

EMANUEL VIGELAND

EMANUEL VIGELAND



Emanuel Vigeland

(1875–1948)

VIGELAND-MUSEET

Emanuel Vigeland
© Vigeland-museet
ISBN 82-91830-04-5

Vigeland-museets skrifter nr. 16
ISSN 0808-3649

Copyright Emanuel Vigelands arbeider:
Emanuel Vigeland Museum / BONO 1999

Alle foto: Kjartan Prøven Hauglid
bortsett fra: Arkivfoto Emanuel Vigeland Museum
s. 28, 29, 30 og 35
Arkivfoto Vigeland-museet s. 5 og 11
Væring s. 24, 31 og 32
Svein Andersen s. 8

Satt med 10 p Optima og trykt på 150 g Galerie Art Silk
Design omslag: Bjørg Østvang
Ill. på omslag: Kyss, 1899-1900
Lay-out: T-O Grafisk A.s., Oslo
Trykk: Gjøvik Trykkeri AS

Katalog- og utstillingsansvarlig: Nils Messel
Oversettelse av Maj-Brit Wadells artikler:
Birgitte Siem og Nils Messel

Utgitt i forbindelse med utstillingen «På besøk: Emanuel
Vigeland» i Vigeland-museet 2.10. 1999 – 6.2. 2000

UTSTILLINGEN ER GJORT I SAMARBEID MED
EMANUEL VIGELAND MUSEUM, OSLO

INNHold

Liv og verk	4
Maj-Brit Wadell: Tidlige malerier	9
Lau Albrektsen: Monumentalkunstneren	23
Maj-Brit Wadell: Tomba Emmanuelle	39
Katalog	55

LIV OG VERK

1875

Emanuel August Vigeland født i Halse ved Mandal 2. desember 1875, av foreldre møbelsnekker Elesæus Thorsen (1835-86) og Anna Aanensdatter (1835-1907). Bror til Gustav Vigeland (1869-1943).

1894

Den kgl. Tegneskole i Kristiania (1894-97).

1897

Første bilde på Høstutstillingen, *Adam og Eva*. Finnes legat (1897-98).

1898

Tre bilder på Høstutstillingen, *Kamp om kvinnen*, *Et menneskepar* og en skisse til en veggdekorasjon. Elev ved P.S. Krøyers malerskole, København (1898-99).

1899

Houens legat (1899-1901). Elev av Fernand Cormon i Paris (1899-1900).

1900

Studiereiser til Italia, Spania og England (1900-02).

1902

Separatutstilling i Kristiania og København. Ekteskap med malerinnen Valborg Kristine Madsen (1879-1951).

1903

Datteren Maria blir født.

1904

Sønnen Per blir født. Deltar i freskeutsmykningen av «Borgertrappen» i *Københavns rådhus* (1904-05).

1905

Benneches legat. Studiereiser til Egypt, Jerusalem, Italia (1905-1906).



Emanuel Vigeland, fotografert i 1890-årene

1906

Fresker, lysekrone og glassmaleri i *Vålerengen kirke*, Oslo (1906-09, 1915).

1907

Begynner å arbeide med glassmaleri. Altertavle i freske, *Vaterland småkirke*, Oslo. Malerier til altertavler i *Holm kirke* og *Rødven kirke*, Møre og Romsdal. Studiereise til Nord-Frankrikes katedraler, Le Mans, Chartres, Tours (1907-1910). Fresker, lysekrone og glassmalerier til *Vår Frelsers kirke*, Oslo (1907-11, 1916).

1908

Bygger egen bolig i Grimelundsveien på Slemdal, vest for Oslo. Refuseres i konkurransen om glassmalerier til Trondheim Domkirke.

1910

Deltar i lukket konkurranse om utsmykningen av *Universitetets aula*. (1910-11). Fresker, glassmalerier og lysutstyr til det nybygde *krematoriet* (senere omdøpt til Det gamle kapell), Vestre gravlund, Oslo (1910-24).

1911

Glassmalerier, *Kråkerøy kirke* ved Fredrikstad. Glassmalerier, prekestol, alter, altertavle lysutstyr m.m., *Bryn kirke*, Bærum (1911-14).

1913

Kalkmalerier i vestibyle og forhall, *Universitetsbiblioteket*, Oslo. Utkast til utsmykning av *Håndverks- og Industriforeningens festsal*, Oslo.

1915

Glassmalerier og altertavle, *Uranienborg kirke*, Oslo (1915-1946).

1916

Glassmaleri, *Grefsenåsen kapell*, Oslo. Freske, *Paulus menighetshus*, Oslo. Glassmalerier, *Fredrikstad domkirke* (1916-17). Introduseres for Sveriges erkebiskop Nathan Söderblom som førte ham inn i miljøet omkring den svenske «Folkkyrkorörelsen».

1917

Glassmalerier, *Olberg kirke*, Krødsherad. Glassmalerier, *Borgestad kirke*, Porsgrunn (1917-19). Sønnen Imm blir født.

1918

Fontenegruppen *Jomfruen og enhjørningen*, bestilt av kjøpmann Albert Martens, forært Bergen kommune og oppsatt i Nygårdsparken i Bergen (1918-20).

1919

Kalkmalerier og glassmalerier, *Nordlandets kirke*, Kristiansund. Mosaikk i apsis, altertavle, prekestol, døpefont glassmalerier m.m, *Gjerpen kirke*, Skien (1919-21). Utstilling av glassmalerier i Svenska Slöjdföreningen i Stockholm og i København. Glassmalerier, *Oscarskyrkan*, Stockholm (1919-22, 1927-29). Oppretter skole for glassmaleri (1919-22).

1920 ca.

Glassmaleri til rosevinduet, *Olavshallen*, Akershus.

1921

Lysekroner m.m., *Immanuelskirken*, Halden (1921-22).

1922

Lysekroner og vegglamper, *Stavanger domkirke* (1922-24).

1923

Lysekrone, *Trefoldighetskirken*, Oslo. Glassmalerier til trappeoppgangen, *Kunstindustrimuseet* i Oslo.

1925

Glassmalerier, *Århus domkirke* (1925-26).

1926

Glassmalerier, *Vor Frue kirke*, Kalundborg (1926-28). Glassmalerier, Bispekapellet, *Stavanger domkirke* (1926-27). Begynner byggingen av eget atelier/museum på Slemdal, som senere gis navnet *Tomba Emmanuelle*. (1926-47).

1930

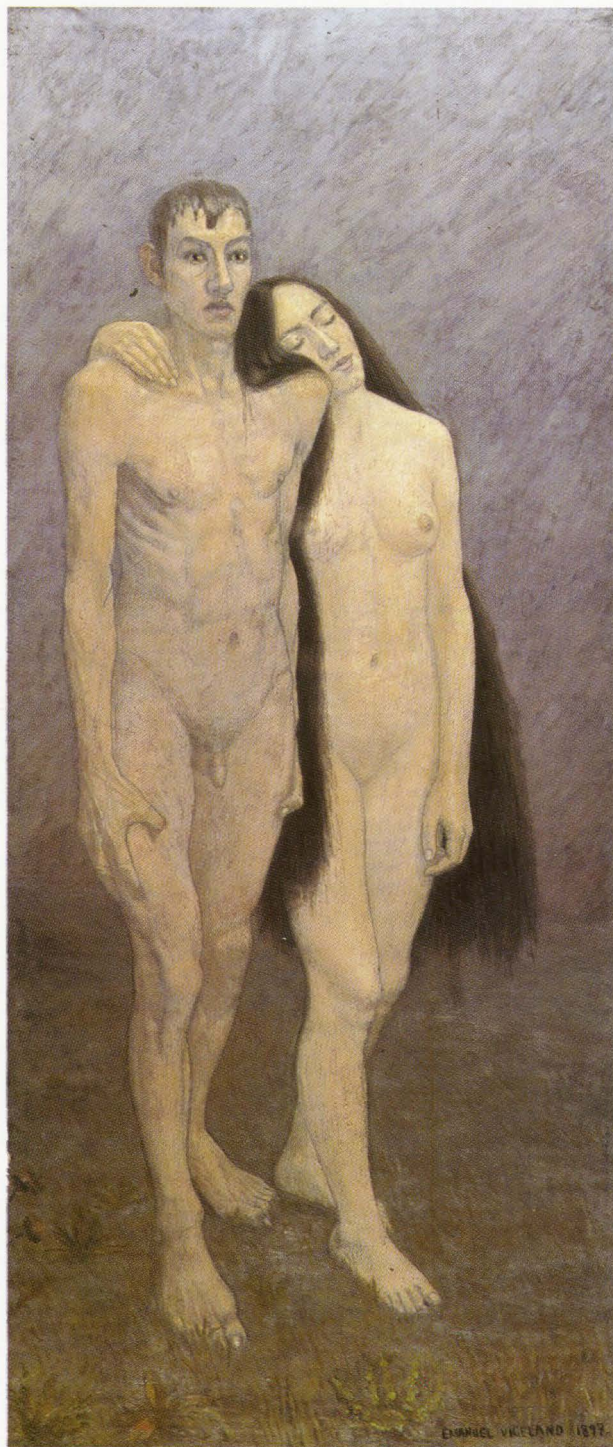
Glassmalerier, *Lund domkirke* (1930, 1935-36).

1940

Glassmalerier, *Aurland kirke* (1940-47).

1948

Dør i Oslo 22. desember.



TIDLIGE MALERIER

Maj-Brit Wadell

Det var trolig sommeren 1892 at Emanuel Vigeland bestemte seg for å bli kunstner. Han var ennå ikke fylt 17 år. Den seks år eldre broren Gustav kom hjem på besøk. Gustav tegnet og modellerte og fortalte naturlig nok om alle sine bedrifter de siste årene i Kristiania. Inspirert av sin bror begynte Emanuel å tegne. Og nettopp slik Gustav hadde gjort i begynnelsen av sin karriere, startet også Emanuel med å kopiere bildene i den illustrerte Bibelen som fantes i hjemmet. Da Gustav neste sommeren kom tilbake fra sin stipendreise til Paris, hadde han med seg et skrin med pastellfarger til Emanuel. Om søndagene dro brødrene ut i skogen for å tegne og male. Samme høst reiste Emanuel med båten til Kristiania for å gå på Tegneskolen om aftenen. Han ville bli kunstner.

Det tidligste, kjente arbeidet fra Emanuel Vigelands hånd, er *portrettet av moren, Anna Aanensdatter Thorsen* (1835-1907), som i følge kunstneren selv ble malt da han var 18 år. Det er utført i pastell på lerret, kanskje gjort med nettopp det pastellkrittet som Gustav hadde med seg fra Paris. Tiden har satt sine spor på den skjøre pastellen. Fargene har delvis falt av og blottlagt lerretet. Men den er fremdeles et godt eksempel på hva den unge Emanuel kunne klare.

Portrettet er et brystbilde, der modellen er sett rett forfra mot en nøytral, mørk bakgrunn. Ved hjelp av lyset som faller inn fra venstre og legger høyre side i svak skygge, lykkes det kunstneren å skape spenning og kontraster i ansiktsuttrykket. Moren er rundt 60 år, med tunge, kraftige trekk. Munnen er fortsatt stor og fyldig. Men sorg og bekymring har satt sine dype spor og det er vanskelig å tenke seg at dette ansiktet kunne smile eller le. Den symmetriske oppbyggingen, det stramt kjemmede håret med midtskill og den svarte, smykkeløse kles-



Portrett av moren, Anna Aanensdatter

Adam og Eva

drakten fremhever enkelheten og alvoret hos moren, men også verdigheten.

Anna Aanensdatter var eneste barn til en småbruker på Vigeland utenfor Mandal. Hun hadde giftet seg i tredveårsalderen med den jevngamle Elesæus Thorsen, som kom fra samme egnen. Han var møbelsnekker og snart flyttet de til Mandal, der han åpnet verksted. Hun fikk fem sønner, hvorav en døde som spedbarn. Fram til begynnelsen av 1880-tallet synes familien å ha vært godt stilt, med to tjenestepiker, tre læregutter i verkstedet, hest på stallen, ku og gris. De tre eldste sønnene fikk gå på middelskolen, og det kom pianolærerinne hjem for å lære dem å spille. Men da Emanuel var i seksårsalderen, undergikk faren en markant personlighetsendring. Noe synes å ha skjedd i hans liv, hvilket førte til at han mistet sin kristne tro, som tidligere hadde preget både ham og familien. Han ble alkoholisert og kom til å føre et så voldsomt og utsvevende liv at hustruen til tider valgte å flytte hjem til sin far med sønnene Emanuel og Gustav. Guttene var sterkt knyttet til sin mor og sin morfar, som begge var rolige og jordnære mennesker og trygge i sin religiøse tro. Elesæus Thorsen døde av tuberkulose 51 år gammel. Hustruen bosatte seg etter mannens død på Vigeland og overlevde ham med mer enn 20 år.

Våren 1897 debuterte Emanuel Vigeland på Statens kunstutstilling med maleriet *Adam og Eva* (ill. s. 8). Det mer enn to meter høye lerretet viser to unge mennesker på Emanuels egen alder. De står helt nakne i et jevnt, avslørende lys. Mannen stirrer rett fram med skrekkslagne, vidt oppsperrede øyne, mens kvinnen har lukket sine øyne, som for å stenge alle inntrykk ute. Hun hviler sin høyre arm på mannens skulder og lener sitt hode mot ham, som for å søke støtte. Det er Adam og Eva etter syndefallet på vei ut av Paradisets blomstersmykkede enger mot en ukjent fremtid. (Kfr. grunnen der paret står, som gir den eneste antydning om miljøet.) Men det er samtidig en fremstilling av to unge mennesker, som nylig har møtt sin egen seksualitet i møtet med hverandre. De vandrer ut av barndommens uskyldighet, i visshet om at de nå er mann og kvinne. For mannen er det en opplevelse forbundet med angst. I beskrivelsen av deres reaksjoner

har Vigeland gitt prototyper for mannlig og kvinnelig psyke. Mannen er utadvendt, mens kvinnen er innesluttet i sin egen verden. Gjennom sin fremstilling røper kunstneren sine forestillinger om kvinnen som et vesen som søker støtte og må ledes av mannen. Det virker ikke som denne påtar seg dette med glede. Han går ved siden av henne, men holder ikke rundt henne, rører henne ikke. Han er opptatt av seg selv og sin egen skjebne.

På utstillingen fikk bildet ros for den anatomiske fremstillingen, som fremdeles virker slående. Hver muskel er beskrevet, hvert ribben på den magre kroppskroppen er registrert. Den rette, spente kroppsholdningen med de opptrukne skuldrene er gjengitt på en overbevisende måte. Høyrehåndens fingre synes å bore seg inn i låret, en måte å avverge redselen på. Sett på bakgrunn av dette nitide naturstudiet vil en moderne betrakter muligens undre seg over at figurene mangler kjønnsår. Sannsynligvis må dette oppfattes som et knefall for konvensjonen. For ellers ville nok mannen og kvinnen ifølge samtidens oppfatning ha virket altfor nærværende og skamløse i sin nakenhet. Da hadde bildet sannsynligvis ikke kommet med på utstillingen i det hele tatt. Nå havnet det like fullt på et lite fordelaktig sted, hvor det langt fra kom til sin rett høyt oppe og i en bortgjemt krok, i *skammekroken*, som en kritiker uttrykte det.

