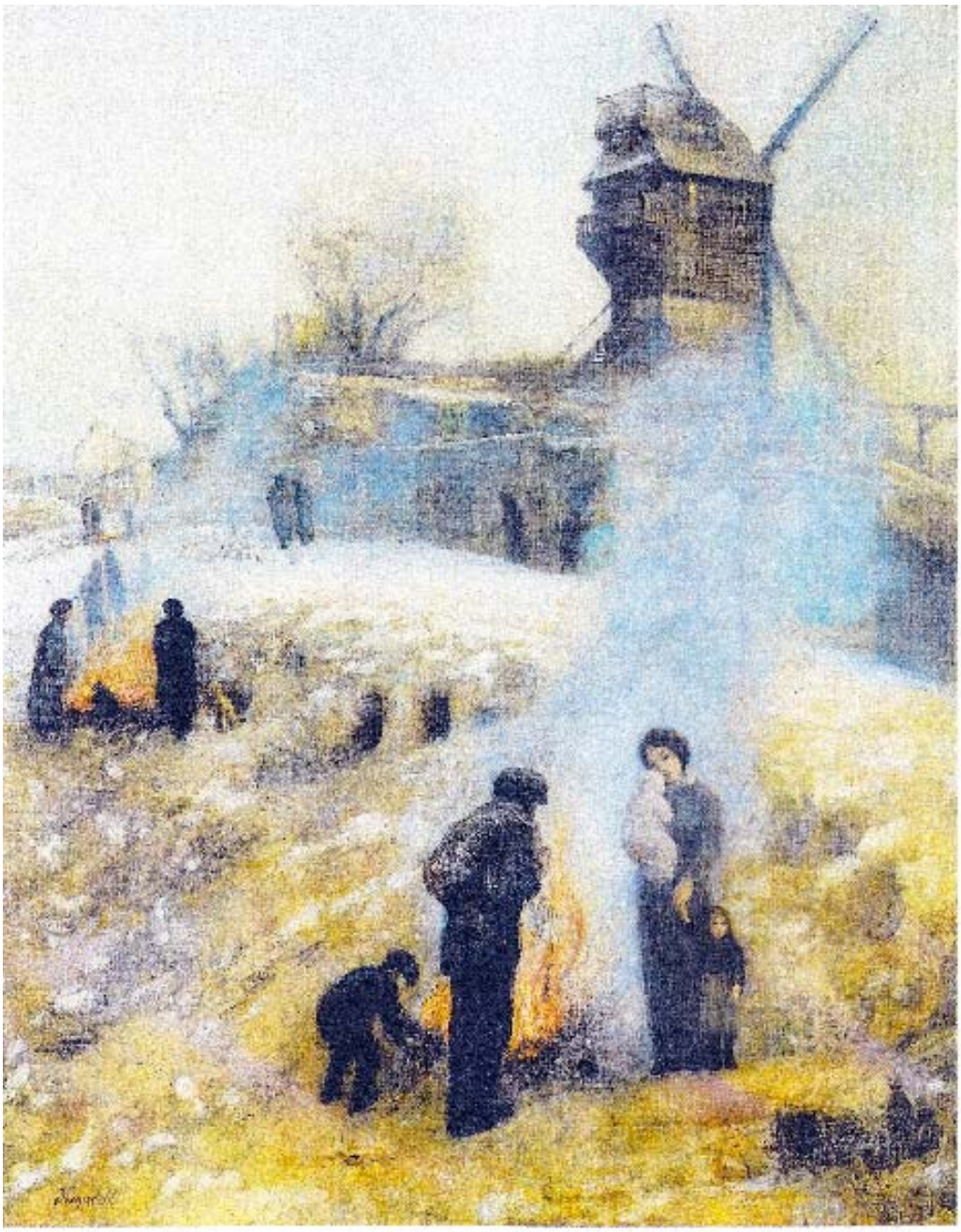
Paysage de Montmartre. 66 x 82. Drammens museum

Landskap fra Montmartre. 35 x 50. PE. Foto: Blomqvist kunsthandel

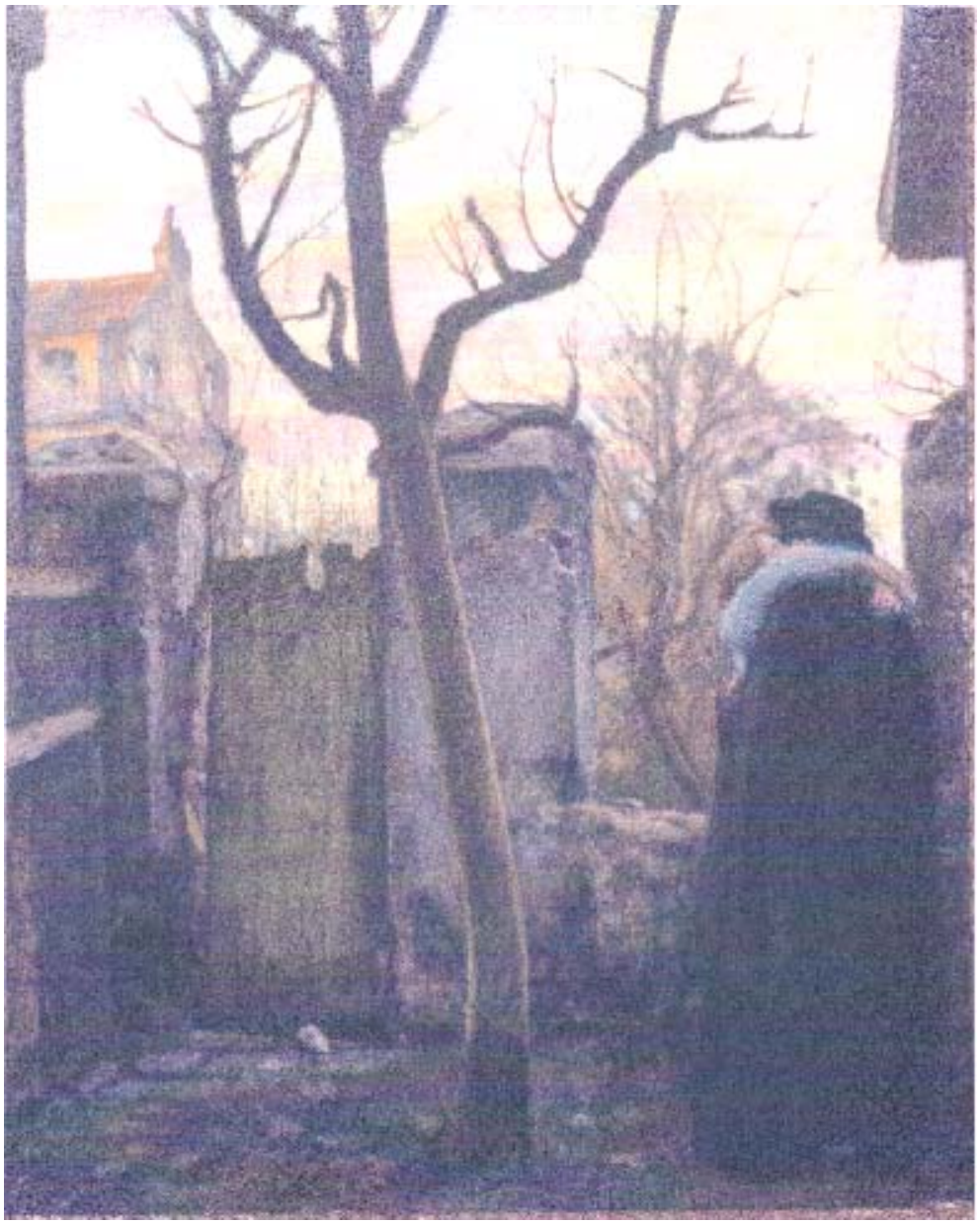
Fra Montmartre. 100 x 162. PE. Foto: Sothebys

Gatebilde fra Montmartre. 65 x 81. Drammens museum

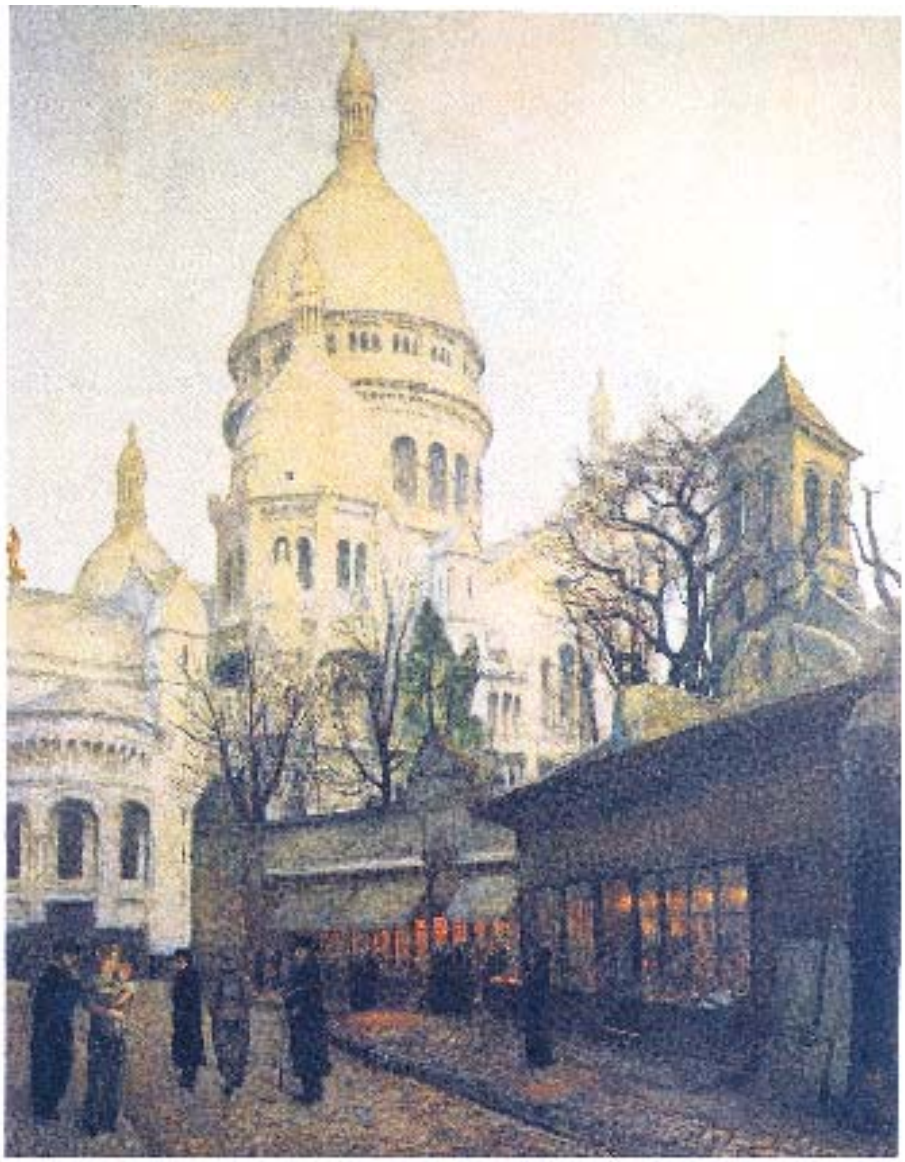
Flukten til Egypt. 111 x 162. Drammens museum



Møllen, Montmartre. 146 x 114. PE. Foto: GWPA



En idyll. 100 x 81. Drammens museum



Sacre coeur. 147 x 115. PE. Foto: Sotheby

Christian Krohg bodde fast i Paris fra 1901 til 1907, med sin hustru Oda og sønnen Per. Han underviste på Academie Colarossi. Vi har ingen dokumentasjon på om Heyerdahl og Krohg omgikk hverandre i denne perioden, da de begge bodde i metropolen. Med vårt kjennskap til Heyerdahls frivillige isolasjon er det vel tvilsomt om de traff hverandre i sosial sammenheng - med eller uten familier. Vi har derimot dokumentasjon på at de traff

hverandre som kunstnere ved minst èn anledning. Det var på Independent-utstillingen i 1905. Krohg har på fornøyelig og velskrevet vis fortalt om den vandring som han selv, Thaulow, Werenskiold og Heyerdahl foretok på denne utstillingen. I artikkelen *Vi gamle* [275] beskriver han kranglingen disse fire imellom, der de vandrer fra bilde til bilde. Ut fra tittelen å dømme skulle man tro at dette var fire pensjonister. I virkeligheten er de ca. 50 år alle sammen. Krohg koketterer altså igjen med aldersbegrepet. Her skal bare siteres det i artikkelen som dreier seg om Heyerdahl, som her er like narsissistisk som vanlig :

> ”Langtfra!, sa Heyerdahl. En snever oppfatning. I bildende kunst kommer det mest an på at man holder seg utelukkende til det som er purt og rent malerisk og skulpturelt. Vekten ligger på det som ikke kunne uttrykkes, hverken i litteratur, musikk eller arkitektur. Jo bedre *dette* er, jo bedre er bildet, alt annet er likegyldig, og innenfor denne rammen er også den ene retning likeså god som den annen, enten den er dekorativ eller naturalistisk. [……] Stemmen behøver slett ikke være så sterk, sa Heyerdahl. Hva nytter alle disse gloende farveklatter og urimelige stillinger og linjer like overfor kunstnerisk diskresjon og harmoni. Se de to bilder der henne, de er grå, nesten farveløse, og dog er det dem blikket hefter seg ved som en rolig plett, hvor man kan hvile seg.
>
> - Du har rett, sa vi alle og gikk henimot bildene. Hvem er de av?
> - Av meg, svarte han.
> - De er dekorative i farven, sa Werenskiold
> - De er vakre i farven, sa Thaulow
> - De er livfulle og naturlige, sa jeg.
> - Det er de beste bilder på utstillingen, sa Heyerdahl. Jeg har blandet alun i farven. Det gjorde de gamle mestere. Det burde dere også gjøre, så ville dere komme til å male bedre enn dere gjør”

Fra tidligere gjennomgang her av Heyerdahls utstilte bilder i Paris vet vi nå at han viste 5 malerier og 3 skisser på denne Independenten i 1905. Alle med motiv fra Montmartre. Hans kollegaer har altså likt dem.

