

EIVIND NIELSENS TAKMALERIER I NATIONALTHEATRET

*Motivvalgene sett i lys av nasjonsbygging og utsmykningsproblematikk i
Kristiania i siste halvdel av 1800-tallet*

Eva Hauge

Masteroppgave i kunsthistorie

UIO, IFIKK, VÅR 2013

Veileder: Lena Liepe

Innhold

1. Innledning

1.1: Oppgavens tema, kort presentasjon av utsmykningen.....	2
1.2: Kilder og tidligere forskning.....	5
1.3: Definisjon av begrepet utsmykning.....	8

2. Kunstneren og verket

2.1: Eivind Nielsen.....	11
2.3: Beskrivelse og ikonografisk analyse av utsmykningene.....	13

3. Forhistorien

3.1: Økonomiske og politiske forhold i Kristiania på 1800-tallet.....	19
3.2: Konkurransen. Prosessen før Nielsen kommer inn i bildet.....	21

4. Oppdraget

4.1: Arkitekturen.....	28
4.2: Føringer og begrensninger som ble lagt.....	30

5. Utførelsen.....

32

6. Resepsjonen.....

34

7. Utsmykningene i et komparativt perspektiv. En sammenligning med noen valgte eksempler fra samtidige utsmykninger i Europa

7.1: Tiepolos takmalerier.....	37
7.2: Opera Garnier i Paris.....	39
7.3: Nasjonalteateret i Praha.....	44
7.4: Operaen i Stockholm.....	47

8. Drøfting.....

50

9. Litteraturliste.....

62

10. Illustrasjoner.....

67

1. INNLEDNING

1.1. Oppgavens tema, kort presentasjon av utsmykningen

Eivind Nielsens to takmalerier "Dikterens apoteose" og "Sannhetens speil" fra 1899, var resultatet av den første konkurransen over en offentlig utsmykning innen maleri i Norge. Med dannelsen av Norge som selvstendig nasjon i 1814, og frem til unionsoppløsningen med Sverige i 1905, oppstod behovet for offentlige bygninger, og dermed også et behov for offentlige utsmykninger. Landet opplevde en sterk økonomisk vekst i siste halvdel av 1800-tallet, og mange norske kunstnere vendte hjem etter endt utdanning i utlandet, først og fremst fra Tyskland. Gjennom dannelsen av kunstinstitusjoner utover 1800-tallet, skaptet et norsk kunstnermiljø. *Kristiania Tegneskole* ble grunnlagt i 1812, og i 1836 åpnet *Nasjonalgalleriet*. Nielsens utsmykninger er utført i en spesiell historisk tid, preget av nasjonsbygging, et land med søken etter en egen identitet, og en voksende bevisstgjøring av vår kulturelle arv.

Temaet for denne oppgaven er Nielsens utsmykning: forhistorien, realiseringen og mottagelsen, samt utsmykningen sett i sammenheng med nasjonale og internasjonale idealer og strømninger, kulturpolitisk og kunstnerisk. Et primærspørsmål er naturligvis hvorfor det var Eivind Nielsens forslag som vant denne konkurransen. Omstendighetene rundt konkurransen er noe uklare, og det måtte to omganger til før avgjørelsen ble tatt. Så langt det lar seg gjøre, kommer jeg til å gjøre rede for årsakene og omstendighetene rundt avgjørelsen i konkurransene, og diskutere fakta eller mulig implikasjoner for utsmykningens realisering.

"Dikterens apoteose" og "Sannhetens speil" har motiver fra gresk mytologi. Det syv-delte bildet som omkranser lysekronen, "Dikterens apoteose"; dikterens opphøyelse til det guddommelige, fremstiller mytologiske skikkelser som alle har en tilknytning til de skjønne kunster. "Sannhetens speil", det ovale bildet over sceneåpningen, har en tittel som mer direkte henspiller på teaterets vesen, da denne tittelen er hentet fra Shakespeares drama "Hamlet".

Da utsmykningene ble utført, var Norge en ung nasjon, på vei mot selvstendighet, og samtidig med et ønske om å være kontinental. Disse

omstendighetene kommer til å danne utgangspunkt for en drøfting rundt valget av billedprogram, med en ikonografi hentet fra klassisk gresk mytologi, valgt fremfor en mer nasjonalt preget motivkrets. Jeg vil også se på utsmykningene mot en bakgrunn av tidens kunstsyn og de strømninger som gjorde seg gjeldende innen malerkunsten i siste halvdel av 1800-tallet, både i Norge og ute i Europa. Interessen for kunst, og spesielt malerkunsten, var på begynnelsen av 1800-tallet blitt en borgerlig aktivitet som fikk økende oppmerksomhet blant det øvre sjikt av befolkningen. Men endrede samfunnsforhold, bedre opplysning gjennom utdannelsessystemet og fri presse, vekket etter hvert kunstinteressen i flere grupper i befolkningen. Den økonomiske utviklingen bidro også til en bredere forståelse for kunsten, og ikke bare i de bemidlede klasser, hvor kunst tidligere hadde vært en del av dannelsen gjennom arv og miljø.

Nielsens egen utdanningsbakgrunn er et relevant aspekt; hans studier i og utenfor Norge, hans opphold på kontinentet, og eventuelle påvirkninger fra norske og internasjonale kunstnere i hans egen kunst, vil bli tatt med i drøftingen.

Et annet moment som det er naturlig å se på, er hvilke arkitektoniske føringer Eivind Nielsen har måttet forholde seg til i sitt oppdrag; som en del av et arkitektonisk interiør har utsmykningen vært planlagt og realisert på spesifiserte premisser.

For denne oppgaven finner jeg det videre relevant å se på utsmykninger i andre offentlige og profane bygninger, og først og fremst i teater- og operahus som ble oppført i Europa i denne perioden. Jeg velger her å se på den venetianske maleren *Tiepolos* takutsmykninger i flere europeiske land fra 1700-tallet. Videre ønsker jeg å se på andre samtidige opera- og teaterhus i Europa, for å finne likheter og ulikheter med utsmykningene i Nationaltheatret. Relevant å undersøke her, er det ikonografiske innholdet i forhold til landenes kulturpolitiske situasjon, så vel som en komparativ analyse av den tekniske og komposisjonsmessige utføringen av utsmykningene. *Garniers opera i Paris* fra 1875 velger jeg fordi den var toneangivende i sin tid, og fordi den fortsatt står som et av de viktigste operahusene i verden. *Nasjonalteateret i Praha* fra 1883 er interessant i en komparativ analyse, fordi landet politisk er i samme situasjon som Norge da utsmykningene ble utført. *Operaen i Stockholm* fra 1898 er videre et relevant valg

til en komparativ analyse, fordi Nielsen ble sendt dit for å lære om takutsmykninger. En annen relevans er at Norge og Sverige var i union, og hadde felles konge i det tidsrommet utsmykningene ble utført, og at deler av utsmykningene i operaen i Stockholm har et ikonografisk innhold som henspiller på unionen mellom de to landene.

Oppgaven er delt i åtte kapitler.

I *kapittel en* blir utsmykningen kort presentert, tidligere forskning beskrevet, og begrepet utsmykning blir definert.

Kapittel to dokumenterer materiale, og inneholder en biografi om Eivind Nielsen. Del 2.2 vil omhandle en beskrivelse og en ikonografisk analyse av utsmykningene.

Kapittel tre tar opp de politiske og økonomiske forholdene i Kristiania på 1800-tallet, for å se på bakgrunnen for Nationaltheatrets tilblivelse. I del 3.2 gjøres det rede for konkurransene som lå forut for at Nielsen ble valgt til oppdraget. Her vil jeg undersøke hvem som satt i juryen, og hvilke forslag som ble levert inn.

Kapittel fire omhandler arkitekturen, og de føringer og begrensninger som ble lagt for utførelsen av Niensens to takmalerier.

I *kapittel fem* beskrives forarbeidet, skisser og forslag i prosessen, frem til selve utførelsen av oppdraget.

Kapittel seks presenterer samtidens mottagelse av utsmykningene, ved å henvise til avisenes artikler.

Kapittel sju omhandler utsmykningene i et komparativt perspektiv. Her ønsker jeg å gjøre sammenligninger med utsmykninger i andre samtidige teatre og bygninger i Europa.

Deretter kommer i *kapittel åtte* selve drøftingen, hvor hovedspørsmålsstillingen blir: *Hvorfor ble greske mytologiske motiver valgt til fordel for mer nasjonale motiver?* Til slutt vil jeg sammenfatte de mulige svar som oppgaven har generert.

1.2. Kilder og tidligere forskning

Det er skrevet lite om Eivind Nielsens kunstnervirke. Han er kort omtalt i *Norsk Kunstnerleksikon. Bildende kunstnere-arkitekter kunsthåndverkere. Bind 3*, Oslo: 1986,s.56. Her fremheves han først og fremst som illustratør av barnebøker, og som mangeårig lærer for tegneklassen ved SHKS. Jeg har besøkt hans etterkommere som bor på Toten, og hvor han selv oppholdt seg periodevis i de senere år av sitt liv. På denne store gården, "Steffensrud", som også huser et rehabiliteringshjem, er en del av hans malerier samlet. Disse maleriene har først og fremst motiver hentet fra norske folkeeventyr og sagadiktning, men det finnes også noen aktstudier og naturskildringer i denne samlingen.

Den mest utførlige beskrivelsen av Nielsens arbeider i Nationaltheatret, er *Trygve Nergaards* artikkel i tidsskriftet "Kunst og Kultur" fra 1992, med tittelen "Eivind Nielsens plafondmalerier i Nationaltheatrets salong". Denne artikkelen inneholder en detaljert beskrivelse av motivene i utsmykningene, som jeg ønsker å anvende i min ikonografiske beskrivelse av de to bildene. Artikkelen inneholder en grundig redegjørelse for omstendighetene rundt de to konkurransene som ble holdt, og jeg ønsker å bruke disse saksopplysningene. Videre skriver Nergaard om samtidens mottagelse av utsmykningene, med referanser til datidens aviser. Jeg kommer til å bruke store deler av Nergaards artikkel i denne oppgaven, men jeg ønsker i større grad enn han gjør, å gå nærmere inn i spørsmålsstillingen rundt valget av motivene for utsmykningen.

Et viktig moment i min undersøkelse er å se på de økonomiske, sosiale og politiske forhold som hersket i Kristiania i tiden da utsmykningene ble realisert. Her baserer jeg meg på studier av forholdene i Kristiania i siste halvdel av 1800-tallet; Knut Kjelstadli og Jan Myhre. *Oslo-spenningens by*. Oslo: 1995. Halvor Fosli. *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska*. Oslo: 1994. Jorun Sandstøl. *Christiania-bilder*. Oslo: 2004 og Else. M. Boye. *Christiania 1814-1905. Byen og menneskene*. Oslo: 1976. Det er verker som tar opp problemstillinger rundt Kristianias sterke vekst i siste halvdel av 1800-tallet, og de faktorer som spilte inn ved overgangen fra småby til hovedstad, fra bondesamfunn til industrialisering og tekniske fremskritt. Bøkene diskuterer også de nasjonale strømningene i landet i forkant av unionsopløsningen.

Nielsens utsmykninger omtales i flere avisartikler fra årene 1898-99.¹ Artiklene i *Aftenposten*, *Morgenbladet*, *Dagbladet* og *Verdens Gang* utgjør det primære kildematerialet i spørsmålet rundt samtidens mottagelse av utsmykningen. I tillegg kommer jeg til å trekke inn Pål Hougens artikkel "Apoteose i provinsen" i *Aftenposten* fra 1990, som omhandler dekorasjonenes utypiske innhold sett uti fra norske forhold, sett med et historisk senere blikk.²

I forbindelse med gjenåpningen av hovedscenen på Nationalteatret etter brannen i 1985, ble det utgitt et festprogram med en artikkel skrevet av *John David Nielsen*, "Eivind Nielsen- han som malte kuppelen". Artikkelen omtaler Eivind Nielsens utdannelse og kunstnervirke, og er til dags dato den grundigste beskrivelsen av Nielsens livsløp og arbeide. Den gir underlag for min redegjørelse for Eivind Nielsens opphold i München, samt en drøfting av i hvilken grad erfaringene derfra har satt spor i hans verker.

Til kapittelet om arkitekturen, og de føringer som ble lagt for Nielsens utsmykninger, baserer jeg meg på materiale om arkitekten *Henrik Bull*, Stephan Tschudi- Madsen, *Henrik Bull*, Oslo: 1983. Jeg vil også benytte litteratur som beskriver arkitektfirmaet *Fellner und Helmers* arbeider, for å se på eventuelle påvirkninger derfra. Her er Hans-Christoph Hoffmans bok *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, München: 1966, relevant litteratur. Dette firmaet, som stod bak mange av de viktigste teater-og operahus som ble oppført i Europa i denne perioden, var virksomme i Wien i perioden 1873-1916.

Det er ikke gjort detaljerte komparative analyser mellom Nielsens utsmykninger i Nationalteatret og utsmykninger i andre teater-og operahus på kontinentet fra samme periode; dette temaet blir derfor et viktig og omfattende kapittel i denne oppgaven. *Operaen i Paris*, ferdigstilt av *Charles Garnier* i 1875, står fortsatt som et av de viktigste operahus fra denne perioden, og vil derfor være et viktig eksempel i den komparative analysen jeg vil foreta i denne oppgaven. Her er følgende litteratur tatt i bruk: *Monika Steinhauser*, *Die Architektur der Pariser Oper*, München: 1969, og *Gerhard Fontaine*, *L'Opera de Charles Garnier. Architecture et décor intérieur*, Paris: 2004. Garnier hadde det

¹ Dagbladet 17.3.1898. Aftenposten 12.1.1899. Morgenbladet 18.1.1898, 5.7.1898 og

² Aftenposten Go Aften, 30.8.1990.

overordnede ansvar for både arkitektur og dekor i operaen, og for å belyse hans ideer bak et helhetlig syn på arkitektur-dekor, har jeg sett nærmere på utdrag fra hans to teoretiske skrifter "A travers les Arts" fra 1869 og "Le Théâtre" fra 1871, gjengitt og sitert fra over nevnte bøker av Steinhauser og Fontaine.

Nasjonalteateret i Praha, ferdigstilt i 1883, er et annet verk jeg har valgt å trekke inn i den komparative analysen. Motivvalgene til noen av utsmykningene i dette teatret skiller seg ut fra utsmykningene i Nationaltheatret, og fra operaen i Paris, ved at det er valgt motiver med et sterkt nasjonalt budskap. For kartleggingen av omstendighetene bak dette valget, har jeg basert meg på litteratur som omhandler tsjekkisk historie, og relevant bakgrunnshistorie for byggingen av Nasjonalteatret i Praha. Bøker jeg kommer til å bruke her er Derek Sayer, *The coasts of Bohemia. A czech history*, New Jersey:1998, og Dana Flidrova, *The theatre in front of the curtain. National theatre in Prague*, Praha: 2002.

Operaen i Stockholm, ferdigstilt i 1898, er også aktuell i en komparativ analyse, ettersom Eivind Nielsen ble sendt til Stockholm for å studere utsmykningskunst i forkant av sitt oppdrag i Nationaltheatret. Relevant litteratur her er Eva Malmnäs bok *Konstverk i Operan*, Stockholm: 1995, og Tore Carlssons bok *Opearan vid Stockholms ström*, Stockholm: 1993, samt en bok om Carl Larsson av Torsten Gunnarsson. *Carl Larsson*. Stockholm: 1992.

For å gi et bilde av samtidige strømninger i malerkunsten, i Norge så vel som i Europa, har jeg basert meg på kunsthistoriske oversiktsverker som: Henning Alsvik og Leif Østbye. *Norges billedkunst i det tyvende århundre*, Oslo: 1951, Stephan Tschudi-Madsen m.fl. *Norges Kunsthistorie. Bind 5*, Oslo: 1981, og Knut Berg. *Norges Kunsthistorie. Bind 5. Nasjonal vekst*, Oslo: 1981. Et avsnitt i oppgaven vil omhandle en komparativ analyse med et utvalgt verk av maleren *Tiepolo*, og her har jeg brukt et verk skrevet av Svetlana Alpers og Michael Baxandall. *Tiepolo and the pictorial intelligence*. New Haven og London: 1994. Andre kunsthistoriske verker som har vært nyttige for å belyse motsetningene i det norske kunstnermiljøet i tiden, og som et innlegg i drøftingen rundt motivvalget til utsmykningene i Nationaltheatret, er: Andreas Aubert. *Det nye Norges malekunst*. Kristiania: 1904. Andreas Aubert. *Norsk kultur og norsk kunst*. Kristiania: 1917, Lorentz Dietrichson. *Norges kunsts historie i det nittende*

århundre. Oslo: 1991, Magne Malmanger. *Norsk malerkunst. Fra klassisisme til tidlig realisme*, Oslo: 1981, Holger Koefoed. *Malernes Oslo. 1880-1980-årene*, Oslo: 1988, og Bodil Stenseth. *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890-1940*, Oslo: 1993.

Verker som omhandler Europas teaterhistorie har vært viktige for å sette utsmykningene i en sammenheng med det miljøet de er skapt i. Relevant litteratur er her Jon Nygaard. *Teaterets historie i Europa, bind 1-3*, Oslo: 1995. Videre ønsker jeg å se på dekorasjonsmalernes rolle i teatret, og relevant litteratur er her: Rune Johansen. *Jens Wang. Dekorasjonskunst og sceneteknikk*. Oslo:1984.

1.3. Definisjon av begrepet utsmykning

Utsmykninger i offentlige rom vurderes annerledes enn et frittstående kunstverk. En utsmykning har en oppdragsgiver, og utsmykningen har som oftest til hensikt å illustrere virksomheten som foregår i bygningen den befinner seg i. Å skape kunst i det offentlige rom innebærer en særlig forpliktelse, fordi den skal fungere som et møtested mellom en samfunnsinstitusjon og den enkelte.

I følge Gunnar Sørensens bok *Fargelegg byen*, Oslo: 2009, kan en utsmykning i en offentlig bygning ha en opplysende og oppdragende hensikt, han nevner dette som viktig, i Norge først og fremst i tiden under nasjonsbyggingen; 1814-1905.