Trolig regnet den unge kunstneren med å vekke oppsikt med sitt mer enn to meter høye bilde av en naken mann og kvinne i naturlig størrelse. Vigeland forteller at da han gikk med maleriet til utstillingslokalet i Karl Johans gate, kom det et vindkast som rev bort avispapiret han hadde festet rundt lerretet. Men han fortsatte å gå videre ... «med disse to nakne mennesker som vakte stor oppmerksomhet. Alle la hodet på skjeve for å kunne se maleriet, og jeg hadde følelsen av at jeg gikk naken på gaten,» skriver han i sine memoarer. Denne følelsen er lett å forstå all den stund Vigeland nok hadde benyttet seg selv som modell for Adam. På denne tiden var han, slik som Adam, svært tynn og mager. Han hadde jo knapt råd til å spise. For å bekrefte likheten kan vi dessuten sammenligne Adams ansiktstrekk med det selvportrettet som Emanuel malte i 1898 (ill. s. 15).

Det var den unge Otilie Andersen som sto modell for



Gustav Vigeland:
Emanuel med palett, 1895. Gips, h. 67

Eva. Gustav Vigeland pleide å benytte seg av hennes yngre søstre som modeller og det var vel på den måten at Emanuel hadde kommet i kontakt med henne. Men det er rimelig å tenke seg at den fattige kunstneren, for enkelhetens og for modellutgiftenes skyld, også lot modellen fotografere, slik at han kunne arbeide etter fotografi. Dette slutter jeg av det faktum at det rundt århundreskiftet fantes et fotografi hos fotograf Væring i Oslo, som viste Emanuel Vigeland sammen med en nakenmodell i samme stilling som på maleriet. (Det er Gustav Vigeland som forteller dette i sine memoarer.) Det var ikke uvanlig at malere fikk fotografert sine modeller til bruk under arbeidets gang. (F. eks. gjorde Edvard Munch dette.) Dessuten var det svært kaldt hjemme hos Emanuel. Også av den grunn må det ha vært en fordel å arbeide etter fotografi.

Motivet med det første menneskepar var vanlig i kunsten mot slutten av det forrige århundre. Det ga assosiasjoner til så vel religion som naturvitenskap. Det nye hos Vigeland – men det er samtidig tidstypisk – er hans personlige forhold til motivet. Han identifiserer seg med Adam og gir ham sine egne trekk. Han, kunstneren, er prototypen på mennesket. Han er mannen, slektens opphav. Men han er også den utstøtte, den ensomme, overgitt av sin Gud. Dette syn på kunstneren, helt i symbolismens ånd, skulle Vigeland, om enn i noe variert form, holde fast på i hele sitt liv. Det dukker opp igjen, mer enn 30 år senere, i hans mausoleum på Slemdal.

Til tross for at maleriet hadde fått så dårlig plassering på utstillingen, var det kritikere som bemerket dets kvaliteter og fortrinn. Noen pekte for eksempel på stemningen i komposisjonen og at Eva var gjengitt med en uvanlig fin følsomhet. En annen nevnte at Emanuel Vigeland var ...»Broder af den lovende Billedhugger af samme Navn», noe som enn så lenge bare var til fordel for lillebroren, men som etter hvert kom til å bli en belastning. Økonomisk ble utstillingen ingen suksess. Maleriet forble usolgt. Og man kan lure på om Emanuel virkelig ønsket å selge det. Han hadde satt prisen til 5000 kroner, en svimlende sum på den tiden.

Maleriet *Barnet*, som ble vist på Statens kunstutstilling året etter, i 1898, gjengir som det foregående bildet men-



neskeslektens prototyper, Adam og Eva, men nå som foreldre til et nyfødt barn. Scenen innrammes av to grupper med trær, hvis grener danner et tak over figurene. På bildets venstre side står en naken, ung og smekker pike som støtter seg til en trestamme. Rett overfor henne, på en liten forhøyning eller stubbe, sitter en ung mann med hodet støttet i sin ene hånd, som om han satt i tunge tanker. (Hans stilling minner meget om Rodins *Tenkeren*.) Årsaken til hans pine synes å være det lille spedbarnet som ligger i en fordypning på marken mellom ham og kvinnen. Hun ser passivt på barnet, mens mannen vender seg bort. Det er som om de ikke vil vedkjenne seg frukten av sitt samliv.

Barnet

Vigeland arbeider her bevisst med dekorative virkemidler i tidens ånd og komposisjonen er vel avveiet. Han unngår sentralperspektivets dybde og holder landskap og figurer i sammenhengende flater. Naturen med den gule åkeren og det blå vannet får oss til å tenke på jorden som et godt sted for mennesker å leve. Problemet for oss i dag,

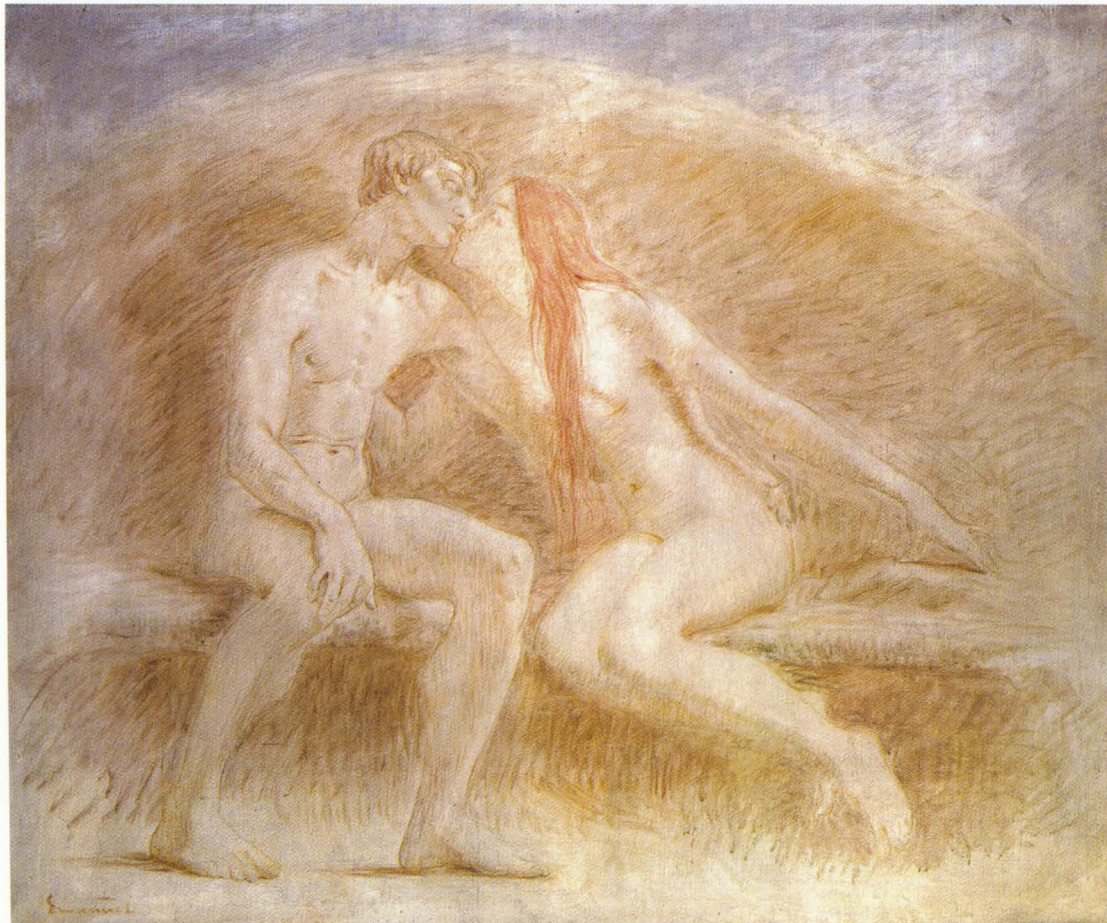
som for kritikerne i 1898, er det lille barnet, som en anmelder i *Morgenposten* omtalte som «et skrækkeligt Misfoster». Men det skal nok ikke oppfattes som verken misdannet eller ufullbyrdet, snarere som bare aldeles nyfødt.

Selvportrett i arbeidskittel fra 1898 viser hvordan den unge Emanuel Vigeland på denne tid betraktet seg selv og ønsket å bli sett av omverdenen. Han hadde nå fått den kunstutdannelsen som Norge kunne tilby og forberedte seg på studier i utlandet. Kanskje er bildet t.o.m. utført i København i løpet av høsten 1898, mens han studerte hos P.S. Krøyer. Portrettet viser ham med en fysiognomi karakteristisk for det unge geni. Ansiktet er skarpskåret, pannen er høy og med den i tiden så moderne hårluggen. Øyenbrynene rynkes, slik at det oppstår vertikale furer over neseroten og blikket er skarpt iakttagende. Munnen med de fyldige leppene er avrundet og litt åpen. Det er nærliggende å tenke på Harald Sohlbergs selvportrett fra Paris 1896, nå i Nasjonalgalleriet. I samtidig litteratur om den menneskelige fysiognomis betydning betraktes en høy panne som bevis på de edleste egenskaper, bl.a. genialitet, fantasi og evne til abstrakt tenkning. De rynkede øyenbryn og furen over neseroten ble oppfattet som tegn på energi og konsentrasjon. Michelangelos *David* har slike kjennetegn og som vitnet om hans kraftanspennelse før kampen mot Goliat. Når det gjelder Emanuel Vigelands portrett av seg selv, kan ansiktsuttrykket, øynene og de ansente leppene tolkes som et vitnesbyrd om kunstnerens inntrengende blick og energiske fastholdelse av sitt motiv. Det kan ikke ha vært helt problemfritt for ham å gjengi uttrykket i øynene. Etter en ulykke i ungdomsårene hadde han nemlig mistet sitt høyre øye og brukte glassøye. På senere selvportrett viser han alltid den venstre siden av ansiktet. Ble han fotografert, unngikk han alltid å se mot kameraet og vendte også da gjerne venstresiden til.

På Statens kunstutstilling i 1898 viste Emanuel Vigeland foruten *Barnet* også to kulltegninger, som han senere benyttet som forelegg til større malerier. Ett av disse bærer tittelen *Menneskepar* og ble vist på hans første separatutstilling, i 1902 (ill. s. 16). Det var tenkt som et

Selvportrett i arbeidskittel, 1898





Menneskepar

dekorativt maleri (i katalogen omtalt som «Dekorasjon») hvor den nakne menneskekroppen er den viktigste uttrykksbærer, og utført i forskjellige nyanser av oker.

Vi ser en mann og en kvinne, begge unge og med et utseende som minner om parene i *Adam og Eva* og i *Barnet*. De sitter ved siden av hverandre på en benk eller sofa. Denne fortsetter i en stor jordhaug som fyller nesten hele billedrommet. Paret befinner seg på behørig avstand fra hverandre, men forsøker å møtes i et kyss. Det synes som om kunstneren på en nærmest abstrakt måte har villet gi uttrykk for tiltrekningen mellom mann og kvinne og muligens samtidig antyde at de er skapt av den jord som omgir dem. Bildet gis gjennom sin stramme oppbygging en emblematiske karakter.

Forklaringen på sofaen/jordhaugen synes å ligge i Gustav Vigelands skissemateriale fra 1890-årene. Utformingen stammer tydeligvis fra billedhuggerens måte å modellere sine figurer fram fra leiren uten helt å frigjøre dem. Resten av leirklumpen danner et slags deksel bak og på siden av dem. Det virker som de sitter i en grotte.

I flere tegnede skisser fra 1890-årene forsøker Gustav å gi uttrykk for reaksjonene hos mannen og kvinnen i et kjærlighetsforhold. Det kan være fruktbart å sammenligne en skisse av Gustav fra 1895 med Emanuels maleri. På den første (ill. t.h.) bøyer mannen seg frem mot kvinnen og hennes motreaksjon er antydning som den diagonal som hennes høyre arm danner. Det er lignende holdninger som hos skikkelsene i *Menneskepar* og de er lukket inne i samme slags rom. Enda større overensstemmelse finnes mellom mannen og kvinnen i en annen av Gustavs tegninger, fra 1898 (ill. nede t.h.), og Emanuels par. Speilvender vi den unge kvinnen hos Gustav får vi, om vi ser bort fra hodets vridning, samme bevegelsesmønster som hos Emanuels unge kvinne. Mannens stilling er også stort sett den samme på de to tegningene. Men det er ikke bare bevegelsene som stemmer overens. Også kvinnekroppene med de slanke lemmene, det firkantede skulderpartiet og de høyt sittende brystene er som skapt av samme kunstner.

I 1899 fikk Emanuel Vigeland et stort stipend, Houens legat, og dro til Paris for å studere. Der gjorde han ferdig *Kamp om kvinnen* (ill. s. 18), som han tidligere hadde utført en studie til hjemme i Norge. Det var hans hittil største maleri. Bildet viser to nakne, muskuløse menn i brytekamp. Den ene har tatt et grep om den andres lår. Litt til venstre for de to står årsaken til kampen, en liten og helt passiv kvinneskikkelse. Scenen foregår på en åpen slette ute i naturen. Mennene er sett noe nedenfra og på så nært hold at de fortøner seg som veritable kjemper, mens kvinnen, som befinner seg et stykke unna, virker usedvanlig liten og spe.