Heyerdahl deltar på utstillingen ”Norska Konstnärers arbeten” i Stockholm i 1904 Der ble fremvist 304 malerier av våre mest kjente kunstnere, herav bare to av Heyerdahl.

[275] Krohg s. 78 ff.

Det var *Dragedrapet* – et mytologisk motiv som vi ikke vet hvordan ser ut – og det tidligere omtalte *Tilståelsen*, nå priset til kr. 10 000.

Heyerdahl hadde også tid til å vise seg på Høstutstillingen igjen, etter fire års fravær. I 1906 stiller han ut 5 malerier, herav fire fra oppholdet i Vendèe sommeren året før. Om dette oppholdet sier Olga Heyerdahl i før omtalte intervju: ”Vi bodde engang i Vendèe, i et gammelt slott som var innredet til pensjonat. Der levde hele familien for 10 franc dagen, og levde aldeles storartet. Først hadde vi vært uheldige, vi kom nemlig til et hus der slagsmål hørte til dagens orden og knivene fløy gjennom luften. Men så flyttet vi altså”.

Uttalelsen om kostnadene kan tyde på at Heyerdahl fortsatt hadde det trangt økonomisk. Det er vanskelig å forstå når vi vet at han malte portretter på bestilling både i København og i Paris. Men Montmartre-bildene hadde han vel ikke fått solgt ennå, siden det var først fra 1905 og fremover at han utfoldet seg og viste disse motivene.

Heyerdahl stiller også ut i CKF høsten 1906. I et brev til foreningens formann – Sinding-Larsen - i november dette året skriver han bl.a.: ”Refererende til vor Samtale sender jeg Kunstforeningen nogle Montmartre-Billeder, der senest have været udstillet paa Charlottenborg, København. Fire af dem har været paa Salongen i Paris, to har af en Pariser-Jury været tildelt Æren at representere ved Carnegie-Elite Udstillingen, Pittsbourgh, Amerika. Det bliver nu Deres Sag at placere Billederne heldigt, helst nogenlunde samlet”.

I 1906 ble det avholdt en stor norsk maleriutstilling i Charlottenborg utenfor København. Der ble vist i alt 343 bilder. Ansvarlig for opphengingen var Erik Werenskiold. Heyerdahl slapp gjennom juryeringen i Norge med 11 malerier. Her er fem Montmartre-bilder og seks gamle kjenninger. I månedskriftet ”Tilskueren” i 1906 skriver Francis Beckett dette om norsk kunst og Heyerdahl i forbindelse med utstillingen: ”Næppe en Femtedel av Udstillingens 343 Numre har selvstændig Betydning. Vil man gjøre sig gal, kan man sige at det egentlig er et ret stift Stykke at sende os hele denne Ladning usorteret paa Halsen, og at det ikke vidner om synderlig Agtelse for det danske Publikum. […..] Man faar undertiden det Indtryk, at den maleriske Opfattelse, som de norske Kunstnere tilegner sig i Udlandet, er et Flag, der skal dække Ladningen. I Hans Heyerdahls Kunst er Flaget aabenbart mer værd enn Ladningen, eller rettere Flagene, thi der er flere Duge; een, den bedste, er skaaret af tysk Atelierklæde med Farver fra Gallerierne, en anden er gjort af Fantin-Latours fantastiske

Lyseffekter. Men baade Billederne fra Montmartre og det store Figurbillede "Tilstaaelse" røber ubarmhjertig at Lasten er tom".

En ufortjent "grausame Salbe" fra en gretten og overlegen danske.

Franske kunstretninger 1890-1910

Før, samtidig og etter Heyerdahls Paris-opphold skjer det viktige ting i fransk bildende kunst. Heyerdahl forble nok upåvirket av dette i sine malerier, men kan likevel ha hatt sympati med og følelse for disse kunstnere og de grenser de brøt.

De franske kunstnerne Odilon Redon og Gustave Moreau innførte en slags romantisk symbolisme i maleriet fra 1890-tallet og fremover. Men de klarte ikke å matche Bøcklins mektige fantasiverden, og det blir noe anemisk over disses malerier. De fikk følge av primitivisten Rousseau, som vi vet at Heyerdahl likte. Viktigst i begynnelsen av sekelet er *fauvistene* ("de gale") som sjokkerte med sterke, ekspresjonistiske farver og vekt på flater og linjespill. Her er Vlaminck, Derain og Matisse de toneangivende kunstnere, og de manifesterte seg på Salon d`Automne i 1905. Heyerdahl har nok vært på den utstillingen. Senere utviklet Matisse disse ideer videre i sitt maleri, med rene og sterke farveflater satt opp mot hverandre i samme plan. I 1905 reiste den norske maler Jean Heiberg til Paris for å gå i lære hos Christian Krohg på Academie Colarossi. Krohg hadde imidlertid reist til Norge, og Heiberg fikk undervisning et annet sted. Etter et opphold tilbake i Norge reiste Heiberg til Paris i 1908, og fikk gå i lære hos Matisse. Dit kom omtrent samtidig Henrik Sørensen, Axel Revold og Per Krohg. Disse og noen andre norske malere utgjør det som senere er blitt kalt "de norske Matisse-elevene" [276]. Heyerdahl var i Paris frem til våren 1907 og har altså ikke truffet disse norske kunstnerne der og da. Det kan han dog ha gjort ved senere besøk i byen, men vi har ingen dokumentasjon på dette.

I juli 1907 endret Picasso ansiktet på to av de fem figurene i maleriet *Les Demoiselles d`Avignon.* Istedenfor å fremstille skikkelsene med sedvanlig volum, endret han ansikt og kropp fra tre-dimensjonal til to-dimensjonal, samtidig som han brøt opp figurene i flere løst sammensatte biter. Kubismen var en realitet, og som eneste kunstretning kan dens tilblivelse tidfestes til måned og år! Vi vet ikke hva Heyerdahl

[276] Jfr. Marit Werenskiolds doktoravhandling av samme navn, 1972.

mente om kubismen, men det er vel lite trolig at han likte det han så. Selv har han jo erklært at han var Picassos læremester i tiden før dette.

Heyerdahl får skilsmisse fra sin ektefelle Maren Christine i november 1907. To måneder senere gifter han seg med sin Olga – i Paris (naturligvis!). Av papirene etter hans død i 1913 finnes et brev av 5.desember 1913 fra konens advokat, der det står: "I forbindelse med skilsmissen, som fandt sted høsten 1907, fikk fru Christine Heyerdahl av maleren utbetalt kr. 10 000, likesom hun fik beholde en smule indbo. Der blev den gang ikke fremlagt nogen status i det fælles bo, og noget skifte fandt ikke sted. Heller ikke blev der fastsat noget underholdningsbidrag til fru Christine Heyerdahl.

Efter maleren Heyerdahls død i høst har det vist sig, at der i boet forefindes saa betydelige midler, at det er praktisk talt utelukket at fru Christine Heyerdahl ved skilsmissen kan være blit utbetalt tilnærmelsesvis den paa henne faldende boslod, og hun maaa derfor ved det nu paagaaende skifte kunne kreve at bli utlagt et beløp svarende til hvad der i 1907 blev unddrat hende av fællesboets midler."

Det er utrolig å lese at Heyerdahl avspiste sin kone med smuler av fellesboet ved skilsmissen i 1907. Likeså er det grunn til å anta at han heller ikke ga henne og de to barna noe underhold i den syv år lange separasjonstiden. På ovennevnte utstilling selger han 32 malerier til en gjennomsnittspris på kr. 1 100. Det betyr at hans kone får en boslodd tilsvarende verdien av ni malerier; etter et ekteskap som varte i 28 år.

Loven av 1888 om formuesforholdet mellom ektefeller regulerer denne skilsmissen. Etter denne loven smeltet ektefellenes formue sammen til et sameie ved giftemålet - de eide altså formuen sammen med en halvpart hver (kalt felleseie), dersom de ikke hadde avtalt særeie. Denne formuen bestyrte mannen som en eier. Ved skilsmisse fikk de som hovedregel en halvpart hver. Det ser altså ut til at Maren Christine ikke har fått sin rettmessige halvpart av Heyerdahls formue ved skilsmissen, slik advokaten hennes i 1914 påsto (det forutsettes da at de ikke hadde særeie). Det må være grunn til å tro at felleseiet langt oversteg kr. 20 000 i 1907.

Når det gjelder underholdsbidrag i 1888-loven var reglene mer uklare, men § 1 annet ledd forutsatte en underholdsplikt. Hustruen skulle da i prinsippet ha rett til underhold under separasjonsperioden. Under de spesielle forhold som gjaldt for denne

separasjonen – uvillig fra hennes side – skulle man tro at underholdsplikten var opplagt. Heyerdahl kan dog ha dokumentert at hele hans formue var gått tapt i Christiania-krakket, og at han ikke hadde midler til underhold – hverken for seg selv og sin kjæreste i Paris, eller hustruen hjemme i Christiania. [277].

Heyerdahl får en kunstnerisk oppblomstring i perioden 1900-13. Hans bilder fra Åsgårdstrand – særlig i årene etter 1907 - blir enda mer uttrykksfulle og mettede i farven, komposisjonen tettere og motivene mer "romantisk" utformet. Han er selv formelt bosatt i Paris også etter at hans kone og to barn har flyttet hjem til Norge rundt 1910. Vi ser i hans bilder fra Montmartre ro og harmoni. I utgangspunktet "kjedelige" motiver og omgivelser blir spennende og sugende med hans pensel. Det er nærliggende å tro at alt dette har sammenheng med et lykkelig samliv med hans nye kjæreste og datter. Heyerdahl malte jo bestandig – ifølge hans ektefelle – og det ser ut til at i utgangspunktet vanskelige livsforhold ikke biter på hverken hans psyke eller produktivitet. I det tidligere omtalte avisintervjuet med Olga Heyerdahl sier hun:"For ham var det å male en fornøyelse, ikke slit, han kjempet ikke med sine oppgaver, han arbeidet med glede. Han hadde ikke lyst til noe annet enn å male, ved siden av at han leste en mengde bøker om kunst. Han var alltid opplagt til å male, alltid i godt humør og snill. Han var et menneske som ytet meget".

Heyerdahl holder ny separatutstilling i CKF i mai 1907. Der stiller han ut 91 malerier. Bare 18 av dem er produsert i Paris-perioden, og de fleste av disse er fra Montmartre. Det tyder på at han har solgt mange Montmartre-bilder i Paris, samt beholdt en del selv. De aller fleste bildene er altså vist før, mange opptil flere ganger, og avslører at kunstneren har hatt problemer med å få solgt sine verk. Her er bilder helt tilbake til München-tiden, 30 år tidligere! Ikke uten grunn er da utstillingen kalt "retrospektiv". En anmeldelse er da egentlig overflødig, men både Dagbladet og Aftenposten vier utstillingen mye spalteplass. Førstnevnte er svært tilbakeholden, mens Aftenposten er avmålt positiv.

Også i 1908 holder Heyerdahl separatutstilling i CKF, denne gang med 28 malerier. Det er stor spredning på motiver fra Christiania, Åsgårdstrand, og Momtmartre, samt

[277] Jeg takker jusprofessor ved UiO – Tone Sverdrup - for opplysningene om skilsmisse og underhold.

portretter. Her ses hans (store?) bilde *Jalousie*, med prislapp kr. 25 000. Dette maleriet vet vi ingenting om. Prisene er gjennomgående svært høye på denne utstillingen; gjennomsnittsprisen er nå steget til kr. 3 000. Det var her han viste *Morderkneipen*.

Heyerdahl sender inn tre bilder til Høstutstillingen det året. Det er et han har kalt *Genre* og to bilder med motiver fra Åsgårdstrand. Det førstnevnte skulle vi gjerne ha visst mer om, siden det må være et av de ytterst få slike bilder i hans oeuvre. Det er likevel grunn til å tro at han med den tittelen mener noe annet enn det vi i dag legger i dette kunstbegrepet.

Christian Krohg skriver en rosende artikkel i VG november 1908, oppsummerer der Heyerdahls Montmartre-bilder. Krohg skriver bl.a.:

> ”Han eier Montmartre med Erobringens Ret. Tusinder af Billeder har der været malt fra den lille Forstad derover paa Toppen ved Sacre-Coeur, men ingen af dem, selv ikke de, der er malt af Parisere eller maaske endog af indfødte Montmartre-Malere, har truffet denne Bydels underlige Stemning og Lugt, saaledes som den norske Maler. De indrømmer det selv. Han har opdaget Montmartre paany. De Motiver de selv gik Forbi hver Dag uden at lægge Mærke til, dem har han vist dem.
> Nu har han dannet Skole dernede. De efterligner ham i at male de yndefulde overgrodde smaa Baggaarde og Haver, som ligger i Terasser opover mod Toppen, de trange, brogede steilt stigende Gader, ensomme og farlige at se til, indrettet for Overfald. De forsøger ogsaa at efterligne hans Staffager, men det lykkes dem kun halvt. [….] Skulde jeg nevne noget enkelt af disse Billeder? Nei! Begynder jeg med et, saa maa jeg lidt efter lidt nævne de fleste, og denne Artikel vilde blive for lang. Men hvis nogen vil betale mig for det, skal jeg gjerne skrive en tyk Bog om disse 30 Billeder, som altsaa skal sælges ved Auktion paa Mandag”.