Når nasjonsbygging og samfunnssyn ble mål for vår offentlige billedkunst, var det likevel langt fra enestående i tiden. I de fleste nord-europeiske land antok man at en lettbegripelig kunst ville fungere som pedagogisk virkemiddel til å styrke borgernes identifikasjon med land og folk.³

Man kan snakke om en form for dannelse, som ikke nødvendigvis samsvarer med tidens kunstsyn. En utsmykning kan åpne for en visuell opplevelse, og samtidig øke betrakterens referansebakgrunn. En utsmykning med et bestemt historisk, ideologisk eller politisk innhold kan styrke identitetsfølelsen hos den som betrakter verket. På den måten kan nasjonal identitet være en av følelsene et kunstverk frembringer. En utsmykning kan videre sees i en idehistorisk sammenheng, og dette vil være et viktig tema for drøftingen av motivvalgene til Eivind Nielsens utsmykninger i teateret.

³ Gunnar Sørensen. *Fargelegg byen*.(Oslo: UniPub forlag,2009),13

Et møte med en utsmykning i et offentlig rom kan være tilfeldig og mindre bevisst, enn et oppsøkende møte med et kunstverk i et museum eller et galleri. Det er derfor sannsynlig, at en besøkende i et offentlig rom ikke engang legger merke til utsmykningene som befinner seg der, da hensikten med besøket er en helt annen. Som til eksempel et besøk i et teater, hvor hovedhensikten med besøket er å bivåne en teaterforestilling som utspilles på en scene. I dette tilfellet vil det visuelle fokuset være rettet mot scenografien, og ikke utsmykningene i rommet for øvrig.

Sett fra en annen synsvinkel, kan det sies at en offentlig utsmykning er allment tilgjengelig, og den når ut til et bredere publikum, enn et kunstverk som kun betraktes av et fåtall personer som oppsøker et galleri eller et museum.

En utsmykning er ofte gitt bestemte arkitektoniske rammer, og den kan i beste fall være et vellykket og meningsfullt møte mellom arkitektur og billedkunst. I mange tilfeller kan det være vanskelig å definere hvor arkitekturen slutter, og utsmykningen tar over. En fast utsmykning karakteriseres som integrert når den er en uløselig del av det fysiske miljø; som et resultat av planlegging i et tidlig stadium av byggets utforming, og som en samhandling mellom arkitekt og øvrige kunstnere. Gitte økonomiske rammer er også en medvirkende faktor med betydning for det ferdige resultatet.

En ytterligere faktor som spiller inn når det er snakk om offentlige utsmykninger, er vedlikehold og eventuelle restaureringer av skadede utsmykninger. De to takmaleriene som denne oppgaven handler om, har vært restaurert ved to anledninger. Den første restaureringen ble gjort rett etter 2. verdenskrig, da skuespillerne ved Nationalteatret selv hadde satt fyr på teateret, i protest mot tyskernes beleiring av bygningen. Den andre restaureringen, i tidsrommet 1980-85, ble også gjort på grunn av brannskader. I 1980 startet en brann på hovedscenen, som følge av at et teppe falt ned over en lyskaster, dette skjedde midt under en forstilling, og skadene var omfattende. Fordi et jernteppe skilte sal og scene, ble ikke takmaleriene direkte skadet, men de var fulle av sot, slik at det var umulig å se hva bildene fremstilte. I dette tilfellet valgte man å restaurere Nielsens utsmykninger, noe

som ikke nødvendigvis var en opplagt sak, hvis vi ser på hvilken skjebne de opprinnelige utsmykningene i salen i Garniers opera i Paris fikk.⁴

Et prinsipielt spørsmål som kan stilles er derfor, om en utsmykning skal bevares for all ettertid, og for enhver pris, men den diskusjonen ønsker jeg ikke å gå nærmere inn på i denne oppgaven.

⁴ I 1964 bestemte Frankrikes kulturminister *André Malraux* at det opprinnelige takmaleriet av *Lenepveu* skulle erstattes av et nytt, og *Marc Chagall* fikk oppdraget.

2. KUNSTNEREN OG VERKET

2.1. Eivind Nielsen

Eivind Nielsen ble født i Haugesund i 1864, og døde i Oslo i 1939. I 1880 var han elev ved *Knud Bergsliens malerskole*, etter det hadde han et tre år langt studieopphold i München (1880-83). Da han kom tilbake fra Tyskland, var han en tid elev av maleren *Hans Heyerdahl*. I perioden 1885-88 var han elev ved *Kunst-og Håndverksskolen* i Kristiania. Han fikk reisestipend fra staten til *Paris* (1890) og *Roma* (1899). I perioden 1890-1934 arbeidet han som lærer ved SKHS, fra 1912 var han fast ansatt som overlærer ved figurklassen. Nielsen deltok i flere utstillinger, som "Høstutstillingen" i årene 1883-87, og ved "Verdensutstillingen" i Paris i 1900. Han har utført to offentlige arbeider, takmaleriene i Nationaltheatret (1899), og et treskjærerarbeide som befinner seg i Gjøvik Strandhotell, med tittelen: "Ask og Emblas tilblivelse. Gudene under Yggdrasilsasken". Dette arbeidet var opprinnelig et bidrag til konkurransen om utsmykningen i universitetets aula, men det vant ikke frem i denne konkurransen. Nielsens kunstnervirke var aldri preget av naturalismen, han ble heller aldri noen impresjonistisk maler, og av sine samtidige kollegaer ble han kritisert for å henge ved en gammelmodig stil.

Eivind Nielsen ble mest kjent som illustratør av barnebøker,⁵ han illustrerte til sammen over 40 bøker i samarbeide med forfatteren *Elling Holst*. Han var også illustratør for vittighetsbladene "Tyrihans" og "Vikingen".⁶

En viktig forutsetning for utsmykningen i Nationaltheatret, er opplagt Nielsens studietid i München. München var et viktig kunstsenter for norske kunstnere i 1870-80-årene, og i denne perioden ble *Den Skandinaviske Kunstforening* dannet (1875). München var en billig by å bo i, og ble derfor foretrukket fremfor Paris. Den var ingen storby, men allikevel dobbelt så stor som Kristiania. München ble et viktig senter for norsk kultur, ikke bare for malerne, men også for forfattere. *Henrik Ibsen* oppholdt seg der i disse årene, likeså *Bjørnstjerne Bjørnson* og *Camilla Collett*. I den første perioden på 1870-tallet kom malerne *Erik Werenskiold*, *Eilif Petersen*, *Harriet Backer*,

⁵ Eivind Nielsen. *Norsk billedbok for børn*. 1888, var den første store norske billedbok for barn.

⁶ Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen. *Norsk kunstnerleksikon, bind 3*. (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), 56-58.

Hans Heyerdahl, Gerhard Munthe og Christian Skredsvig til München, men da Eivind Nielsen kom dit i 1880, var de aller fleste av de norske kunstnerne reist hjem, eller videre til andre byer i Europa.

München-tiden varte kun en kort periode, og Paris kom til å overta posisjonen som senter for malerkunsten utover 1880-tallet. Men byen kom til å spille en viktig rolle for norske kunstnere, for å sitere Knut Berg i boken *Norges Kunsthistorie*;

Med München trer norsk kunst ut av sine barnesko, den lærer seg til å stå på egne ben som *et selvstendig element innen europeisk kunst*.⁷

De norske kunstnerne som oppholdt seg i München, opplevde et mer differensiert miljø enn det som hadde vært tidligere i *Karlsruhe* og *Düsseldorf*; de fleste malerne som oppholdt seg i disse to byene, hadde beskjeftiget seg med å male norsk natur i utlendighet. München ble figurmaleriets by fremfor landskapsmaleriets by.

Kunstakademiet i München utvikles av professor *Karl von Piloty* (1826-1886), som var tidens mest feterte historiemaler. Han kom til å få stor innflytelse på utviklingen av den såkalte *Münchenskolen*. Under hans tid ble elevtallet fordoblet, og mange av dem var skandinaver. *Münchenskolen* ble et begrep innen malerkunsten, og den preges først og fremst av historiemaleriet. Akademiet representerte en offisiell kunstpolitikk, som med sine historiske skildringer viste et idealisert bilde av virkeligheten. Motivene ble realistisk gjengitt, men med et romantisk preg, og en tendens mot det teatrale. Bildene ble bygget opp som på en teaterscene, sammensatt av riktige gjenstander og modeller. Münchenskolenes elever betraktet seg selv som realister, de la vekt på en naturtro gjengivelse av motivet, og brukte ofte fotografiet som hjelpemiddel. Ved siden av historiske begivenheter, ble også religiøse motiver skildret, mens det var slutt på romantikkens mytologiske motiver. Det ble lagt vekt på studier av de gamle mestere, som *Tizian, Tintoretto og Veronese*, samt *Rubens og Rembrandt*. Maleriene kjennetegnes teknisk ved sin sterke og varme koloritt, det ble lagt stor vekt på fargen, ikke den klare og sterke, men en varm, glødende koloritt med fine overganger og nyanser i lokalfargen. Skolen er ofte blitt karakterisert som *Münchenkolorisme*. Et annet særpreg for skolen var dens utpregede stofflighet i

⁷ Knut Berg. *Norges Kunsthistorie. Bind 5*. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983), 110.

maleriene. Ingen annen skole har kunnet vise stoffets karakter som i silke, fløyel, pels og hudfarge. Stemningen lå i det rent maleriske, som i farge og penselstrøk.

Münchenskolen preges av atelier-maleriet, og i den såkalte "naturklassen" brukte kunstnerne levende modeller. Elevene fikk en streng akademisk utdanning, de lærte sitt håndverk, og studiene åpnet opp for forståelsen av europeisk kunst. Samtidig som de lærte de gamle mestere å kjenne, kom de i kontakt med nyere strømninger i europeisk kunst. München hadde gode forbindelser til kunstmiljøet i Paris, byen som i tiårene etter München-skolen kom til å overta plassen som det dominerende kunstsentrum i Europa. I 1879 ble det avholdt en stor internasjonal kunstutstilling i München, hvor hovedsakelig fransk kunst var representert. Denne utstillingen fikk en avgjørende betydning for de norske kunstnerne som oppholdt seg i München i disse årene, og var hovedårsaken til at de fleste norske kunstnerne forflyttet seg til Paris i det neste tiåret. Med Münchenskolen innledes en ny fase i norsk kunsthistorie, en fase som innebærer en overgang fra en provinsiell kunst, til en nasjonal europeisk kunst.

Da den tyske perioden var over for de fleste norske kunstnerne, var Eivind Nielsen et unntak; han kom som tidligere nevnt til München først i 1880. Nielsen fikk i sin studietid i München lære figurmaleriet på et høyt nivå, og det var erfaringer han tok med seg da han reiste tilbake til Kristiania i 1883. Bruken av levende aktmodeller hadde han lært i München, og han kom til å innføre denne praksisen i Kristiania da han vendte hjem.

2.2. Beskrivelse og ikonografisk analyse av utsmykningen

Eivind Nielsen har ikke fulgt et strengt ikonografisk skjema i sine motiver, han har snarere gjort et utvalg som samsvarer med teaterets vesen. Ved å velge skikkelser som har en tilknytning til de kunstretninger et teaterhus representerer, følger han et ikonografisk mønster som var vanlig i teater- og operahus i Europa i siste halvdel av 1800-tallet.

"Dikterens apoteose"

Det store syvdelte maleriet som omkranser lysekronen i bronse, viser dikterens opphøyelse til de guddommelige sfærer. Taket er organisert i tre eksentriske sirkler, hvor den innerste sirkelen består av lysekronen med hundre lamper og prizmer av

opakt glass. Mellom lysekronen og selve hovedfeltet er det satt inn et felt bestående av forgylt treverk og hvit stukkatur mot en kremgul bakgrunn. De fem feltene i den midterste sirkelen er selve hovedfeltet, og dette midtfeltet har de største billedflatene. I den ytterste sirkelen finnes figurer og ornamenter i stukkatur, og to mindre malerier med motiver som korresponderer med motivene i hovedfeltet.

Teknikken som Nielsen har anvendt i maleriene, er olje på lerret, lerretene ble bemalte mens de lå flatt, for deretter å bli spent opp i taket. Gitte arkitektoniske rammer i gips og forgylt treverk rammer inn alle de syv billedflatene. Figurene har et tilnærmet enhetlig perspektiv, men de betraktes best fra første rad midt på balkong. Fordi det er en viss tillemping i perspektivet, vil alle i salen kunne nyte synet av noen av figurene. Alle figurene har føttene vendt utover, en av forutsetningene til konkurransens andre omgang. Dette vil jeg komme nærmere inn på i kapittel tre, som omhandler selve konkurransene, og omstendighetene rundt dem.

Skyenes komposisjon gir oss et inntrykk av at vi ser rett opp mot en åpen himmel, himmelrommets høyde øker bakover i det største feltet. De mørkeste valørene i bildene er nærmest scenen, derfra går skyene fra mørke farger over til lysere blått og rosa bakover i bildet. Skydekket blir lysere og lettere jo nærmere figurene beveger seg mot det åpne himmelrommet i det største feltet. Fargene er duse og inneholder mye hvitt, og Nielsen bruker sparsomme skyggeeffekter.

Følgende beskrivelse tar utgangspunkt i at betrakteren står midt på balkong. Feltene er delt inn etter nummer, med dertil hørende illustrasjoner.

Fig. 1: Det største feltet midt på, har som den sentrale skikkelsen *Hermes*, sittende på et kapitel. Han er fremstilt med vingehjelm, og med sin karakteristiske attributt, *Heroldstaven*, som på gresk bærer navnet *Caduceus*. Staven har to slanger som slynger seg rundt den, Hermes fikk den av sin bror *Apollon*, i bytte mot en lyre. I følge gresk mytologi er Hermes sønn av guden *Zevs* og nymfen *Maia*, han bor på *Olympen*, som var de greske guders tilholdssted. Hermes, eller *Merkur* som er hans romerske navn, er budbringeren mellom de himmelske og de jordiske vesener. Han er også guden for gjeterne, de talende, de reisende og for kjøpmennene. Med sin heroldstav førte han de døde sjeler ned til underverdenen. Med staven kunne han få folk til å sovne, men han kunne også bringe sjelene tilbake til jordelivet hvis det var aktuelt. Vingene på

hjelmen fikk han av sin far for å kunne bevege seg hurtig mellom jorden og himmelen. Han fremstilles ofte med sko som har små vinger, men i Eivind Nielsens fremstilling ser vi en Hermes uten sko. Til venstre for Hermes står en skikkelse svøpt i et rødt klede, spillende på trompet. Det er *Fama*, gudinnen for berømmelsen, men også et symbol på *ryktet*. Med en fanfare leder hun blikket vårt mot *Pegasus*, den bevingede hesten. Pegasus fører med seg en ung mann, *dikteren*, som ledes oppover mot de himmelske sfærer. En sverm av *puttier* følger Pegasus og dikteren, i dette feltet kan vi telle mer enn tyve av dem. I gresk gudelære var Pegasus en bevinget hest som var født av havguden *Poseidon* og *Medusa*. Han bodde på fjellet *Helikon*, hvor han ble pleiet av *De Ni Muser*. I denne fremstillingen opptrer Pegasus som sendebud fra Hermes, han bringer med seg dikteren opp til seiersgudinnen *Nike*, som befinner seg i seg neste feltet.

Fig.2: I dette feltet til venstre for det største i midten, fremstilles selve *apoteosen*, opphøyelsen til det guddommelige. Seiersgudinnen, *Nike*, venter på å ta mot dikteren med en stor seierkrans. Hun er fremstilt naken og med store vinger. Nike har en dominerende plass i dette feltet, foran henne står en kvinneskikkelse kledd i hvitt og blått. Hun vil presentere dikteren for Nike, og holder en mindre laurbærkrans i hendene. Dikteren er i dette feltet kledd i hvitt, og han har en seierskrans på hodet. Han ledes av *Apollon* med lyren, og er omgitt av svermende *puttier*. Bak Apollon og dikteren ser vi en vifte av *påfuglfjær*, symbolet på at skikkelsene befinner seg på *Olympen*. I gresk mytologi finnes det ingen myter om Nike, men hun har til alle tider vært, og er fremdeles, selve personifiseringen av seieren, og har laurbærkransen som sin attributt. Apollon, sønn av *Zeus* og gudinnen *Leto*, er i gresk mytologi lysets og klarhetens gud, sidestilt med solguden *Helios*. Apollon dro over himmelen i sitt vognspann, og styrte døgnets og årstidenes skiftninger. Han kontrollerte *Orakelet i Delfi*, men vi kjenner ham først og fremst som guden for de skjønne kunster, og som far til *De Ni Muser*. Apollon som leder dikteren opp til Nike, er essensen i motivet til "Dikterens apoteose". Apollon, som med sitt følge av *muser*, opphøyer kunsten til de himmelske sfærer. Dette feltet i utsmykningen er derfor det viktigste i fremstillingen.

Fig.3: Feltet til høyre for midtfeltet viser spillende, dansende og deklamerende kvinner, helt eller delvis svøpt i gevanter i forskjellige farger, gult, grønt, blått og hvitt. Den største av disse skikkelsene er kledd i blått, og spiller fiolin. Bak henne står en harpespillende kvinneskikkelse, videre bakover i bildet ser vi to kvinner som deklamerer fra en bokrull. Den øverste av disse kvinnen holder hendene fremstrakt, hun fremsier sin hyllest til dikteren. Kvinnene i dette feltet forestiller *De Ni Muser*, som representerer de forskjellige retningene innen kunsten. De Ni Muser er i følge gresk mytologi: *Erato*: Lyrikk og kjærlighetsdiktning. *Euterpe*: Fløytespillet, dobbeltfløyten er hennes attributt. *Kalliope*: Den episke diktningen, hun har skrivetavlen som sin attributt. *Klio*: Historiefortellingen, bokrullen er hennes attributt. *Melpomene*: Tragedien og klagesangen. Den tragiske masken er hennes attributt. *Polhymnia*: Religiøs sang og myte, hun har sløret som attributt. *Thalia*: Komedien, den komiske masken er hennes attributt. *Tepsichore*: Dansen, med tamburinen som attributt, og *Urania*: Astronomien, med globusen som attributt. Til tross for at de Ni Muser står som symboler for hver sin retning innen kunsten, kan skillet mellom deres virkefelter noen ganger virke uklare. I denne utsmykningen har ikke Nielsen fremstilt de Ni Muser og deres virkefelter ikonografisk "korrekt". Antallet musen stemmer ikke; det er færre enn ni av dem, og attributtene er heller ikke ikonografisk korrekte. Men felles for musene, er at de alle representerer forskjellige retninger innen kunsten, kunstretninger som er representative for et teater eller operahus.