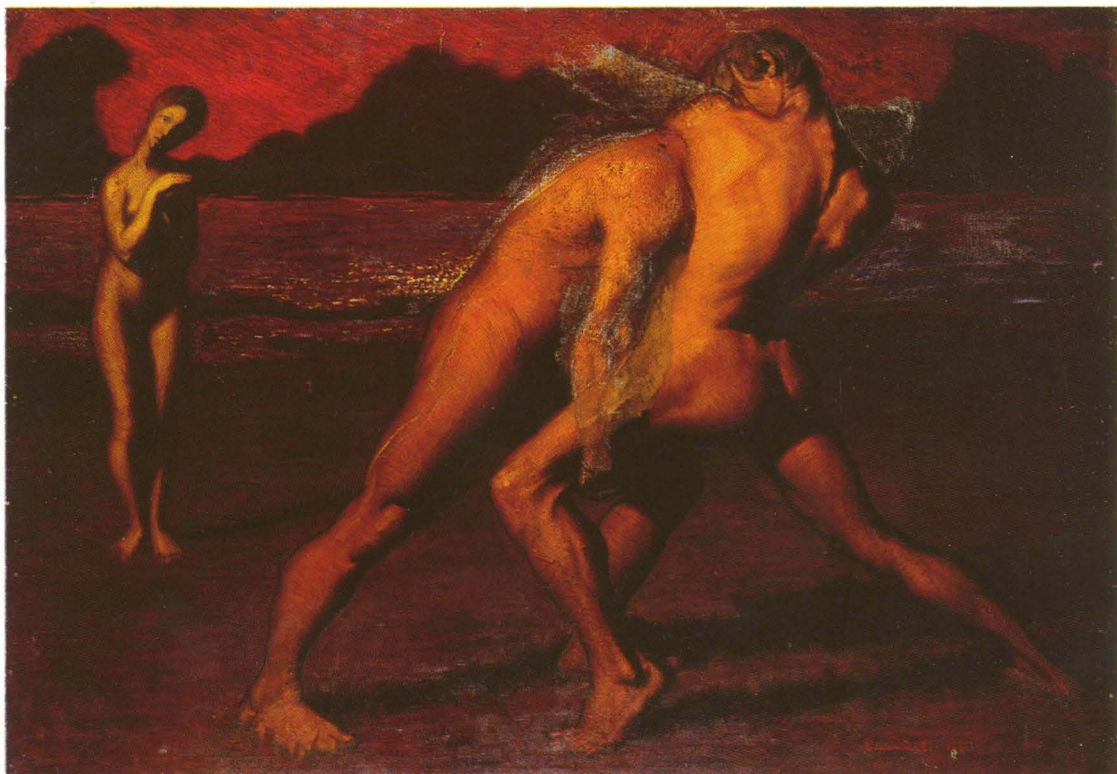
Gjennom koloritt og lysbehandling har Vigeland skapt et stemningsmettet og mangetydig landskap. Det er vanskelig å avgjøre om bakgrunnen utgjøres av skyformasjoner, fjell og skog eller øyer ute i et hav. Men vår fantasi settes i sving. Det som reiser seg ute i horisonten virker stort og truende. Det synes å representere de samme



Gustav Vigeland:
Mann og kvinne, 1895. Blyant

Gustav Vigeland:
Mann og kvinne, 1898. Penn





Kamp om kvinnen

voldsomme kreftene som de kjempende gir uttrykk for. Det mangetydige landskapet med det eiendommelige, rødlige lyset fremkaller en følelse av tidløshet og drøm. Mennene står som sammenvokst til et eneste stort vesen på fire ben, engasjert i en kamp som aldri kommer til å slutte. Uten individuelle trekk gis figurene en arketypisk karakter og uttrykker noe som er karakteristisk for alle menn til alle tider. Dette bekreftes også av bildets tittel «Kamp om kvinnen» som trolig er laget som en parallell til «Kampen for tilværelsen», og således henspiller på Darwins teori om naturlig utvalg.

Kampscener var et vanlig motiv i kunsten på 1800-tallet og rundt århundreskiftet. Men i vår sammenheng er det nok nærmere å vise til Gustav Vigeland, som hele sitt liv var opptatt av motivkretsen. Noen av dennes skisser, utført i 1895 og 1896, synes å ha tjent som direkte inspirasjon for vår kunstner. Brødrene hadde på denne tiden nær kontakt og Emanuel fikk uten forbehold ta del i hva den eldre broren arbeidet med.

I følge en påskrift ble også maleriet *Kyss* utført i Paris, i tiden 1899-1900 (ill. katalogens forside). Her sees et nakent kjærlighetspar som sitter og omfavner hverandre. Av mannen ser vi underkroppen i profil, en bred ryggstavle og bakhodet. Kvinnen er plassert tvers over mannens knær, og av henne ser vi kun bena, armen hun har lagt rundt mannens midje og hennes store, bølgende hår. Resten av kvinnen er skjult bak mannen. Paret befinner seg ved en sjø eller et vann i et rødt solnedgangslandskap, der en uvirkelig lysstråle faller inn fra venstre, som fra en lyskaster.

Det er tydelig at Vigeland i *Kyss* direkte eller indirekte har tatt utgangspunkt i Rodins skulptur *Kysset*, som allerede på denne tid var meget berømt. Skulpturen ble vist første gang offentlig i 1886 og fikk en rekke etterfølgere ute i Europa. For Gustav Vigeland, som var i Paris i 1893 og besøkte Rodins atelier flere ganger, ble den en viktig inspirasjonskilde og i de påfølgende årene ble forholdet mann/kvinne et stadig tilbakevendende tema i hans kunst. Det er altså mulig at Emanuel også her har funnet oppslaget for motivet hos sin bror, som igjen var inspirert av Rodin. Emanuel så sannsynligvis originalarbeider av Rodin første gang på verdensutstillingen i Paris sommeren 1900, rett før han forlot Frankrike.

Som i *Kamp om kvinnen* mangler også figurene i *Kyss* individualiserende trekk. Vi ser ikke ansiktene deres. Kunstneren anvender seg av forbløffende forkortninger og overskjæringer. Bruken av lys og skygge resulterer i helt manieristiske effekter. Legg merke til hvorledes kvinnens høyre ben synes å fortsette i mannens, og sammenlign mannens og kvinnens føtter! Her får man ingen assosiasjoner til levende vesener av kjøtt og blod, snarere får paret en emblematiske karakter, et slags sinnbilde på møtet mellom det mannlige og kvinnelige. Hos mannen understrekes den virile kraften og styrken i det overdrevent brede og muskuløse rygg- og skulderpartiet, mens kvinnen er fremstilt på en mer raffinert måte. Hun presenteres gjennom sitt røde hår som blafrende folder seg ut lik en vifte og signaliserer kvinnelig seksualitet. Men kroppen hennes forblir for det meste skjult og hennes skjød ligger i dyp skygge, en antydning om det hemmelighetsfulle og mystiske ved hennes kjønn.

Den tunge, blodrøde himmelen og den dramatiske spenningen i så vel *Kamp om kvinnen* som i *Kyss* bringer anelser om en jord som står foran sin undergang. Lyset og landskapet kan minne om symbolisten Harald Sohlbergs *Natteglød*, men også om Munchs *Skrik*, bilder som vakte stor oppmerksomhet blant unge norske kunstnerne på 1890-tallet, og som man må forutsette at Emanuel Vigeland har sett. Den angstfylte stemningen i *Skrik* viser tilbake på en naturopplevelse Munch hadde hatt da han så hvordan «solen gikk ned – skyerne fargetes røde – som blod» og han følte at det gikk «som et skrik gjennom naturen». Munchs ord fører tankene til et av Emanuel Vigelands barndomsminner: På et bønnemøte hadde han hørt en vekkelsespredikant si at hvis man om kvelden fikk se en rød sky på himmelen, kunne man være nesten sikker på at Dommedag var nær. Og han mintes hvordan han så nabofamilien, mann, hustru og «en flokk likbleke og forskremte unger» stå ved vinduet om kvelden «og med uhyggelig stirrende øyne så de etter disse skyer». Emanuel var selv skrekkslagen med tanke på Dommedag. Solnedgangens røde skyer var like ladet med angst for ham som for Edvard Munch. I maleriet *Kyss* gir lyset, ja selve atmosfæren, uttrykk for de følelser og stemninger han selv forbinder med seksualiteten.

Max Klinger: *Mor og barn*, 1898



Maleriet *Vita* inntar en særstilling blant Emanuel Vigelands tidlige kunstverk. Som navnet antyder, peker det fram mot billedprogrammet i *Tomba Emanuelle*. Koloristisk knytter det seg til *Kamp om kvinnen* og *Kyss*, og er trolig malt omtrent på samme tid, altså rundt århundreskiftet, og muligens i Paris. Også *Vita* var med på Vigelands separatutstilling i 1902. Formatet med den buetformete øvre avslutning kan tyde på at kunstneren tenkte seg maleriet som et overstykke til en dør.

Bildet viser en rødglødende himmel over et mørkt og øde landskap. I forgrunnen ligger en naken menneskekropp, delvis forvitret. Hodet har allerede blitt et kranium og den høye brystkassen virker uthult. Kroppen har fått farge som om den var en oppsmuldrende trestamme og en del av jorden. Som springende ut av den dødes kropp sees et lite, lyslokket barn mot den glødende himmelen.



Barnet befinner seg delvis i dyp skygge, men lyset reflekteres i en del av ansiktet, der et vidt oppsperret øye møter betrakteren.

Vita

I den enkle komposisjonen finnes nesten ingen detaljer. Så vidt man kan se, er det umulig å fastslå om liket er av en mann eller en kvinne. På den nakne marken, som er så abstrakt fremstilt at den blir et bilde på selve jorden eller jorden som idé, synes livet nettopp å ha oppstått, sprunget fram fra det døde legemet. Dette underet, denne oppstandelses- og skapelsesakt, utspilles under en dramatisk glødende himmel som gir bildet en mytisk eller nærmest apokalyptisk stemning. Det handler om dømmens dag like mye som om skapelsens morgen. Barnet blir et symbol på mennesket og dets engstelige undring over livets og dødens gåter.

Allerede samtidens kritikere påpekte slektskapet mellom *Vita* og den tyske kunstneren Max Klingsers kjente radering *Mor og barn* fra 1898. Begge kunstverkene viser hvordan døden er livets forutsetning og hvordan livet skapes av døden. Foruten denne idémessige sammenheng mellom de to bildene finnes også en formell likhet, i barnets utseende og blikk.

Men Klinger var ikke den eneste som ga Vigeland ideer til bildet. Forestillingen om materiens forvandling, den såkalte stoffveksling, bygger på 1800-tallets naturvitenskapelige oppdagelser, og var meget aktuell i samtidens litteratur og billedkunst. Vi finner den både hos Edvard

Munch og Gustav Vigeland, men utformet på forskjellig vis. Sannsynligvis har Gustav formidlet idéene, som denne for øvrig ble kjent med i Berlin i 1895, til sin yngre bror. I møtet med Klingers motiv har Emanuel blitt inspirert til å omforme slike tanker til egen kunst. Da han mange år senere dekorerte sitt blivende *Tomba Emanuelle*, tok han opp igjen stoffvekslingstemaet, som han fremdeles kalte *Vita*, og utviklet det til et helt billedprogram.

Et bemerkelsesverdig trekk ved Emanuel Vigelands profankunst, er at han konsekvent holder fast ved de store temaene som han begynte å arbeide med i sin ungdom. Livet, kjærligheten og døden opptok så vel den unge kunstneren rundt århundreskiftet som den eldre mesteren 40 år senere. Allerede fra 20-års alderen visste Emanuel Vigeland at han ville bli monumental-maler og bestemte seg for å la den nakne menneskekroppen utgjøre den viktigste uttrykksbærer i sin kunst. Samtidig merker man at han strever mot en egen stil, der individet avpersonifiseres til fordel for det generelle, trekk som ikke minst skulle bli karakteristiske for maleriene i *Tomba Emanuelle*.

MONUMENTALKUNSTNEREN

Lau Albrektsen

Emanuel Vigeland ble født i Halse ved Mandal i 1875. Han var sønn av møbelsnekker Elesæus Thorsen og bror av den seks år eldre Gustav Vigeland.

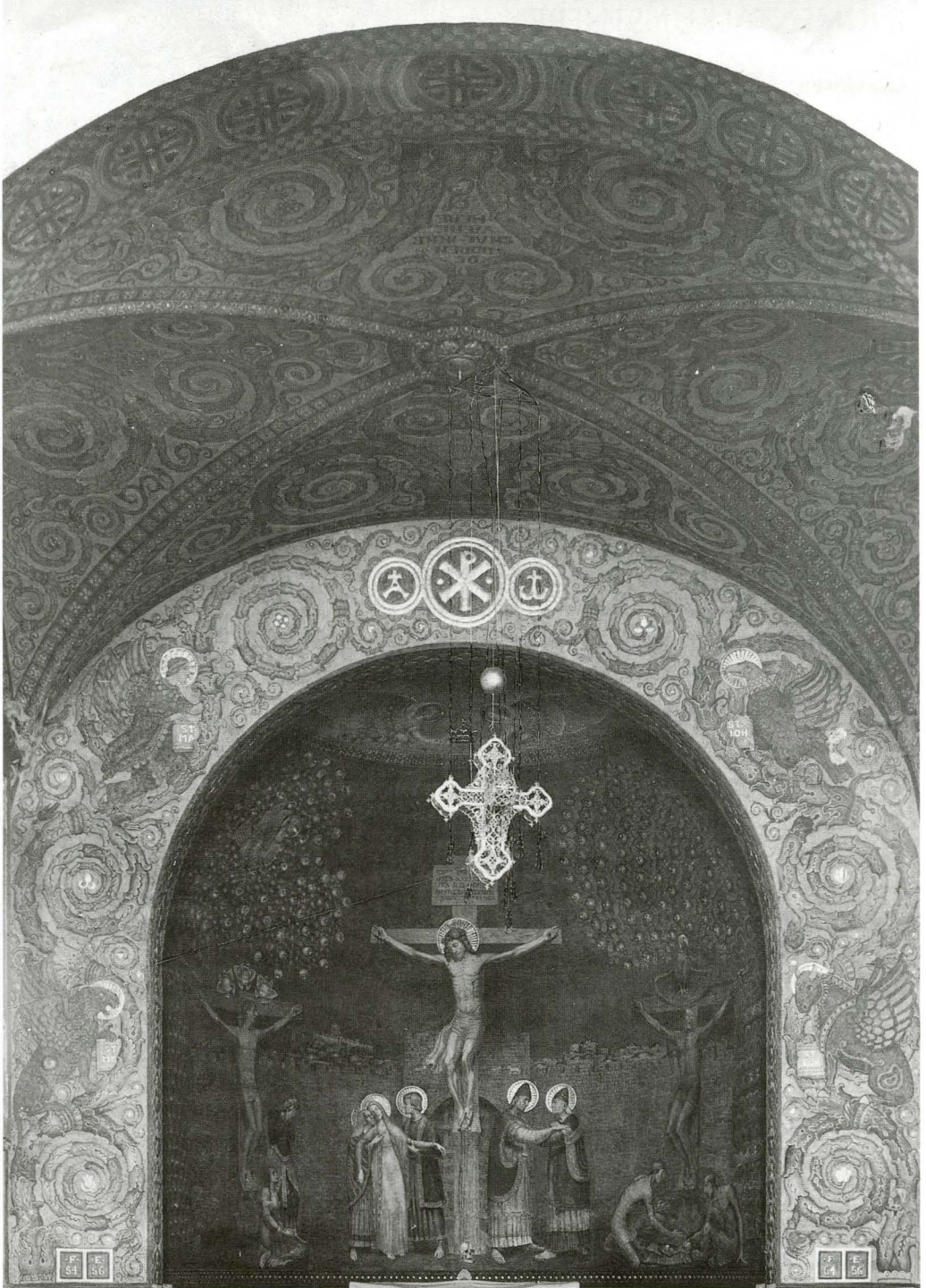
I 1894 kom Vigeland til Kristiania, der han i årene 1894-97 gikk på Den kgl. Tegneskole, samtidig som han arbeidet på egenhånd. Han debuterte på Høstutstillingen i 1897 med maleriet *Adam og Eva*. I 1898 hadde han med tre bilder, *Kamp om kvinnen*, *Et menneskepar* og en skisse til en påtenkt veggdekorasjon. Samme år dro han til København, og ble elev ved P.S. Krøyers malerskole. Her kom han også i kontakt med Kristian Zahrtmann, men uten direkte å bli hans elev. Vigeland fikk så Houens legat tre år på rad og reiste til Paris, der han var elev av salongmaleren Fernand Cormon i 1899-1900. I de to påfølgende årene foretok han studiereiser til Italia, Spania og England. I løpet av disse årene malte han de fleste bildene til sin separatutstilling i Kristiania i 1902, også vist samme år i København. Bildene hadde titler som *Dommedag*, *Vita*, *Kyss*, *Kamp om kvinnen*, og er tidstypiske såvel ved sin dystre farveholdning som ved sin symbolistiske/livsfilosofierende motivkrets.