Bedre kan det ikke sies om dette stolte kapittel i Heyerdahls kunstnerliv. Men om han har dannet skole i Paris med disse bildene, er vel tvilsomt. Uansett danner de et lite stilskifte i hans kunst, og det holder. Vi får samtidig vite at Heyerdahl endelig fikk stilt ut noen av sine Montmartre-bilder, 1 år etter hjemkomsten til Christiania. Han valgte auksjon denne gangen; da er det lettere å få solgt bilder.

1909

I dette året skjer det flere viktige ting i norsk kunstliv. Statens Kunstakademi blir opprettet, Olaf Schou gir en stor samling malerier til Nasjonalgalleriet, og konkurransen om utsmykningen av Universitetets Aula utlyses. I tillegg ble Bergensbanen åpnet, og Heyerdahl hadde på nytt utstilling hos Blomqvist! Og Edvard Munch hadde sin første store separatutstilling i Christiania (tidligere omtalt her). Legg også til at Jens Thiis hadde sitt første år som direktør for Nasjonalgalleriet. Det kan i den forbindelse være av interesse å se på hvilke bilder av Heyerdahl som ble innkjøpt i hans tid som leder; 1908-1942.

Det var 11 portretter, alle utført før Thiis tiltrådte: Eilif Peterssen, Christian Skredsvig, redaktør Bätzmann, fru Bätzmann, Frants Henningsen, Fredrik Collett, Heyerdahls foreldre, Gunnar Heiberg, Henrik Ibsen og to barneportretter. Samt *Ved vinduet* og *Kvinneakt*. Altså ingen bilder fra hverken Montmartre eller Åsgårdstrand. Vi kjenner ikke preferansene til Thiis så godt at vi kan spekulere i dette odde utvalget av Heyerdahls kunst. Dessuten var han ikke alene om innkjøpene; det var en innkjøps-komitè. Det ble i Thiis-perioden tilført Nasjonalgalleriet ytterligere 9 Heyerdahl-malerier, men dette var gaver.

En meget stor sådan kom fra mesèn Olaf Schou (1861-1925). I 1909 tilbød han Nasjonalgalleriet å gjøre et passende utvalg fra hans store samling av norsk billedkunst. 120 malerier ble således gitt som gave. Av disse var det kun to Heyerdahl-malerier: *Svart-Anna* (1886) og *Den gamle mølle* (1884). I tillegg ble det i 1941 innkjøpt *Portrett av redaktør Ola Thommessen* (1888) for fondsmidler i Schous testamente. Av de andre gullaldermalerne var det i Schous gave i 1909 dette antall malerier: Backer 1, Kittelsen 5 + Jomfruland-serien, Krohg 4, Munthe 17 + Åsmund Frægdegjævar-serien, Peterssen 3, Skredsvig 4, Thaulow 2 og Werenskiold 5. Schou var personlig venn med flere av disse malerne, dog ikke med Heyerdahl.

Statens Kunstakademi blir opprettet dette året.[278] Det utlyses to professorstillinger. Søkerne er Christian Krohg, Halfdan Strøm, Christian Skredsvig, Gustav Wentzel og Oluf Wold-Thorne, samt konservator ved Nasjonalgalleriet Harald Brun. Henrik

[278] Kilde her: Åse Markussen: *Akademiet .Kunstakademet i Osloi 1909-2009,* Oslo 2009.

Sørensen stilte seg bak et stort opprop for Wold-Thorne, og 28 kjente kunstnere undertegnet. De fleste av disse var fra Lysaker-kretsen og de helt ferske Matisse-elevene. Bildende Kunstneres Styre (BKS) innstilte Krohg på første plass og Wold-Thorne på andre. Departementet fulgte ikke denne innstillingen, og Regjeringen utnevnte Krohg og Strøm som professorer i maleri. Gunnar Utsond fikk stillingen som professor i skulptur. Krohg ble også direktør for Akademiet. Det sies at han tilbragte mer tid på Grand Cafè enn på malersalen, og at han ofte var bakfull der.

Dette var et hardt slag både for Lysaker-kretsen og for Jens Thiis. Krohg satt nå både som styreformann i BKS og som leder for Kunstakademiet. Egentlig en umulig dobbeltrolle, men Krohg har vel trivdes med det. Thiis hørte ikke til Lysaker-kretsen, men mer til "munchianerne" og "nyimpresjonistene". Thiis har uttalt til Munch at han ble motarbeidet av "hele Lysaker – den hadefulde Werenskiold, den feige E.P. (Eilif Peterssen) og den karakterløse Gerh. Munthe".[279] Thiis fikk stillingen som første direktør ved Nasjonalgalleriet etter offentlig utlysning. Krohg søkte også. Han ble innstilt som nummer to av BKS, i et møte der Krohg – som formann – ikke var tilstede. Krohg var formann i BKS fra 1909 til 1925, samtidig med sin stilling som leder og professor ved Kunstakademiet, som jurymedlem for Høstutstillingen i mange år, og som styremedlem i CKF 1906-21. Det utspant seg en kamp mellom Thiis og Krohg om makten når det gjaldt innkjøp til Nasjonalgalleriet. BKS – in casu Krohg – ville ha innflytelse over innkjøpene, mens Thiis helst ville være enerådig. Han tapte kampen delvis, idet Nasjonalgalleriet i 1912 fikk en innkjøpskomitè som en varig ordning. Denne besto av fire kunstnere utnevnt av Departementet. Disse fire utgjorde sammen med tre andre medlemmer Nasjonalgalleriets direksjon eller råd. Ønsket til Thiis om større uavhengighet ble altså ikke innfridd, og forholdet mellom ham og Krohg forble anstrengt [280]. Vi har ingen dokumentasjon på hva Heyerdahl mente i denne to-frontskrigen, men fra Munch-feiden i 1909 vet vi at også han hadde et anstrengt forhold til Thiis. Han tilhørte uansett ikke noen av de to kretsene i norsk kulturliv på den tiden.

[279] Kilde: Stenseth, s. 90.
[280] Kilde i dette avsnittet: Vibeke Waallann Hansen: *Statens Kunstakademi og Nasjonalgalleriet. Posisjoner i norsk kunstliv 1909-1940.* Katalog til utstilling i NG i forbindelse med 100-årsjubileet til Akademiet, Oslo 2009

På Høstutstillingen 1909 viser Heyerdahl tre bilder. Disse kan gjerne ses som kvintessensen av hans mange opphold i Åsgårdstrand. Noen kritikere vil si at disse og andre lignende bilder fra hans hånd er altfor søtladne, men det er jeg uenig i. Det er for det første det praktfulle *St. Hans* (tidligere vist her). Dette bildet fra Åsgårdstrand er både monumentalt og uhyre stemningsfullt, malt av en sann romantiker. Naturen i all sin prakt gjør menneskene små, også i overført betydning. Både farvevalg og komposisjon er utsøkt. *Sommeridyll* er fra haven i det huset han trolig leide i sommerbyen. Paret ved bordet er ikke ham selv og hustruen, trolig et par modeller han har hyrt inn – eller det kan være et ukjent kunstnerpar. Bildet er uhyre stemningsfullt, igjen malt av en romantiker. Farvene er sterke og mettet, uten å bli glorete. Hele bildeflaten utfylles. Vi føler virkelig aftenens varme og parets ro og harmoni. Personene er – som vanlig hos Heyerdahl – litt stivt formet, men det skal ikke ødelegge helhetsinntrykket. Dette er et av av de beste bilder han har laget fra Åsgårdstrand, og gir et sjeldent inntrykk av den lykkelige tilværelsen for sommergjestene i byen. Et lite mesterverk av kunstneren! *Badet* er tredje versjon av ”badehuset i Åsgårdstrand”.

Badestedet i Åsgårdstrand. Ca. 1910. 72 x 98. PE

Sammenlignet med de to bildene med samme motiv fra 1880-tallet er nå ståstedet trukket mye lenger tilbake og flere av figurene er forsvunnet. I tillegg er kommet et flott blomstrende tre i venstre forkant av bildet, fabelaktig godt malt. Etter min mening er det denne versjonen som er best. Det har mettede farver og en bedre komposisjon. Det kan konkurrere med det beste fra de franske impresjonister. Heyerdahl avslører igjen at han maler best når han ikke har med personer i bildet, eller når disse bare er fjern staffasje. Hele bildeflaten utfylles.

Kunsthistoriker – senere professor – Carl Schnitler skriver om denne utstillingen i Aftenposten: ”Så er det alle disse dyktige og hederlige malere som gjør udadlelige bilder som man går høflig forbi, fordi det ingen ting er som bunner i dem. Eilif Peterssen, Thv. Torgersen, Jac. Sømme, Gudmund Stenersen. Kittelsen og Heyerdahl må aktes, fordi de rolig går sine egne veier”.

Til Kunstnerkarnevalet samme år sender Heyerdahl inn *Brynhildes nedkomst*. Dette bildet kjenner vi ikke i dag, men det er tydeligvis en utgave av hans mytologiske raptus fra mange år tilbake; et maleri han nok ikke har fått solgt og nå gir slipp på.

Heyerdahl er fortsatt så produktiv og ivrig på utstillingsfronten at han på nytt har separatutstilling hos Blomqvist. Vi har ikke katalog for denne, men må anta at de utstilte bilder som vanlig er en blanding av nytt og gammelt. Aftenposten anmelder utstillingen i november, og er ikke nådig i sin karakteristikk av kunstneren:

> ”Hos Blomqvist giver Hans Heyerdahl en af sine yderst hyppige Gjesteroller. At ikke overdrevent meget af det, som frembringes ved en saa foruroligende let Produktivitet, kan blive god Vare, er en Selvfølge. Thi hans Frembringelsestrang er ikke af deres Art, som i Feberrus eksperimenterer og skaber for at finde Form for sin grublende Tanke. Der har været og er forhaabentlig endnu Øieblikke, da Heyerdahl viser sig som den virkelig store Maler, hos hvem Farven flyder som bankende Blod, og for hvem det er et Livsbehov at male. Hans Arbeider har i slige Stunde kunnet flamme og gløde med en vidunderlig, hemmelighedsfuld Pragt, svulmende og rigt som hos en gammel Mester. I Kunstmuseet viser han sig som en af dem, der har skapt noget af det mest henrivende, vor Kunst eier. Men det er unegtelig nu en god Stund, siden man har set ham møde med et sligt Verk. Det sensuelle Moment i hans Kunst har altid hersket paa den nøgterne

> Selvkritiks Bekostning, hans Sans for det indsmigrende og delikate har hyppig bevæget sig paa Grænsen af det sukkersøde og simple, og hans Smag har aldrig været ham nogen paalidelig Ledetraad. Den eiendommelige kunstneriske Uskyldighedstand, som han skylder nogle af sine mest indtagende Egenskaber, er han aldrig kommen udover. Det er derfor visselig uden nogensomhelst Anelse om den Brøde, han begaar, baade mod sin egen rige Evne og mod norsk Kunst, at han nu vandrer freidig afsted paa den Simpelhedens og Massefrembringelsens brede Vei, som fører i Fordærvelsen".

Siden vi ikke vet hvilke og hvor mange bilder Heyerdahl stilte ut her, så kan vi heller ikke bedømme sannhetsgehalten i denne anmelders kritikk. Tydeligvis er han lei av kunstnerens bilder fra Åsgårdstrand og Paris, kanskje også av barneportrettene. Disse bildene kan jo virke "masseproduserte" og "søtladne", dersom man venter på fornyelse og mer ekte realisme fra Heyerdahl. Han holder seg til det han behersker rent malerisk og motivmessig, og han er meget produktiv. Dette bør ikke brukes mot ham, ei heller at han gjentar motivene. Han maler for et kjøpende og betraktende publikum – ikke for kunst-historikere og andre spesialister. Også en kunstner skal leve!

I 1909 sto Universitetets nye aula klar, og det ble bestemt at den skulle utsmykkes. Byggekomiteen utlyste en åpen konkurranse, slik at kunstnere kunne melde seg. Heyerdahl meldte seg [281], det gjorde også Edvard Munch. Det vites ikke hvilke andre som gjorde det samme, men det er uinteressant her. Saken tok nemlig en ny vending. Byggekomiteen – som besto av Jens Thiis, Erik Werenskiold og billedhugger Utne, samt to ukjente suppleanter – endret oppfatning og inviterte fem kunstnere til en lukket konkurranse. Disse fem var Eilif Peterssen, Gerhard Munthe, Oluf Wold-Thorne, Thorvald Erichsen og Emanuel Vigeland. Munch ble ikke invitert, til tross for at både Werenskiold og Thiis ville ha ham med. Det var anledning også for andre kunstnere å levere inn forslag. Vi vet ikke om Heyerdahl gjorde det, eller om han var så ergerlig for at han ikke var blant de fem utvalgte at han trakk seg. Det gjorde også de fem, da de følte at det ikke var riktig at konkurransen var lukket og at akkurat de skulle være de utvalgte. Muligens var de også misfornøyd med bedømmelseskomiteen. I den forbindelse kan nevnes at Christian Krohg – fra sitt embete i Kunstakademiet og/eller som formann i

[281] Kilde: Aslaksby 1981. Primærkilde ukjent.

BKS – mislikte hele saken, både selve utsmykningen av aulaen og fremgangsmåten ved valg av kunstner [282]. Imidlertid hadde noen kunstnere sendt inn sine forslag, men de ble ikke bifalt av komiteen. For å gjøre forvirringen nær fullkommen hadde også Werenskiold – som var medlem av komiteen – sendt inn et utkast. Etter mye frem og tilbake ble det besluttet å be kun Munch om å sende inn utkast. Resten er historie. Saken nevnes her både på grunn av Heyerdahls sekundære deltagelse, og fordi den er en del av vår kulturhistorie. Vi skulle gjerne ha kjent til Heyerdahls reaksjon på dette, og ikke minst det forslag til utsmykning han (eventuelt) har sendt inn.