Fig.4: I dette mindre feltet nærmest scenen, viser Nielsen et *bakkantinsk tablå*. En kvinne rekker frem et vinbeger til en yngling som spiller på et strengeinstrument, sannsynligvis en lutt. En bevinget kvinneskikkelse spiller på trompet, det er igjen *Fama*, oldtidens personifiserte rykte, hun var også fremstilt i felt nummer en. I fremstillinger av vin- og fruktbarhetsguden *Dionysos*, eller *Baccus*, som er hans romerske navn, ser vi ham alltid med et stort følge av nymfer og bakkantinner. Overalt hvor *Dionysos* ferdes, blir menneskene lykkelige. Til hans følge hører også skogsguden *Pan*, som her er fremstilt med bukkeføtter og små horn i pannen. *Pan* spiller tverrfløyte, og bor i *Arkadia* sammen med gjetere og andre fløytespillere. Denne mer jordnære scenen som Nielsen fremstiller her, vil vise oss de mer jordiske

gleder, som kontrast til de himmelske. Ved siden av åndelig føde, trenger man også mat og vin.

Fig.5: I det minste feltet nærmest scenen, hvor kunstneren selv har satt sin signatur, ser vi en kvinneskikkelse med pensel og palett. Hun er kledd i grønt, har ingen vinger og representerer det jordiske. Hun er symbolet på billedkunsten. I teateret har malerkunsten en viktig plass, representert ved dekorasjonsmalerne, som malte sceneteppene til hver forestilling. De var utdannet kunstmalere, i en tid hvor scenografien hovedsakelig bestod av endimensjonale, malte teppedekorasjoner.

Fig.6: Et mindre lyreformet felt i den ytterste sirkelen rundt lysekronen viser en ørn og to *puttier* med olivengrener i hendene. De svever oppover mot himmelrommet, *ørnen* viser oss at vi befinner oss på *Olympen*, gudenes hellige fjell.

Fig.7: I det tilsvarende feltet på motsatt side fremstilles to *puttier* i røde gevanter. De svever på rosa skyer, og holder festlige røde girlandere i hendene. De kan sees som symboler på teateret som et sted for fest og glede, at teateret er et sted man oppsøker for adspredelse, farger og musikk.

Fig.8: Illustrasjon av hele taket, "Dikterens apoteose"

"Sannhetens speil"

Fig.9: Det ovale bildet over sceneåpningen har et mindre format enn "Dikterens apoteose", og det består av kun ett felt, omkranset av en lyreformet ornamentikk. "Sannhetens speil" er bedre synlig for publikum, fordi det befinner seg i synshøyde rett over prosceniumåpningen. Det skiller seg også fra "Dikterens apoteose," ved at det har en tittel som direkte henspiller på et teaterstykke; *Shakespeares* drama "Hamlet".

Bildet fremstiller en naken kvinneskikkelse *Thalia*, gudinnen for scenekunsten, sittende på store skyer, hun holder et speil opp foran en *faun*. Nederst i hjørnet til høyre i bildet prøver en *faun* å skjule seg i bladverket. Til venstre for kvinnen kan vi se *Eros*, eller *Cupido* med pil og bue, og fire kvinneskikkelser svøpt i røde og gule gevanter. Kjærlighetsguden *Eros*, som ble født av *Afrodite*, fremstilles ofte i

kunsthistorien ikke bare som en enkelt figur, men som en sverm av små, bevingede gutteskikkelser; *puttier*.

Shakespeares drama "Hamlet" (skrevet rundt år 1600), handler i korte trekk om *Prins Hamlet* av Danmark, som ønsker å hevne drapet på sin far, kongen. Drapet var utført av hans egen onkel, som ønsket å overta makten og kongekronen, og å gifte seg med Hamlets mor, dronningen. For å avsløre mordet, leier Hamlet inn en omreisende skuespillertrupp, og formaner dem om: "Å holde et speil opp for sannheten." Gjennom en dramatisering av hendelsen, vil skuespillerne kunne avsløre morderen for alle som ser på forestillingen. "Sannhetens speil" kan tolkes som et bilde på scenekunsten; skuespillerne som står på scenen skal holde et speil opp foran oss, slik at vi kan få innsikt i "sannheten".

Det syvdelte bildet "Dikternes apoteose" gir et helhetlig inntrykk. Feltene korresponderer med hverandre, selv om de inneholder et differensiert ikonografisk innhold. Det ene feltet "snakker" til det andre, dette understrekes ved at enkelte av figurene beveger seg fra et felt og over i det neste feltet. Felles for alle feltene i utsmykningen, er de massive skyformasjonene, som blir lysere og lettere når skikkelsene nærmer seg de himmelske sfærer.

De samme skyformasjonene finnes i "Sannhetens speil", og det ikonografiske programmet tar også her utgangspunkt i gresk mytologi. Begge bildene er satt inn i et på forhånd gitt rammeverk i stukkatur og forgylt treverk.

Eivind Nielsen har valgt et ikonografisk program som var vanlig i samtidens utsmykninger. Opera- og teaterhus over hele Europa har tilsvarende utsmykninger. Komposisjon, teknikk, fargebruk og arkitektonisk tilpasning i de to bildene vil bli tatt opp i drøftingen rundt Nielsens påvirkninger og impulser fra andre kunstnere, sammen med hovedspørsmålet, som vil være en diskusjon rundt valget av det ikonografiske programmet til utsmykningene.

3. FORHISTORIEN

3.1. Økonomiske og politiske forhold i Kristiania på 1800-tallet

Inntil 1814 hadde "Christiania vært en liten, stillestående avkrok uten spesiell betydning".⁸ Men i grunnlovsåret fikk byen status som hovedstad, med de forpliktelser det medførte. I første halvdel av 1800-tallet hadde byen vært preget av dårlig økonomi, og det var derfor vanskelig å reise offentlige bygninger. *Universitetet* ble bygget i 1811, men først tatt i bruk i 1854. *Slottet* stod ferdig i 1848, og var da Norges største monumentalbygning siden middelalderen. Christiania fikk sitt første offentlige teater i 1827, *Strømbergs teater*, som senere brant ned (1835).

1840-årene var inngangen til en ny tid, med fremvekst av industri, de første gasslykter, og de første kunstutstillinger. I disse årene bygges husrekken langs *Karl Johans gate*, hvor borgerskapet flanerte, og skapte den nye tids "storbystil". Men den virkelige store utviklingen av byen skjer først i 1870-årene, da byen vokser frem som en storby, og skifter navn til Kristiania (1877). For å sitere Halvor Fosli i hans bok *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska*,⁹ vokste byen med "amerikansk hurtighet" i disse årene. Kristiania var den byen i Europa som vokste raskest, og de fleste av innflytterne kom fra bygdene rundt om i Norge. I 1898 fikk byen 21.000 nye innbyggere, og ved århundreskiftet var Kristiania blant de 80 største byene i den såkalte "vestlige verden".¹⁰ Fra å være en provinshovedstad, ble Kristiania en industriby. En voldsom bygging av fabrikker og boliger finner sted, og innbyggerne opplever en sterk modernisering som følge av alle tekniske fremskritt. I modernismens store tiår- på 1890-tallet fikk byen elektrisitet, telefon og levende bilder i form av filmen. Kristianias sentrum flyttes nærmere Karl Johans gate, og sentrale bygninger blir i større grad oppført i dette området som strekker seg fra Stortinget til Slottet.

Men med fremskrittet følger også negative sider ved samfunnet, som økende forurensning, prostitusjon, og et stadig voksende klasseskille. Som en konsekvens av

⁸ Else. M. Boye. *Christiania 1814-1905. Byen og menneskene* (Oslo: Grøndahl & Søn forlag A/S, 1976), 9.

⁹ Halvor Fosli. *Kristianiabohemen. Byen, menneska, miljøet* (Oslo: Det norske samlaget, 1994), 37.

¹⁰ Knut Kjeldstadli og Jan Myhre. *Oslo-spenningens by* (Oslo: Pax forlag, 1995), 110.

en voksende arbeiderklasse som levde under usunne forhold i skitt og elendighet, ble arbeiderbevegelsen dannet. Arbeidernes fagforeninger ble stiftet, og det oppstod et større skille mellom borgerskap og arbeiderklasse. Kristiania var i siste halvdel av 1800-tallet den mest utpreget klassesdelte byen i Norge, hvor borgerskapet fortrinnsvis bodde på vestkanten, og arbeiderklassen på østkanten.

I første del av århundret hadde kunsten og litteraturen vært preget av *romantikken*, men som et resultat av det stadig økende klasseskillet, oppstod innen litteratur og malerkunst *naturalismen*, en ytterliggående form for realisme. Forfattere og malere ble i større grad opptatt av å skildre virkeligheten, og ikke en forskjønnert versjon av den. Romantikkens malere hadde tidligere skildret norsk natur og "søndagsbønder"; et uttrykk som ble brukt i nedsettende betydning av naturalismens kunstnerne.

Et radikalt miljø blant malere og forfattere oppstod gjennom naturalismen, forfattere som *Hans Jæger* og *Christian Krohg* skildret byens skyggesider. *Kristianiabohemen*, som de begge var medlemmer av, drakk og skjelte ut borgerskapet. Motivvalgene skiftet fra romantikkens forherligende skildringer, til en motivkrets dominert av hverdagsmotiver fra byens miljø, gjerne med motiver fra arbeiderklassens vanskelige kår. *Akerselva*, fabrikkene, forurensing og prostitusjon var vanlige motiver i 1880-årenes naturalistiske kunst. Parallelt med den politiske kampen mellom venstresiden og embetsmennesenes styre, gikk kulturkampen mellom den borgerlige smak, og de naturalistiske kunstnere.

Med den store økonomiske fremgangen, følger dannelsen av nye institusjoner. Og med fremveksten av det tjuende århundres moderne stat, kom det til nye bygningstyper. Ettersom offentligheten skulle ivareta flere former for virksomhet, økte behovet for offentlige utsmykninger, som i form og tematikk måtte svare til tidens krav og kunstneriske uttrykk. Behovet for bygninger til offentlig virksomhet er størst når ressursene er mer begrensede, som ved nasjoners fødsel- for Norge betydde det i tiden etter 1814. *Kristiania Kunstforening* var opprettet allerede i 1836, og *Nasjonalgalleriet* i 1846. Ønsket om å bruke både samtidskunst og minnesmerker som et ledd i dannelsen av vår nasjonale bevissthet hadde ikke minst preget maleren *J. C. Dahls* (1788-1857) kunstnervirke. Tidens bestrebelse i undersøkelser og

istandsetting av viktige middelalderbygninger underbygget dette, og det gjaldt ikke bare for stavkirkene. I 1869 ble det besluttet at *Nidarosdomen* skulle gjenreises.

Det unge Norges første faste utsmykning, var et monumentalmaleri i olje, malt direkte på veggen i "Fugleværelset" i slottet. Bildet var malt på oppdrag fra kongen, Oscar I., av *Johannes Flintoe* (1787-1870) i begynnelsen av 1840-tallet. Senere fikk andre norske malere utsmykningsoppdrag i *Oscarshall*, fordi Oscar I. var interessert i kunst, og ønsket å støtte norske kunstnere.. Disse utsmykningene er utført i den romantiske perioden, og skildrer norsk natur og bondeliv i et romantisk lys. Da norske kunstnere begynte å vende hjemover i siste halvdel av 1800-tallet, bragte de med seg helt nye ideer og impulser.

Mange av kunstnerne som vendte hjem fra utlandet, uttrykte sammenhengen mellom kunsten og nasjonsbyggingen; at kunsten kunne være et virkemiddel for å styrke borgernes identifikasjon med land og folk. Dette var spesielt viktig i bygninger hvor folk ferdes, og hvor kunsten derfor ble sett.

Blant de kulturpersonligheter som ønsket en oppløsning av unionen med Sverige, var *Bjørn Bjørnson*, sønn av *Bjørnstjerne Bjørnson*. Han kom til å stå som den fremste pådriveren for byggingen av et nytt nasjonalteater, etter at *Christiania Theater* brant ned i 1877. Skuespillerne ved Christiania Theater hadde for øvrig hatt en sterk sosial posisjon i byen, og det vokste etter hvert frem et sterkt ønske om å erstatte de danske skuespillerne med norske skuespillere, som kunne fremføre teaterstykkene på morsmålet.

Da Nationaltheatret stod ferdig i 1899, var Kristiania vokst til å bli en by med over to hundre tusen innbyggere. Ønsket om selvstendighet, ved siden av Kristianias sterke økonomiske vekst, samt ønsket om en ny "storstue" for byen, la grunnlaget for byggingen av et nytt nasjonalteater.

3.2. Konkurransen. Prosessen før Nielsen kommer inn i bildet

Henrik Bull var arkitekten som vant konkurransen om byggingen av et nytt nasjonalteater i Kristiania. Han hadde gjort studiereiser i Europa, og sett andre opera- og teaterhus. Hans impulser og påvirkninger utenfra, er et tema jeg vil komme

nærmere in på i del 4.1; "Arkitekturen". Det skulle gå åtte år fra byggingen av teateret startet, og til det åpnet offisielt 1.september 1899.

Bjørn Bjørnson, teaterets første sjef, skuespiller, instruktør, dramatiker og en stor organisator, fikk sammen med arkitekten Henrik Bull stor innflytelse når det gjaldt teaterets utforming. Men det er store uklarheter rundt de avgjørelsene som ble tatt av disse to, spesielt rundt konkurransene som dreide seg om utsmykningene innvendig. Dette skyldes hovedsakelig en brann som oppstod i Grensen 17, hvor Bjørnson og Bull delte kontorer.¹¹ Opplysningene rundt konkurransene er derfor i hovedsak basert på datidens avisuttalelser, de redegjorde for betingelsene for konkurransene, og beskrev de forskjellige bidragene som ble levert inn og utstilt i *Kristiania Kunstforening*. Avisene gjorde intervjuer med arkitekten, teatersjefen og med Eivind Nielsen i forkant av den offisielle åpningen av teateret, de forskjellige avisartiklene er derfor den viktigste kilden til informasjon rundt omstendighetene i konkurransen. Ved siden av avisartiklene vil jeg også vise til to brev, som kan medvirke til å kaste lys over omstendighetene. Brevene vil jeg komme nærmere inn på senere i oppgaven.

Konkurransene, som ledet frem til de to utsmykningene Eivind Nielsen utførte i Nationaltheatrets salong, var resultatet av den første utsmykningskonkurranse i Norge i sitt slag, når vi ser bort fra utsmykninger innen skulptur.¹²

I eldre kulturnasjoner fungerte kunstakademienes professorer i maleri og skulptur som myndighetenes rådgivere i kunstneriske spørsmål, men Norge manglet på denne tiden et tilsvarende offisielt og kompetent organ. Konkurransen fikk derfor til dels preg av tilfeldigheter, hva angikk sammensetning av juryen, og av hvem som i realiteten fikk det avgjørende ord.

Den første konkurransen ble utlyst i mars 1898, og hadde ti deltagere. De fleste av disse deltagerne leverte utkast til både salongen og publikumsfoajeen. Denne utlysningen, som det mangler dokumentasjon for på grunn av brannen i Grensen 17, ble kritisert av Dagbladet,¹³ først og fremst fordi betingelsene ikke ble publisert.

¹¹Henrik Bull og Bjørn Bjørnsons kontor lå i Grensen 17, fordi teaterets kontorer ikke kunne tas i bruk før etter åpningen. Kontorene i Grensen brant ned 22.desember 1899.

¹² *Tordenskjoldmonumentet* på Rådhusplassen, *Aksel Ender* fikk oppdraget til dette monumentet i 1891, selv om han ikke vant konkurransen. *Anders Svor* var kunstneren som opprinnelig vant konkurransen.

¹³ Dagbladet 17.3.1898, nr.75 "Nationaltheatrets Tagbilleder"

Kunstnerne måtte selv møte opp på teatersjefens kontor for å sette seg inn i betingelsene. En av betingelsene i første omgang av konkurransen, var at figurene i utsmykningene skulle ha føttene vendt inn mot takets sentrum, et krav som ble møtt med forundring av Dagbladets skribent, som skriver;

Flere af de konkurrerende, derimellom berejste og rutinerede Kunstnere, ikke havde forstaat Indbydelsen som indeholdende en stiltiende Fordring om Figurenes Stilling med Fødderne indimod Tagets Centrum.¹⁴

Juryen til den første konkurransen bestod av byggekomiteens formann, hoffmarskalk *Theodor Frølich*, teaterets arkitekt *Henrik Bull*, og tre kunstnere som ble valgt ut gjennom en avstemning. De tre kunstnerne var *Edvard Diriks*, *Wilhelm Holter* og *Gerhard Munthe*. Utkastene fra de ti deltagerne, med unntak av ett, *Hans Heyerdahls* (han ønsket ikke å stille ut sitt forslag), ble utstilt i *Kristiania Kunstforening* i januar 1898.

Følgende forslag ble utstilt, her referert i *Morgenbladet*, med avisens kommentarer gjengitt;¹⁵

Anders Block: "Søylehal med allegoriske Figurer, der representerer den dramatiske Kunst i dens forskjellige Retninger.

Thorolf Holmboe: "Har i hvert af de tre større Felter anbragt siddende Allegoriske Figurer, i de to mindre en Paafugl og en Svane. Omkring Kronen er der en Krans med gylne Blade."

Eivind Nielsen: "Holbergs Apotheose. Paa fritrappen foran en rund Tempelbygning oppe i Skyerne byder Apollon og Muserne Digteren velkommen."

Wilhelm Peters: "Dramaets, Tragediens og Skuespillets Skikkelser drager frem, førte av Fredens Genier."

Otto Sinding: "Kvadrige farende frem med den dramatiske Kunsts Genius, ledsaget af smaa musicerende Genier".

Sigmund Sinding: "Har i felterne paa det ene Udkast anbragt symbolske Figurer, hvis Betydning er mindre tydelig, i det andet Illustrasjoner til en Kæmpeviser,"

¹⁴ Ibid

¹⁵ *Morgenbladet*, 18.1.1898, nr.31.

*Gudmund Stenersen: "Allegoriske Figurer, hvis Betydning vi med Juryen finder altfor uklar."*¹⁶

Emanuel Vigeland: "Apollon og Muserne".