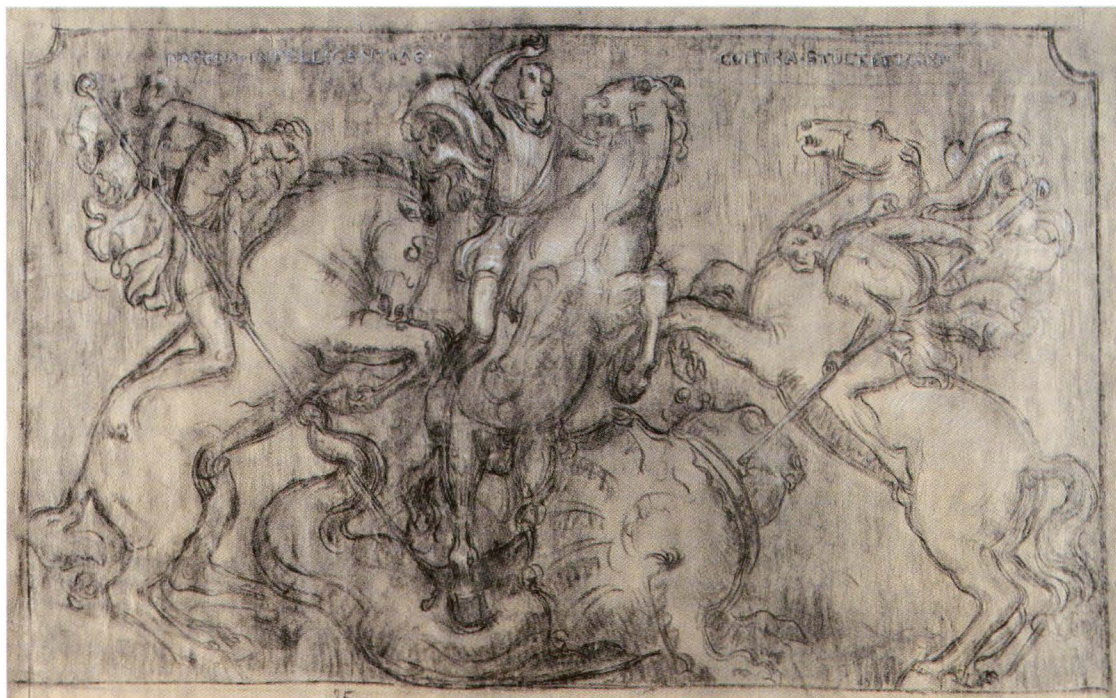
Det nære slektskap mellom utstillingens arbeider og broren Gustav var åpenbar, noe Gustav påpekte overfor sin bror. Dette førte til et definitivt brudd mellom de to.

Det var imidlertid som monumentalkunstner at Emanuel Vigeland skulle komme til å gjøre seg mest bemerket. Under sitt opphold i Italia hadde Vigeland studert veggmaleri fra antikken og renessansen. I Paris ble han begeistret for Puvis de Chavannes veggutsmykninger i Panthéon. Studietiden i København hadde bragt ham i kontakt med Jens Møller Jensen, som hadde ansvaret for utsmykningen av det nye rådhuset i København. Under dennes ledelse utførte Vigeland i 1904-05 en større fres-



Smertensmannen.
Utkast til glassmaleri i Vor Frue kirke,
Kalundborg (1926-28)





kodekorasjon av rådhusets «Borgertrapp» (Byprospekt av København, portretter og musikanter fra 1600-tallet).

Dermed satt Vigeland inne med de nødvendige tekniske kunnskaper til sitt første selvstendige arbeid, freskene på korets vegger og tak i Vålerengen kirke (1906-09, ødelagt ved brann i 1979), bestilt av byggets arkitekt Holger Sinding-Larsen, og bekostet ved en privat donasjon. Her har Vigeland først og fremst latt seg inspirere av den italienske ungrenessansens monumentalmaleri. Han foretok en reise til Italia i 1905 med Benneches legat for nærmere å studere fresko-maleri. Et mer direkte forbilde hadde han likevel i Joakim Skovgaards fresker i Viborg domkirke (1895-1906), som opptok ham meget. I de ellers strengt stiliserte og flate-dominerte komposisjonene satte Vigeland inn enkelte naturalistiske trekk. Således var figurhodene i de to hovedbildene, *Nadverden* og *Korsfestelsen*, portretter, vesentlig av Kristiania-prester. På bakgrunn av dette arbeidet ble Vigeland i 1909 innbudt til å delta i konkurransen om utsmykningen av Universitetets aula, hvor han til slutt kom til å stå mot

Vitenskapens kamp mot uvitenheten, utkast til utsmykning av fondveggen i Universitetets aula (1909-10)

Vålerengen kirkes kor (1906-09)



Glassmaleri,
Borgestad kirke (1917-19)

Edvard Munch. Med bortsett fra noen mindre takdekorasjoner i vestibyen i Universitetsbiblioteket (1913) fikk han ikke etter dette noen utsmykningsoppdrag av profan art.

Derimot fikk det stor betydning for Vigeland som kirkekunstner at han allerede ved århundrets begynnelse kom i kontakt med en gruppe prester i Kristiania som gikk inn for en rikere og mer praktfull kirkeutsmykning. De fremste var biskop Jens Tandberg, stiftsprost Gustav Jensen og presten Mikael Hertzberg. Miljøet var preget av et klart svermeri tilbake mot kirkekunstens storhetstid i middelalder og renessanse. I Emanuel Vigeland så man kunstneren som maktet å inngi den moderne kirkekunst et genuint forkynnende innhold, tuftet på den store tradisjonen i eldre kirkelige utsmykninger.

Omkring 1907 hadde Emanuel Vigeland begynt å arbeide med glassmaleri, og på dette området kom han til å gjøre sin kanskje mest bemerkelsesverdige innsats. Sammen med Gabriel Kielland står han her som pioner i Norge, men hans produksjon har et langt mer personlig og originalt preg enn Kiellands. Dette var også grunnen til at han i 1908 ble holdt utenfor konkurransen om glassmaleriene til Trondheim domkirke. Hans konkurranseutkast var ikke «gotisk» nok.

Stilistisk er Vigelands glassmalerier beslektet med de engelske preraphaelittenes vinduer, blandet med art-nouveau-stilens linjeføring. Når det gjelder selve teknikken, som han skal ha tilegnet seg ved grundige studier av de franske katedralenes glassmalerier (Le Mans, Chartres og Tours), arbeidet han bevisst med en viss håndverksmessig grovhet og primitiverende detaljer, som for eksempel mange og tilfeldige oppdelinger av ordene i tekstfeltenes bibelsitater. I beste Arts and Crafts-tradisjon ønsket han å gripe fatt i mediet på teknikkens egne premisser, slik at billeduttrykket ble preget av glassmaleriets tekniske forutsetninger og med grove spor av tilblivelsesprosessen. Vigelands glassmalerier utmerker seg ved sin virtuose, håndverksmessige utførelse. Dette kommer tydelig frem ved å sammenligne hans første glassmaleri-oppdrag til korvinduene i Vår Frelsers kirke i Kristiania (1909-10) med hans øvrige produksjon. Her tegnet han kartongene,

mens utførelsen ble overlatt til et kunstglassmesterverksted. Disse glassmaleriene mangler fullstendig den mørke, men intense farveglød som preger alle Vigelands senere arbeider etter at han i 1911 fikk eget verksted, og selv stod for alle ledd i arbeidsprosessen.

Når det gjelder motivvalget i glassmaleriene, er *Den gode hyrde* og seierstemaet i *Oppstandelsen* sentrale, begge med Kristus fremstilt vitalistisk ung og skjeggløs. Karakteristisk for Vigeland er også hans stadige bruk av lignelser, særlig *Vingårdsmannen*, *Den gode og dårlige sæd* og *Den fortapte sønn*. Spesielt er den sistnevnte, med sitt forsoningsmotiv en gjenganger i et stort flertall av Vigelands utsmykninger. Også i glassmaleriene er figurenes ansikter ofte portretter, som regel selvportretter, i et ellers sterkt stilisert billeduttrykk.

I årene 1911-14 arbeidet Vigeland med en utsmykning av koret i Bryn kirke i Bærum, bekostet av Harriet Wedel-Jarlsberg. Her sto han for utformingen av hele korets inventar. Her utførte han selv glassmalerier og skulpturer i forgyldt bronse i form av lysestaker, engler og en Kristus-figur til alteret. Dessuten tegnet han prekestolen og alteret med altertavle med utskårne billedmotiver i relieff.

I de følgende år fikk Vigeland oppdrag i en rekke kirker, vesentlig glassmalerier, hvorav det betydeligste var glassmaleriene til alle de 24 vinduene i Borgestad kapell ved Porsgrunn (1917-19) etter oppdrag av statsminister Gunnar Knudsen. Ved restaureringen av Gjerpen kirke (1919-21), utført i samarbeid med arkitekt Harald Bødtker og bekostet av kammerherre Leopold Løvenskiold, sto Vigeland som i Bryn kirke for utformingen av et helt interiør. Men her var oppgaven langt mer omfattende. Han ga her form til blant annet alter, døpefont, prekestol, tre- og metall-lysekroner, benker, dører, dørbeslag, alterduk og messehaket. Dessuten laget han til kirkens apsis landets første mosaikk (4 x 4,5 m) med *Den fortapte sønns hjemkomst* som motiv. Restaureringen møtte sterk kritikk fra antikvarisk hold på grunn av den omfattende inngripen i den opprinnelige middelalderkirken. Vigeland arbeidet i 1920-årene med lignende planer for Immanuelskirken i Halden, Stavanger domkirke



Glassmaleri,
Borgestad kirke (1917-19)



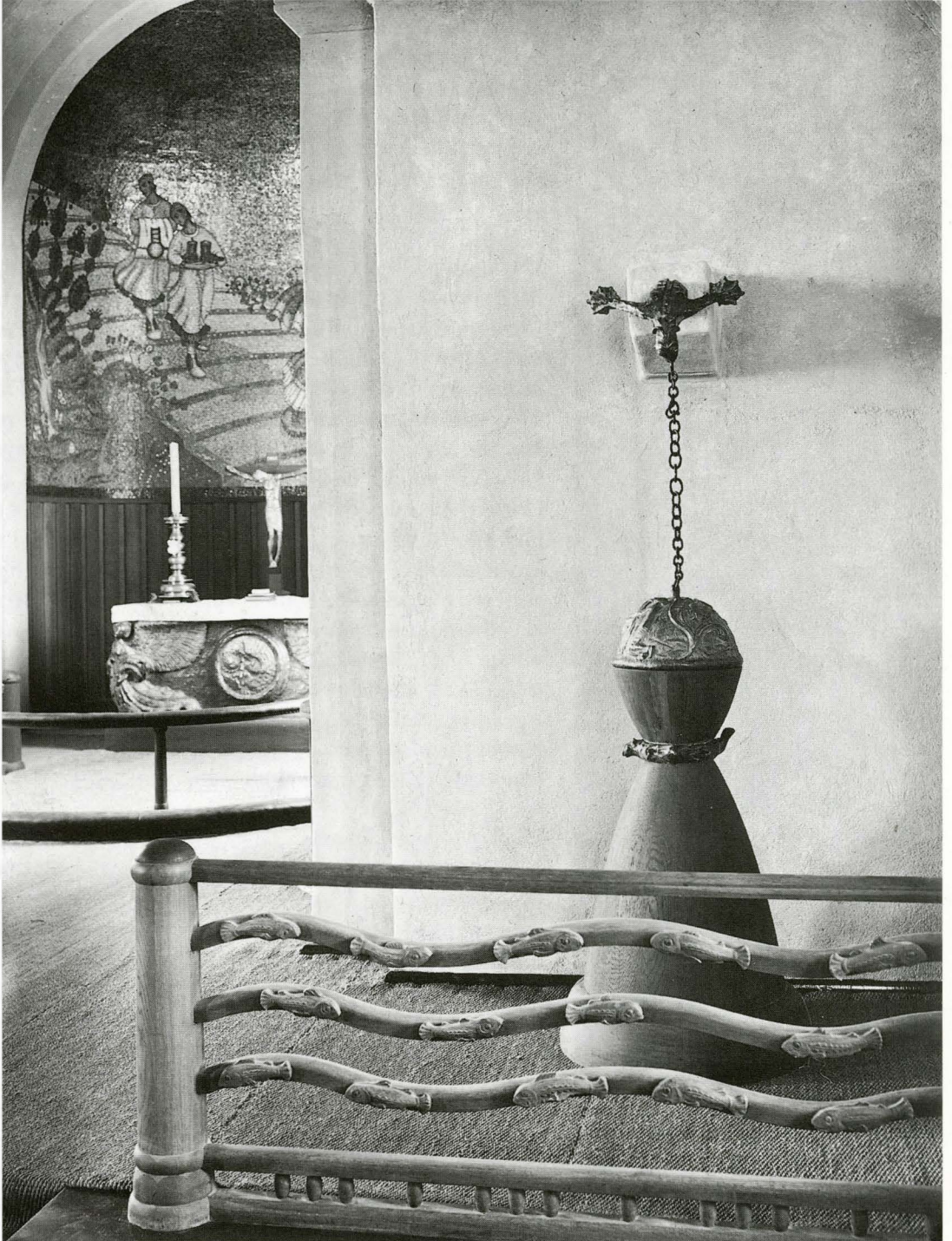
*Lysbærende engel,
Stavanger Domkirke (1922-24)*

og Bispekapellet i Stavanger, men grunnet motstand fra de antikvariske myndigheter ble disse meget omfattende planene kun realisert i sterkt redusert form.