1910-12

Antagelig har Heyerdahl hovedbase i Paris alle disse tre årene. Da kunne han følge sine malerier til salongene og se reaksjonen. Sommeren 1910 tilbringes som vanlig i Åsgårdstrand, og 15.juli nedkommer hustru Olga med datter nummer to. Hun får navnet Eva. Det er Heyerdahls fjerde barn. Eva får senere fire barn, to av hvert kjønn, som er født i perioden 1939-48. [283] Heyerdahl fatter nå interesse for det store Kiøsterudtreet i sommerbyen, og maler flere utgaver av både det og Kiøsterudgården-og haven. Det er noe mettet og storslått over disse maleriene; som om menneskene er underlagt naturens kraft. Det er dette treet vi ser i bakgrunnen i Munchs kjente bilde ”Pikene på bryggen”. Til Høst-utstillingen får han antatt tre malerier; to landskap fra Åsgårdstrand og et barneportrett.

I 1911 feiret Drammen sitt 100-årsjubileum. Drammen Kunstforening arrangerte da en utstilling av Drammensfødte kunstnere. Heyerdahl var den største av disse, men han meddelte at han ikke hadde anledning til å delta. DKF hadde likevel kontakt med diverse eiere som hadde bilder av Heyerdahl, men da disse var mest fra hans yngre dager og ”ikke kunne sies å gi noen fyldig og tilfredsstillende representasjon for hans kunst, fant man at man burde imøtekomme hans ønske om ikke å bli utstilt”. Uansett er det merkverdig at den utstillingsivrige og ærekjære Heyerdahl ikke ønsket å delta på denne store utstilling i hjembyen. Vi kjenner dessverre ikke hans motiv for det.

[282] Kilde: Kokkin, s. 264

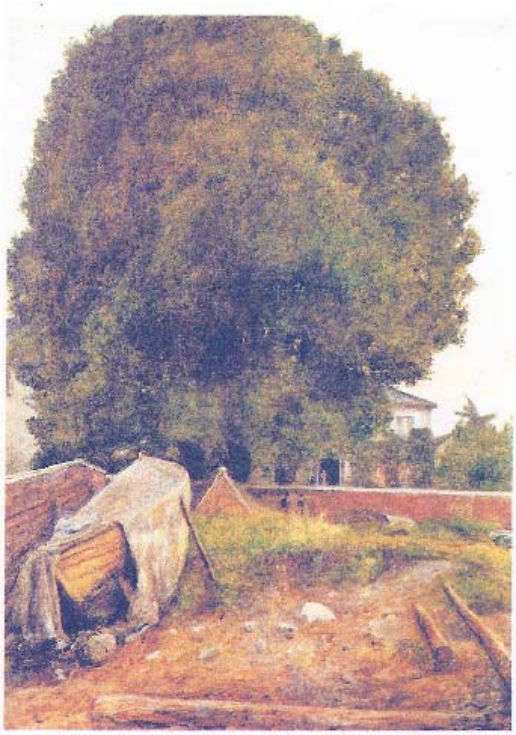
[283] Disse fire barnebarna har ingenting etter sin morfar, hverken fotoer, brev, tegninger eller annet materiale. Dog arvet de av sin mor 3-4 malerier hver.

Her er noen få av Heyerdahls bilder fra Åsgårdstrand i denne perioden. Vi legger spesielt merke til det flotte og mettede havebildet fra 1912.

Sommerdag i Åsgårdstrand. 1912. 58 x 74. PE. Foto: GWPA

Kiøsterudhaven. 1912. 60 x 72. PE.

Kiøsterudhaven. 1910. 55 x 73. PE. Foto: GWPA



Kiøsterudtreet. 1910. 113 x 83. PE. Foto: Blaafarveværket

Solnedgang over fjorden. 47 x 58. PE

I 1911 og 1912 er Heyerdahl igjen i Åsgårdstrand, og maler sine sedvanlige motiver. Vi har dessverre få daterte eksempler på slike, men må ha grunn til å tro at han har opprettholdt sin normalt høye produktivitet. Å male var jo alt han kunne og ville! På Høstutstillingen 1911 viser han igjen bare tre bilder; to landskaper og et portrett. Det samme i 1912. Romantikeren Heyerdahl fornekter seg ikke; bare titler som *Det blomstrende pæretre, Sommernatt, Nypetorn i blomst* og *Bjerkene ved sjøen* taler sitt tydelige språk om lynne og motivvalg.

I mai holder Heyerdahl en ny separatutstilling hos Blomqvist. Katalog eksisterer ikke, men vi har en anmeldelse i Aftenposten. Her står det:

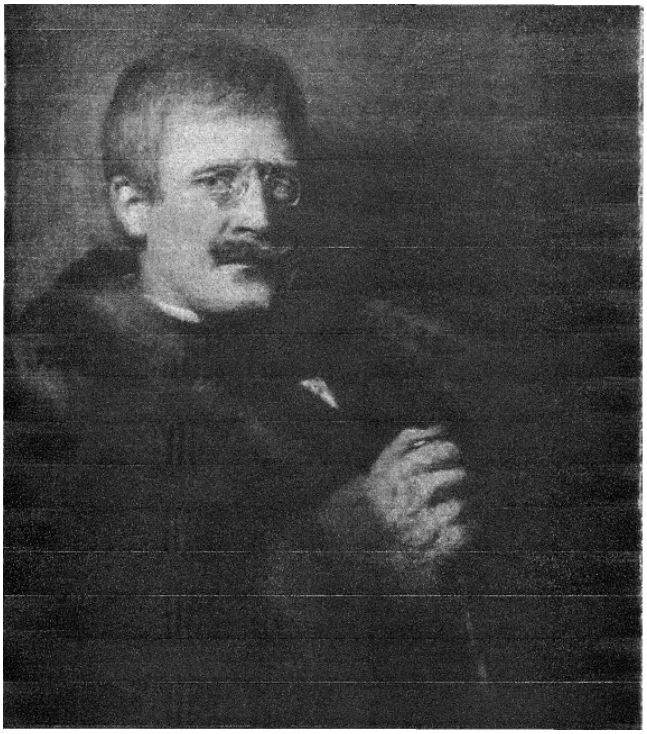
> ”Heyerdahl udfolder som vanlig besnærende maleriske egenskaber, og glimrer ved sin teknik, sin udpregede sans for eleganse i formen og sine delikate farve-sammensteninger. Men det kan ikke negtes, at Heyerdahl kan blive for sød, for udsøgt i sit kunstneriske rafinnement, saa man kan ønske mer enkelhed, større saft og kraft. Billeder som den nøgne dame i sin buddhalignende stilling og den badende kvinne og barnet lider begge av overdreven sødhed, medens damen med den blaa hat er kraftigere opfattet. Blant arbeidene er nogle festlig sollyse sommerbilleder med svulmende blomsteroverstrøede rosenbusker med en blaa himmel og etpar sommer-grønne havepartier”.

Den skarpe kritiker Jappe Nilssen i Dagbladet er også begeistret. Han fremhever at Heyerdahl denne gang har en utstilling som er jevnt god, uten de grufulle mytologiske motiver. Nilssen skriver også at enkelte uhyrlige portretter frembringer en gysen hos betrakteren. Men denne gang har Heyerdahl – ifølge Nilssen – foretatt et kresent utvalg av egne malerier, og at knapt ett av dem burde vært borte. Nilssen avlutter med å skrive at Heyerdahl ikke eldes i sin kunst, og at hans store evner ikke visner med årene. Han står fremdeles i aller første rekke av våre malere, frodig som noensinne før, en av de største malerbegavelser Norge har eiet.

Der Aftenpostens kritiker mener at Heyerdahls bilder er for søtladne og raffinerte, mener Dagbladets at hans bilder ”svulmer av poetisk skjønnhetsglede; skjønt som et dikt”. Det er lettest å være enig med sistnevnte, for bildene fra denne perioden er strålende malt og taler til følelsene mer enn intellektet. Dette er *l`art pour l`art*, malt av en kunstner som elsket sitt gebet. De utfordrer ikke; de skal nytes. Mer kan man ikke forlange.

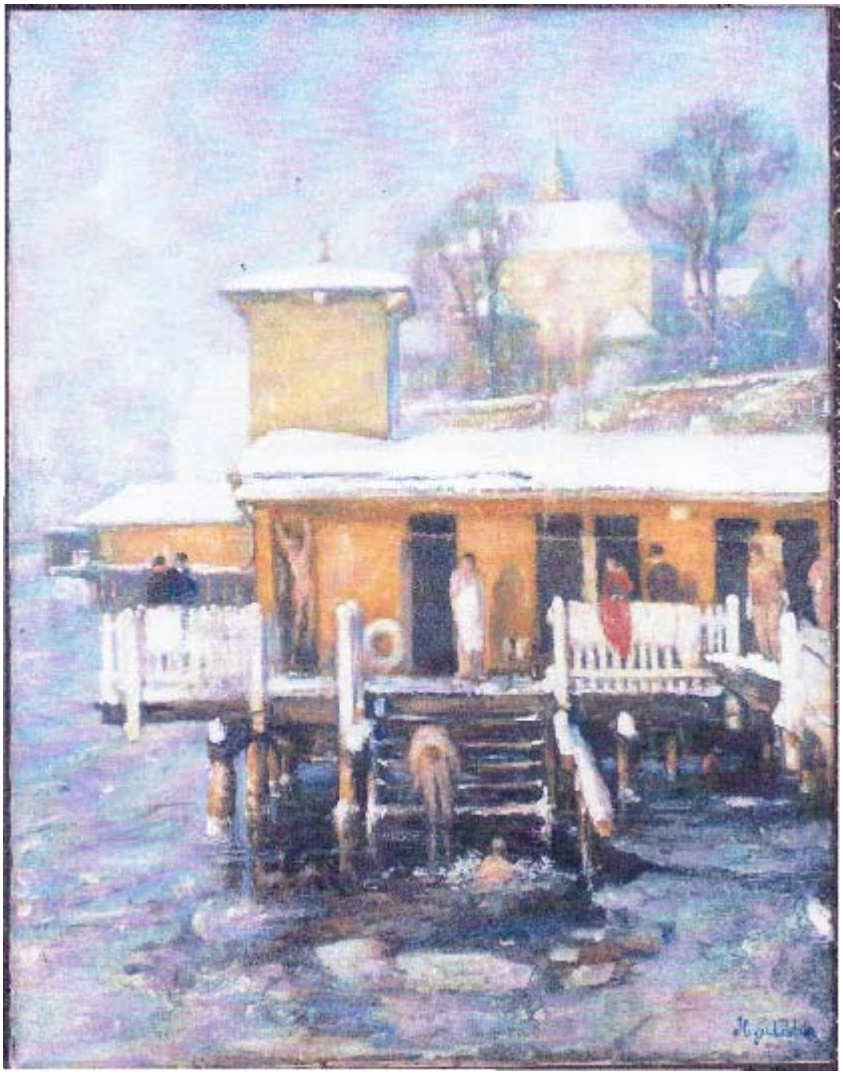
I september 1912 holder han ny separatutstilling i CKF Der viser han i alt 60 bilder, som fyller hele kunstforeningens store sal. Det er en samling av hans favorittmotiver; dog ingen fra Paris – de hadde de siste ti årene vært forbeholdt det franske publikum. Han viser flere barneportretter, badende gutter, fiskere, voksenportretter (herunder Hamsun og Johan Svendsen), to nymfebilder, mange landskaper fra Åsgårdstrand, og for første gang en håndfull vinterbilder, fra området rundt Lysaker/Fornebu. Dette gir i sum et overblikk over hans produksjon de siste 25 år. Gjennomsnittsprisen pr. bilde var ca. 6 000 kroner, noe som virker urealistisk høyt. Vi vet ikke hvor mange han fikk solgt eller måtte gi rabatt på. Den samme anmelder i Aftenposten skriver bare dette om bildene: ”Heyerdahl har nyere og eldre arbeider, hvoriblandt de udmerkede portretter af Jonas Lie, professor Finsen og Hamsun. Der er billeder med badende kvinder og børn med solgylden hud og sommerlandskaber med blomstrende rosenbusker. Heyerdahls fine og delikate farver og lækre maleriske behandling preger billederne; men nogle af dem er unegtelig altfor sødladne og indsmigrende”.

Jappe Nilssen i Dagbladet er denne gang mer kritisk. Han skriver at Heyerdahls produksjon er merkverdig ujevn, hvor han ustanselig svinger mellom det sublime og det latterlige. Her gis ris til en rekke av hans tidligere portretter, som man etter Nilssens mening ”tenker tilbake på med gru; der han bare har oppnådd den flaueste likhet og ikke har gjort noe forsøk på å forstå modellen, å trenge inn i dens sjeleliv”. Han har gitt oss ”kun sjabloner, ikke levende mennesker av kjøtt og blod”. Nilssen krever at et portrett skal vise oss modellens særegne liv med de sorger og gleder som har bidratt til å gi akkurat dette mennesket dets individuelle preg. Dette er etter min mening kritikk på falske premisser. Når en kunstner påtar seg å male et portrett etter bestilling, av en person han knapt har truffet før, og overhodet ikke kjenner denne personens liv, erfaringer, holdninger, sorger og gleder, så er det umulig for ham å fremstille denne personens indre egenskaper. Skal da maleren heller avstå fra oppdraget? Hvordan kan Jappe Nilssen vite noe som helst om psyken til disse portretterte personer hos Heyerdahl - eller andre kunstnere for den saks skyld? Og dersom Heyerdahl hadde gitt personen et tydelig særpreg – in casu ved ansiktsuttrykket, øynene og holdningen – hvordan kan da Nilssen og betrakteren i dag vite om denne fremstillingen er sann? En kunstner må kunne påta seg slike oppdrag for å leve og forsørge sin familie, uten å bli beskyldt for å være overfladisk.