Juryen uttalte at den; sitat:

burde uttrykke sin Beklagelse over, at nationale Ideer og Motiver ikke er søgt bragt mer i Anvendelse, ligesom mange af Udkastene har lidt ved, at et eller flere af Felterne har været mindre tydelig udfylt.¹⁷

Morgenbladet sa seg enig med juryen og mente, sitat;

om man ikke, i stedet for at blive staaende ved, hvad man nu har faaet frem, heller burde se Tiden noget an og gjøre et nyt Forsøg.¹⁸

Konklusjonen ble derfor, at en ny konkurranse måtte utlyses. Da andre runde i konkurransen ble utlyst i midten av mars 1898, kommenterte også denne gang Dagbladet, at vilkårene til konkurransen ikke ble annonsert;

I stedet for at publisere i Aviserne Konkurrencebetingelsernes fulde Text, annonseres det bare at de Kunstnere, som vil konkurrere faar Beskjed paa Teatrets Arkitektkontor.¹⁹

Avisen beklaget dette, da man ikke kunne vite hvilke beskjeder som ble formidlet fra kontoret. Og som tidligere nevnt, brant kontoret ned; det er derfor umulig å vite nøyaktig hva som ble formidlet der, og hvem som i siste omgang bestemte konkurransens utfall. Jeg velger derfor å referere til den alminnelige oppfatning, at det var Bjørnson og Bull som tok styringen, og at det var de to som til slutt fikk det avgjørende ord i saken.

Til den andre omgangen av konkurransen fikk kunstnerne kortere frist på å levere sine forslag; allerede innen utgangen av mai måned skulle forslagene være innlevert. Deretter skulle de stilles ut i *Kristiania Kunstforening* i september.

¹⁶ Dette utkastet finnes i Teatermuseet i Oslo.

¹⁷ Morgenbladet 18.1.1898, nr.31.

¹⁸ Ibid

¹⁹ Dagbladet 17.3.1898, nr.75, "Nationaltheatrets Tagbilleder"

Det kom inn flere forslag med et mer "nasjonalt" motiv til den andre omgangen av konkurransen. *Eivind Nielsen* leverte inn hele seks forslag, med følgende titler: 1:"Eventyrmotiv", 2: "Den dramatiske Digtning", 3: "Folkevisemotiv", 4: "Ibsensk Allegori", 5: "Skaldeharpen" og 6:"Digterens Apotheose", det sistnevnte vant konkurransen. Av disse utkastene er kun ett bevart;" Den dramatiske digtning".²⁰

Videre til en omtale av de øvrige forslagene som ble levert inn til andre omgang i konkurransen, her omtalt i *Morgenbladet*;

G. Stenersen: "Meire ljos"

Theodor Wilberg: "Holbergs apoteose"

Albert Tønnesen: "Kampen mellom det gode og det onde"

Rudolf Krogh: "For Noreg"

Ingvald Engelbrechtsen: "Kampen for idealet"

Hans Mork: "Idealisme, erotik, tragik, realisme, satire".²¹

Da forslagene ble utstilt i september, etterlyste *Morgenbladet* maleren *Christian Skredsvig*s utkast, og opplysninger om konkurransens utfall²². I et brev til sin kone *Beret*, beskriver *Skredsvig* hvordan han har tenkt seg dette motivet:

Jeg tegner og tænker paa Tagmaleriene i Theateret, jeg tegner søte nakne Prinsesser, som er i Fangenskab hos en fæl Drage. Askeladden er vræd han drar Kniven og dræper n dau! Og Prinsessa faar Gutten til Bækken for han har kjæmpet sig trøt, og gir n Vatten av Handa si. Saa faar n Prinsessa paa Fange, hun hviler sig blødt indtil n og lar n pusle ved hendes smaa fine Bryster.- Dette motiv tænker jeg at udføre, men du skjønner det hele er forløbig bare et Utkast. Der er kappestrid mellom Malerne om det.²³

Fakta var, at avgjørelsen for lengst var tatt, og *Skredsvig*s utkast ble aldri utstilt. *Christian Skredsvig* skriver i et brev til *Erik Werenskiold*,²⁴ at han etter et møte med teatersjefen, hadde fått tildelt utsmykningsoppdraget i publikumsfoajeen, og han tolket det dithen, at *Nielsen* hadde fått oppdraget i salongen. Dette ble understreket

²⁰ Eivind Nielsen. *Den dramatiske digtning*. Utkastet er i familiens eie.

²¹ *Morgenbladet* 6.9.1898, nr.563.

²² Ibid

²³ *Christian Skredsvig: Prinsessen og det halve Kongerige*. Utkast beskrevet i et brev til hans kone *Beret Skredsvig*, datert 20.3.1898. Riksarkivet.

²⁴ Brev fra *Christian Skredsvig* til *Erik Werenskiold*, 4.8.1889. Nasjonalbiblioteket, brevsamling nr.98.

ved at Bjørnsons uttalelser til en skribent i Morgenbladet, hvor han kunne meddele følgende:

Maleren Eivind Nielsen er nu reist til Stockholm hvor han skal studere Vægmaleries.²⁵

At Nielsen var sendt til Stockholm for å studere utsmykninger i Operaen og i andre offentlige bygninger, ble av de fleste tolket som en sterk indikasjon på at han allerede var utpekt til å utføre dekorasjonene i teaterets salong.

Til publikumsfoajeen ble også en andreomgang utlyst, og til den leverte Eivind Nielsen inn tre forslag;

1: "Bjørnsons allegori", 2: "Valkyrien" og 3: "Den digteriske flugt".

Det sistnevnte forslaget er det motivet Nielsen har benyttet i "Sannhetens speil", men i en speilvendt versjon. Morgenbladet omtaler motivet som "Skuespillerens Genius holder Speilet frem for en grinende Satyr".²⁶ Dette oljemaleriet befinner seg i Teatermuseet i Oslo. **(Fig. 10)**

De andre forslagene til utsmykningene i publikumsfoajeen var:

Hans Heyerdahl: "Kvinden giver flugt", Hans Mork: "Siesta", Rudolf Krogh: "Peer Gynt og hans moder", A. Tønnesen: "Peer Gynt på Renbukken" og Theodor Wilberg: "Apollon og muserne". Av disse forslagene, er to av dem i Teatermuseets samling; Hans Heyerdahls "Kvinden giver flugt" og A. Tønnesens "Peer Gynt på Renbukken".

Men det ble som nevnt Christian Skredsvig som fikk utsmykke publikumsfoajeen, kanskje som et plaster på såret? Episoden rundt forbigåelsen av Skredsvigs forslag "Prinsessen og det halve Kongerige" til utsmykningen i salongen, ble av avisene betegnet som "Skredsvigaffæren."²⁷

Hr. Skredsvig vant 1ste Pris i Konkurransen til Plafondbilledet i Tilskuerrommet; han fik imidlertid ikke dette til Udførelse, men der bestiltes hos ham af Byggekomiteen Plafondbilledene og 8 Medajoner til Foyer- bestiltes uden Konkurrance. Skredsvig

²⁵ Morgenbladet 5.7.1898, nr.429.

²⁶ Morgenbladet 18.1.1898, nr.31.

²⁷ "Forviklingerne". Av Eilif Petersen. Verdens Gang, 9.5.1899, nr.139.

fremviste og Hr. Bull aksepterte et Forarbeide- stort 3 meter- og gjennomført til mindste Detail. Midt oppe i sit Arbeide- ikke mer end halvferdig- modtar saa Skredsvig først et Brev fra Hr. Bjørnson, hvori denne oppfordrer ham til at slutte- og det øieblikkelig- og et Par Dage efter opkaldes Hr. Skredsvig til Hr. Bull, som i Byggekomiteens Navn ligeledes henstiller til ham at indstille Arbeidet paa Plafondbillederne og forbyder ham at male de 8 Medaljoner.

Ikke bare ble Skredsvig fratatt oppdraget i salen, men hans arbeider i publikumsfoajeen ble også stoppet før de var malt ferdig. Av den grunn står det fortsatt i dag åtte tomme medaljonger i publikumsrestauranten, og ryktene fortale at Skredsvig heller ikke fikk betalt for oppdraget han gjorde for teateret.

Det er interessant å se, at blant forslagene, både til publikumsfoajeen og salongen, finnes det flere motiver av mer nasjonal karakter, men disse ble altså forkastet. *A.Tønnesens* forslag "Peer Gynt paa Renbukken" var et av dem, og hans motivforslag er et av de forslagene jeg vil komme tilbake til i drøftingsdelen av oppgaven.

4. OPPDRAGET

4.1. Arkitekturen

Arkitekten *Henrik Bull* (1864-1953) vant konkurransen om å bygge et nytt nasjonalteater i Kristiania. Hans far, *Georg Bull* hadde arbeidet med planer om et nytt teater allerede i 1889, og det er mulig at Henrik Bull var påvirket av sin fars tidligere arbeider. Men størst var sannsynligvis påvirkningen han fikk fra sine studier og reiser til utlandet. Arkitektfirmaet *Fellner und Helmer* som var virksomme i Wien i tidsrommet 1873-1916, stod bak byggingen av en rekke opera-og teaterhus i Europa, Russland og USA.²⁸ I perioden 1889 og frem til første verdenskrig, ble det i Europa innredet ca. 1500 teatre, og Fellner und Helmer oppførte i 1890-årene 47 av disse bygningene, bl.a. i Zürich, Berlin, Wien, Salzburg, Budapest og Hamburg. Dette firmaet la en standard for hvordan en teaterbygning skulle se ut, med utgangspunkt i et teaters spesielle fordringer. De mange branner som hadde ødelagt et høyt antall teatre i første halvdel av 1800-tallet, krevde en ny tenkning i utformingen av et funksjonelt teaterbygg. Arkitekten *Charles Garnier* hadde med den nye operaen i Paris (1875) allerede lagt en standard for en teaterbygning med et langstrakt grunnplan, og Fellner und Helmer videreførte Garniers ideer. Et funksjonelt teater fordret et markant skille mellom sal og scene, ikke minst av branntekniske årsaker. "Malen" som Fellner und Helmer la for et teater-og operahus, hadde som oftest en søylebåren gavl i fronten, med en bakenforliggende tverrstilt foyer, trappehus plassert i ytterpunktene, og et tverrstilt scenehus med en kuppel over. Bakenfor scenehuset lå verkstedene. Selve salongen var hesteskoformet med et dypt proscenium, og med losjer på sidene. Nationaltheatret er bygget etter de samme prinsippene, noe som med tydelighet demonstrerer at Henrik Bull hentet sin inspirasjon fra andre europeiske teater-og operahus, og først og fremst fra Fellner und Helmers arbeider.

Det første spadestikket for byggingen av Nationaltheatret ble tatt i november 1891, men det skulle gå åtte år før bygningen stod ferdig. Årsakene var først og fremst økonomiske, for det manglet ikke på arbeidskraft i Kristiania i de årene. Bjørn Bjørnson viste stor oppfinnsomhet i sine bestrebelser for å samle inn penger til

²⁸ Hans-Christoph Hoffmann. *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer* (München: Prestel Verlag, 1966).

byggingen, med alt fra lotterier til pengeinnsamlinger.²⁹ Men det viktigste bidraget til økonomien, var støtten som ble gitt fra *Nansenfondet*.³⁰

I juli 1898, litt over ett år før teateret kunne åpne, bestemte *Aktieselskabet Nationaltheatret*, at *Bjørn Bjørnson* var den riktige person i stillingen som teatersjef, og sammen med arkitekt *Henrik Bull* ledet han de avsluttende byggearbeidene. Begge kom fra embedsfamilier i Kristiania, med fedre som var markante kulturpersonligheter; *Bjørnstjerne Bjørnson* var nasjonal dikter, *Georg Bull* var Kristianias fremste arkitekt og byplanlegger.

Henrik Bull hadde i 1880-årene fulgt i sin fars fotspor, og etablert seg som en av de ledende unge arkitekter i Kristiania. Han hadde studert i Tyskland,³¹ og gjennom studiereiser hadde han kunnet studere bygninger reist av *Fellner* und *Helmer*³².

Nationaltheatret betegnes som det fremste og mest monumentale eksempelet på *teglstens-renessanse* i Norge. Bygningen ble regnet som *Henrik Bulls* gjennombrudd som arkitekt av internasjonal klasse. Opprinnelig ønsket *Bull* at fronten skulle vende mot Universitetet, men fordi denne institusjonen stilte seg avvisende til "å få en slik umoralsk nabo som et teater",³³ vendte arkitekten hovedinngangen mot Stortinget, som tross alt hadde gitt teateret gratis byggetomt. Teaterets fire fasader er utført i vidt forskjellige stilretninger. Mens fasaden mot Stortingsgaten ligner en vanlig bygård, har fasaden mot *Karl Johans gate* fått en arkitektur med søylerekker, som er tilpasset universitetets greske søylerekke. Baksiden skiller seg ut fra de andre sidene, da den er en kopi av en av villaene som den italienske arkitekten *Palladio* bygde

²⁹ I 1887 gav *Stortinget* gratis tomt i *Studenterlunden*, og i 1889 bevilget *Kristiania Brændevinssamlag* kr. 48.000. Utover dette satte *Bjørnson* i gang lotterier og pengeinnsamlinger.

³⁰ *Nansenfondet*, grunnlagt i 1886 av vitenskapsmannen *W.C.Brøgger*: Overskuddet fra *Nansen-ekspedisjonen* til *Grønland* ble bestemt at skulle fordeles mellom tre nasjonale kulturformål; *Nidarosdomen*, *Bergen Museum* og *Nationaltheatret*.

³¹ *Königliche Technische Hochschule*, Charlottenburg: 1884-86. *Academie der Künste*, *Johannes Otzens Meisteratelier*, Berlin: 1887-88.

³² *Fellner* und *Helmer*. *Komische Oper*, Berlin:1891-92.

³³ I 1881 vedtok kollegiet ved *Det Kongelige Fredriks Universitet* en kross resolusjon som tok avstand fra å plassere et teater i *Studenterlunden* Sitat: "...det præg av fred og alvor som bør hvile over universitetet vil forstyrres ved en saadan bygning". Kollegiet engstet seg også for at teateret skulle besmitte "kongeborgen og parlamentsbygningen".

utenfor Venezia.³⁴ Hovedfasaden som vender mot Stortinget, er symmetrisk og har en tempelgavl med en relieffrise med motiver fra norrøn mytologi.³⁵ Balkongens fremspring ga vognene som kjørte frem til inngangen beskyttelse. Her i hovedinngangspartiet kan den barokke innflytelsen spores, ved de forskjellige elementenes organisering og størrelsesforhold. Nationalteatret var en stor bygning for sin tid, og den viser med sin monumentalitet et tydelig ønske om å hevde seg internasjonalt.

Interiørmessig fikk Henrik Bull stor innflytelse. Teateret er bygget i en brytningstid mellom *historismen* og *dragestilen*. Salongen er holdt i en stil som betegnes som *ny-rokokko*, med enkelte elementer i *dragestil*. Den er hesteskoformet med et dypt proscenium, og nærmest scenen er fire losjer plassert. Scenehuset er tverrstilt, de to viktigste funksjonene; *scene* og *publikum*, er klart adskilte fra hverandre. *Prosceniebuen* i gullforgylt ornamentikk danner skillet mellom sal og scene, mens salongens glidende linjer leder opp mot selve scenen.

I mindre grad ledes oppmerksomheten opp mot taket, hvor utsmykningene som denne oppgaven i hovedsak handler om, befinner seg. Flere av landets ledende billedhuggere fikk i oppdrag av Bull å utføre skulpturene vi finner i eksteriør og interiør.³⁶ Andre mindre utsmykninger i salongen, som plafondmaleriene over dørene, er utført av teaterets egne dekorasjonsmalere.³⁷

4.2. Føringer og begrensninger som ble lagt

Selv om dokumentasjonen mangler, er det grunn til å anta at Nielsens utsmykninger i taket og over *prosceniebuen* var underlagt føringer på flere plan. Først og fremst måtte de tilpasses de arkitektoniske rammene i salen. Salens utforming i rokokko fordret et bestemt stiluttrykk. Det finnes også enkelte elementer av *dragestil* i teatrets interiør, spesielt i utformingen av møbler, glass og messingarbeider, men

³⁴ Andrea Palladio (1508-1580) *Villa Malcontento*, Brenta ved Venezia, slutten av 1550-tallet.

³⁵ Lars Utne: *Brünhilde og Siegfried*, helteskikkelser fra Wagners opera *Nibelungenringen* (1876). Wagner blander norrøn og tysk mytologi i sine verker.

³⁶ Lars Utne, Jo Visdal, Anders Svor og Brynjulf Bergslien var noen av dem.

³⁷ Dekorasjonsmaleren *Theodor Wilberg* har malt plafondmaleriene over dørene i salongen og i kongelosjens salong.

også i rammeverk av gullforgylt tre, og først og fremst i kongelosjens tilstøtende salong. Henrik Bull bestemte dekorrammene rundt utsmykningene, utsmykningene ble deretter plassert inn i rammeverket. Lysekronens størrelse og plassering, de tre sirklenes eksentriske form rundt den, samt ornamentikken i forgylt treverk og stukkatur, bestemte størrelsesforholdene til det syvdelte bildet i taket; "Dikterens apoteose". Det lyreformede rammeverket over sceneåpningen bestemte form og størrelse på "Sannhetens speil". Videre måtte utsmykningene underordnes rokokkoens duse og avstemte fargepalett. Kravet om tillemping i perspektivet, slik at alle i salen skulle kunne ha glede av utsmykningene, hadde vært et av vilkårene i konkurransen. Likeså et ønske om at uttrykket skulle være vakkert, og danne en festlig ramme rundt et teaterbesøk. Ved siden av være vakkert, var det ønskelig at utsmykningene ikke skulle virke for forstyrrende inn på handlingen som utspilte seg på scenen. Dette var sannsynligvis fordringer som ble uttalt av Bull og Bjørnson ovenfor kunstnerne som møtte opp på kontorene i Grensen 17 i forkant av konkurransen.