I disse omfattende og mangeartede kirkeutsmykningene er lysekronene særlig interessante. Allerede til Vålerengen kirke hadde Vigeland laget en korsformet, perforert taklampe med innvendig lys, en modell han senere gjentok i en rekke varianter. I Gjerpen kirke plasserte han lyspærene utenpå lampene, som derved fremstår som lysende vinranke, kors, hjerte og anker. Denne typen nådde sitt høydepunkt i den over et tonn tunge lysekronen til Trefoldighetskirken i Kristiania (1924) med en stor engel hengende over den korsformede lampen, der rundt 120 lampeholdere skyter ut som «grener» fra korsstammene. I Stavanger domkirkes lysekroner (1924) er store figurer også trukket inn i komposisjonen. Det nye her er at under figurene i de tre lysekronene til koret er selve lampedelene utformet som brennende tornebusker, og tett besatt med lyspærer plassert i perforerte metallkapsler. Langs skipets vegger ble det hengt opp stående engler, som i kjeder holder fritthengende lamper.

Gjennom biskop Tandberg var Emanuel Vigeland i 1916 blitt kjent med Sveriges erkebiskop Nathan Söderblom, som førte ham inn i miljøet omkring den svenske «Folkkyrkorørelsen». Her ble hans kunst mottatt med stor entusiasme, og han ble etter hvert sterkt knyttet til dette svenske kirkemiljøet. Våren 1919 utstilte Vigeland et utvalg av sine glassmalerier i Svenska Slöjdföreningen i Stockholm (vist samme år i København). Glassmaleriene vakte begeistring i Stockholms-pressen, og utstillingen var den direkte foranledning til at Vigeland fikk i oppdrag å lage glassmalerier til alle de 33 vinduene i Oscarskyrkan i Stockholm med tilhørende gravkapell (1919-22, 1927-29). Dette er Vigelands hovedverk som glassmaler. Her sto han helt fritt i valg av billedprogram. På nordveggen fire store vinduer er Det gamle testamentets forutsigelser om Messias fremstilt i tekst og bilder (*Mannen på den hvite hesten knuser slangens hode, Abrahams offer, Kopperormen, Skuddet som skyter opp av Isaïas avhugne stamme*). På søndre vegg er Det nye testamentets dommedagsbeskrivelser og Kristi tilbakekomst behandlet på

*Interiør, sett mot koret. Døpefonten t.h
Gjerpen kirke (1919-21)*





Engel til lysekrone, Trefoldighetskirken, 1924. Gipsoriginalen

samme måte i de fire store vinduene (*Den seirende Kristi tilbakekomst, Engler henter de døde opp av gravene, Havet gir igjen de døde, Det nye Jerusalem*). I det store korvinduet er menneskets vei til frelse anskueliggjort gjennom bildet av *Den fortapte sønns hjemkomst*. Under skipets gallerier fremstilles i 24 små vinduer scener fra Det gamle (nordre vegg) og Det nye testamentet (søndre vegg).

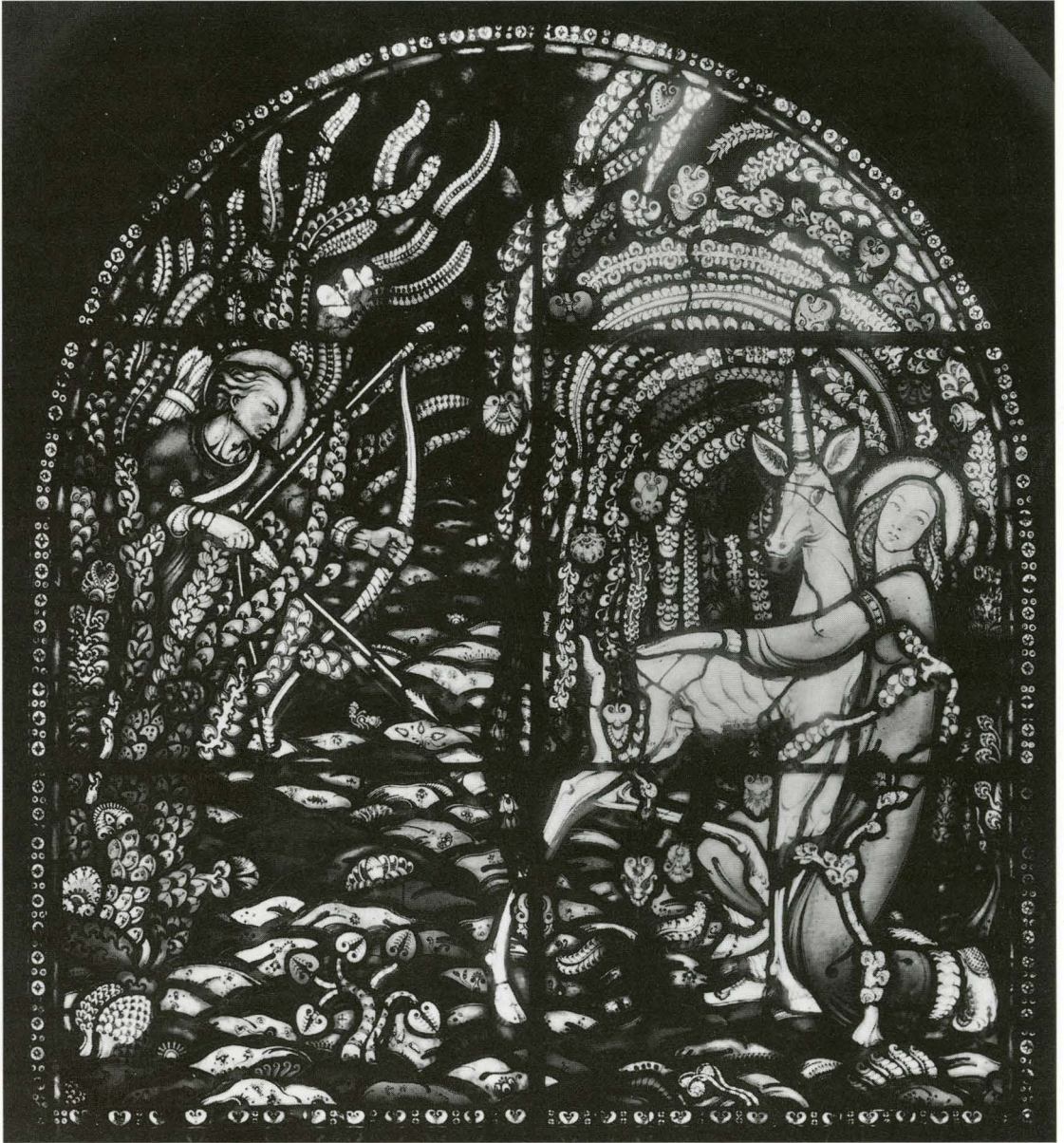
I en klasse for seg blant Vigelands offentlige oppdrag står hans utsmykning med fresker, glassmalerier og lamper av Det gamle kapell på Vestre gravlund (Vestre krematorium). Allerede i 1909 hadde han fått oppdraget til en utsmykning med fresker av kapellet i det nyoppførte, første norske krematorium. Dette var mens hans ry som freskomaler var på topp etter utsmykningen av Vålerengen kirke, og før det fatale nederlaget i konkurransen om Universitetets aula i 1911. Utsmykningen kom til å vare frem til 1923 grunnet vansker med finansieringen. I de første freskene, der engler utgjør hovedmotivet, er stilen den samme stiliserte som i Vålerengen kirke. Men i kapellets kuppel (1916-23) tok Vigeland opp motivkretsen fra sine tidligste malerier, og malte i en mer naturalistisk stil i alt åtte felter med fellestittelen *Menneskelivet i troens lys*. Med seg og sin familie som modeller fremstilte han et menneskepars liv fra møtet mellom de to til de etter døden blir mottatt i Guds favn.

Vigeland hadde allerede i 1890-årene drømt om å utføre en livsfrise basert på motivkretsen han da malte. Skissene til kuppelfreskene i Vestre krematorium ligger da også mye nærmere hans nittiårskunst enn de endelige utførte bildene, hvor han etter hvert måtte presse motivene innenfor en kristen kontekst. Derimot peker skissene frem mot *Vita*, Vigelands største arbeid som freskomaler. I 1926 reiste Vigeland en kirkelignende mursteinsbygning ved sitt hjem på Slemdal i Oslo bestående av et eneste stort, tønnehvelvet rom på 10 x 22 meter og med en takhøyde på 12 meter. Rommet er uten vinduer og med en meget lav inngangsdør. Tak og vegger i dette rommet ble i årene 1927-47 dekket med et mylder av nakne mennesker malt mot en mørk, røkaktig bakgrunn.



Under arbeidet ble det gang på gang gjort omfattende forandringer. På fondveggen, som komposisjonsmessig sett åpenbart har Det sixtinske kapells fondvegg som forbilde, fremstilles i midten en knelende mann som løfter små barn opp i den intense lysmasse som omgir ham. Under ham ligger en fødende kvinne omgitt av små barn. Rundt denne gruppen danner menneskepar, gravide kvinner, mødre med barn, kjempende menn og til slutt

Utsnitt av serien Menneskelivet i troens lys, kuppelfresker i krematoriet, gamle kapell, Vestre gravlund, Oslo.



Glassmaleri,
Kunstindustrimuseet i Oslo, 1923

døende menn et slags livshjul. Den ene langveggen dekkes av kopulerende par rundt et skjelett, som løfter opp et skrikende barn over en haug med hodeskaller. Den motstående veggen er åpenbart viet kvinnelig fruktbarhet. Her troner en kvinne løftende et nyfødt barn opp i lyset, og stående på ryggen til en eldre kvinne, som er i ferd

med å synke ned i jorden. Gruppen omgis av en krans av nyfødte, og veggen dekkes for øvrig av mor/barn motiver. På inngangveggen stiger en spedbarns-monolitt opp fra et skjelettpar, under hvilket kunstnerens eggformede urne er plassert i en nisje over døren. I et hjørne skildrer Vigeland seg selv både malende og liggende død med pensler og palett slengt rundt seg. Det er åpenbart at utsmykningen er å oppfatte som en parafrase over kunstnerens skapende situasjon, der menneskelig fruktbarhet og kunstneriske skaperkraft likestilles. Mausoleet ble også utstyrt med skulpturer innvendig og utvendig, og alle bygningsdetaljer ned til dørhåndtak fikk en individuell utforming av kunstneren.

De offentlig oppdrag Vigeland fikk i de siste tyve år av sitt liv var for det meste glassmalerier. Det mest spektakulære var et 13,5 meter høyt glassmaleri til et korvindu i Århus domkirke (1925-26), med Kristus korsfestet til Livets tre og den seirende Kristus som motiv. I løpet av første halvdel av 1930-årene laget Vigeland glassmalerier til i alt åtte vinduer i Lund domkirke. De tre siste (1935, i koret) er holdt i varme, søtelige farver, en tendens som går igjen i hans senere arbeider. Motivene er hentet fra historien om Adam og Eva, men bildene er med sin erotiske undertone sterkt beslektet med freskene i Vestre krematorium, og enda mer med de samtidige freskene i mausoleet. Det forelå planer for flere av kirkens vinduer, men disse ble aldri realisert grunnet motstand fra forskjellige hold.

Det mest omfattende oppdrag Vigeland fikk på sine eldre dager var glassmaleriene til Uranienborg kirke i Oslo, hvor han imidlertid ikke selv rakk å utføre alle vinduene. Til denne kirken leverte han også en altertavle i mosaikk. Vigeland arbeidet også med omfattende planer for Uppsala domkirke på erkebiskop Nathan Söderbloms initiativ, men disse ble avbrutt på et forberedende stadium ved Söderbloms død i 1931.



*Utkast til glassmaleri,
Århus domkirke (1925-26)*

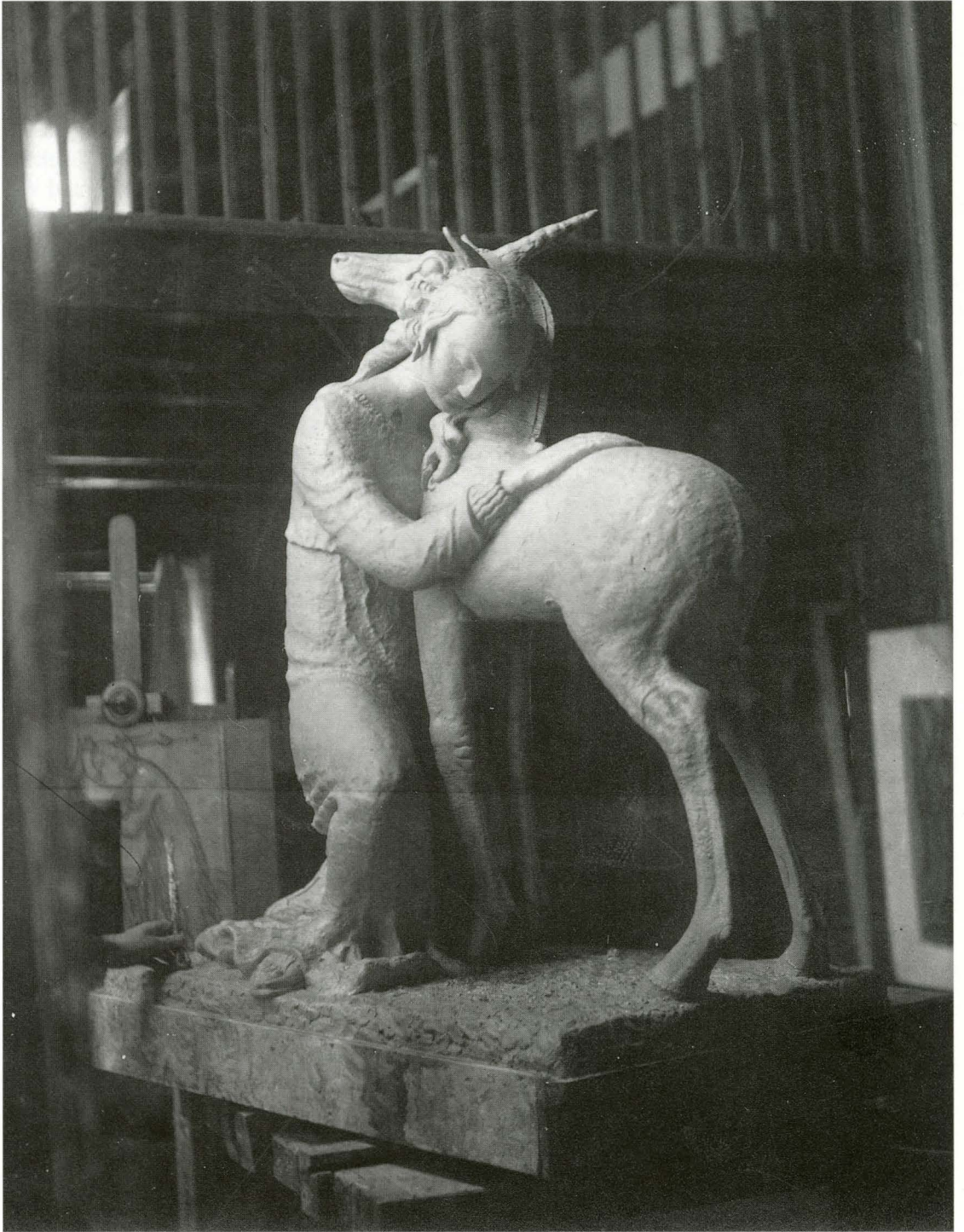
Skulptur inngikk ofte i Vigelands større utsmykninger. Disse ligger i form så vel som i motivvalg tett opp til hans glassmalerier. Dette gjelder også hans eneste større selvstendige skulpturarbeid, fontenen til Nygårdsparken i Bergen (oppsatt 1920) med *Jomfruen og enhjørningen* som motiv. I en gruppe for seg står de naturalistiske skulpturgruppene til mausoleet, der både form og motivvalg er nært beslektet med freskene på veggene. Her har tydeligvis broren Gustavs arbeider i Vigelandsparken vært det store forbildet.