Portrett av Knut Hamsun. 1903. 71 x 59. PE

Skiløper i haven. 59 x 73. PE.



Vinterbadere. 1909. 102 x 80. Drammens museum

1913

I mai dette året dør vår store kunsthistoriker, forfatter og kritiker Andreas Aubert, 62 år gammel. Han hadde de siste årene oppholdt seg mye i utlandet, og var ikke særlig bemidlet. Aubert hadde tidlig ønske om selv å virke som kunstner, og gikk på Tegneskolen 1869-71, før han begynte på teologistudiet. Han ble cand.theol. 1877, og arbeidet deretter som lærer 1878-1895. Han var kunstkritiker i Morgenbladet 1878-82, senere i Aftenposten. Han malte med Krohg og Kittelsen, og først under et mislykket studieopphold i Paris 1882-84 valgt han å rendyrke rollen som kunstkritiker. Som rådgiver for kunstsamleren Olaf Schou var Aubert senere indirekte medvirkende til at flere av Edvard Munchs bilder tilfalt Nasjonalgalleriet. Aubert fikk et livsvarig statsstipendium i 1895, og forsvarte året etter sin doktoravhandling *Den nordiske naturfølelse og professor Dahl*. Han var medlem av styret i Nasjonalgalleriet. Han følte seg motarbeidet av professor Lorentz Dietrichson ved UiO, og opplevde seg forbigått ved to vesentlige ansettelser (Skulpturmuseet og Nasjonalgalleriet). Aubert oppholdt seg for det meste utenfor Norge fra slutten av 1890-tallet, og vant internasjonal anerkjennelse for sine mange vitenskapelige arbeider, især i Tyskland. Aubert tilhørte Venstrekretsen med menn som Sars og Bjørnson; selv mente han å være verdikonservativ. Han var svigersønn av Jørgen Moe og svoger med Molkte Moe [284]. Han sympatiserte med Lysaker-kretsen. Han ble av sin kollega Carl Schnitler karakterisert slik ved sin død i 1913: «ved sin impulsive natur, sin superlative begeistring, sin noget usunde selvoptathet og tilspidset personlig uttrykksmåte var han lettere enn de aller flæste utsat for at misforstaaes, stundom for at skade mer end at gavne det, han vilde kjæmpe for.» Aubert var en utrettelig forkjemper for det nasjonale i kunsten.

Heyerdahl er fortsatt uhyre produktiv og utstillingsivrig. Allerede i september 1913 stiller han ut på nytt i CKF. Vi kjenner ikke titlene eller antallet bilder, men det er grunn til å tro at det er samme brogede og typiske blanding av motiver som de nærmest foregående utstillinger. Aftenpostens trofaste anmelder skriver dette:

> ”Hans Heyerdahl vil en vanskelig tage feil af. Dertil er han for betydelig i sine feil som i sine fortrin. Der har i den senere tid været talt unødigt meget om hans feil, unødig

[284] Kilder: Norsk Biografisk Leksikon Oslo 1923 og 1999

> blant andet ogsaa derfor, at de neppe af den grund bliver mindre. Og naar en mand allerede i sin tidlige ungdom naar op til en af kunstens tinder, skal det af og til tilgives ham, at han i senere aar stundimellem sidder og dupper og dormer af og glider nedover igjen. Især, naar en har sligt grønsvær til at glide i som Hans Heyerdahl. Men han er nu alligevel en af de faa, som i sine allerbedste billeder kan kaldes mester, som har vundet et navn for norsk kunst i det fremmede. Og som trods alt er representant for kunstnerisk kultur herhjemme. Han kan da noget, og endnu ligger der i de gode billeder en sødmefyldt stemning, en kræsen kolorit og en indtrengende skjønhedsglæde. Hvis han havde kunnet lade være at undervudere sit publikums smag, vilde han have bevaret pladsen som kanske den fornemste kunstner iblandt os".

Både presist og levende beskrevet av denne anonyme anmelder. Jappe Nilssen er igjen ute i Dagbladet med ganske krass kritikk av Heyerdahl. Den er mer basert på en gjennomgang av hans utstillinger de senere årene enn akkurat denne: "Det er jevnlig de gamle saker, som vandrer som bleke, blodløse gjengangere fra den ene utstilling til den andre". Dette er bare sant hva gjelder betegnelsen "gjengangere", men "bleke og blodløse" har aldri Heyerdahls bilder vært! Hans mange utstillinger og repetisjoner må forstås på basis av at kunstneren hadde behov for å få solgt sine bilder, med bakgrunn i både et forsørgelsesbehov og et ønske om anerkjennelse og det å ikke bli glemt.

Vinteren og våren 1913 oppholder Heyerdahl seg mye i Paris. Formålet er å male selv, samt kjøpe inn bilder til sin venn og kunstmesèn P.H. Matthiessen, innehaver av Christiania Kul-og Vedbolag. Han hadde en stor kunstsamling av både norsk og internasjonal kunst, og var en gammel venn av Heyerdahl. Det skulle senere vise seg at han spilte en stor rolle i utbredelsen av og kjennskapet til Heyerdahls malerier etter hans død. Heyerdahl maler hver dag på Montmartre, og han vurderer kontinuerlig malerier for innkjøp på vegne av Matthiessen. I denne perioden – som må ha strukket seg over 2-3 måneder på begynnelsen av 1913 - skriver Heyerdahl 19 brev til Matthiessen fra Paris [285]. Brevene er skrevet med så korte mellomrom at Heyerdahl ikke har brydd seg med å datere noen av dem; kun med ukedag. De er personlige i formen, som mellom gode venner. Omtrent alt dreier seg om Heyerdahls gjøren og laden vedrørende vurdering av

[285] Finnes i Nasjonalgalleriets dokumentasjonsarkiv.

malerier og rammer, og priser dertil tilhørende. Han har en eneste kilde: madame Peckels, som skaffer ham både kontakter og malerier, av ymse slag. Noe forkastes og noe kjøpes inn, og sendes til Norge. Matthiessen sender ham penger, og Heyerdahl klarer også å selge noen egne malerier. Han handler dessuten på egne vegne, og klarer å selge bilder med fortjeneste kort tid etter at han har kjøpt dem. I brev nr. 5 skriver han således at han har tjent 6000 franc på salg av et Rousseau-bilde, ”og dette bliver jo en pen liden Indtægt for mig. Vær saa snil ikke at tale om det til min Hustru – da jeg nødig vil hun skal være for flot – hun har muligens lidt Anlæg i den Retning! Jeg vil gjerne spare, saa at jeg kan arbeide i Fred!”

Brevene er ellers ganske fortryllende i en levende og personlig form. Det blir masse gjentagelser og mye ”pludder”. Heyerdahl nevner et par steder at han har problemer med nyrene, men friskmelder seg selv etter hvert. Han skriver at han jevnlig får brev fra sin 12-årige datter Olga Mira, som forteller om forholdene hjemme. Han er også bekymret for sin 3-årige datter Evas helse, da han har fått høre at hun er forkjølet. I brev nr. 16 skriver han: ”Skulde det feile min mindste Datter noget alvorligt, saa sig mig det endeligt – da afbryder jeg baade Arbeide og Ophold her. Hun er saa glad i mig og jeg har en egen Ævne til at glæde og holde Liv i Barn. Min Hustru har ogsaa været noget daarlig. Jeg er bange for at hun har ladt den mindste være for tyndkledt og den skarpe Luft om Vaaren og at hendes bedste Legekamerat, Papa, er borte, kan være deprimerende nok for en saadan liden Sjæl”.

Her viser Heyerdahl seg fra sin beste side, rørende opptatt av sine barn.[286] Nettopp et portrett av datteren Eva (3 år gammel) er trolig hans siste arbeide. Det vises på neste side.

I Aftenposten 11. oktober 1913 står denne notis:

”Maleren Hans Olaf Heyerdahl er igaaraftes afgaaet ved døden af et slagtilfælde. Han havde været paa besøg hos en ven ude paa Lysaker, og var gaaet derfra for at naa nattoget til byen. Medens han sat paa en bænk paa Lysaker station og ventede paa 11-toget, sank han plutselig sammen, rammet af slag. Dr. Mørk, som blev budsendt, kunde kun konstatere døden. Heyerdahl havde hele aftenen været i fuld vigør og godt humør. Han blev 56 aar gammel, idet han er født i Sverige i 1857. Med Hans Olaf Heyerdahl er en af vor malerkunsts eiendommeligste og mest kjendte personligheder gaaet bort.”

[286] Vi ser her enda et eksempel på forsvunne brev hos Heyerdahl. Ingen av de brev han har mottatt fra Matthiessen eller fra sin familie under Paris-oppholdet er bevart. Hvor gjerne skulle vi ikke ha sett datterens brev til ham!

Kunstnerens datter Eva. 1913. 71 x 60. PE

EPILOG

Aftenpostens artikkel avsluttes med en kort oppsummering av Heyerdahls karriere, og trenger ikke repeteres her. Aftenposten skriver ikke mer om saken, hverken en ordentlig nekrolog eller en omtale av begravelsen. Bare èn avis skrev mer.

Allerede dagen etter dette uventede dødsfallet skrev Morgenbladet en lang nekrolog over Heyerdahl. Forfatteren "b" kaller ham "en kunstner av guds nåde, ødselt utstyrt med det fineste og frodigste talent, bestemt fra fødselen av til å bli maler og intet annet". Det står videre:

> "Han slap at plages av andres eller egen Tvil, om hvilken vei han hadde at gaa. Nogen kunstnerisk Kamp har han vist aldrig behøvet at ta op. Han kunde bare øse av de Rigdomme han hadde faat i Vuggegave. [….] Hans Heyerdahl grov ikke sit Talent ned i Jorden. Like fra Ungdommen av til de sidste Dage var han produktiv som faa andre Malere. Ujevn kunde han være – netop fordi hans Kunst var saa intuitiv. Man maatte undertiden faa Indtryk av at han ikke selv saa og vidste hvad han gjorde. Han malte som det blev indgit ham at male, og for ham var sikkert alt like godt – saa forskjellig som det kunde synes for andre. [….] Heyerdahls sindelag var skiftende som hans Kunst. Han var snar til Glæde og Elskværdighet og snar til at bli bister. Paa mange Maater var han et stort Barn. En stor Kunstner var han under alle Omstændigheter".

Denne ukjente skribent har virkelig forstått Heyerdahl, både som kunstner og menneske. Det er en stor glede å lese slike kloke ord. Ingen andre nekrologer ble skrevet.

Avisen *Le Figaro* i Paris skrev dette: "Vi erfarer at den norske maler Heyerdahl er død. Det var en meget stor kunstner, hvis verker – for øvrig lite kjent hos oss – utmerket seg ved sin meget dype fantasi og meget spesielle farve. Heyerdahl har ofte deltatt i Salonen, men hans kunst var for fin og for mysteriøs for å oppnå mengdens gunst. På siste Salon var det i særdeleshet bilder fra gamle kroker i Montmartre av en sterk originalitet"

Morgenbladet skrev også en artikkel om selve bisettelsen 15. oktober:

> "Maleren Hans Heyerdahls Bisættelse fandt sted igaar under stor Deltagelse i

> Krematoriet, som for Anledningen var smykket med Sørgeflor og levende Vekster. Blandt de Fremmøtte saaes Kunstnerforeningen under floromvundet Merke, Medlemmer av Kunstforeningen og forøvrig mange av Heyerdahls Venner. Efterat "Den store, hvide Flok" var sunget, forrettet Pastor Christie. Efter derom uttalt Ønske læstes kun Ritualet og Fader vor. Maleren Brynjulf Larsson nedlagde en vakker Blomsterkrans paa Baaren fra Kunstnerforeningen, idet han i hjertelige Ord tolket den Sorg, som grep alle ved Budskapet om Hans Heyerdahls pludselige Bortgang; men hans ædle Verker vil altid danne den bedste Æresvakt om hans Navn. Dessuten saaes en smuk Krans fra Christiania Kunstforening. Marskalker var Maleren Ola Geelmyuden og Advokat Michelet".

I ettertid er det nærliggende å bruke denne beskrivelsen til å tolke bisettelsen som en kald affære, uten sorg og deltagelse fra hverken gullaldermalerne, kulturlivet eller det offentlige Norge. Var hans kollegaer fra mange år tilbake tilstede, eller unnlot de å komme? Hvem var egentlig hans venner, unevnt i artikkelen? Derom vet vi intet, men fraværet av taler ved båren fra de store malerne og andre kulturpersonligheter taler et visst språk, det gjør også de to ukjente marskalker.[287]

Eilif Peterssens kone Magda sendte krans til begravelsen på vegne av mannen og seg selv, siden han var bortreist. I et brev til Eilif skriver hun: " Jeg sendte en deilig Krands til Heyerdahls Baare og skrev en hjertelig Hilsen paa Kortet fra min fraværende Mand og mig selv. Jeg vilde hans Frue skulde forstaa at du ikke var i Byen. Ja naar Døden kommer – saa tilgiver man og undskylder et Menneske og flytter ham over, der hvor de store Evner og Begavelser fra Fødselen havde ment ham at være – men hvor meget skjønnere er ikke dens Død som blir tro mod sig selv og sit Pund til det sidste".[288]

Ingen ekte sorg altså, bare et hint om at forholdet deres til Heyerdahl var preget av kulde, og at det var uoppgjorte ting dem imellom som manglet både unnskyldning og tilgivelse.

Dødsboet

Heyerdahl etterlot seg ektefelle Olga 40 år, og barna Hans 33 år, Sigrid 31 år, Olga Mira 12 år og Eva 3 år.