Hovedårsaken til at konkurransen ikke fikk bredere appell blant datidens norske kunstnere, lå sannsynligvis i kravet om stilmessig tilpasning til arkitekturen, sammen med det faktum at oppdraget var dårlig betalt. At Eivind Nielsen ble sendt til Stockholm for å studere offentlige utsmykninger der, kunne tyde på at Bjørnson og Bull ønsket et uttrykk som var på høyde internasjonalt. Dette gjaldt ikke bare for motivvalget, men også for den tekniske utformingen av utsmykningene. I Norge for øvrig, opplevde man en sterk oppblomstring av dekorativ kunst som vendte seg mer mot nasjonale motiver og middelaldertradisjoner. Dette aspektet vil jeg komme nærmere inn på senere i oppgaven.

Bjørnson og Bull hadde imidlertid bestemt seg for et internasjonalt uttrykk, i stedet for en tematikk med et nasjonalt tilsnitt. Mulige årsaker til dette, er et spørsmål som vil ble tatt opp i oppgavens avsluttende kapittel som omhandler drøftingen.

5. UTFØRELSEN

Eivind Nielsen regnet utsmykningsoppdraget i Nationaltheatret som sitt hovedverk. Da han hadde fått tildelt oppdraget, reiste han til Stockholm for å studere utsmykningene i operaen der, og i andre offentlige bygninger. Han hadde også hatt nytte av sine tidligere studiereiser til Tyskland og Paris. På sine reiser i syd-Tyskland hadde han kunnet studere utsmykninger av *Tiepolo*, 1700-tallets fremste navn når det gjaldt monumentale takutsmykninger. Utsmykningene i flere opera- og teaterhus i Europa, som Garniers opera i Paris, var arbeider han også fikk anledning til å se på sine studiereiser.

Nielsen brukte fire måneder på å ferdigstille de to takmaleriene i salongen, og de stod ferdige i god tid før den offisielle åpningen av teateret 1. september 1899. Allerede i januar fikk avisenes skribenter gå opp på stillasene for å betrakte utsmykningene.

Men Nielsen hadde opprinnelig tenkt seg det annerledes. I et utkast som er bevart, og tidligere omtalt; "Den dramatiske Digtning", skildrer han kampen mellom mørkets og lysets makter i form av menn som kjemper med spyd mot en fryktelig drage. Dette motivet ble antagelig for voldsomt for juryen og Bull/Bjørnson, som høyst sannsynlig har bedt Nielsen om å forandre det ikonografiske innholdet i forslaget. Utkastet ble derfor omarbeidet til det endelige resultatet, "Diktenes apoteose". Og som tidligere nevnt, var "Sannhetens speil" opprinnelig et av hans forslag til utsmykningen av publikumsrestauranten. Bildet vi ser over proceniebuen, er en speilvendt versjon av det opprinnelige utkastet, som hadde tittelen "Skuespillerens Genius holder speilet frem for en grinende Satyr".

De originale skissene til "Dikterens apoteose" og "Sannhetens speil" er dessverre ikke bevart. Selve bildene i teatersalen er utført i olje malt på lerret, og deretter klebet opp i taket, hvor de er tilpasset det ornamentale rammeverkets former.

Under sitt studieopphold i München, hadde Nielsen lært å bruke levende aktmodeller. Denne erfaringen gjorde han bruk av i sine arbeider til utsmykningene i teateret. Teatermuseet i Oslo har bevart et utkast til en annonse, undertegnet L. Utne og E. Nielsen ;

Model. Velskabt(overstrøket!) kvindelig model ikke over 24 år. Man melder sig hos vaktmesteren i det nye teater torsdag fra 4-6 efterm.³⁸

Assistent for Eivind Nielsen til utførelsen av de to utsmykningene, var *Theodor Wilberg*, dekorasjonsmaler ved teateret, som ved siden av denne oppgaven hadde selvstendige utsmykningsoppdrag. Wilberg hadde solid erfaring, han mestret figurkomposisjon, og fremfor alt 1700-tallsstilen. Hans egne *Watteau*-inspirerte malerier kan betraktes over dørene i kongelosjens salong.

Nielsens to takmalerier er preget av svevende letthet. Han behersket perspektivet og figurkomposisjonen, som var viktig i utførelsen av en så stor utsmykning. Noen av figurene i det store bildet som omkranser lysekronen, beveger seg fra et felt og over i det neste feltet. Figurene kommuniserer med hverandre, og delvis også med de som sitter i salen. *Hermes*, som har en fremtredende plass i det største feltet, er den figuren som kan betraktes tydeligst av skuespillerne som står på scenen. *Hermes* beskyttet kremmerne, så han er kanskje en liten påminnelse til skuespillerne, at selv om kunsten spiller hovedrollen, er også den økonomiske faktoren en viktig i scenekunsten; et teater trenger et publikum.

Brødrene *Giovanni* og *Bartholomeus de Paoli* ledet alt gips- og stukkaturarbeide i teateret. Hvit stukkatur omkranser de fem bildene i den midterste sirkelen til *Dikterens apoteose*, mens de to mindre billedfeltene i den ytterste sirkelen innrammes av forgylt treverk. Stukkaturrammeverket rundt "Sannhetens speil" har rokokkoens letthet. Det gullfargede treverket i rammene rundt bildene er malt, fordi bladgull ble for dyrt. Det eneste stedet i teateret hvor ekte bladgull ble anvendt, var i kongelosjens tilstøtende salong.

Dokumentasjonen rundt arbeidsgangen ved utførelsen av de to takmaleriene er mangelfull. I hvor stor grad Nielsen har vært bevisst den greske ikonografiens innhold, vites ikke. Skriftlig dokumentasjon rundt hans motivvalg og utførelse eksisterer ikke.

Men hvordan utsmykningene ble mottatt av sin samtid, er grundigere dokumentert gjennom avisenes artikler, og dette vil bli omtalt i det neste avsnittet.

³⁸ Flere modeller meldte seg til denne annonsen, og det uvisst hvem som ble brukt som modell, men Nielsen har notert noen navn: *Anna Moe*, *Heimdalsgaden 27* og *Guldborg Aas*, *Havegade 5*.

6 . RESEPSJONEN

Flere aviser hadde allerede i januar, mange måneder før teaterets offisielle åpning 1.september 1899, fått betrakte og kommentere utsmykningene. Under selve åpningsforestillingen ble utsmykningene viet mindre oppmerksomhet, da fokuset naturlig nok var på det som utspilte seg på scenen, og på alle celebriteter som befant seg i salen. *Kong Oscar II.* satt i kongelosjen, og på første rad i salen satt *Henrik Ibsen* og *Bjørnstjerne Bjørnson*. Avisenes kritikker i de påfølgende dager dreide seg i stor grad om åpningsforestillingens noe stive skuespillerprestasjoner.³⁹

Men tilbake til avisenes uttalelser om utsmykningene i forkant av åpningen. Aftenposten mente at det i Norge manglet en tradisjon for denne typen kunst;

I Udlandet er det en anden Sag. Ved Udstyret af de mange store Pragtbygninger hører den salgs Opgaver nærsagt til Dagens Orden... Under saadanne omstendigheder kan man ikke stille Forventningerne for høit. Man maa være tilfreds om Maleriene paa en smuk og virkningsfuld Maade passer ind i Tilskuerrummets dekorative Udstyr for øvrig. Dette er som bekjendt Rococo, de maatte derfor passe ind i denne Stils ramme. Smukke Dekorationer i traditonel Stil er her at foretrække for Malerier af større Originalitet, men som lettelig ville sprænge den dekorative Ramme for øvrig. Eivind Nielsen har holdt seg til den Stil, som her passer bedst, den hvis Mester Tiepolo var, og som har fundet stor Anvendelse hele Europa over, ikke mindst i Frankrige, hvor Dekorationskunsten jo staar meget høit.⁴⁰

Avisens henvisning til Nielsens påvirkning fra maleren *Tiepolo*, kunne konstateres etter en samtale avisens skribent hadde hatt med Nielsen selv, som fortalte om sitt syd-tyske studieopphold, hvor han hadde hatt anledning til å studere Tiepolos arbeider. Avisskribenten konkludere i den samme artikkelen med at man kunne "lykønske baade Publikum og Kunstneren med Resultatet."⁴¹ Videre fastslår skribenten at "Sannhetens speil" henspiller på Shakespeares skuespill, ved å referere til Hamlets ord til skuespillerne;

³⁹ Åpningsforestillingen 1.september 1899 var Ludvig Holbergs skuespill *Scener fra Barselstuen*, skrevet i 1723.

⁴⁰ *Nationaltheatret. Tilskuerrummets Dekoration*. Aftenposten 12.1.1899, nr.28

⁴¹ Ibid

Skuespillerkunstens mål fra første stund har vært- og er det nu som før- å holde et speil opp for naturen.⁴²

I en artikkel i Morgenbladet, uttrykkes begeistring for utsmykningene, men også kritikk. For å nevne den positive omtalen først:

Som Helhed betragtet, vil Theatret ved sin Førsteopførelse præcentere sig som et smukt Theater- den europeiske Maalestok lagt til Grund; det kan maale sig med hvad de europeiske Hovedsteder i sin almindelighet har at opvise. Marmorets fine former, Speilfladernes Lysstråler, den allerede fra første Færd noksaa stærkt repræsenterende Skulptur og de rige (omend ikke altid lige vellykkede) Tag- og Vægdekorationer- til sammen danner det Hele et Total-indtryk af meget behagelig Art.⁴³

Den negative kritikken var først og fremst rettet mot *Christian Skredsvigs* utsmykninger i publikumsrestauranten, men også Nielsen fikk kritikk for "Sannhetens speil":

Vi fæstede os ved en nogenlunde velskabt kvindelig Ængel paa en ingenlunde let Sky, holdende et Speil foran selveste Fanden, som svævede frit i Rummet.⁴⁴

Denne artikkelforfatteren er ikke helt inne i ikonografien, da han kaller *Satyren* for *Fanden* selv. Han har heller ikke gått nærmere inn på det ikonografiske innholdet, men nøyer seg med denne korte beskrivelsen, og med å uttrykke misnøye over skyenes komposisjon. Skredsvigs tredelte utsmykning i publikumsfoajeen⁴⁵ fikk allikevel hardest medfart, som jeg vil vise her med et utdrag fra den samme artikkelen i Morgenbladet:

Taget er dekoreret af Skredsvig, hovedsagelig med tunge Skydotter og Masser af nakne og temmelig stygge Kvindfolk i alle mulige vredne Stillinger. Vi maatte tænke paa det gamle Vers, som begynder med: Hu Mattea er vakker og deilig, kan du tru. Hu har saa raue Kjaker og Auer som e`Ku⁴⁶

⁴² William Shakespeare: *Hamlet*, 2.scene, 3.akt. Skrevet ca 1600. Oversettelse ved André Bjerke.

⁴³ *Nationaltheatret. Fuldendelsens Øieblik*. Morgenbladet, 4.5.1899, nr.321

⁴⁴ *Ibid*

⁴⁵ Christian Skredsvig: *Morgen, Dagen og Aftenen*, utsmykninger i taket i publikumsfoajeen.

⁴⁶ *Nationaltheatret. Fuldendelsens Øieblik*. Morgenbladet, 4.5.1899, nr.321

Det er muligens vanskelig å ta denne avisanmelderen på alvor, men han sier kanskje noe om den "alminnelige manns" oppfatning av utsmykningene? At man her til lands, i slutten av 1800-tallet, ikke var helt vant til denne typen utsmykninger.

Som en konklusjon etter å ha sett på avisenes uttalelser, kan det allikevel slås fast, at Eivind Nielsens utsmykninger fikk en overveiende positiv mottagelse fra presse og publikum da de ble avduket.

Senere omtaler av utsmykningene har ikke nødvendigvis vært udelt positive. *Jappe Nilssen*, skribent og kunsthistoriker, beskrev ved teaterets femogtyveårs jubileum i 1924, Eivind Nielsens utsmykninger på følgende måte:

Han virker som en meget oppspedd overlevering fra tiden før naturalismen gjorde sitt inntog i norsk kunst.⁴⁷

I en enda senere artikkel i *Aftenposten*, vurderer forfatteren *Pål Hougen* utsmykningene med 1990-tallets blikk. Artikkelen har tittelen "Apoteose i provinsen", og innledningsvis diskuterer artikkelforfatteren hvorvidt Norge var et provinsielt land i tiden da utsmykningene ble skapt. Han beskriver videre Nationaltheatret i dag som: "et radikalt teater som forvalter en tradisjon". Videre diskuterer han hvordan utsmykningene fungerer i forhold til det som utspilles på scenen, den gang de ble skapt, og i forhold til nåtid, i dette tilfellet i 1990. Etter å ha gitt en beskrivelse av Nielsens utsmykninger, kan han konstatere at bildene: "gir en like merkelig ramme rundt "Brand"⁴⁸ i kveld, som i 1904." Hans konklusjon i artikkelen er allikevel, at:

Nationaltheatret var med sin arkitektur og sine bilder i forkant av hva som ble skapt i Europa omkring 1900 (...) For det er en god ting å være provins: tradisjonen tynger ikke, provinsbeboere er ofte åpne for noe nytt.⁴⁹

Mottagelsen som utsmykningene fikk, den gang de ble utført, og til nåtidens syn på utsmykningene, er et tema jeg vil ta med videre til drøftingsdelen av oppgaven.

⁴⁷ Dagbladet, 1.9.1924.

⁴⁸ Henrik Ibsen: *Brand*, skuespill fra 1866.

⁴⁹ *Apoteose i provinsen*. Pål Hougen. *Aftenposten Go'aften*, 30.8.1990.

7. UTSMYKNINGENE I NATIONALTHEATRET I ET KOMPARATIVT PERSPEKTIV

Jeg ønsker i den første delen av dette avsnittet å gjøre en komparativ analyse mellom utsmykningene i Nationaltheatret og 1700-tallets viktigste takmaler, venetianeren *Tiepolo*. Nielsen uttalte selv, og som er beskrevet tidligere i en samtale med Aftenpostens medarbeider, at han var påvirket av denne kunstnerens arbeider. Det er relevant å sammenligne Nielsens utsmykninger med Tiepolos verker, malerteknisk så vel som i valg av ikonografisk innhold.

Videre vil jeg gjøre en analyse mellom Nationaltheatrets utsmykninger, og tre valgte utsmykninger i opera-og teaterhus som ble oppført i siste halvdel av 1800-tallet.

Jeg velger *Garniers opera* i Paris, da det ikonografiske programmet i utsmykningene til operaen i Paris til en viss grad korresponderer med Nielsens utsmykninger, og fordi den er en viktig inspirasjonskilde for mange teater-og operahus i tiden.

Nasjonalteateret i Praha ønsker jeg se på, fordi et fellestrekk for Norge og Tsjekkoslovakia i den tiden bygningene ble reist, er et gryende ønske om nasjonal selvstendighet. Her vil jeg undersøke i hvilken grad de to landene har valgt en motivkrets som samsvarer med de nasjonale strømningene i de to landene.

Operaen i Stockholm var stedet Nielsen ble sendt til for å søke inspirasjon da han hadde fått tildelt oppdraget i Nationaltheatret, jeg ønsker å undersøke hvorvidt Nielsen fikk noen ideer fra Stockholm, malerteknisk, eller i valget av motivkrets. Et annet viktig aspekt her, er at Norge var i union med Sverige da de to bygningene ble reist.

7.1 Tiepolos takmalerier

”Dikterens apoteose” og ”Sannhetens spill” henter tydelig sin inspirasjon fra et utsmykningsprogram som ble skapt av maleren *Giovanni Battista Tiepolo* (1696-1770) på 1700-tallet. Tiepolo var født i Venezia, men han kom til å stå for utførelsen av takmalerier i flere europeiske land som Tyskland, Frankrike, England, Østerrike, Italia, Spania og Russland. Etter at han på oppdrag fra fyrstefamilien malte

romutsmykningene i fyrstepalasset i Würtzberg i Tyskland (1750-53), ble han en etterspurt kunstner for slike monumentale interiøroppdrag. Hans temakrets kan deles i tre kategorier; de historiske, de religiøse og de mytologiske motiver. Mange opera- og teaterhus i Europa har fulgt hans ikonografiske program og teknikk i sine utsmykninger.

Apoteosen; opphøyelsen til det guddommelige, er et motiv som ofte brukes i en ikonografi som tar utgangspunkt i klassisk mytologi. Tiepolo har fremstilt apoteosen i flere av sine takutsmykninger; og som et av mange relevante eksempler vil jeg her ta frem fresken "Pisani-familiens apoteose".⁵⁰ (**Fig.11**)

På oppdrag fra familien *Pisani*, malte Tiepolo taket i deres private residens *Villa Pisani* i *Stra, Italia* (1761-62). Fresken viser de enkelte av familiemedlemmene i familien Pisani, idet de opphøyes til de guddommelige sfærer. De er omgitt av vingekledte og trompetspillende mytologiske skikkelser, og en laurbærkrans holdes frem. Perspektivet er dramatisk, figurene har føttene vendt utover i bildet, og kroppene er fremstilt fritt svevende oppover mot de himmelske sfærer. Tiepolos fargepalett er dominert av rokokkoens lyse og klare farger, og av mangelen på barokkens sterke skyggeeffekter. Tiepolo utførte sine skisser i olje, og i hans fresker kan man se noe av den samme lettheten som skissene hans viser.

I "Dikterens apoteose" viser Eivind Nielsen oss *dikteren* som opphøyes. Hans ikonografiske program er knyttet til teaterets vesen, hvor ordkunsten står i sentrum og dikteren er en sentral skikkelse. Det ikonografiske programmet i de to takutsmykningene har mange fellestrekk. Begge skildringene inkluderer en trompetspillende *Fama*, de *Ni Muser*, *Nike* med seierkransen, og de mange svevende *puttier*. Komposisjonsmessig er det også mange paralleller mellom de to utsmykningene. De massive skyformasjonene er en dominerende faktor i begge fremstillingene, skyer som blir lysere og lettere jo nærmere skikkelsene beveger seg oppover mot himmelrommet. Perspektivet i Nielsens utsmykninger har også hentet sin inspirasjon fra Tiepolo, vi finner det samme dramatiske perspektivet som hos Tiepolo, med kroppene som avbildes sett undenifra. Nielsen har brukt den lyse paletten som rokokkoen fordrer, med hvitt som basis, som også er brukt i

⁵⁰ Tiepolo. *Pisani-familiens apoteose*, 1761-62. En skisse finnes i Musée des Beaux-Arts, Angers.