Ved siden av sine monumentale oppgaver malte Vigeland en rekke karakteriserende portretter, vesentlig av svenske og norske prester. Mest kjent er hans store maleri av Nathan Söderblom i full erkebiskopelig skrud, tegningen av stiftsprost Gustav Jensen på vei opp til prekestolen, og de to portrettene av statsminister Gunnar Knudsen til rors.

Vigelands produksjon kan deles i to hovedgrupper både motivmessig og stilistisk, en naturalistisk med vitalistisk, livs-syntetiserende motivkrets, som i hans nittiårs-bilder samt kuppelfreskene i Krematoriet og i mausoleet, og en annen med religiøse motiv, hvor stilen er inspirert av kristen middelalderkunst, ungrenessanse og preraphaelisme. Den førstnevnte utvikler seg fra tysk Jugendpåvirket stil (nittiårs-maleriet og delvis kuppelfreskene i Krematoriet) mot kraftigere former i mausoleets fresker og skulpturer, skjønt uten å gi slipp på nittiårs-symbolismens motivkrets. De religiøse arbeidene fikk sin endelige form på et tidlig tidspunkt, og utvikles i hovedsaken lite.

Vigelands hyppige gjentagelser i sin kirkelig kunst av visse motiver er påfallende. Spesielt skal man bemerke de stadig tilbakevendende fremstillingene av *Kristi oppstandelse* og lignelsene om *Vingårdsmannen*, *Den gode og dårlige sæd* og *Den fortapte sønn*. I alle disse temaene dreier det seg om død/fortapelse som forutsetning for nytt liv. Således glir den seirende, vitalistiske Kristus-skikkelsen hos Vigeland inn i en beslektet rolle til mannens og kunstnerens slik det fremkommer i Vigelands mausoleum. Mannen gjennom sin forplantningsevne, kunstneren gjennom sin skaperkraft og Kristus gjennom sin opp-

Jomfruen og enhjørningen, 1918.
Gipsoriginalen fotografert i kunstnerens atelier



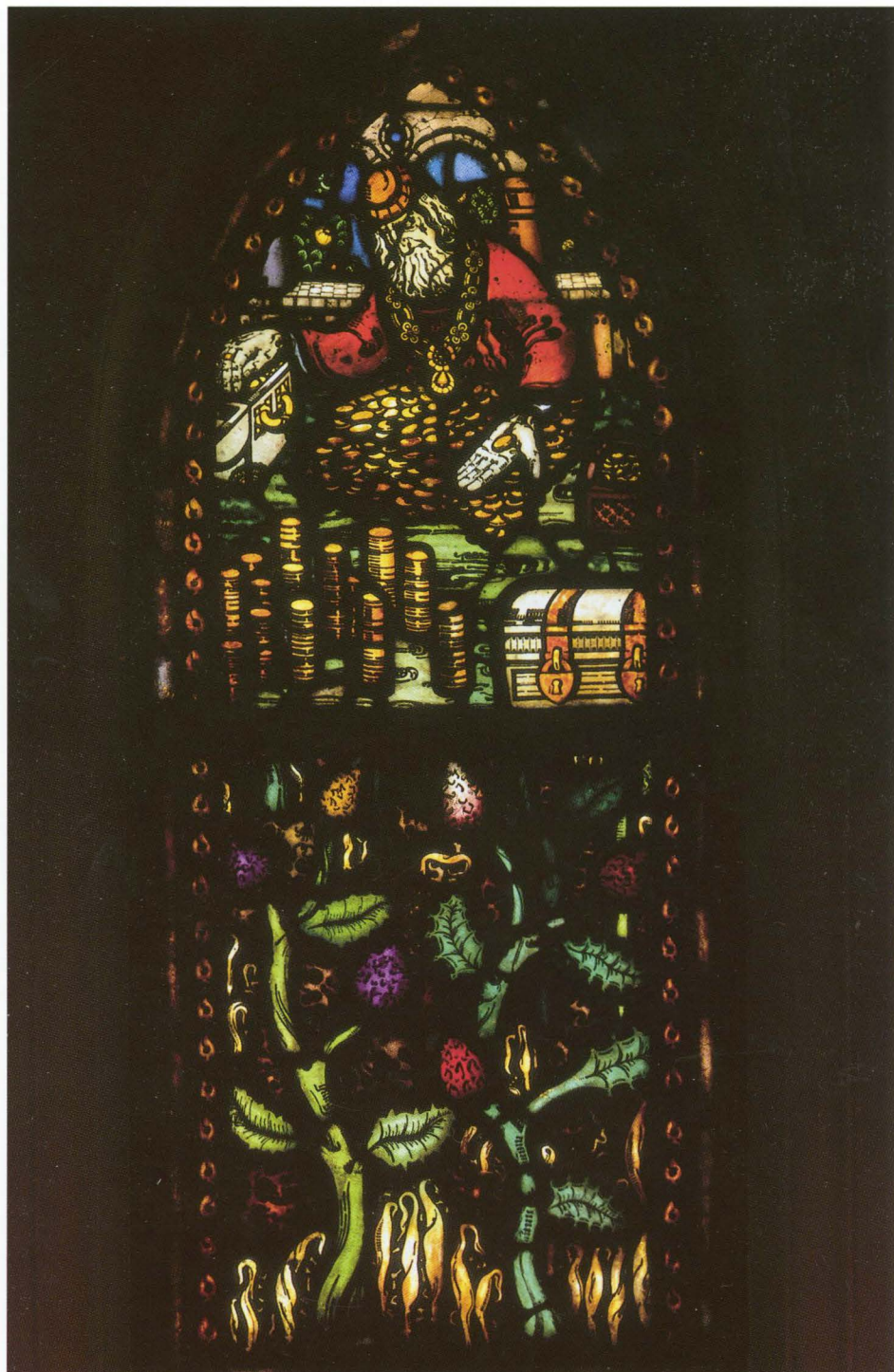
- Lau Albrektsen, *Emanuel Vigelands monumentalkunst*, upublisert mag. avhandling i kunsthistorie, Universitet i Bergen, 1976. (364 s.)
- «Jomfruen og enhjørningen», *Kunstindustrimuseet i Oslo. En kavalkade av aktuell kunstindustri gjennom hundre år*, Oslo 1976, (upag.).
 - «Emanuel August Vigeland», *Norsk biografisk leksikon*, bd. 18, Oslo 1977, s. 9-15.
 - «Emanuel August Vigeland», *Norsk kunstnerleksikon*, bd. 4, Oslo 1986, s. 365-372.
 - «Emanuel Vigeland og Stavanger domkirke», *Stavanger Mus. årbok 1977*, Stavanger 1977, s. 7-34.

standelse representerer i Vigelands verden åpenbart analoge bilder på seieren over døden og evig liv.

Sentralt i Vigelands produksjon står hans ønske om å beherske flest mulig teknikker og hans vektlegging på det håndverksmessige. Dette hang sammen med at Vigeland allerede rundt århundreskiftet kom i kontakt med det danske Arts and Crafts miljøet gjennom Jens Møller Jensen. Mot denne bakgrunn må forståes hans mange monumentalutsmykninger der han ga en enhetlig form til alle deler av rommet ned til minste detalj med alt dette innebar i å mestre ulike billedkunst-medier og kunsthåndverk. Hans vilje til å underordne alle elementer i rommet en større enhet gjorde også at alle hans monumental-malerier på glass så vel som på mur tenderer mot flatekunst, der romskapende virkemidler brukes i liten utstrekning eller er helt utelatt.

Vigeland gjorde en pionerinnsetning i Norge innenfor freskomaleri, glassmaleri og mosaikk. Hans glassmaleri vakte internasjonal oppsikt i sin samtid, og er utvilsomt blant det beste som er frembragt på området.

*Glassmaleri,
Oscarskyrkan, Stockholm (1919-29)*





TOMBA EMMANUELLE

Et allkunstverk om livet og menneskets predestinasjon

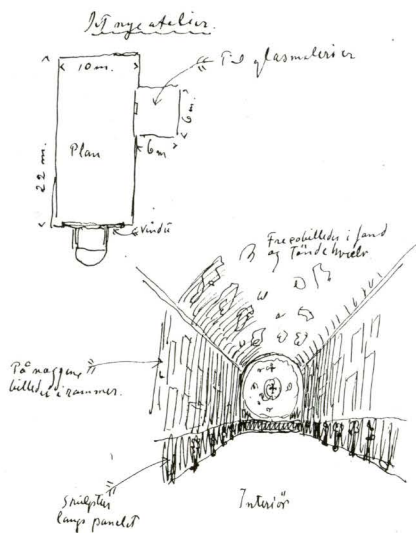
Maj-Brit Wadell

Emanuel Vigelands mausoleum, av ham selv kalt *Tomba Emmanuelle*, er et unikt allkunstverk, hvor arkitektur, maleri, skulptur samt øvrig kunstnerisk utsmykning helt ned til dørhåndtak, akustikk og belysning virker sammen til en egenartet, endog mystisk opplevelse.

Det må ha vært usedvanlig sterke drivkrefter bak kunstnerens ønske om å gjennomføre et slikt prosjekt. Det holdt ham beskjeftiget i mer enn tyve år, helt fram til hans død. Hva var det som drev ham? Var det ærgjerrighet? Sjalousi til broren Gustav? Seksuell fiksering eller kanskje dødsangst? Det går nok ikke an å gi noe enkelt og entydig svar på dette. Mange ulike faktorer har virket sammen. Andre spørsmål gjelder billedprogrammet, dets utforming og betydning. Hva forestiller bildene? Hvordan skal de tolkes? Hvor hentet Vigeland sine idéer fra? I denne artikkelen vil jeg gi en beskrivelse av *Tomba Emmanuelle* og forsøke å besvare de mest påtrengende spørsmål som besøkende til mausoleet kan tenkes å stille.

Bygningens tilblivelse

Emanuel Vigeland hadde nettopp fylt 50 år og sto på høyden av sin kunstneriske karriere da han fikk oppført bygningen som skulle bli *Tomba Emmanuelle*. Da denne ble påbegynt, i 1926, var imidlertid ikke hensikten å reise et mausoleum, snarere et nytt, romslig atelier, som etter hans død kom til å tjene som et verdig museum for hans kunst. Han hadde selv tegnet bygningen, som ble murt i rød håndbanket tegl og oppført på hans boligeiendom på Slemdal, vest i Oslo. I form og proporsjoner fikk det utseende som et kapell, med en stor tønnehvelvet sal (22 m lang, 10 m bred og 12,5 m til toppen av hvelvet) og i forbindelse med denne et mindre rom (6 x 6 m). Atelieret hadde ideell belysning fra et stort, firedelt og rundbuet vindu på den nordre gavlen og et mindre på



Skisse til "Det nye atelier"
Pennetegning i brev til erkebiskop
Nathan Söderblom, 3.2. 1926

Tomba Emmanuelle, Emanuel Vigeland
Museum, Grimelundsveien 8 på
Slemdal i Oslo.



Utkast til skulpturer i mausoleet

østveggen. På 1940-tallet lot Vigeland bygge ytterligere ett rom, som skulle tjene som utstillingslokale for hans etterlatte arbeider.

Selve bygget sto ferdig allerede etter ett år. Men arbeidet med interiøret og dets innredning skulle fortsette i mange år fremover. På skisser og kartonger kan vi følge utviklingen. Opprinnelig hadde Vigeland tenkt seg å kun dekorere fondveggen i det store atelieret med fresker, mens de øvrige veggene skulle forbli udekorerte og beregnet på staffelimalerier. Men planene ble endret og utvidet adskillige ganger i løpet av årene. Ved sin død i 1948 hadde Emanuel Vigeland fylt hele rommet, d.v.s. samtlige vegger og tak, med fresker, over 800 m². Han laget også skisser og utkast til skulptural utsmykning, både for interiøret og for eksteriøret. Men bare noen av disse arbeidene kom til utførelse. Til utsmykningen hører håndverksdetaljer som dørhåndtak, ventilasjonsgitter m.m., som alle er utformet etter kunstnerens egne tegninger.

Sannsynligvis tenkte Emanuel Vigeland seg allerede fra starten at hans aske skulle oppbevares i dette rommet.

Han laget ulike utkast, før han til slutt valgte seg en eggformet og naturslipt sten fra Tjøme som urne og plasserte den i en nisje over inngangsdøren. Høsten 1942, altså 16 år etter at huset ble oppført, murte Vigeland igjen samtlige vinduer og åpningen til det lille siderommet. Dermed forvandlet han atelieret til sitt gravkammer. Han ga det sitt eget navn og kalte det på etruskisk vis *Tomba Emmanuelle*.

Herved antydes att en av Vigelands inspirasjonskilder til mausoleet var de etruskiske gravene, som var smykket med veggmalier og skulpturer. Men opprinnelig, da han startet prosjektet i 1926, var det nok andre motiver som lå til grunn. Såkalte enmannsmuseer var ikke uvanlige i det Europa som hyllet kunstneren som geni. Allerede i sin ungdom hadde Vigeland kommet i kontakt med Thorvaldsens museum i København der billedhuggeren hviler blant sine kunstverk. I Paris kunne han se Rodins museum og Moreau-museet. Men det var neppe disse museene som var forbildet, ett annet lå langt nærmere: I begynnelsen av 1920-årene hadde Oslo kommune bygget et nærmest palasslignende atelier og bolig til hans bror, Gustav Vigeland, for at denne skulle kunne arbeide med sitt veldige prosjekt, skulpturparken. Dette bygget skulle bli museum etter Gustavs død. Det er ikke overraskende at den yngre broren Emanuel med sine veldige ambisjoner om å leve opp til sin storebrors nivå bestemte seg for at også han skulle ha sitt eget museum.

Interiøret

Allerede før den besøkende går inn i mausoleet gjennom en lav og trang passasje, viser kunstneren sin vilje til å lede og forme vår opplevelse. Over inngangsdøren står en latinsk innskrift: *Quicquid Deus creavit purum est* (Alt hva Gud har skapt er rent). Teksten, som er formulert av Vigeland, skal den besøkende ha *in mente* under den forestående opplevelsen. Ved inngangen til gravkammeret tvinges vi, bevisst eller ubevisst, til å bøye vårt hode for kunstneren, hvis aske hviler i urnen over den lave dørkarmen.