[287] Som kontrast kan henvises til beskrivelsen av Eilif Peterssens bisettelse i 1929, jfr. Kokkin, s. 296.
[288] Kilde: Kokkin, s. 275

Det ble avholdt skiftesamling i Heyerdahls bo 14.november 1913 [289]. Her opplyste enken Olga dette: ”Hans Heyerdahl etterlot seg en rekke malerier, dels i hans atelier i Karl Johans gate 47, dels i Kunstforeningen og hos Blomqvist og grosserer Matthiessen, samt hos en kunsthandler i Paris. Bildene skal omfatte ca. 70 malerier av Heyerdahl og noen av utenlandske kunstnere. Noen verdsettelse av disse malerier fant man for tiden ikke hensiktsmessig”. Det skulle vise seg senere at antallet malerier langt oversteg 100. Ellers fremgår det av papirene at Heyerdahl etterlot seg aktiva på totalt kr. 88 000, bestående av bankkonti og to pantobligasjoner; morens barndomshjem i Dalarna og en eiendom i Drammen.

I januar 1915 ble det avholdt en auksjon over Heyerdahls etterlatte malerier hos Wangs kunsthandel. Her skulle selges 98 malerier av kunstneren, samt 17 av utenlandske kunstnere i hans eie. Nesten alle av sistnevnte samling hadde ukjent opphavsmann, ifølge katalogen. Det atskiller seg fra den oversikten over hans utenlandske malerier som ble fremlagt i skiftesamlingen i juni 1914. Der er det oppgitt opphavsmenn som Rembrandt, van Gogh (2), Millet, Hobbema, Lancret, de Champaigne, Mazzola og Diaz. Det har tydeligvis vært foretatt en ekspertgjennomgang av denne samlingen frem til auksjonen. Og Heyerdahl har nok overvurdert disse maleriene [290]. Hele auksjonen innbragte ca. kr. 35 000 til boet. Heyerdahl bodde ved sin død i Jacob Aallsgate 40 på Majorstuen. Den leiligheten har han antagelig bare leid, slik at den ikke representerte noe aktivum i boet. Senere på året solgte CKF de bildene som Heyerdahl hadde deponert der. Det innbragte kr. 8 000. Samlet blir boets størrelse da på ca. kr. 130 000, som tilvarer kr. 5,6 millioner i dagens verdi (2011).

Heyerdahls fraskilte hustru Maren Christine fremsatte - som tidligere omtalt her - et krav i boet, begrunnet med at hun hadde fått for lite av felleseiet ved skilsmissen i 1907. Hun har naturlig nok møtt motstand, og hadde vel ikke noe juridisk berettiget krav i ettertid. Det vises i et nytt brev fra hennes advokat 1 år senere, der han meddeler at hun ”ikke kommer til å oppta noen tvist med boet”. Hennes to barn – altså avdødes særkullsbarn - fikk bare smuler av boet, samt et par malerier hver seg. Alt gikk til enken

[289] En del dokumenter fra dette dødsboet finnes i Riksarkivet.
[290] Jappe Nilssen i Dagbladet nevner de to van Gogh-maleriene, da de åpenbart var fremvist på Heyerdahl-utstillingen i september 1913. Han avfeier dem som uekte.

Olga. Hun beholdt også mange malerier av sin mann, som altså ble holdt utenom auksjonene.

Avkastningen av nevnte formue – bl.a. ved salg av Heyerdahl-malerier – har nok sikret et godt underhold for enken og hennes to barn.[291] Grosserer Matthiessen ga dessuten enkefru Olga Heyerdahl et månedlig underhold – hvor lenge vites ikke. Hun hadde ingen utdannelse og hadde aldri vært i arbeide. Olga Heyerdahl flyttet tilbake til Paris – uvisst når – og bodde der i mange år. I 1945 bosatte hun seg i Ullevaal Hageby. Hun flyttet senere til datteren Evas leilighet på Majorstuen, der hun bodde på pikeværelset. Hun døde på Ullevaal sykehus i 1957, 84 år gammel. Heyerdahls første kone var død i 1931, 77 år gammel.

[291] Opplysning fra de fire barnebarna.

ETTERMÆLE

Når unge mennesker dør sies det at han/hun ”døde i sin ungdoms fulle kraft”. Når eldre mennesker dør, sier man at han/hun ”døde gammel og mett av dage”. Når et voksent menneske dør brått og uventet, blir man stum og mangler metaforer. Om Hans Heyerdahls tragiske og altfor tidlige død kan man si at han døde midt i sin modenhets kraft, med mye ugjort. Han hadde fortsatt mange spennende og givende år foran seg, både i kunstnerisk og menneskelig forstand.

Hans kunstneriske ettermæle, målt i både omfang og omdømme, har vært bortimot enestående positivt. Riktignok iblandet den kritikken han fikk da han levde om at han i en periode var ”kommet kunstnerisk på avveier” – som kritikere til alle tider har elsket å grafse i, fordi de vil gjøre oppmerksom på at de naturligvis kjenner til den. Men bortsett fra denne kortvarige *apostasi*, er alle skribenter fulle av lovord, også fordi de gjennom de mange retrospektive utstillinger blir gjort kjent med både enkeltstående bilder og deler av Heyerdahls livsverk som de ikke kjente til, og som behager dem.

Retrospektive utstillinger av Heyerdahls kunst

La det være sagt her at kritikeres og publikums vurdering av en retrospektiv utstilling er avhengig av hvilke bilder som stilles ut og hvor representative de er for kunstnerens oeuvre. Dette igjen avhenger av kuratorens preferanser, hans kunnskap om kunstneren, hvor bildene befinner seg, og eiernes villighet til utlån. Noen ganger kan det også være at utstilleren har en motivmessig eller annen overordnet idè med de utvalgte bilder, som da skal ha et samlende perspektiv innenfor en gitt ramme. Det karakteristiske ved de retrospektive utstillinger som her skal gjennomgås for Heyerdahls del, er at de alle viser hele bredden i hans livsverk, fra ungdomsverkene til den modne kunstner, i et tidsspenn på 40 år. Dette taler ham til ære.

Allerede i april 1914 ble det holdt en stor minneutstilling over Heyerdahls malerier i CKF. 106 bilder ble fremvist, blant dem alle de mest kjente fra museer og privatsamlinger. 11 av disse var til salgs. Håkon Stenstadvold skriver om denne

utstillingen [292]: ”I de senere år hadde han utfoldet en febrilsk produktivitet og holdt utstillinger så ofte at ikke alle virket vel forberedt. Han nærte heftige sympatier og antipatier mot sine kolleger, og når han skrev i avisene, fikk gjerne vittighetspressen det travelt med ham. Alt dette gjorde at man ikke husket hvilken maler han var i ungdommen, og hvilke fremragende arbeider han da gjorde. Nå fikk man se noen av dem igjen, og de gjorde et sterkt inntrykk ved det virtuose strøk, de smeltende farger og det halvt realistiske, halvt romantiske motivvalg. Hvorfor var denne mann holdt nede, spurte en innsender i Aftenposten, og tok minneutstillingen til utgangspunkt for et angrep på ”våre kunstforhold” og Thiis”. Denne artikkelen av en ”ukjent kunstinteressert” innsender er det grunn til å stanse nærmere opp ved, fordi den sier en del riktig. Her skrives bl.a.:

> ”Vi ved, at Heyerdahl var udelukket fra enhver stilling, som kunde give ham indflydelse herhjemme – ligeledes kjender vi legenden om bortødslede talenter, uindfriede løfter, kunstnerisk letsindighed osv. Den er gjennem aarene systematisk bleven muret op i almenhedens bevidsthed, saa man ikke tenkte paa andet, naar Heyerdahls navn blev nævnt. De fleste blev da vistnok overrasket, naar de gik i udstillingen og saa paa den lange række af verker, som strakte sig lige fra Münchenertiden til det sidste aar af kunstnerens liv – og som gav saa lidet vidnesbyrd om berettigelsen af de bebreidelser, som blev rettet mod ham til alle tider og ved alle anledninger, mens han levede. {…] Hvad vi nu er istand til at bedømme er, om han var en alvorlig kunstner – og i saa henseende talte udstillingen et sprog, som det ikke var til at tage feil af. I de ting som er afgjørende for spørgsmaalet, nemlig intens fordybelse i motivet og udførelsen, udholdenhed i arbeidet og mesterskab i teknik, som alene kan erhverves ved strengt arbeide, er der ingen norsk kunstner, som er eller har været Heyerdahl overlegen – man kan vel sige kommet ham nær.
> ….og det er med en underlig følelse, man tenker paa, at skaberen af saa mange mesterværker – lige til sin død for faa maaneder siden – gik omkring blant os aldeles isoleret og blev almindelig mødt med ringeakt. Hvis han ytrede en mening om kunst, blev han ofte affærdiget med et skuldertræk og et medlidende smil. Det blev jo endog taget ham unaadig op, at han udstillede saa ofte, hvilket var den eneste, og som det skulde synes en ikke ubeskeden maade at forsøge at fange almenhedens interesse for sin kunst paa. Vore veldresserede alvorsmænd af kritikere har sandelig været ham strenge

[292] Stenstadvold 1946, s. 188 f.

> herrer. Hvilken modsætning til den, man fristes til at sige logrende tone, som de anslaar ligeoverfor flere af hans samtidige, magthaverne herhjemme".

Her sies mange kloke ord om Heyerdahls posisjon i det norske kunstmiljøet. Den anonyme artikkelforfatteren røper god kjennskap til dette, så han må ha hatt en sentral posisjon i kulturlivet. Men den nevnte isolasjonen må nok den arrogante Heyerdahl ta ansvaret for selv, og det var vel slik han ønsket det. Det finnes dessverre ingen dokumentasjon på skribentens henvisninger til Heyerdahls ytringer om kunst, og at han ble møtt med ringeakt. Hvem og hva dette dreier seg om vet vi altså ikke.

Forfatteren har vel ikke helt rett når det gjelder streng bedømmelse av Heyerdahl fra "de veldresserte alvorsmenn". Heyerdahl fikk sannelig mye ros for sine bilder, også de siste år han levde. Skribenten har vel ikke fulgt godt nok med i avisene, og synes å ha fått en a-ha-opplevelse under minneutstillingen. Hva vi gjerne skulle ha visst mer om, er hva de andre gullaldermalerne mente om ham, både som menneske og kunstner.

Resten av den lange artikkelen er et angrep på Jens Thiis` innkjøp til Nasjonalgalleriet og hans "misjonærvirksomhet" for sine egne favoritter. Skribenten mener at også Fritz Thaulow har lidd samme skjebne som Heyerdahl i forholdet til Nasjonalgalleriet.

Avisene fulgte opp med hyllest i 1914. Maler og kunstkritker Kristian Haug (1862-1953) er sterkt rosende i sin omtale i Social-demokraten. Haug var venn og beundrer av Heyerdahl. Hans kunstomtaler var sterkt omstridt blant malere. Han skrev i Aftenposten fra 1915 til 1935. Haug benytter anledningen i artikkelen i april 1914 til et angrep både på Jens Thiis og de andre gullaldermalerne. Han beskriver Thiis som en udyktig direktør for Nasjonalgalleriet som mangler alt: "baade kunstforstand, administrationstalent og myndighet". Derfor er ikke Heyerdahl blitt innkjøpt til Nasjonalgalleriet i den grad han fortjener, mener han. Og det er de andre samtidige malerkollegaene til Heyerdahl – "kameratflokken" som han lett foraktelig kaller dem - som ifølge Haug har skaltet og valtet med museet og bestemt dets innkjøp. Han benevner disse som "smaa mennesker". Så skriver Haug noe som er både sant og viktig: "Heyerdahl irriterte dem litt. Han var ganske visst slem. Han hadde forretningstalent. Og i et litet, fattig samfund, hvor ærgjerrighet og magtbegjær spiller en stor rolle i kampen for tilværelsen, er det tusen utækkelige maater at irritere

hverandre paa. Men hvad har det med hans kunst at gjøre. Nu efterpaa. Og for os som gaar og ser paa den. Intet. Aldeles intet. Det er et med dødelig utgang avsluttet privat tilfælde".

Her setter Haug fingeren på et viktig moment i bedømmelsen av Heyerdahl; det at mennesket og kunstneren i hans tilfelle må vurderes atskilt fra hverandre – i sterkere grad enn for noen av hans samtidige kollegaer. Og dersom irritasjonen over ham som slem person har ført til desavuering av hans kunst og manglende anerkjennelse ved offentlige innkjøp og oppdrag, da vender irritasjonen seg til noe mer alvorlig. Vi har i ettertid ikke noen holdepunkter for å kunne si dette. Likevel er Haugs egen irritasjon over "kameratflokken" forståelig, direkte og modig uttrykt.

Men også andre aviser hyller Heyerdahl. I Dagbladet minner Jappe Nilssen leserne om at Heyerdahl tidvis har skuffet sitt publikum, med sine mange utstillinger og gjentagelser. "Med denne utstilling har han vundet alt tilbake. Tvers over graven rækker vi ham fulde av beundring laurbærkransen".

På Jubileumsutstillingen på Frogner i mai 1914 var Heyerdahl representert med så mange som 21 malerier, i et bredt spekter av hans favorittmotiver. Christian Krohg var juryformann for utstillingen.

I november 1920 er et fåtall av Heyerdahls bilder med på en utstilling av "Eldre norsk billedkunst" i Kunstnerforbundet. Der var utstilt en rekke bilder av gullaldermalerne. Jappe Nilssen er begeistret i Dagbladet. Der skriver han bl.a.:

> "For det var i sannhet karer som kunne male! Naar man ser, hvad disse kunstnere presterte i de unge aar, er det nedstemmende aa tenke paa de arbeider, som de unge har aa vise os nu i vaare dager. Se bare paa de to gamle billeder av Hans Heyerdahl. Det største av dem, den gamle konen med det trette ansikt og de rynkede, arbeidsslitte hender malte han vistnok i 20 aars alderen; men det er et mesterverk, det virker klassisk i sin fullendte maleriske holdning, det kunde vært signert af Ribera. Eller det annet, det lille interiøret med maleren Collett! Jo, Heyerdahl var i sannhet et geni, en maler av guds synlige naade!"