”Pisanifamiliens apoteose”, samt en sparsom bruk av skyggeeffekter. Et ytterligere fellestrekk er draperienes stofflighet, og at noen av kroppene er nakne, noen delvis drapert, og andre helt innhyllet i gevanter. Begge kunstnerne har måttet forholde seg til gitte arkitektoniske rammer, men i Tiepolos tid fantes ikke elektrisk belysning. Han måtte forholde seg til utsmykningenes tilgang på dagslys, og til en flakkende belysning fra vokslys. Nationalteatret hadde fra første stund elektrisk belysning, så Nielsens utsmykninger ble belyst fra de hundre lampene i lysekronen. Hans malerier fikk derved en mer direkte belysning.

Tiepolo var en av mange kunstnere som utførte offentlige og profane takdekorasjoner i Europa, men han ble den mest anerkjente, og han var den som satte en standard for denne typen dekorasjoner. Nielsens eget utsagn til Aftenposten, bekrefter at han brukte Tiepolo som en viktig inspirasjonskilde for sin utsmykning i Nationalteatret.

7.2 Opera Garnier i Paris

”Palais Garnier”, ”Opera Garnier”, stod ferdig i Paris i 1875, bygget på oppdrag fra *Keiser Napoleon 3*. Frankrike var en selvstendig nasjon, og perioden betegnes politisk som det ”2. Keiserdømmet”.

Charles Garnier (1825-1898) var arkitekten som vant konkurransen om byggingen av en ny opera i Paris, et oppdrag som inngikk som en del av et større program for byfornyelsen av Paris.⁵¹ Selve bygningen står som et hovedverk i fransk *Beaux.Arts*, og regnes fortsatt som et av de viktigste operahusene i verden. Garniers opera har vært et forbilde for flere teater-og operahus i Europa, og det er nærliggende å tro at Nielsen har hentet en betydelig del av sin inspirasjon fra utsmykningene her. Jeg ønsker å se på det ikonografiske programmet som er valgt i operaen, for å eventuelt finne likhetstrekk med det ikonografiske programmet Nielsen valgte i sine utsmykninger i Nationalteatret. Jeg vil også sammenligne teknikken i utsmykningene, med vekt på komposisjon, perspektiv og fargebruk.

Operaen i Paris er rikt utsmykket med skulptur, glass, mosaikk og malerier, Garnier var, ved siden av å være arkitekten for operaen, også den som bestemte

⁵¹ I 1858 utnevnte Napoleon 3. *Baron von Haussmann* til oppdraget om å rydde et større område i Paris, for å bygge bedre boliger, brede avenyer og et nytt operahus.

dekoren i eksteriør og interiør. I følge Garnier skal: " en teatersalong være vakker, med et nobelt aspekt, komfort og luksuriøse farger, og den skal ha en elegant atmosfære".⁵² Operaen skulle også være et gledens tempel, og et tempel for de skjønne kunster.

I sine teoretiske skrifter *A travers les arts* fra 1869 og *Le théâtre* fra 1871, beskriver Garnier operaen som et "felleskunstverk". Med dette utsagnet fastslår Garnier at utsmykningene i operaen ikke er å betrakte som frittstående kunstverker, men som en del av et felles utsmykningsprogram for operaen i sin helhet. Arkitektur, skulptur og maleri var en dekorativ enhet, hvor arkitekten hadde den ledende rollen. Garnier forsøker å løse de enkelte kunstretninger fra dets autonomi, og som en følge av et helhetlig program for dekoren, var det nødvendig å stadfeste et felles ikonografisk program. Garnier legger tidlig i prosessen et fast ikonografisk program for utsmykningene, med utgangspunkt i *diktning, musikk og dans*. Operaen har en sluttet temakrets for sine utsmykninger i de tre viktigste rommene; trappeløpet, foajeen og salongen, hovedsakelig fordi Garnier var oppdragsgiver for alle kunstnerne til utsmykningene. I operaen i Paris ble det ikke utlyst konkurranser for noen av utsmykningsoppdragene. Garnier fastslår i klartekst at utsmykningenes hovedhensikt er det dekorative;

Il est nécessaire de bien se persuader que l'art decoratif par son role meme, est limite a l'allegorie et a la symbolisation et qui l'n'y a pas d'autres moyens de s'exprimer les actualites n'est pas de son domaine.⁵³

Garniers dominans når det gjaldt bestemmelsene rundt utsmykningene, ble dårlig mottatt av enkelte av kunstnere som fikk utsmykningsoppdragene. " L'horrer des architects" - "Arkitektens terror", uttalte kunstneren *Carpeaux*, for øvrig en av de kunstnerne som skapte det mest selvstendige kunstverket innen skulptur; "La dance". Garnier bestemte ikke bare tema og innhold, men også sokkelens størrelse for skulpturen.⁵⁴

⁵² Monika Steinhauser. *Die Architektur der Pariser Oper* (München: Prestel Verlag, 1969),159

⁵³ *Ibid*,154

⁵⁴ *Ibid*,154.

I sitt utsmykningsprogram for operaen, fastslår Garnier temakretsen for utsmykningene, en temakrets som skal være representativt for et operahus; *À være et tempel for de skjønne kunster, diktning, musikk og dans*. Garniers hovedkilde for den ikonografiske temakretsen han velger, er Ovids *Metamorfose*, med *Apollon* og de *Ni Muser* som hovedpersoner.⁵⁵ Han nevner videre sine store forbilder fra italiensk høyrenessanse, malerne *Raphael* og *Michelangelo*, som han hadde kunnet studere på sine reiser i Italia. Det ikonografiske programmet til utsmykningene har en funksjon som et moralsk og dannende forbilde, og med en oppdragende hensikt, Garnier fant sine høyeste idealer i gresk mytologi.

Hovedpersonen i det ikonografiske programmet i de tre viktigste rommene i operahuset; teatersalongen, trappeløpet og publikumsfoajeen, er *Apollon*. Andre rom i operaen har fått utsmykninger med helt andre temakretser, som til eksempel finnes utsmykninger med skildringer av historiske hendelser i keiserens paviljong, og i et av de mindre rommene, *Salle d'Attente*, er *Zodiac* skildret. Taket i dette rommet viser stjernenes posisjoner på himmelen, slik de stod da operaen ble oppført.

Selv om Garnier setter en bestemt temakrets for operaens utsmykninger, uttaler han samtidig at maleri og skulptur først og fremst er dekor, og at det er *det skjønne* i dekoren som er viktigst;

Si la composition est bonne, si le dessin est parfait et si la couleur est agréable, peu importante que soit tel ou tel épisode allégorique, j'entend toujours au point de vu strictement décoratif, celui qui intéresse spécialement l'architecte, chargé d'harmoniser avant tout les peintures et les salles qui les renferment.⁵⁶

Hvis komposisjonene er vakker, er ikke det ikonografiske programmet og fremstillingen av en bestemt mytologisk figur eller episode det viktigste i dekorasjonen, i følge Garnier.

Paul Baudrys utsmykninger i publikumsfoajeen regnes som høydepunktene i utsmykningene i operaen.⁵⁷ Hovedtemaet for utsmykningsprogrammet er *diktning*,

⁵⁵ Ibid, 32.

⁵⁶ Ibid, 155

⁵⁷ Ibid, 37. Datidens kunstkritikere *Gautier*, *Villier de l'Isle-Adam* og *E. About* sidestiller Baudrys utsmykninger med de store renessanseutsmykningene.

musikk og dans, med Apollon som en sentral figur. Videre finner vi de ni Muser, Hermes og de tre Gratier. Baudry fremstiller i sin utsmykning kunstens tilbakevendelse til de antikke idealer, som det ble gjort i høyrenessansen. Fremstillingene har et allegorisk innhold som spiller på de skjønne kunstners forherligelse og opphøyelse til de himmelske sfærer. Med dette ikonografiske programmet fastslår Garnier og Baudry tidens kunstideal. (**Fig.12 og fig. 13**)

Baudrys utsmykninger regnes som sagt som de ypperste, og fortsatt finnes i operaen, men jeg ønsker her primært å gjøre en komparativ analyse mellom Nielsens utsmykninger og en annen utsmykning, som ikke lenger kan betraktes i taket i Garniers opera.

Eugène Lenepveu (1819-1898) fikk i oppdrag å male det store bildet som omkranser lysekronen i selve salen. Garnier bestemte temakretsen; "Apollon og de Ni Muser". Lenepveus opprinnelige bilde kan i dag betraktes på en mindre skisse som henger utstilt i et av siderommene i operaen, og på et utkast i større format som er utstilt i *Musée d'Orsay* i Paris. Det sirkelrunde bildet som opprinnelig befant seg rundt lysekronen i salen, fikk den lange tittelen: "Skjønnhetens triumf, sjarmert av musikken, musene og dagens og nattens timer".⁵⁸ (**Fig. 14 og fig.15**) Bildet er utført i olje malt på lerret, og det finnes fortsatt i taket, skjult under Chagalls bilde fra 1964. (Se note 4.)

Lenepveus komposisjon har et dramatisk perspektiv, og ligger nærmere *barokken* enn *rokoko*, først og fremst i bruken av sterke kontraster mellom lys og skygge. Bildet inneholder hele 63 figurer. Skikkelsene er fremstilt med store bevegelser, og mot en bakgrunn av massive skyformasjoner beveger de seg oppover mot det åpne himmelrommet. Figurene er delvis draperte i røde, gule og hvite gevanter, mens mange av dem opptrer nakne. Garnier hadde bestemt at de nakne figurene skulle fremstilles malt i lyse farger, og de påkledte i mørkere valører. I syd finner vi Apollon, solguden som symboliserer døgnetts skiftninger, og som er lederen for de Ni Muser. Videre Aurora som varsler morgengryet, omgitt av timenes Genier, eller skytsånder. Lyset brer seg fra dem over til Musene. Venus er representert i den østlige delen av bildet, som symbolet på kjærligheten til skjønnheten i kunsten, og til operaen som et

⁵⁸ Eugène Lenepveu. *Le Triomphe de la Beauté, charmée par la Musique, au milieu des Muses et des Heures du jour et de la nuit*, 1872.

rituelt innvielsessted for de skjønne kunster. I hele komposisjonen kan vi se svermende *puttier*. *Fama* med trompeten varsler kunstens triumf og berømmelse, *Nike* med seierkransen bekrefter de skjønne kunstners seier. Figurene, som alle svever oppover mot de himmelske sfærer, viser til det overordnede temaet; kunstens opphøyelse til det guddommelige.

Det ikonografiske programmet som vi finner i Lenepveus bilde, gir klare assosiasjoner til "Dikterens apoteose". De to bildene inneholder mange av de samme mytologiske figurene, og vi finner mange felles attributter, som *trompeten* og *seierskransen*. Komposisjonsmessig har de det samme dramatiske perspektivet, med figurer svevende oppover mot det åpne himmelrommet, og som alle har føttene vendt utover i bildet. Skyenes letthet når skikkelsene nærmer seg det åpne himmelrommet, er også et fellestrekk for begge utsmykningene. Men Nielsens utsmykning har mindre kontraster mellom lys og skygge enn vi ser i Lenepveus bilde, og figurene i "Dikterens apoteose" fremstilles noe stivere.

Et fellestrekk er at begge kunstnerne måtte forholde seg til gitte arkitektoniske rammer, men her er det en forskjell på de to; Lenepveus bilde er malt over ett felt, mens Nielsens utsmykning er delt i syv felter, og har derfor en mer komplisert tilpasning til de dekorative rammene som omkranser motivene.

Kritikken Garnier fikk fra samtidige kunstnere var, at utsmykningene ikke kunne betegnes som kunst, men måtte betraktes som isolerte veggbilder satt i rammer.⁵⁹ I Frankrike var malerne som tilhørte *symbolistbevegelsen* de som var mest kritiske til utsmykningene i operaen, de betegnet utsmykningene i operaen som "utdaterte" allerede da de ble skapt.

Symbolistbevegelsen oppstod i Frankrike som en motsats til realistiske malerne som *Millet* og *Courbet*. Som en reaksjon på det hestlige i industrialiseringen, søkte symbolistmalerne mot det vakre, og fant sin inspirasjon i poesien, hos poeter som *Baudelaire*, *Mallarmé* og *Verlaine*. De søkte sine motiver i drømmen og det underbevisste, et manifest ble publisert i "Figaro Littéraire" i 1886, hvor poeten Jean

⁵⁹ Steinhauser. *Die Architektur der Pariser Oper*, 152

Moréas presenterer symbolismens ideer, som i hovedsak handler om å fremstille drømmen og det underbevisste.⁶⁰

Symbolistmalerne gjorde seg bemerket på *Salongen*, med sine underlige motiver og rene, klare farger. Deres motivkrets stod i sterk kontrast til ikonografien i Garniers program, som helt og holdent var basert på høyrenessansens idealer. Det faktum at både Garnier og Nielsen ble betegnet som utdaterte av sin samtid, er et annet fellestrekk ved utsmykningene i de to bygningene.

Nielsens utsmykninger og samtidige kunstneres syn på dem, ønsker jeg komme nærmere inn på i delen som omhandler drøftingen. Nielsen hadde hatt et studieopphold i Paris (1890), og fordi Garniers opera var den fremste i sitt slag i Europa, er det nærmest å forvente å kunne konstatere at Nielsens utsmykninger er inspirert av utsmykningene i operaen i Paris.

7.3: Nasjonalteateret i Praha

Nasjonalteateret i Praha, "Národní Divadlo", stod ferdig i 1883, få år før vårt eget nasjonalteater åpnet. Felles for begge teaterhusene er, at det ble utlyst konkurranser, både for arkitekturen og for utsmykningene i interiøret. Det mest interessante fellestrekket for denne analysen, er allikevel at begge nasjonalteatrene ble oppført i en tid med sterke nasjonale strømninger i landene. Med utgangspunkt i noen utvalgte utsmykninger i Nasjonalteateret i Praha, og Nielsens utsmykninger, ønsker jeg å se på valgene som ble tatt med hensyn til utsmykningenes motivkrets, med fokus på den pågående nasjonsbyggingen i de to landene.

Tsjekkoslovakias historie kort fortalt frem til selvstendighet i 1918, starter med slaverne, som var tsjekkiske stammer som bodde i Böhmen fra 500-tallet.⁶¹ Høymiddelalderen regnes som gullalderen i landets historie, *Böhmen* var på 1300-tallet et delvis selvstyrt tysk-slavisk kongedømme. Videre i historien til den såkalte "mørke tidsalder", hvor landet lå under Østerrike-Ungarn, og frem til begynnelsen av 1800-tallets nasjonale bevissthet, *obrozeni*; den nasjonale oppvåkningen.

⁶⁰ Stephen.F.Eisenman. *Nineteenth century art*. (London: Thames and Hudson,2011),428.

⁶¹ *Fredgarkrøniken* skrevet på 600-tallet forteller om den første slaviske hersker *Samo*.

Tsjekkoslovakia har i storparten av sin historie ligget under tyske fyrsters herredømme, og med det tyske språket som dominerende.

Mot denne historiske bakgrunnen vokser det på slutten av 1700-tallet frem en gryende nasjonal bevissthet, i første rekke innen litteraturen. Et sete for tsjekkisk språk og litteratur ble etablert ved *Karlsuniversitetet* i 1791, det tsjekkiske språket hadde til da overlevd kun som et lokalt språk blant bøndene i landet. Utover 1800-tallet vokser den nasjonale bevegelsen fra å være en liten gruppe intellektuelle, til å omfatte stadig større deler av befolkningen. Begrepet "nasjon", definert som et folk forent av et språklig og kulturelt slektskap, ga inspirasjon til en intellektuell gjenfødelse, som videre la grunnlaget for kampen for politisk selvstyre og uavhengighet. I 1844 samlet det seg en gruppe patrioter i Praha med et ønske om å opprette et nytt nasjonalt teater. Et teater hadde eksistert tidligere, men det var dominert av det tyske språket. Først i 1865 ble planene realisert, og byggingen startet. Årsakene til at byggingen tok 16 år, var først og fremst økonomiske, da regjeringen i Wien avsto å gi økonomisk støtte. Men penger ble reist fra alle deler av landet og fra alle samfunnslag, som et uttrykk for det sterke ønsket om å reise en teaterbygning som skulle stå som et symbol for nasjonal identitet.

I perioden fra 1873 og frem til teateret ble ferdigstilt 1881,⁶² ble det utlyst konkurranser om utsmykningene innvendig. En egen komité ble dannet for å avgjøre konkurransen. Komiteen fordret på den ene side et utsmykningsprogram som korresponderte med bygningens neo-klassiske arkitektur, og på den annen side et program som uttrykte nasjonale strømninger. Kombinert med den nyvakte interessen for slavisk mytologi, fikk utsmykningene et uttrykk som også viste samtidens tendenser i det romantiske landskapsmaleriet.

I hovedsak ble utsmykningene utført av to kunstnere, *Mikoláš Aleš* og *František Ženíšek*, på noen av utsmykningene har de arbeidet sammen. Det ikonografiske programmet til utsmykningene i selve teatersalongen inneholder mange av de samme elementene vi finner i andre teatre i Europa, med en motivkrets som bygger på antikkens idealer. Billedprogrammet i salen viser teaterbygningen som tempel for de skjønne kunster. I teatersalongen har *Ženíšek* malt det åttedelte takmaleriet rundt

⁶² En brann gjorde at teateret ble stengt like etter åpningen, men det ble gjenåpnet i 1883.

lysekronen. Her fremstiller han symbolene for musikken, malerkunsten, skulpturen, arkitekturen, lyrisk poesi, episk poesi, dansen og mimekunsten. Med andre ord; kjente temaer for en utsmykning i et teater. (**Fig. 16**)

Det er mer interessant å se på noen av motivene i de andre utsmykningene i teateret, som har en ikonografi som skiller seg fra den klassiske temakretsen fra teatersalen. Jeg velger her å gå nærmere inn på to av utsmykningene, som begge befinner seg i teaterets publikumsfoaje.

Det tredelte takmaleriet med fellestittelen "Mor Tsjekkia", (**Fig.17**) er malt av František Ženíšek. En gjennomgående figur i de tre billedfeltene er et lite barn, symbolet for fødselen av *nasjonen Tsjekkia*. I det første feltet; "Kunstens fall", er barnet bundet på hendene, dette viser den tyske undertrykkelsen av nasjonen. I det midterst feltet; "Kunstens gullalder", hviler barnet i *Mor Tsjekkias* fang, hun sitter på en trone og er omgitt av de *Ni Muser*. Musene kan identifiseres gjennom sine forskjellige attributter; en bokrull og en lyre. I det tredje feltet; "Kunstens gjenfødelse", ønsker Mor Tsjekkia musene velkommen, og en av musene holder en modell av teaterbygningen frem for henne. Seierskransen holdes opp for Mor Tsjekkia, mens barnet er opptatt av å løsrive henne fra båndene, fremstilt som røde draperier. Noen av figurene i utsmykningsprogrammet har et allegorisk innhold som henspiller på de skjønne kunster, men bildene rommer en videre betydning;; Tsjekkias løsrivelse fra tysk herredømme, og opprettelsen av en selvstendig nasjon.