Innenfor den trange passasjen åpner seg et rom som man mer fornemmer enn oppfatter. Her inne råder en eiendommelig stemning, som om man befant seg i en

forhistorisk, underjordisk grotte, svakt opplyst her og der, men ikke så mye at man lett kan oppfatte rommets avgrensning. Akustikken bidrar til den merkelige stemningen. Ved den minste bevegelse oppstår voldsomme ekkoeffekter som ruller over rommet og får den besøkende forskrekket til å ta sine ord og bevegelser i akt.

Når øyet begynner å venne seg til det svake lyset fra lyskasterene, oppdager man at vegger og tak er dekket med malerier, utført direkte på murpussen. De gjengir utallige skarer med nakne figurer som synes å sveve og fylle rommet som om det var selve universet. I hjørnene står bronseskulpturer av menneskefigurer i naturlig størrelse. De forestiller kjærlighetspar og mødre med nyfødte barn.

Veggmaleriene

Selv om den kunstneriske utsmykningen ble til over tid og uten noen overordnet plan, samlet Vigeland kunstverkene under et felles tema han kalte *Vita* (Livet). I allegorisk form skildres menneskets liv fra unnfangelse til død. I det følgende vil jeg legge mest vekt på innholdet av *fondveggen*, den mest gjennomarbeidede av de fire veggmaleriene. Man kan si denne angir hovedtemaet, mens de andre tre konsentreres om forskjellige sidetema.

På fondveggens komposisjonelle sentrum, høyt oppe på veggen, kneler en mann ved siden av sin kvinne. Han avtegner seg mot et sterkt sollyset som folder seg ut bak ham som en kappe. Foran ham ligger kvinnen, nyforløst, med barnet fremdeles omgitt av fosterhinnen. Mannen strekker armene opp mot sollyset og holder ett spebarn i hver hånd. En klynge nyfødte kravler dessuten rundt hans ben. Gruppen utgjør navet i en veldig strøm av mennesker som likt et hjul beveger seg i en romløs tilværelse, nedenifra venstre opp mot høyre. På venstre side ser vi samleiescener samt fødende kvinner og mødre med barn. I bevegelsens toppunkt og et stykke nede til høyre leker barn og mødre med hverandre, mens menn og fedre, som for lengst har gjort sitt, faller som døde insekter ned i mørket.

På fondveggen har Vigeland forent flere tilsynelatende motstridende tanker og idéer. Komposisjonen bygger på et velkjent kristent motiv, Dommedag, der den dømmen-



de Kristus sitter på himmelens skyer med de salige på sin høyre side og de fortapte på sin venstre, som for eksempel i Michelangelos fresker i det Sixtinske kapell. Men i den dømmende Menneskesønnens sted lar Vigeland en mann med sine egne ansikstrekk knele og be om velsigelse for seg selv og sitt avkom. Det er imidlertid neppe her snakk om vanlig jordisk avkom. I stedet er det nærliggende å tolke dem som kunstnerens åndelige barn, d.v.s. hans idéer, tanker og verk.

Men det finnes også et helt annet aspekt ved den knelede mannen. Han har uten tvil sitt forbilde i Rodins skulptur *Den fortapte sønnen*, både formalt og innholdsmessig. Lignelsen om den fortapte sønnen (Luk 15, 19-32) illustrerer på en slående måte hvorledes Gud i sin barmhjertighet alltid tilgir og ønsker en angrende synder velkommen. Fortellingen var godt kjent for Vigeland fra barndommen av. Først og fremst synes han å ha festet seg ved scenen der faren kjærlighetsfullt omfavner sin sønn som etter mange år i sus og dus vender hjem. Møtet mellom disse to har Vigeland gjengitt i flere av kirkene han utsmykket. Den fortapte sønnen synes å ha blitt et selvbilde på hans eget forhold til sin fryktede far, hvis kjærlighet han aldri fikk, men alltid må ha ønsket. I den bedende mannens skikkelse har Vigeland således forenet forestillingen om den gudsbenådede kunstner med den angrende synder. På lignende måte forenes bildet av den tilgivende faren med bildet av Gud.

Vigelands Gudsbilde består imidlertid ikke bare av kristne elementer. Idéer fra så vel samtidens naturvitenskap som fra filosofien hører med. De naturvitenskapelige idéene blir tydelige når man leser kunstnerens åndelige testamente, skrevet på 1940-tallet, og som han i latinsk oversettelse ønsket å ha oppslått i sitt gravkammer. (Dette har ikke skjedd.) Teksten, som har tittelen *Vita* og består av 13 strofer i frie vers, er ett bevis på hans forsøk på å forene kristne og naturvitenskapelige, nærmest darwinistiske, tanker:

*Gud er veldig. Han har makten, og menn og kvinners vilje
dør og liv blir skapt.*

*For livets skyld den sterkeste må seire om ikke slekt skal dø
og jorden rulle tom og øde.*

*Hvad der i dette sinnets blinde rus blir skapt vet ingen av de
to, de er kun slektens slaver og tjenere for Gud.
Gud er nær når første kamp i kvinnens liv begynner og sæd
i tusental sig kjemper frem mot egget.
I milliarder år har disse to søkt sammen for liv å skape og
verden å formere. Hvorfor??? Hvorfor??? Hvorfor??? Det
største under skjer når barnets hode kommer frem fra
kvinnens varme liv. GUDS mesterverk.
Trett og glad hun ligger efter onde fødselsveer mens
mannen løfter barnet opp mot GUD.
Ingen makt kan stanse livets strøm. Her ene Gud vil råde.
I unnfangelsen gir Gud, i døden Han tar tilbake.
Når så min time kommer da legemet blir trett og tanken
sløves bort så la mig stille dø mot solen.
Du rene ild ta mot min kropp så den kan lutret møte Gud i
gjen.
Legg denne aske ned, som engang var et liv på godt og ondt
i stenen inn, i eggets form, til minne om min gode MOR.
I urnens bunn, på gyllen grunn, står navnet GUD.*

Utkast og tidligere versjoner av teksten vidner om at Solen og Gud er synonyme begrep for Vigeland. Han synes her å ha blitt inspirert av den tyske biologen Ernst Haeckel (1834-1919), først og fremst kjent som popularisator av Darwins utviklingslære. I følge Haeckel var solen livets opprinnelse. Jorden var etter hans mening oppstått som en avskalling fra solen. Det organiske liv på jorden hadde utviklet seg takket være sollyset. Mennesket selv var et resultat av dette og dets eksistens var avhenging av solens lys og varme. Til tross for at Haeckel var motstander av alle metafysiske religioner, aksepterte han solkulten og mente den var den mest verdige av alle teistiske trosretninger. I følge ham var det også mulig å kalle solen Gud ettersom Gud og naturen i hans syn var ett.

Med utgangspunkt i Haeckels idéer kan lysskinnet bak den bedende mannen tolkes som tilværelsens urkraft, selve livets kilde, d.v.s. solen, som også er Gud. Fremstillingen på fondveggen blir dermed lettere forståelig. Med solen som sentrum beveger menneskemassene seg i et evig kretsløp i universet. Solen er deres skaper, solen styrer dem og deres fruktbarhet. Deres oppgave er



Fondveggen, utsnitt

Venstre langvegg, utsnitt

å forplante seg for å holde livet i gang. De mangler fri vilje og ledes av blind drift. De er slaver av menneskeslekten videreføring.

Med tanke på den oppmerksomhet som Vigelands seksuelle skildringer har fått, er det interessant å konstatere at de er meget bevisst forankret i hans darwinistiske livssyn. Dette forhindrer naturligvis ikke at det kan finnes ubevisste psykologiske motiv med røtter i barndomsmiljøet og den pietistiske vekkellesbevegelse på 1870 og 80-tallet. Mot pietismens snevre syn på seksualitet utgjør Vigelands fremstillinger et manisk voldsomt utfall.

Haeckels tankeverden inneholder også tesen om den uforgjengelige materien, som jo må være en forutsetning for kretsløpstanken og for forestillingen om alle tings gjenoppstandelse. Også Nietzsche hyllet disse idéene. Men å utforme dem som et livshjul må Vigeland sannsynligvis ha fra annet hold, muligens fra indisk kunst. Spørsmålet er hvordan han så sin egen skjebne i forhold til kretsløpet. Trodde han virkelig at han til evig tid skulle gjenta det samme liv i det samme universet? I scenen *Den fortapte sønnen*, der han anroper Gud om tilgivelse, synes han å ha kommet seg ut av livshjulet og fremstår som den gudbenådede kunstneren eller geniet, høyt hevet over massene og tiden. Men lenger ned på siden ser vi ham som en av disse slavene, offer for sitt egen blinde drift. Naken og med erigert penis står han og holder om seg selv med begge hender som for å beskytte seg mot kvinnen som ligger foran ham med sprikende ben. Mannens ansikt har et lidende uttrykk. Driften er ikke lystbetont. Den er en plage.

Det er tydelig at Emanuel Vigeland har et motsetningsfullt forhold til seksualiteten. På den ene siden forklarer han den nøkternt ut fra Darwins materialistiske utviklingslære. På den annen side kan han ikke unndra seg følelsen av skam og skyld som kirken har omgitt sanseligheten med.

Venstre langvegg er den lyseste i rommet og i første rekke tilegnet kvinnen som mor. Sentrum er komponert på lignende vis som fondsveggen sitt parti, her med en naken kvinne foran et kraftig lysskinn. Med begge armene løfter hun et spebarn over hodet, opp mot lyset. Rundt hennes

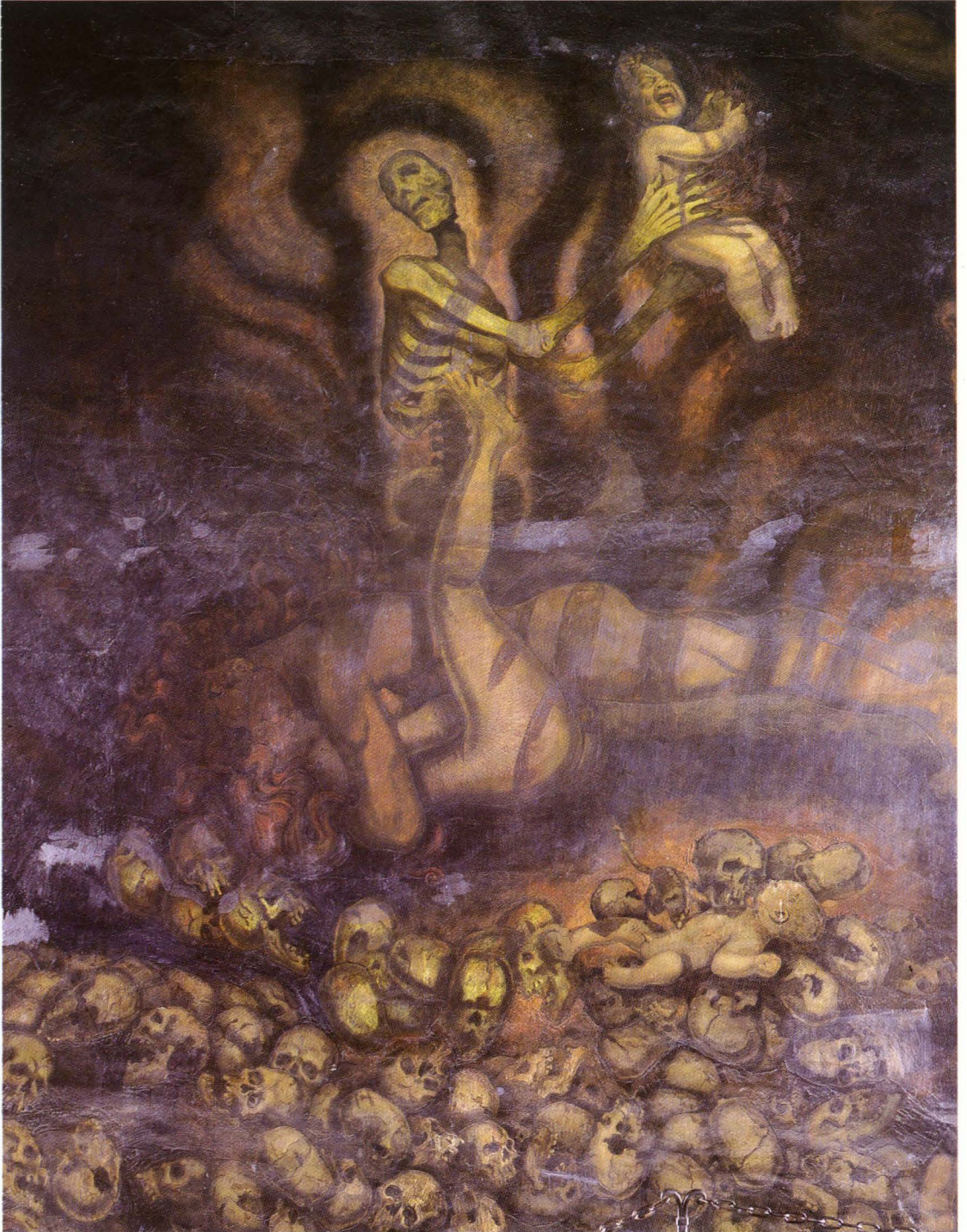


ben klynger flere små barn seg. Hun står på ryggen av en gammel kvinne som halvveis er nedsunket i jorden, til de døde. Grunnen rundt dem er dekket av kranier. Det opplyste midtpartiet danner en glorie rundt kvinnen og kantes av en bred krans med spebarn som unge kvinner lengselsfullt strekker sina armer mot. I komposisjonens nedre høyre del ligger en nyforløst kvinne. Barnet som fremdeles er forbundet med moren via navlestrengen, ligger på bakken, omgitt av kranier. På veggens venstre del ser man mødre som leker med barn og barn som leker med hverandre. Det er gutter i drakamp om en pikes gunst og det er gutter som sloss med hverandre.

Også her virker det som komposisjonen i all hovdsak bygger på en billedtype innen den kristne kunsten, nemlig Maria omgitt av en krans av engler eller *putti*. Men i stedet for Maria har Vigeland plassert et konfesjonsløst idol som glorifiserer moderskapet, en variant av den kvinnelige arketyper *Den store moderen*. Den nedsunkne, gamle kvinnen kan tolkes i lys av kretsløpet. De unge kvinnene som strekker seg mot spebarna illustrerer den lengselen mot moderskapet som hevdes å sammenfalle med kvinnens natur. Det er bemerkelsesverdig at alle spebarna synes å være guttebarn. Både formalt og ideologisk bærer fremstillingen preg av å ha kommet til på 1930-tallet.