I 1926 ble det avholdt en ny stor minneutstilling i Oslo Kunstforening (tidl. CKF). Her ble vist 104 malerier. Det er en tributt til kunstneren at det avholdes en så stor mønstring få år etter minneutstillingen i 1914. I forordet til utstillingskatalogen skriver Kristian

Haug bl.a.: ”En mer specifik malerbegavelse – en for malerkunstens alle behov rikere utrustet mand end Hans Heyerdahl – vil det være vanskelig at finde sidestykke til i skandinavisk kunst; og slet ikke i norsk.[…..] Ganske visst berøres kunstneren av sin tid; men en eftertid tillægger ham ofte hensikter som han ikke hadde. Maleren er først og fremst maler – ialdfald var Heyerdahl det”. En sann beskrivelse av Heyerdahl, selv om den er skrevet av en svoren beundrer.

I Tidens Tegn er kunsthistorikeren Johan H. Langaard begeistret, og gir samtidig en meget dekkende beskrivelse av Heyerdahls kunst. Han kaller ham også ”en mester”.

Denne utstilling ble senere på året vist i Stockholm. Da var antallet 90 malerier og 4 tegninger. Den var ledd i de norsk-svenske bytteutstillinger på 1920-tallet, og det var flere enn Heyerdahl av gullaldermalerne som ble hedret med utstilling i Stockholm i denne perioden. De svenske kritikere var begeistret for ham. Her skal bare siteres fra en artikkel av den svenske forfatter og kritiker Tor Hedberg (1862-1931) [293]. Han skriver bl.a.etter å ha sitert Kristian Haugs uttalelse i katalogen om den løfterike og evnerike Heyerdahl fra ungdomsårene:

> ”Något svikande av dessa löften kan man dock knappast konstatera. Han kunde i sin alders dagar måla lika charmfullt, lika sensuelt inpirerat som i sin ungdom, ägde alltjämt samma underbara förmåga att fanga och förklara den koloristiska skönheten i det enklaste motiv. Man kan visserligen icke heller tala om någon utveckling, därför att någon utveckling knappast var möjlig. Ungdomens huvudverk äro så som maleri oöverträffliga, och det är vackert så att kunna bibeholda denne intuitiva tolkningskraft oförsvagad genom åren. Det finns visserligen i ungdomsverken några större och intressantare ämnesgrepp, men man misstager sin nog icke om man tillskriver dem främmande intryck, intellektuella lån så at säga. […..] Heyerdahl var ingen sluten och självständig, utan en ytterst öppen og mottaglig natur. Han tog intryck från höger och vänster, av gammal konst och av samtida, men frigjorde sig – oftast, om icke alltid – från förebilderna i själva måleriet, i färgen och penseldraget.
>
> Ypperst er han kanske som naketmålare. De tre till fyra dukar av denne art som finnas på utställningen – jag tänker på de kvinnliga aktstudierna – äro rena små mästerverk. Det er något av Zorns sensuella glädje över köttet, men mindre robust och utfordrande, ägnad mer åt epidermen än åt formen.
>
> Som portrettmålare når han stundom – särskilt i kvinnoporträtten – förvånande

[293] Jfr. Hedberg, bibliografien, s. 167 ff. De her tidligere sitater av Gustav Cederstrøm er også skrevet etter denne utstillingen.

högt. Förvånande, ty han visar sig här icke blott som en färgens och föredragets mästare, utan som en själstolkare av rang. […] Tolkat med en ömhet (portrettet av fru Bätzmann, min tilføyelse) som leder tanken till Rembrandt. I förmågan att ge blicken ett inre, på samma gång gåtfullt och uppenbarande ljus, närmar sig Heyerdahl stundom denna. ….]. Och så landskap, bilder av frodig sommar eller frisk vinter, som den briljanta Vinterbadare, koloristisk utsökta Montmartrerevyer […..]

En brokig blandning av ett oändligt mottagligt och lätt skapande ingenium, stundom en smula banalt, stundom friande til en sämre smak, men nästan alltid försonande sina svagheter med skimret av en naiv målarglädje och en betagande koloristisk välklang".

Bedre og mer presist har ingen norsk kunsthistoriker, maler eller kritiker – hverken før eller senere - beskrevet Heyerdahl og hans kunst. Særlig er uttalelsen om at Heyerdahl ikke har hatt noen utvikling i sin kunst – fordi en slik "utvikling" knapt var mulig - befriende riktig. Det er et evig mas fra kritikere om at en kunstner må utvikle seg og stadig vise oss noe nytt. I Heyerdahls tilfelle er ungdomsverk og modne verk – med 30 års mellom – preget av samme glød, høye produktivitet, motivvalg og maleriske evner. Hedberg har dessuten forstått og beskrevet Heyerdahls enestående malerglede og hans koloristiske mesterskap, hans store variasjon i motivene og hans åpenhet overfor alt han så av andre malere. Han brukte det han likte, trolig mest ubevisst. Hedbergs uttrykk "intellektuelle lån" er en dekkende metafor.

Allerede i 1935 kommer neste retrospektive Heyerdahl-utstilling, denne gang i Kunstnernes Hus. Her ble vist 131 bilder, med en spennvidde fra München 1876 til Åsgårdstrand 1912. Vi kjenner ikke foranledningen til denne utstillingen, men det kan ha sammenheng med at Kunstnernes Hus ble innviet i 1930, og at man etterhvert ønsket å hedre gullaldermalerne. Pola Gauguin gir i Dagbladet en meget balansert anmeldelse av utstillingen, der han både kritiserer og roser Heyerdahl. Han kaller ham et "ømt og seksuelt sterkt beveget mannfolk, men også lett bevegelig til å la seg henføre og rive med av en stemning han ikke selv hadde frembragt og heller ikke følt som sin egen, men ofte etterlignet på en fremragende måte.." Det Gauguin har mest imot Heyerdahl er at " vi har så vanskelig for å finne frem til en mening han selv som personlighet helt er gått inn for, og det til tross for at vi

stadig føler at han som personlighet var en både meget sterk og i sjelden grad følsom mann". Gauguin avslutter slik: "Hvad en enn vil kunde innvende, sterk og fast er han i formen, ofte like fullendt som de mestere han for meget søker å komme opp på siden av med deres egne midler".

Gauguin har med dette vist at han bare har forstått deler av Heyerdahls personlighet, spesielt at han var en følsom mann – en romantiker. Det han ikke har forstått er at Heyerdahl aldri var noen epigon, og at det hverken var mål eller mening for ham å gå inn med "hele sin personlighet" i de bilder han malte. For Heyerdahl var kunsten en luksus, og eksisterte kun for sin egen del, uavhengig av såvel kunstnerens liv og psyke som aktuelle samfunnssaker eller overordnede verdispøsrmål.

Familiegruppe. 65 x 53. PE. Foto: Blomqvist kunsthandel

Som et eksempel på Heyerdahls allsidighet, uforutsigbarhet og ”manglende utvikling”, vises ovenfor et inntil da ukjent bilde av ham som dukket opp på auksjon i Oslo ultimo 2010. Det må være et bestillingsverk, og assosiasjonen går i retning av ”Den hellige familie med barnet Johannses” – et velkjent motiv fra klassisk malerkunst. Bildet er udatert, og poenget her er at det ikke er mulig å datere det til noen bestemt periode i Heyerdahls kunstnerliv. Han kan ha malt det når som helst, fra München-tiden og helt frem til sin død. Det viser hans ”manglende utvikling” (et meningsløst uttrykk) over en periode på 35 år. Et herlig bilde!

I 1948 dør kunstmesènen og Heyerdahl-vennen P.H. Matthiessen. Han eide da en samling på 28 malerier av Heyerdahl. I sitt testamente gir han samlingen primært til Nasjonalgalleriet - forutsatt at galleriet holder bildene utstilt samlet, sekundært til Drammens museum. Nasjonalgalleriet maktet eller ønsket ikke å følge testators vilje, og samlingen havnet derfor i Drammen [294]. Museet hadde fra før 7 malerier av Heyerdahl, og de 35 malerier som nå befinner seg der er Norges neststørste samling av Heyerdahl – nest etter Nasjonalgalleriet med sine 41. Drammens-samlingen er dog bedre, både i kvalitet og bredde. Den har dessuten den store force at maleriene av Heyerdahl fremvises, i motsetning til i Nasjonalgalleriet der 39 av 41 malerier er i kjelleren, og trolig aldri vil bli fremvist. Der vil de ligge til de råtner i sin egen ramme, istedenfor å bli løftet ut og frem. Denne kranke skjebne deler Heyerdahl med de andre gullaldermalerne og mange andre fremtredende kunstnere som er tungt representert i Nasjonalgalleriets kjellere. Det er en hån mot disse kunstnerne såvel som mot befolkningen, som faktisk eier disse malerier og derfor har krav på å få se dem.[295]

Neste retrospektive Heyerdahl-utstilling kom naturlig nok i 1957, til kunstnerens 100-årsjubileum. Også den ble avholdt i Kunstnernes Hus. Her ble vist 75 malerier, i et vidt spenn fra 1873 til 1913. Samme år dør Heyerdahls enke, Olga. Maleren Alf Jørgen Aas anmelder utstillingen i Aftenposten, og skriver bl.a.:

[294] Kilde: Alsvik s. 250
[295] Dette fenomen har jeg skrevet flere avisartikler om, uten respons fra hverken Nasjonalgalleriets styre eller Departementet..

> ”Og ser vi videre på hans verk slik utstillingen presenterer det, forstår vi godt karakteristikken av Heyerdahl som et av de mest blendende malertalenter norsk kunst har frembragt. På sitt beste har han skapt ting som kan måle seg med det ypperste i norsk kunst – i hvert fall hva det faglige angår. [….] I de mange flatterende vakre portretter savner jeg alle muligheter for å bedømme om Heyerdahls fremstilling er sann og god karakteristikk. Men i siste hånd tegner alle disse forskjellige modellene et portrett av kunstneren selv eller rettere sagt; sett i sammenheng med hans øvrige produksjon gir de et uttrykk for hans smak, hans menneskevurdering, hans livsinnstilling. Vi får bildet av et inntrykksvart, lett og elskverdig gemytt, av en håndens mester som med usedvanlig letthet tilegnet seg kunnskaper og omsatte dem med blendende ferdighet, men også under inntrykk av så mange vekslende impulser at bildet til syvende og sist blir stående med nokså uskarpe konturer”.

En klok og sann beskrivelse av Heyerdahl som kunstner. Men kravet til psykologisk personkarakteristikk i portrettene er umulig å innfri, all den tid hverken Heyerdahl eller Aas kjente disse personer. Det som Aas – korrekt nok – betegner som vekslende impulser og uten skarpe konturer i Heyerdahls oeuvre, er nettopp hans force som kunstner.

I 1981 kommer så den store Heyerdahl-utstillingen på Blaafarveværket i Åmot. Her ble vist 72 bilder av ham. Kurator var Trond Aslaksby, som skrev en fin artikkel i katalogen, samt informative kommentarer til hvert maleri. Her er det nedlagt et stort arbeide. Blaafarveværket hadde da allerede begynt sin utstillingspraksis med å vise gullalder-malerne i tur og orden. Det startet i 1978 med Skredsvig, og deretter fulgte Thaulow i 1979, Kittelsen i 1980, Heyerdahl i 1981, Backer og Kielland i 1983, Werenskiold i 1985 og Krohg i 1993. Munthe og Peterssen er ikke blitt presentert der. Utstillingen fikk gode kritikker, men Heyerdahls datter (1901-2000) var misfornøyd med at det ble skrevet ”negativt” om hennes far i katalogen. [296]

Fra åpningen av utstillingen skrev Aftenposten en lengre artikkel, med overskriften **”Oppreisning for miskjent kunstner”**. Her viser avisen at den enten har brukt feil kilder og/eller at den har sviktende historiekunnskaper. Heyerdahl trengte ingen oppreisning, hverken da han levde eller etter at han var død. Han var heller ikke miskjent,

[296] Muntlig overlevering innen nålevende familie.

ei heller ukjent. Han fikk ros da han levde, selv om anerkjennelsen den gang var ispedd kritikk. Men slik blandet mottagelse deler han med alle sine samtidige kollegaer. Det som imidlertid særpreger situasjonen er at Heyerdahl faktisk mottok mer heder og flere superlativer her hjemme enn noen av de andre gullaldermalerne, i hele perioden 1885-1913. I tillegg kommer anerkjennelse ute, spesielt i Paris. Den nye anerkjennelse han knapt trengte fikk han straks etter sin død ved minneutstillingen i 1914; fornyet gang på gang ved alle de senere store Heyerdahl-utstillingene. Men i det kunstinteresserte folks bevissthet 68 år etter sin død kan han nok ha trengt og fortjent en slags renessanse. Hans anonymitet har direkte sammenheng med at Nasjonalgalleriet ikke maktet eller ønsket å stille ut de 41 bilder de hadde av ham. Da utstillingen på Blaafarveverket fant sted var det kun 3 Heyerdahl-malerier opphengt i Nasjonalgalleriet. Museet hadde heller ikke maktet å lage en minneutstilling i løpet av de 68 år som var gått siden Heyerdahls død. Det ble overlatt til andre. Og mange av museets beste Heyerdahl-malerier ble ikke vist på disse utstillingene, uvisst hvorfor. Alt dette var en sterkt medvirkende årsak til at Heyerdahl ble delvis glemt[297]. En tilsvarende handlingslammelse viste museet i 2007, da de unnlot å markere Heyerdahls 150-årsjubiluem.