Mikoláš Aleš har malt en serie på 14 bilder, med hovedtemaet: "Helten som reiser gjennom sitt hjemland, og hans liv fra barndom til død."⁶³ Et av disse motivene, "Heltene fra Rudohoří", (**Fig. 18**) fremstiller en mann i bar overkropp som smir våpen. Dette motivet illustrerer slaverne i gruvebyen Rudohoří, som smir våpen i kampen mot det tyske herredømmet. Rudohoří ligger i et område som gjennom historien hadde vært tyskdominert, og bildet må klart kunne tolkes som et uttrykk for ønsket om løsrivelse og selvstendighet.

I Nasjonalteateret i Praha valgte juryen ikke bare motiver med et ikonografisk program som stod i samråd med et teaterhus' viktigste funksjon; å være et tempel for de skjønne kunster. Juryen ønsket, gjennom motivene som ble valgt til noen av

⁶³ 1: *Grensevakten*, 2: *Eventyr og historier*, 3: *Domažlice*, 4: *Helbredende kilder*, 5: *Heltene fra Rudohoří*, 6: *Nordlige pass*, 7: *Jizera*, 8: *Trutnov*, 9: *Krkonose*, 10: *Dvur Kralove*, 11: *Chrudim*, 12: *Tabor regionene*, 13: *Otava auriferous* og 14: *Zalov*

utsmykningene, å vise teaterbygningen som et symbol for de politiske strømningene i landet. Ved å velge en ikonografi som tok opp nasjonale og politiske temaer, representerte de som stod bak byggingen av teateret holdninger som var voksende i det tsjekkiske folket; tanken om et slavisk, ikke-tysk Tsjekkoslovakia.

Det er belysende å se motivvalgene i Nasjonalteateret i Praha i et komparativt perspektiv med vårt eget *Nationaltheater*. Felles for begge teatrene, er at de få år etter at de stod ferdige, fikk sin selvstendighet; Norge i 1905 og Tsjekkoslovakia i 1918.

I konkurransene som ble utlyst, og som Nielsen vant, var det kommet inn flere forslag av en mer nasjonal art. Hvorfor disse forslagene ble forkastet, og man valgte en temakrets som ikke kunne gir assosiasjoner til nasjonsbyggingen, vil jeg ta opp videre i drøftingsdelen av denne oppgaven.

7.4 Operaen i Stockholm

Operahuset i Stockholm ble ferdigstilt i 1892- 98, i en tid hvor Sverige var i union med Norge, og felles konge for de to landene var *Oscar II*. I Sverige var det industrielle velferdssamfunnet godt utviklet på denne tiden, og det gamle bondesamfunnet i ferd med å avvikles. Stockholm var på vei til å bli en metropol på linje med andre europeiske hovedsteder. *Garniers opera* i Paris har vært et arkitektonisk et forbilde for bygningen som ble reist i nyrenessansstil, selv om operaen i Stockholm på langt nær har de samme dimensjonene som operaen i Paris. Jeg vil her se nærmere på arbeidene til to av kunstnerne som fikk utsmykke operaen, *Victor Andrén* som utførte takmaleriet i teatersalen, og *Carl Larsson* som fikk oppdraget med utsmykningene i publikumsfoajeen. Det ble ikke utlyst konkurranser i forbindelse med utsmykningene i operaen, kunstnerne ble i dette tilfellet, i motsetning til utsmykningene i Nationaltheatret, utnevnt av operaens ledelse.

Utsmykningene i selve teatersalongen, et sirkelrundt bilde rundt lysekronen, er utført i olje malt på lerret, av maleren *Victor Andrén*. (**Fig. 19**) Han hadde studert maleri og skulptur i Stockholm på 1870-tallet, og hans omfattende produksjon er hovedsakelig preget av det dekorative maleriet. Andrén har valgt en temakrets nær opptil den vi finner i Lenepveus opprinnelige utsmykning i operaen i Paris, og til Nielsens temakrets i "Dikterens Apoteose". Utsmykningen som omkranser

lysekronen, viser allegoriske figurer som beveger seg oppover mot det åpne himmelrommet, hvor seiersgudinnen venter med laurbærkransen. *Fama* med trompeten har en dominerende plass i bildet, *Apollon* med sin lyre er omgitt av *skuespillet, sangen og musikken* fremstilt som tre kvinner, eller *Muser*. Maleriet fremstiller langt færre figurer enn vi finner i Lenepveus bilde. Skyenes komposisjon er tunge og flate, størsteparten av skyformasjonene består av store, mettede felter i en mørk rosa- orange farge, uten skyggeeffekter. Kun et lite felt i bildet viser åpen, blå himmel. Teknisk sett er ikke denne utsmykningen på høyde med hverken Lenepveus eller Nielsens utsmykninger. Men det har til dags dato ikke vært aktuelt å erstatte denne utsmykningen, som det vi har sett ble gjort med Lenpveus opprinnelige takmaleri. Tvert i mot, denne versjonen er den tredje i rekken, etter at det opprinnelige, som var malt direkte på mur, forvitret, og den samme kunstneren fikk gjenskape det opprinnelige motivet i olje på lerret.

I publikumsfoajeen, den såkalte "Guldføajén" finner vi derimot et annerledes ikonografisk program. *Carl Larsson* fikk bestillingen på plafondmaleriet, og seks medaljonger langs sidene i 1890. Han utførte dette arbeidet i sitt atelié, og bildene ble derfor kritisert for å være for mørke for omgivelsene. Larsson ønsket opprinnelig en annen motivkrets til sine utsmykninger. Men ledelsen hadde bestemte meninger til motivkretsens innhold, og disse har Larsson måttet forholde seg til.

Det ti meter lange plafondmaleriet fremstiller *Fama*, "Ryktet", drapert i røde gevanter og med en seierskrans. Svermende *puttier* og mange seierkranser holdt av en naken skikkelse i motsatt ende av bildet stiger oppover mot det som i denne sammenhengen er det mest interessante elementet i bildet, nemlig *unionsflagget*, eller "Sildesalaten" som unionsflagget ble kalt i et folkelig språk. **(Fig. 20 og fig.21)**

Carl Larsson hadde studert *Tiepolos* takmalerier på sine reiser til Italia, og han uttalte sin beundring for hans utsmykninger.⁶⁴ Skyenes komposisjon, og figurenes perspektiv viser hans påvirkning fra 1700-talls mesterens takmalerier. *Unionsflagget*, som også finnes gjengitt i takutsmykningen i kongelosjen, må kunne tolkes som et uttrykk for Sveriges stolthet over unionen med Norge. Hvorvidt dette kan tolkes som et politisk budskap i en enda videre forstand, vil jeg komme tilbake til i drøftingen.

⁶⁴ Eva Malmnäs. *Konstverk på Operan*. (Stockholm: Informationsförlaget, 1995),47

I de seks medaljongene foreslo Carl Larsson å fremstille rolleportretter av sangere ved operaen, men dette forslaget ble forkastet av ledelsen ved operaen. I stedet kom feltene til å bli illustrert med motiver hvor noen av dem henspiller på svensk folkekultur, og andre fremstiller rollefigurer med en tilknytning til opera.

Jeg ønsker her å trekke frem to av motivene, fordi de henspiller på særsvenske temaer. "Folkvisan" (**Fig.22**) viser til middelalderen, og "Kämpasången" (**Fig. 23**) viser til nordisk hedensk tid."Folkvisan" fremstiller en gammel mann som spiller på et lyrelignende instrument , og en kronekledt ung kvinne som lytter til spillet. "Kämpasången" skildrer en kronesmykket kvinne som spiller på et strengeinstrument, det er *Dronning Blanca*, som var *Magnus Erikssons* hustru på 1300-tallet. I forgrunnen står en ung pike med utslått hår, hun holder en fugl. Tre geiter er med i bildets nedre hjørne. Medaljongene i "Guldfoajén" viser tilbake til storhetstiden i svensk historie, til vikingetid og middelalder. Utsmykningene skildrer spesifikke svenske kulturskatter, i form av sagn og folkeviser.

Utsmykningene i operaen i Stockholm har ikke et enhetlig ikonografisk program. Som i Nasjonalteateret i Praha, blandes her gresk mytologi med nasjonale temaer. Inspirasjon fra Garniers Opera i Paris kan derfor tydeligst sees i arkitekturen. Utsmykningene, når det er snakk om de som er utført av Carl Larsson, har fått sitt eget nasjonale uttrykk, som i motivkrets ligger nærmere til noen av utsmykningene som er beskrevet i Nasjonalteateret i Praha.

Eivind Nielsen hadde besøkt Stockholm, og studert utsmykningene i operaen, men det er vanskelig å spore noen direkte påvirkning derfra. I de to takmaleriene i salene kan man se enkelte fellestrekk, som i det ikonografiske innholdet. men utsmykningene er allikevel temmelig forskjellige i utførelse og teknikk. Hvilke andre utsmykninger Nielsen hadde kunnet studere i Stockholm under sin studiereise dit, vites ikke, da dokumentasjonen er mangelfull.

8.DRØFTING

Innledningsvis i denne oppgaven gjør jeg rede for forhistorien for Nationaltheatrets tilblivelse, sett i lys av den økonomiske og politiske situasjonen i Kristiania i tiden da teateret ble bygget. Videre har jeg definert begrepene utsmykning og kunstverk, og deres forskjellige funksjoner. Omstendighetene rundt konkurransene, som førte til Eivind Nielsens to utsmykninger i salen, er behandlet i et eget kapittel, fulgt av en beskrivelse av utsmykningenes ikonografiske program. Videre har jeg beskrevet teaterets arkitektur, og de arkitektoniske føringene som Nielsen har måttet forholde seg til, og gjort rede for prosessen med Nielsens arbeider frem til det ferdige resultatet. Basert på avisenes uttalelser, har jeg gitt et referat fra samtidens mottagelse av utsmykningene. En komparativ analyse med andre utvalgte utsmykninger i Italia, Paris, Praha og Stockholm er en viktig del av oppgaven.

Med det ovenstående som utgangspunkt, skal jeg nå vende tilbake til spørsmålet som har vært utgangspunktet for undersøkelsen, det vil si hvorfor Eivind Nielsens antikke billedprogram ble valgt for Nationaltheatrets salong. Det hadde vært å forvente at et ikonografisk program med et mer nasjonalt innhold var blitt valgt, sett i lys av den pågående nasjonsbyggingen. Spesielt i sammenligningen med et av mine valgte eksempler, Nasjonalteateret i Praha, der det ble valgt en motivkrets som var i tråd med landets politiske situasjon.

Jeg skal diskutere utsmykningene i lys av de kontrasterende tendensene i perioden; på den ene siden, den pågående nasjonsbyggingen som ga markante utslag i tidens kulturliv, og på den andre siden et samtidig ønske om å hevde landet som en kulturnasjon i internasjonal sammenheng. Jeg kommer til å antyde hypotetiske alternativ til valg av utsmykningsprogram, og i den forbindelse gå tilbake til noen av de andre forslagene som ble levert inn i konkurransene forut for Nielsens utsmykning.

Hvordan så kunstlivet ut i Kristiania da Eivind Nielsen gjorde sin utsmykning, hvilke retninger og tendenser var aktuelle i tiden før oppdraget ble gjennomført?

Brytningene i norsk kunstliv i 1880-90-årene vil danne et bakteppe for diskusjonen videre rundt spørsmålet om utsmykningenes ikonografiske program.

Lorentz Dietrichson (1834-1917), vår første professor i kunsthistorie ved universitetet, skrev boken *Norges kunsthistorie i det nittende århundre* i 1891. Selv om boken ble gitt ut først hundre år senere, i 1991, gir den bevis for holdningene hos Dietrichson som en av de ledende personlighetene i periodens kunstliv. Forholdet mellom kunstner og nasjon var et viktig tema hos Dietrichson, det nasjonale, og kunstens plikt mot fedrelandet var temaer han tok opp i sitt verk. I perioden 1840-50, som han omtaler i første del av verket, mente han at de riktige "nasjonale" tonene enda ikke var funnet, og at kunstnerne skildret folkelivet i et romantisert lys:

Det norske bondeliv var et rigt felt for kunst og diktning, men den falske udenpaahengte romantik, de egentlig kun i klæder og snit som bønder udstyrede romanfigurer, de falske anslag af en naturskildring, havde intet indre liv og sandhed nok til at paavirke eller samvirke med kunsten⁶⁵

Folket var i ferd med å skape en nasjonal kultur, men den måtte uttrykkes på en annen måte, enn som skildringer av "søndagsbønder". Folket måtte forstå, at kunsten virkelig var en kulturmakt, som kunne øve innflytelse på det politiske og kulturelle samfunnsliv. I 1880-årenes tid med ideologiske brytninger, stilte han seg tvilende til naturalismen, som etter hans mening syndet mot kunstens store grunntanke. Den skapende fantasi og skjønnheten var kravet til all kunstnerisk virksomhet, og selve kjernen i skaperakten var ikke intellektuelt betinget. Kunstens edle formål var å forklare og tydeliggjøre det guddommelige i tilværelsen. Betydningen av "naturalistisk" må hos Dietrichson forstås i retning av begrepets eldste betydning; "naturvitenskapelig". Naturalismens ønske om objektivitet og vitenskapelighet, ledet til at man trodde naturen kunne avmales direkte, uten et sansende objekt, uten å veve de visuelle inntrykk sammen med sin egen psyke:

I de unge naturalistenes kunst finner man bare en maler, sjelden en digter, endu sjeldnere et menneske, en Mand med Hjerte og Følelse for andet end det rent kunstneriske, med Hjerte og Følelse for det menneskelige, for Folk og Land- ikke blot det Maleriske hos vort Folk og vort Land⁶⁶

⁶⁵ Lorentz Dietrichson. *Norges kunsthistorie i det nittende århundre*. (Oslo: Messel forlag, 1991),61

⁶⁶ Ibid,185

Dietrichson hevdet at det var umulig å stille seg upartisk i den striden som ble utkjempet mellom de forskjellige kunstretningene på 1880-90-tallet, og han stilte seg klart på motsatt side av naturalistene.

*Lysakerkretsen*⁶⁷ stod for et kunstsyn som lå nært Dietrichson, men denne kretsen kom til å gå enda lengre i synet på kunsten som en viktig nasjonsbygger. Kretsens viktigste samlingsmerke var *Fridtjof Nansen* (1861-1930), som etter sin hjemkomst fra Nordpolen i 1896 ble hyllet som en folkehelt. Lysakerkretsen bestod opprinnelig av malerne *Erik Werenskiold*, *Eilif Petersen* og *Gerhard Munthe*, som etter å ha studert sammen i München i 1870-årene, bosatte seg på Lysaker i 1890-årene. Gerhard Munthe hadde sittet i juryen til utsmykningskonkurransene i Nationaltheatret, og han hadde på oppdrag fra arkitekt Henrik Bull utført mindre dekorarbeider i teateret. Dette vil jeg komme nærmere inn på senere i denne delen av oppgaven.

Bodil Stenseth gir i sin bok *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890-1940*, en beskrivelse av Lysakerkretsens store betydning for kulturlivet og nasjonsbyggingen. Ved siden av de tre malerne, *Werenskiold*, *Petersen* og *Munthe*, var en lang rekke personer fra universitetet og hovedstadens kulturliv knyttet til Lysakerkretsen gjennom et felles kultursyn.⁶⁸ Interessen for middelalderen og Norges storhetstid i vikingetiden, stod sterkt hos denne kretsen, og de uttrykte et historiesyn som lå fjernt fra naturalistenes syn. Samtidig som de var et talerør for den borgerlige nasjonalismen, tok de sikte på å omdanne Norge til en moderne europeisk kulturnasjon. På samme tid som deres norskhetsbegrep var tilbakeskuende, var kretsen samtidorienterte, de kombinerte det gamle og det nye. De betraktet seg som representanter for en moderne nasjonalistbevegelse, hvor det viktigste prosjektet var å bygge nasjonen Norge. Først og fremst som et felles kulturbegrep, og som et positivt begrep. Deres retorikk var preget av begreper som "det nationale", "nationalitetsbevegelsen", "national gjenfødelse", "norskhet" og "norskhedsbevegelse"⁶⁹. Forestillingen om en utdøende norsk bondekultur eller folkekultur stod sentralt i Lysakerkretsens kultursyn. Bondekulturen var bærer av et

⁶⁷ *Lysakerkretsen* var aldri noen formell organisasjon, den fikk sitt navn av sine motstandere som mente at de nasjonalsinnede kunstneren på Lysaker hadde for stor makt i norsk kunstliv.

⁶⁸ Kunsthistorikere *Anders Aubert*, språkmannen *Moltke Moe*, lesebokforfatteren *Nordahl Rolfsen* og historikeren *Ernst Sars* var noen av dem.

⁶⁹ *Bodil Stenseth, Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890-1940.* (Oslo: Aschehoug, 1993), 35.

eget normsett, og bykulturen hadde ødelagt denne kulturen. I tiåret før og etter 1900, var Lysakerkretsen det mest innflytelsesrike kulturpolitiske miljøet i Norge.

Motsetningene i kulturlivet var tilspissede i 1890-årene, dette må sees i sammenheng med den nyvakte unionsstriden, så vel som den almene europeiske nasjonalitetsdebatten. Malerne i Lysakerkretsen stod ikke for et kunstnerisk helhetlig uttrykk. De var forskjellige personligheter, med individuelle uttrykk i sin kunst. Werenskiold kom til stå som representant for det mest "norske" i sin billedkunst.