Den meget mørke *høyre langvegg* er som den motstående bygget opp rundt et lyst sentrum, men her skyldes lyset en luende ild som brenner med rødlig flammør. Mot disse avtegner Døden seg i form av et benrangel. Slik som de øvrige midtfigurene holder også denne frem et barn. Han har grepet det med sine enorme, klolignende hender og guttebarnet skriker i himmelens sky. Foran Døden, på kanten av en hule eller en grav, ligger en mann og en kvinne omslynget i samleie. De to synes i neste øyeblikk å falle ned i graven, som er fylt med kranier. Blant disse ligger et nyfødt barn, fremdeles med navlestrengen intakt. For øvrig er denne veggen dekket med en nærmest uoverskuelig menneskemasse, menn og kvinner som klatrer på hverandre og om hverandre for å tilfredstille sine seksuelle drifter.

Selv om det komposisjonelt finnes enkelte likheter mellom høyre og venstre langvegg, er forskjellene enda





Inngangsvæggen, dør og urne

mer påfallende. Høyre langvegg er meget mørk; bakgrunnen gir et blåsvart inntrykk som lyse figurer avtegner seg mot, likt et glassmaleri. (Emanuel Vigeland var jo fremfor alt glassmaler!) De utallige samleieparene, ofte i merkelige, akrobatiske stillinger, brer seg ut over flaten uten hensyn til tid og rom, som om de beveget seg i evighet. De minner om senmiddeladerske helvetesskildringer. Spesielt tilstedeværelsen av skjelettet, Ondskapens representant, ved den evig brennende ild, gir belegg for antagelsen at slike fremstillinger har vært Vigelands forbilder. Øyensynlig er den seksuelle lyst en så forferdelig plage at den kan sammenlignes med et helvete.

Inngangsvæggen freske var den siste som ble laget, utført etter at vinduet ble murt igjen i 1942. Den er komponert med tanke på at kunsternes urne skulle ha sin plass over dørkarmen. Urnen er plassert i en pylonformet nisje. Over denne vises et liggende skjelettpar, fremdeles i omfavelse. Deres kropper synes fortært av ild. De er omgitt av røk som virvler opp og former et tre eller en søyle, samtidig som røkskyene synes å danne små barn eller genier. Til venstre og høyre for søylen sees elskende par. På høyre side har kunstneren malt et portrett av av seg selv med pensel og palett, malende scenene på veggen. Et stykke lengre bort er han avbildet som død. Malerredskapen har falt ut av hans hender.

Her har ikke komposisjonen en umiddelbar likhet med kristne forbilder, selv om det er tydelig at fremstillingen handler om en form for oppstandelse.⁷ Man har sammenlignet *Monolitten* til Gustav Vigeland med denne røykformasjon av genier. Teoretisk er det mulig at Emanuel Vigeland så et foto av brorens arbeide da dette ble publisert i pressen i august 1943, og dermed ble inspirert til å gjøre noe lignende. «Røyksøylen» tolkes her som et oppstandelsessymbol hvor geniene representerer menneskenes åndelige side, det som etter døden tenkes overleve den fysiske verden og opptas av Gud. (Jfr. den ovenfor siterte *Vita*-teksten.)

Den eggformede urnen, laget av en naturslipt sten fra Tjøme, er naturligvis et velvalgt symbol for oppstandelse og evig liv. Den har også tilknytning både til nordiske forestillinger om hellige steiner og etruskisk og indisk

Inngangsvæggen



anvendelse av slike i fruktbarhetsfremmende og magiske sammenhenger. På urnen står navnet Emanuel som betyr «Gud med oss» (Matt 1, 23).

Ettertidens vurdering

I et testamente skrevet i 1942 donerte Emanuel Vigeland det daværende ateliermuseet til Den norske stat med det forbehold at han selv skulle få benytte det så lenge han levde og at det skulle bli museum etter hans død. Dette skjedde under 2. verdenskrig da Norge var okkupert av tyskerne. Det var derfor Quislings regjering som Vigeland henvendte seg til med sitt tilbud, og det var denne regjeringen som takket ja til donasjonen.

Etter freden i 1945 ble alle transaksjoner som hadde funnet sted på offentlig nivå under okkupasjonen erklært ugyldige. Det innebar for Vigeland at han fikk tilbake testamentet med oppfordring fra Kirkedepartementet om å skrive et nytt som den lovlige regjering kunne ta stilling til. I 1946 utformet kunstneren derfor et gavebrev hvor han ga bygningen til Staten etter sin død. Etter Vigelands bortgang sto man overfor valget om å akseptere gaven eller ei. Departementet nedsatte en komité som etter mange års betenkningstid av slo. Det ble ikke gitt noen begrunnelse for avslaget, men det var nok flere. Jeg vil her nevne fire vesentlige synspunkter:

1) Det at Vigeland allerede hadde tilbudt museet til okkupasjonsregjeringen og mottatt økonomisk støtte i forbindelse med dette, ble ansett som en belastning, selv om han for øvrig hadde stilt seg politisk indifferent.⁴

2) Etterkrigstidens kunstsmaak gikk helt på tvers med Vigelands prosjekt. Det var på denne tiden den nonfigurative og abstrakte stilen slo igjennom. Vigeland var figurativ og dessuten symbolist med tydelige røtter i 1800-tallets kunst. I kunstverdenen var han således en outsider som man ikke regnet med. De kunstnere og kunsthistorikere som uttalte seg om hans gave betraktet det rett og slett som dårlig kunst.

3) Det seksuelle innholdet i mausoleets billedprogram virket urovekkende og utfordrende. Hvis staten tok i mot gaven risikerte man å vekke til liv mørke og puritanske krefter ute i samfunnet. Den risikoen ville man ikke ta.

4) Endelig syntes man nok at man gjennom Vigeland-

museet på Frogner i Oslo og Vigelands veldige skulpturpark hadde fått nok av den vigelandske kunsten. At broren Emanuel også ønsket et eget museum ble simpelthen for meget.

Da staten av slo gaven på midten av 1950-tallet, ble bygningen overtatt av en privat stiftelse som fremdeles driver virksomheten med et visst offentlig tilskudd. I dag ser vi annerledes på Vigelands verk. Vi har fått perspektiv på de politiske og ideologiske spørsmål som opptok Vigelands samtid. Vi anvender ikke lenger skylapper foran hans seksuelle motiver. Vi kan igjen sette pris på symbolisme og figurativ kunst, og vi har fått en dypere forståelse for Emanuel Vigeland både som menneske og som kunstner.

- Maj-Brit Wadell, «Tomba Emanuele. Om bakgrunden till Emanuel Vigelands mausoleum», *Kunst og Kultur*, 1986, nr. 1, s. 30-42.
- «Emanuel Vigeland och Albert Engström. Kring Vigelands svenska relationer på 1920- och 30-talen», *Kunst og Kultur* 1988, nr. 3, s. 159-167.
 - *Emanuel Vigeland 1875-1948*. Svensk-hemmet Voksenåsen 21.5-25.6 1989. Tr. Borås 1989. [Utstillingskatalog]
 - «Stipendiat i Paris vid sekelskiftet. Emanuel Vigelands Parisvistelse 1899-1900», *Göteborgs universitet. Konstvetenskapliga institutionens skriftserie* 1992, nr. 2, s. 83-96.
 - «An Artist's Legacy: Emanuel Vigeland's Mausoleum», *Konsthistorisk tidskrift* 1993, hft. 2, s. 97-114.
 - «'Sin store brors bror'. Relationen Emanuel och Gustav Vigeland. Ett försök til psykologisk forståelse», *Konst och bildning. Studier tilägnade Sven Sandström den 1 juli 1993*, s. 295-314.
 - «'Everything created by God is pure'. The image of God in Emanuel Vigeland's programme of art in his Tomba Emmanuelle in Oslo», *Dance, Music, Art and Religion*. (red. Tore Ahlbäck). Donner Institute for Research in Religion and Cultural History Åbo Finland (Scripta Instituti Donneriani Aboensis, 16, 1996), s. 345-356.
 - «Emanuel Vigelands läroår. September 1898-oktober 1899», *Kunst og Kultur*, 1998, nr. 2, s. 104-126.



De fordømte. Skisse til gruppe på fondveggen

KATALOG

Alle mål i cm, høyde x bredde.

Der intet annet er oppgitt, tilhører arbeidene Emanuel Vigeland Museum.

- 1** Portrett av Anna Aanensdatter, kunstnerens mor, (1893)
Kull og pastell på lerret, 54 x 50
Ill. s. 9
- 2** Adam og Eva, 1897
Olje på lerret, 218 x 94
Ill. s. 8
- 3** Barnet, (1898)
Olje på lerret, 66 x 97,5
Ill. s. 13
- 4** Selvportrett, 1898
Olje på lerret, 87 x 66
Ill. s. 15
- 5** Menneskepar
Olje på lerret, 126 x 149
Ill. s. 16
- 6** Kamp om kvinnen, 1899-1900
Olje på lerret, 138 x 196
Ill. s. 18
- 7** Kyss, 1899-1900
Olje på lerret, 99 x 81
Ill. katalogens forside
- 8** Vita
Olje på lerret, 80 x 183,5
Ill. s. 21
- 9** Engel med strengeinstrument
Utkast til freske i Vålerengen kirke, korets orgelvegg (1905-09)
Gouache på papir, 285 x 131
- 10** Engel med strengeinstrument
Utkast til freske i Vålerengen kirke, korets orgelvegg (1905-09)
Gouache på papir, 315 x 122
- 11** Kristus på korset
Fragment av freske i Vålerengen kirke, apsisveggen (1905-09)
130 x 180
Nedtatt etter brannen i 1979, som ruinerte all Vigelands øvrige fresker i kirken.
Tilhører Vålerengen kirke
- 12** Utkast til utsmykning av Universitetets aula, 1909
Akvarell, 27,7 x 52,5
Tilhører Universitetet i Oslo
- 13** Vitenskapens kamp mot uvi-tenheten, (1909-11)
Utkast til utsmykning av fond-veggen, Universitetets aula.
Kull og pastell på papir, 62,5 x 96,5
Ill. s. 25
- 14** Mann og hest
Fragment av utkast til utsmyk-ning av fondveggen, Universitetets aula (1909-11)
Kull på papir, 310 x 164
- 15** Hode av en hest
Utkast til konkurransen om utsmykningen av Universitetets aula (1909-11)
Freske, «materialprøve», 52 x 102
- 16** Mann og kvinne i lyskjegle
Olje på plate, 200 x 103,5
- 17** Engel med klokkeranker, 1915
Utkast til freske i tønnehvelvet, østre sidekapell i krematoriet (nå: «det gamle kapell»), Vestre gravlund, Oslo.
Kull, blandingsteknikk på papir
151 x 127,5
- 18** Menneskenes sjel stiger opp mot himmelen
Utkast til sjette felt, «Død», i seri-en *Menneskelivet i troens lys*, kuppelfresker i krematoriet (nå: «det gamle kapell»), Vestre gravlund, Oslo.
Olje på lerret, 213 x 270
- 19** Kristus til krusifiks på alteret, Gjerpen kirke (1919-21)
Gips, h.: 75
- 20** Engel opprinnelig holdende en lampe, Stavanger Domkirke (1922-27)
Gips, forgylt, h. 110
- 21** Stående kvinne
Gips, h.: 110
- 22** Livstreet festet i gravens rot
Utkast til glassmaleri til midtvindu i apsis, Århus domkirke (1925-26)
Kull og pastell på papir, 152,5 x 37
Ill. s. 33
- 23** Kristus ved korset
Utkast til glassmaleri i Vor Frue kirke, Kalundborg, (1926-28)
Kull og pastell på papir, 166,5 x 61,5

- 24** Smertensmannen
Utkast til glassmaleri i Vor Frue kirke, Kalundborg, (1926-28)
Kull og pastell på papir,
182 x 64
Ill. s. 23
- 25** Tre musiserende engler,
Utkast til glassmaleri i Lund domkirke (1935-36)
Kull og pastell på papir,
258 x 88
Ikke anvendt.
- 26** Skisse, interiør til mausoleet på Slemdal
Kull, blyant og akvarell, 46 x 37
- 27** Skisse, interiør til mausoleet på Slemdal
Blyant og akvarell på papir
33,5 x 21
- 28** Skisse, interiør til mausoleet på Slemdal
Blyant og akvarell på papir,
33,5 x 21
Betegnet: Prins Eugen og Tor Hedberg rådet meg til å male fresko på alle vegger helt fra gulv.
- 29** Skisse, interiør til mausoleet på Slemdal
Blyant og fargestift på papir,
21,5 x 34,5
- 30** Skisse til fondvegg og inngangsvegg til mausoleet på Slemdal
Blyant og akvarell på papir,
33 x 21
Betegnet: Begavelse er en forbandelse når der ikke er bruk for den.
- 31** Tre fødende kvinner
Blyant og fargeblyant på papir,
21 x 34,5
- 32** Fødende kvinne
Blyant og akvarell på papir,
33,5 x 21,5
- 33** »Alt hvad GUD har skapt er rent. Mennesket er slektens tjener. (Slave)»
Blyant og fargeblyant på papir,
34,5 x 21
- 34** Elskende par
Fargeblyant på papir, 20,5 x 33
- 35** Elskende par, med skelett
Blyant og fargeblyant på papir,
20,5 x 34
- 36** »Når du ser et nøgent menneskelegeme å blir forarget for hvad du ser så bebreid GUD for hvad han har skabt – om du tør.»
Blyant på papir, 33 x 21,5
- 37** Sittende mann holder rundt stående kvinne
Blyant på papir, 34 x 20,5
- 38** Søyle av elskende par
Blyant på papir, 35,5 x 21
- 39** Mann og kvinne på klippeblokk,
Kull på papir, 46 x 30
- 40** Omfavnelse
Kull på papir, 30 x 47
- 41** De fordømte
Skisse til gruppe på fondveggen i fresken Vita, i mausoleet på Slemdal
Kull på papir oppklebet på lerret,
161,5 x 121,5
Ill. s. 54
- 42** Mann og kvinne, mot rød bakgrunn
Kull, blyant og akvarell på papir,
126 x 95
- 43** Kamp om kvinnen
Blyant og olje på plate, 60 x 73
- 44** To mennesker, sammenhuket, 1935
Blyant, olje og fargestift på plate,
60 x 70
- 45** Omfavnelse
Blyant og olje på plate, 73 x 60
- 46** Mann og kvinne på en klippe
Blyant, fargestift og olje på plate,
70 x 60
- 47** Mann og kvinne, mot rød bakgrunn
Blyant og olje på plate, 80 x 60
- 48** Mann og kvinne, i sollys og skygge
Blyant og olje på plate, 73 x 60
- 49** Mann og kvinne
Blyant, olje og fargestift på plate,
70 x 60
- 50** Mann og kvinne, på havets bunn
Kull og pastell på oppklebet papir, 68 x 59
- 51** Billedhuggeren Carl Eldh, 1938
Olje på lerret, 82 x 90
- 52** Erkebiskopinne Anna Søderblom, 1945
Olje på lerret, 95,5 x 67



EMANUEL VIGELAND



VIGELAND
museet