På åpningen av denne utstillingen kalte Mentz Schulerud Heyerdahl for ”en fremmed fugl, en verdenskunstner – like hjemme på Montmartre som på Karl Johan”. Nasjonalgalleriets direktør Knut Berg sa at ”Heyerdahl er den av gullalderens malere som er vanskeligst å gripe. Han følger ingen rettvinklet utvikling som de fleste andre 80-årsmalere”. Hva nå Berg har ment med det. Uansett ser det ut til at han ikke har forstått at Heyerdahl var kunstner og maler i alt han gjorde, og at han ikke fulgte noen ”utvikling”. En slik var knapt mulig, som svenske Tor Hedberg skrev 50 år tidligere. Heyerdahl var tvert imot den av sine samtidige som var lettest ”å gripe”.

Utstillingen får blandet kritikk, i hvert fall bedømt ut fra det som skrives av Harald Flor i Dagbladet og Arne Durban i NH&ST. Førstnevnte er frekk nok til å skrive at ”det som mangler er eksempler på Heyerdahls grandiose og etter alle utsagn mislykkede satsinger på norrøne motiver i format à la de parisiske ”Salong-maskiner”. Men de ville ikke vært

[297] Dette sagt, vel vitende om at Drammens museum helt siden 1948 hadde 35 Heyerdahl-malerier, de aller fleste opphengt i museet. Men disse fine malerier og dette fine museum var og er relativt ukjent for det store publikum, og – må vi tro – også for Nasjonalgalleriets ledelse. Heldig for Heyerdahl og hans publikum at NG den gang ikke ville motta gaven fra P.H. Matthiessen.

særlig egnet i disse lokalene". Kunsthistorikeren Flor plager Heyerdahl post mortem og oss med dette, nesten 100 år etter at disse flausene og parentesene i hans livsverk ble fremvist for publikum i Christiania. Hva er hensikten med å trekke frem kunstnerens aller dårligste bilder, og si at man savner dem, samtidig som man mener at de ikke ville ha passet inn? Anmelderen konsentrerer seg om *Adam og Eva…* og en håndfull andre bilder av de i alt 72 på utstillingen. Som kunsthistorikere flest er Flor på leting etter forbilder for utstilte bilder; så også for Heyerdahls kunst. Helt unødvendig, og det avslører at han ikke har forstått kunstneren. Overskriften **"Stue-svisker på Blaafarveverket"** er en fornærmelse mot kunstneren. La oss håpe for Flors skyld at akkurat dette ikke er hans tekst.

Billedhuggeren Arne Durban – den gamle Heyerdahl-dødaren fra sin bok 40 år tidligere – er mer positiv enn man kunne vente. Han kaller utstillingen et "storartet overblikk over Heyerdahls mangfoldige kunst". Men heller ikke Durban kan dy seg; han bare må trekke frem Heyerdahls svakeste verk av en ouevre på ca. 1 000. Han bruker ord som "fæl", "ille", "uproporsjonert" og "forloren" om disse bildene, enda de knapt er representert på utstillingen! Og igjen kommer en anmelder med den evigvarende (?) kritikken mot Heyerdahl: "Han hadde ingen linje, som de andre åttiårsmalerne. Han var den sikre, lett arbeidende artist, lett påvirkelig av littererært motemaleri.[…..] Fordi han gjorde så meget svakt innimellom, og heller ikke var en stø personlighet med noe fast kunstnerisk program, som de andre fra åttiårene, har Hans Heyerdahl i grunnen ikke fått den plass som tilkommer ham, blant de fremste i Norge". Det Durban skriver om at de andre gullaldermalerne hadde en linje, var støe personligheter og med et fast kunstnerisk program, er dessuten direkte feil.

Vi ser i begge disse "anmeldelser" klart demonstrert det som har preget kunstanmeldelser de siste 30-40 år i Norge. Anmelderen er opptatt av å få demonstrert det han vet om kunstneren og hans samlede oeuvre, og benytter anledningen til en historisk gjennomgang av liv og verk, med egne synspunkter på dette. Han glemmer anmelderens viktigste, ja eneste oppgave; å fortelle leserne hva han mener om de utstilte bilder.

I 1982 ble det laget en vandreutstilling i USA, kalt **Northern Light. Realism and symbolism in Scandinavian painting 1880-1910.** Her ble vist 94 malerier av nordiske kunstnere (inklusive Finland, som ikke hører til Skandinavia!), herav 25 norske. De norske malerne var Backer, Egedius, Eiebakke, Jensen-Hjell, Kielland, Krohg, Munch,

Peterssen, Sohlberg og Wentzel. Men hvor var Heyerdahl? I likhet med utstillingen i London i 1986 (tidligere omtalt her) har ikke de norske kuratorene funnet et eneste bilde av ham verdig til å representere Norge under tittelen ”Realisme”. Dette er bare 1 år etter utstillingen på Blaafarveverket, der man kunne gjøre seg kjent med realistiske Heyerdahl-bilder – især for dem som ikke var bevandret med hans kunst fra før.

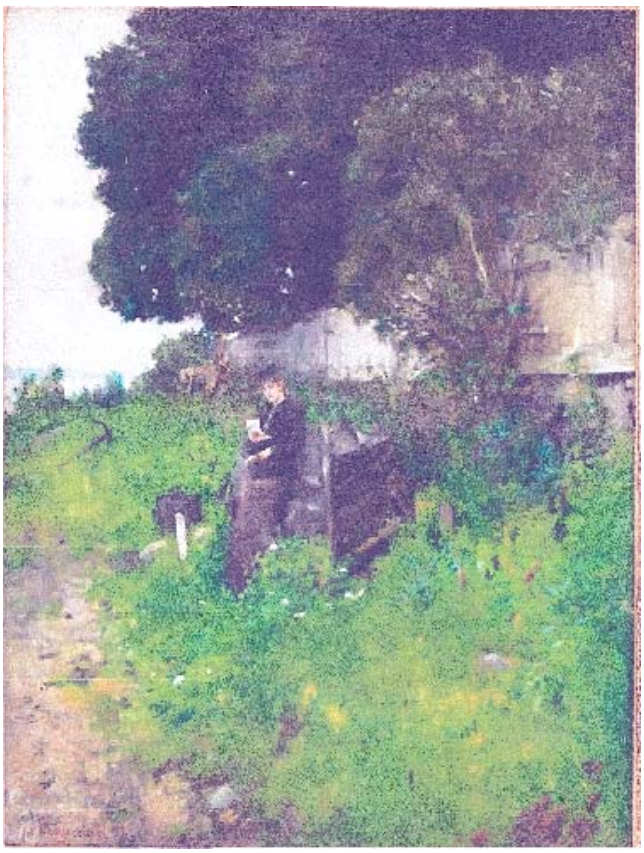
Kunsthuset – et privat galleri i Oslo – samlet i 1994 inn 28 malerier av Heyerdahl til en separatutstilling. Det var kun arbeider i privat eie som ble fremvist, og flere av dem hadde ikke vært vist på mange decennier, noen aldri tidligere. Initiativet må betegnes som storartet, de utstilte bilder likeså. Innehaveren Bjørn Li avslører med dette en kjærlighet til Hans Heyerdahls kunst som er berettiget og som andre kan lære av. Her ble vist en fin blanding av portretter av barn og voksne, landskaper fra Åsgårdstrand og andre friluftsmotiver fra sommerbyen. Utstillingen ble – som vanlig på den tiden når avdøde kunstneres bilder ble presentert – ikke anmeldt i avisene. Den fikk imidlertid en fyldig og meget adekvat dekning i en forhåndsreportasje i Aftenposten.

Den siste Heyerdahl-utstillingen fant sted i Haugar Vestfold Kunstmuseum i Tønsberg i september 2000. Den ble senere vist i museene i Lillehammer og Drammen. Foranledningener til utstillingen er uklar, og fremgår heller ikke av forordet i katalogen. Det ble vist 65 bilder, i et spenn fra 1876 til 1912. Nasjonalgalleriet hadde lånt ut 6 bilder, Drammens museum 21, Lillehammer museum 5 og private eiere 33. Katalogen har – som tidligere omtalt her – to fine essays om Heyerdahl av Einar Wexelsen og Trond Aslaksby. Førstnevnte tar for seg Heyerdahl primært i Åsgårdstrand, og sistnevnte hans Paris-opphold. Utstillingen får liten mediaoppmerksomhet, men blir anmeldt i Dagbladet av Harald Flor. Overskriften er – som sedvanlig når det gjelder Heyerdahl – **Sprikende livsverk.** Her skal bare siteres fra omtalen av ett bilde: ”Nærkontakten med den sveitsiske symbolisten Arnold Bøcklin i Firenze var neppe av det gode for Heyerdahl, men på avstand i sommerens Åsgårdstrand filtreres forbildets mytiske tematikk til talende farge. Det skjer i et stort maleri av en sittende gammel fisker med blikk mot synkende kveldslys, hvor den tilårskomne mannen lener seg opp til en tjærebredd farkost like mørkstemt som fortellingen om Karons båt”. Dette er det rene visvas. Anmelderen kan ikke dy seg for igjen å minne leseren om

Heyerdahls mislykkede flørt med Bøcklin, og får på en forunderlig måte bragt dette inn som en tolkning av et enkelt – i dobbelt betydning – Åsgårdstrand-bilde fra 1887 (i Nasjonalgalleriet). Sånn går det når en kunsthistoriker går seg vill i en symbolikk som ikke finnes, og heller ikke har forstått kunstneren.

På en auksjon i november 2005 ble solgt et maleri av Heyerdahl for kr. 800 000. Dette er trolig prisrekord for kunstneren. Maleriet har tittelen *Brevet* og er datert 1892. Det viser en ung kvinne som sitter på en hvelvet båt under et tre og leser et brev. Trolig er det malt i Åsgårdstrand - i haven til Kiøsterud-gården. Malerisk er bildet utsøkt, men stemningen mangler noe.

Gjennom alle disse årene etter hans død har det blitt solgt mange Heyerdahl-malerier på auksjon. Noen av dem er kjent fra tidligere utstillinger – i hans levetid og etterpå – men de fleste dukker opp som ukjente bilder vi ikke har sett eller hørt om. Slik vil det fortsette, til evig tid. Historien om Hans Heyerdahl tar aldri slutt.



Brevet. 1892. 94 x 71. PE. Foto: GWPA

LITTERATURLISTE

ALSVIK, Henning: *Drammens kunstforening*, Drammen 1967

ASLAKSBY, Trond: *Hans Heyerdahl, 1857-1913*, Modums Blaafarveværk utstillingskatalog, 1981

ASLAKSBY, Trond: ”Heyerdahl, Hans” i *Norsk Kunstnerleksikon*, Oslo 1983

ASLAKSBY, Trond: ”Hans Heyerdahl i Paris” i *Kunst og kommentar*, red. Svein Olav Hoff, Asker 1992

ASLAKSBY, Trond: ”Hans Heyerdahl i Paris”, Haugar Vestfold kunstmuseum, utstillingskatalog, 2000

ASLAKSBY, Trond: ”Heyerdahl, Hans” i *Norsk Biografisk Leksikon*, Oslo 2001

AUBERT, Andreas: *Det nye Norges malerkunst. Kunsthistorie i grundlinjer*, Oslo 1904

CEDERSTRØM, Gustaf: ”Hans Heyerdahl” i *Gammalt och nytt*, Eskilstuna 1929.

CHALLON-LIPTON, Siulolovao: *The scandinavian pupils of the atelier Bonnat, 1867-1894*, New York 2001

DURBAN, Arne: *Malerskikkelser fra 80-årene*, Trondheim 1943.

EIDE, Arne: *Åsgårdstrand. Om hvite hus og løvkroner. Spredt historikk*, Bergen 1946

GREVENOR, Henrik: ”Heyerdahl, Hans” i *Norsk Biografisk leksikon*, Oslo 1934

HEDBERG, Tor: *Klassiskt och nordiskt. Uppsatser om konst och konstnärer*, Stockholm 1929

KOKKIN, Jan: *Eilif Peterssen. Mellom stemninger og impresjoner*, Oslo 2009

KROHG, Christian: *Kampen for tilværelsen*, Oslo 1989

LANGE, Marit et al: *Svermeri og virkelighet. München i norsk maleri*. Nasjonalgalleriet, Utstillingskatalog, 2002

LASSON, Bokken: *Slik var det dengang*, Oslo 1938

LETHEVE, Jacques: *Daily life of french artists in the nineteenth century*, London 1972.

OSLO KUNSTFORENING: *Konfrontasjon. Striden om Kunstforeningen 1875-1885*, Jubileumsutstilling, Oslo 1986

SCHULERUD, Mentz: *Norsk kunstnerliv*, Oslo 1960

SKREDSVIG, Christian: *Dager og netter blant kunstnere*, Oslo 1943

SOLLIED, Henning: *Slekten Heyerdahl*, Oslo 1940

STENSETH, Bodil: *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890-1940*, Oslo 1993.

STENSTADVOLD, Håkon: *Norske malere gjennem hundre år*, Oslo 1943

STENSTADVOLD, Håkon: *Idèkamp og stilskifte i norsk malerkunst 1900-1919*, Trondheim 1946

THAULOW, Fritz: *I kamp og fest*, Oslo 1908.

THIIS, Jens: *Norske malere og billedhuggere*, Bergen 1904-07

TSCHUDI, Victor Plahte: *Brevkunstneren. Christian Skredsvig i Roma og Paris*, Oslo 2009

WEXELSEN, Einar: ”Hans Heyerdahl. Fra München og Paris til somre i Åsgårdstrand”. Haugar Vestfold kunstmuseum, utstillingskatalog, 2000

WERENSKIOLD, Erik: ”Den unge Heyerdahl” i *Kunst og Kultur* 1935, s 73-75.

WERENSKIOLD, Erik: *Kunst. Kamp. Kultur*. Oslo 1917.

ØSTBY, Leif: ”Hans Heyerdahl” i *Kunst og Kultur* 1935, s. 77-96.