Lysakerkretsen kjempet mot *Christian Krohgs* naturalisme og begynnende impresjonisme om hegemoniet i norsk kunstliv. For *Christian Krohg* og *Frits Thaulow* var "nasjonalisme" og "nasjonalister" et skjellsord med politiske undertoner. De naturalistiske malerne ble møtt med kritikk da de vendte hjem fra utenlandsopphold i 1880-årene. De ble betegnet som "kosmopolitter", mens de nasjonalromantiske malerne ble ansett som representanter for den rotekte, norske kunsten. Werenskiold hevdet i 1888, at selv om Düsseldorfermalerne hadde malt norske motiver, var deres kunst preget av "utenlandskhet",⁷⁰ han mente videre at kunstnerne måtte bo hjemme for at kunsten deres skulle bli virkelig norsk.

Kunsthistorikeren *Andreas Aubert* (1851-1913), Lysakerkretsens fremste talsmann for kunstteoretiske problemstillinger, skrev en rekke bøker og artikler om 1800-tallets kunst i Norge. I sin bok *Det nye Norges malekunst*, Kristiania: 1917, hevder han at den norske malerkunsten ble nasjonal først i 1880, og betegner 1880-90-årene på denne måten:

Det var i disse aar en stærk brytning mellom nasjonale og kosmopolitiske tanker. Og kravet paa en fuldere norsk kunst kom først efterhaanden til klar bevidsthed hos de klareste og mest konsekvente, det var kun Werenskiold som med fuld bevissthed satte et nasjonalt program.⁷¹

Det grunnleggende i sitt kunstsyn, uttrykker Aubert i sin bok *Norsk kunst og kultur* fra 1917. Hans store forbilder er antikkens kunst, som han regner som den ypperste i verdenskunsten. Den greske kunsten og dens enkle kraft og renhet, var for

⁷⁰ Ibid, 68

⁷¹ Andreas Aubert, *Det nye Norges malerkunst*. (Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1904),51

ham de høyeste idealer, idealer som i alle andre land var en selvfølge i en høyere utdanning, men som hadde vært forsømt i det nye Norge;

Som kulturmenneske føler jeg hjenlængsel til grækernes kunst. Ikke til deres naturalisme. Men til dens naturlige identitet. Til dens aandfulle naturlighed.⁷²

På 1880-tallet hadde Aubert fremhevet naturalismen som et bærende prinsipp i kunsten, og resonnert med at naturalismen ville føre til en nasjonal kunst. Men hans kunstidealer forandret seg utover 1890-tallet, hvor han fastslo, at naturalismen hadde utspilt sin rolle. Videre mente han, at det grunnleggende i menneskets kunstutvikling ble sløvet av naturalismen, og at naturalismen hadde fortrenget den dekorative skjønnhetsansen. I hans syn representerte den dekorative kunsten fremtiden. Som en følge av dette kunstsynet, og som talsmann for Lysakerkretsen, ble han en varm tilhenger av Gerhard Munthes dekorative, nasjonale kunst.

Selv om Aubert stiller seg negativ til naturalismen etter hvert, fremhevet han på den annen side noen positive sider ved naturalismen; gjennom naturalistiske strømninger og påvirkningen fra fransk impresjonisme, oppstod det i Norge et kunstnermiljø med utpregede personligheter, og kunstnere som utviklet sin egen stil. Perioden representerte en mektig utvidelse på kunstområdet. Ikke minst i koloritt og maleteknikk, bidro påvirkningen fra fransk kunst til at norsk malerkunst hevet seg til et høyere nivå. Aubert nevner maleren *Hans Heyerdahl* som en av de fremste i sin tid, og betegner han som " den første kolorist i sitt slektsledd".⁷³ Heyerdahl vil jeg komme tilbake til litt senere, fordi Eivind Nielsen var hans elev i en periode.

Hvorvidt Auberts tanker og ideer rundt det antikke idealet i kunsten hadde noen innflytelse på avgjørelsene som ble tatt i konkurransen om utsmykningene i teateret, vites ikke, da dokumentasjonen som kjent er mangelfull.

Merkelappen "nasjonalister" og "kosmopolitter" ble brukt på de to stridende leirene i norsk kunstliv fra 1880-årene og i årene fremover. Det eksisterte en sammensatt situasjon, hvor nasjonale og internasjonale impulser til dels stod mot hverandre. Det er interessant for den videre drøftingen, at Eivind Nielsen ikke tilhørte noen av disse grupperingene.

⁷² Andres Aubert. *Norsk kultur og norsk kunst*. (Kristiania: Steenske forlag, 1917), 242

⁷³ *Ibid*, 68

1899, samme år som Nationaltheatret åpnet offisielt, kom "Snorres Kongesagaer" ut i en ny praktutgave, med illustrasjoner av Lysakermalerne *Erik Werenskiold*, *Eilif Petersen* og *Gerhard Munthe*. Kongesagaene ble et viktig bidrag til nasjonsbyggingen, dette sitatet er hentet fra etterordet i en senere utgave:

Ingen verdslig bok har satt så dype merker i folkesjelen og øvd så vedvarende innflytelse på vår historie, litteratur og kunst som Heimskringla, intet politisk skrift har appellert så sterkt til den nasjonale frihetstrang og selvhevdelse som den.⁷⁴

Ved siden av kongesagaene, ble inspirasjonen fra gamle folkeeventyr viktig. Et nytt fokus hadde blitt satt på folkeeventyrene etter at Asbjørnsen og Moes *Samlede eventyr* kom ut i 1851. Eventyrene fikk mening i kraft av sin egenart og innholds betydning. Visjonen bak dette "nasjonale gjennombruddet", var å gjenskape en selvstendig norsk kultur etter at unionsbåndene med Danmark var blitt brutt i 1814, og landet hadde fått egen grunnlov. Uten en slik kulturreising ville det politiske frigjøringsverket på Eidsvoll aldri kunne fullføres og gi Norge tilbake sin gamle posisjon som en fri og selvstendig europeisk nasjonalstat. Et folk som manglet indre styrke i et felles kultur- og verdigrunnlag, ville ikke være modent nok til å stå på egne ben. Slike tanker var vanlige i den norske åndseliten i de første tiår av århundret, og de ble bestemmende for det veldige kulturbyggende arbeidet som ble satt i gang på alle områder for å synliggjøre det norske i natur og åndsliv, i nåtid og fortid. Miljøskildringen var viktig for å finne det spesifikke norske, og bonden ble sett på som en nasjonal kulturbygger. Det ble et nasjonalt anliggende i disse årene å ta opp igjen historiske emner; kongesagaer, folkeeventyr, legender og heltesagaer.

På bakgrunn av ovenstående, vil jeg nå se nærmere på noen av forslagene som ble sendt inn til den andre omgangen i utsmykningskonkurransen.

Titlene på utsmykningene som ble sendt inn til den andre omgangen i konkurransen, antyder at flere av kunstnerne hadde festet seg ved juryens beklagelse over mangelen på nasjonale innslag i motivene.

⁷⁴ Snorre Sturlason: *Snorres Kongesagaer*. Etterord av Finn Hødnebo. (Oslo: Gyldendals jubileumsutgave. Gyldendal norsk forlag A/S, 2000), 693.

Christian Skredsvig hadde levert inn et forslag til utsmykningen i salen, med tittelen "Prinsessen og det halve kongerige," og som tidligere nevnt, er ikke dette forslaget bevart. Som avisene skrev, (Se note 27.) vant opprinnelig dette forslaget i konkurransen, men ble allikevel forkastet. Vi vet noe om dette motivet, fordi en detaljert beskrivelse av skissen eksisterer i form av brevet han sendte til sin kone (Se note 23.) Hvis dette motivet hadde vunnet frem i konkurransen, ville utsmykningene i salongen sett annerledes ut. Utsmykningene ville i så fall hatt en temakrets og et ikonografisk program basert på et spesifikt norsk tema.

Eivind Nielsen hadde, ved siden av vinnerforslaget, levert inn tre andre forslag til andre omgang av konkurranse, samtlige med titler med et mer nasjonalt innhold. Fordi heller ikke disse utkastene er bevart, vil deres ikonografiske innhold kun bli gjetning. De tre forslagene var: "Eventyrmotiv", "Folkevisemotiv" og "Skaldeharpen".

Til konkurransen om utsmykningene i publikumsfoajeen hadde Nielsen levert et forslag med tittelen "Valkyrien", hvilket heller ikke er bevart. Men i det minste kan vi her fastslå, at tittelen til dette motivet henspiller på norrøn mytologi. *Valkyrier* var kvinnelige guddommer som bodde i *Valhall*, dødsriket, og stod for bevertningen til de falne vikingene som kom ned til dødsriket. De representere et kapittel fra storhetstiden i norsk historie, men dette motivet ble også som vi har erfart, forkastet.

Blant de andre bidragene til utsmykningskonkurransene, var det ingen forslag med titler som viste direkte til noen av kongesagaene. Men to av forslagene hadde motiver med en annen norsk "folkehelt"; *Peer Gynt*.

De to forslagene var: "Peer Gynt og hans Moder", av Rudolf Krogh, og "Peer Gynt på Renbukken" av A.Tønnesen.

"Peer Gynt paa Renbukken" (**Fig.24**) viser en halvnaken skikkelse, *Peer Gynt*, sittende på et reinsdyr, som svever oppover mot det åpne himmelrommet. Under ser vi fjellformasjoner, men disse er ikke dominerende i bildet. Dominerende er derimot skyformasjonene, som leder tanken mot lignende utsmykninger, dog med et helt annet ikonografisk innhold. Svevende puttier og draperte figurer sitter dandert på skyene til høyre i bildet. Utkastet viser oss en uvanlig fremstilling av Peer Gynt, og kan muligens tolkes som en *apoteose*, som opphøyelsen av et nasjonalt symbol, dvs. Peer, til de himmelske sfærer. Ibsens dramafigur står som selve symbolet på det rotekte norske, han hadde derfor ikke vært et irrelevant valg som en sentral skikkelse

i en utsmykning med et nasjonalt program. Peer Gynts egenskaper som individualist, optimist og med en sterk selvbestemmertrang, kunne muligens blitt sett på som et symbol på den nye nasjonens ønske om selvstendighet. Dette forslaget ble også forkastet.

Men konklusjonen blir allikevel, at ingen av forslagene som ble sendt inn til konkurransene, viste *direkte* til et innhold som kunne uttrykke ønsket om selvstendighet som nasjon.

Gerhard Munthe (1849-1929) hadde i samarbeide med arkitekten *Henrik Bull* tegnet deler av dekorelementene til teaterets eksteriør og interiør. Munthes dekor var utført i *dragestil*, sterkt inspirert av dyreornamentikken fra de norske stavkirkene. **(Fig.25)** Munthe bragte atter inn det nasjonalromantiske i sin kunst, jamfør hans tilknytning til Lysakerkretsen. Hans store interesse for vikingesagaer og eventyr, gjorde ham til en kunstner som det ville være naturlig å tenke på i forbindelse med utsmykningene i Nationaltheatret. Stilmessig var Munthe i takt med tidens retninger som *symbolismen* og *impresjonismen*. *Andreas Aubert* la i sine bøker vekt på at Munthe var en kunstner som forvaltet vår kulturelle arveskatt. Men Munthe deltok ikke i konkurransene, derimot satt han i juryen. Sett uti fra hans sterke interesse for *dragestil* og nasjonale motiver, kan det virke underlig at han gikk inn for en temakrets med greske motiver. Men igjen, dokumentasjonen mangler, og vi vet ikke hvor stor innflytelse juryen hadde på avgjørelsen.

Selv om norrøne motiver ikke var aktuelle til utsmykningene i teateret, viser dokumentasjon av datidens scenedekorasjoner, at den til dels var preget av nasjonale strømninger. *Jens Wang* var dekorasjonsmaler og sjef for dekoravdelingen ved Nationaltheatret i årene 1899-1918. De nasjonale, historisk-romantiske strømningene i tiden skapte grobunn for en scenisk presentasjon av sagaheltene fra vikingetiden. Til den tredje åpningsforestillingen i Nationaltheatret i 1899⁷⁵, skapte Jens Wang en scenedekorasjon med storslåtte motiver fra vikingetid. I årene frem mot unionsoppløsningen ble denne typen dekorasjoner brukt i mange oppsetninger. Sagaskuespillene fungerte som innlegg i stridighetene rundt unionen med Sverige, og ble fortsatt spilt lenge etter at unionsoppløsningen var et faktum i 1905. Men en

⁷⁵ Bjørnstjerne Bjørnson. *Sigurd Jorsalfar*, skuespill fra 1872.

scenedekorasjon er forgjengelig, i motsetning til en permanent utsmykning, og dette vil jeg komme tilbake til senere i denne delen.

Overgangen fra *rokoko* til *jugendstil* kan sies å være glidende, og Nationaltheatret er et godt eksempel på hvordan disse to retningene blandes og går over i hverandre.

(Fig.26) Selve teatersalen betegnes som *ny-rokoko*, og det er først og fremst i detaljene vi finner innslag av *dragestilen*. Border av forgylt treverk, dørhåndtak i støpt bronse, speilrammer og glassdører, er der vi kan se *dragestilen* tydeligst.

Det er først og fremst i detaljer som border av treverk, dørhåndtak i bronse, speilrammer og glassdører vi ser den utpregede *dragestilen* i teateret.

Lysekronen, ornamentikken og rammeverkene i salen var tegnet av arkitekten før utsmykningene ble bestemt. Etter min vurdering, ville eventyrmotiver, eller motiver fra norrøn mytologi, uten vanskeligheter kunnet vært tilpasset de arkitektoniske rammene som var lagt på forhånd.

Det er derfor nærliggende å tro, at de arkitektoniske føringene ikke var hovedårsaken til juryen valgte en gresk motivkrets.

I de valgte eksemplene fra andre teatre- og operahus, som Paris, Praha og Stockholm, valgte man også en temakrets som henspilte på gresk mytologi i utsmykningene i teatersalongen, selve hjertet i teateret. Men med hensyn til operaen i Stockholm, og i enda større grad i Nasjonalteateret i Praha, viste man en større dristighet i motivvalgene, i det minste til utsmykningene i publikumsfoajeene. Operaen i Stockholm valgte motiver fra folkeviser og sagaer, motiver som viste til nasjonal kultur. Utsmykningen i taket er allikevel mest interessant i denne sammenhengen. Ved siden av mytologiske skikkelser, har Carl Larsson malt *unionsflagget* som et viktig element i utsmykningen. Motivet kan tolkes som et uttrykk for Sveriges stolthet over unionen med Norge.

Nasjonalteateret i Praha skiller seg sterkest ut i de valgte eksemplene i denne oppgaven. Ved å fremstille motiver fra slavisk historie, i en tid hvor landet ønsker løsrivelse og selvstendighet, er det vanskelig å tolke motivkretsen i publikumsfoajeen annerledes enn som et politisk innspill til ønsket om selvstendighet.

Valget av Nielsen og en gresk motivkrets til utsmykningene i Nationaltheatret, ble sannsynligvis tatt av årsaker som har en mindre komplisert forklaring. Eivind Nielsens utsmykninger må først og fremst vurderes uti fra et dekorativt perspektiv.

Som tidligere beskrevet, vurderes et frittstående kunstverk forskjellig fra en utsmykning. Men spørsmålet om kvalitet er allikevel relevant også i en utsmykning. Konkurransen hadde ikke tiltrukket seg de mest kjente malerne i tiden, det tyder på oppdraget ikke hadde noen stor appell i kunstnerkretser, ved siden av det faktum at oppdraget var dårlig betalt.

Eivind Nielsen er viet liten plass i norsk kunsthistorie, og han fremstår ikke som en markant representant for en bestemt retning innen malerkunsten. Men han ble av samtidens kunsthistorikere betegnet som en kunstner med sterk sans for figurkomposisjon, han behersket akt- maleriet etter sine studier i München. Hans assistent til utsmykningene, Theodor Wilberg, hadde også gode ferdigheter innen figurkomposisjon. Nielsen hadde vært elev av Hans Heyerdahl i perioden etter at han kom hjem fra München. Heyerdahl utmerket seg ved sin gode fargesans, og Nielsen hadde muligens lært noe av ham, når det angår bruken av farger i sin utsmykning. Det er sannsynlig at Nielsen var den maleren blant de deltagende i konkurransene, som best behersket teknikk og komposisjon, og at dette veide tungt i avgjørelsen.

Eksemplene fra de andre forslagene han leverte til konkurransen, og fra enkelte av hans verker på *Steffensrud gård*, viser hans interesse for norrøn mytologi og norske folkeeventyr. Han forble trofast mot denne motivkretsen, lenge etter at andre samtidige kunstnere for lengst var gått bort fra den typen motiver.

En motivkrets som inneholdt gresk mytologi, kan derfor synes uvanlig for hans kunstnerskap, da ingen av hans andre arbeider skildrer gresk mytologi. Det er derfor nærliggende å anta, at han i tilfellet med utsmykningene i Nationalteatret var påvirket fra annet hold hva angår det ikonografiske innholdet til utsmykningene.

Bjørnson og Bull hadde reist en del i utlandet, og selv om de begge var sterke talsmenn for nasjonsbygging og unionsoppløsning, var de sannsynligvis mest opptatt av at teateret skulle få utsmykninger som holdt et internasjonalt nivå, og med motiver som var allment kjente i Europa. Avisene beskrev også Nielsens utsmykninger som på høyde med det som ble vist i tilsvarende utsmykninger ute i Europa.

Motiver fra gresk mytologi var vanlig i datidens teaterutsmykninger. Verdens teaterhistorie bygger på tradisjonene fra antikkens greske teater, de greske dramatikerne er fortsatt aktuelle, og spilles over hele verden, til alle tider. Ved å velge motiver fra gresk mytologi, viste juryen, eller mer sannsynlig, Bjørnson og Bull, at

Nationaltheatret var en del av europeisk kulturhistorie, og ikke en provinsiell utpost i Europa.

Møtet mellom betrakter og utsmykning, i dette tilfellet møtet mellom et teaterpublikum og greske mytologiske skikkelser, kan være interessant å se nærmere på. Publikummeren kjøper billett for å overvære en teaterforestilling, det å studere utsmykninger i rommet for øvrig blir derfor en sekundær handling. Kanskje vedkommende ikke engang legger merke til at det befinner seg utsmykninger i taket over ham eller henne? I tiden da Nielsens utsmykninger ble utført, bestod scenedekoren hovedsakelig av malte scenetepper i en naturalistisk fremstilling, og scenedekorasjonene korresponderte mer med utsmykningene i rommet for øvrig. Dagens teatre velger som oftest en sal med et nøytralt utseende, hovedfokuset skal rettes mot scenografien, og det som utspilles på scenen.

Sett uti fra disse argumentene, må Nielsens dekorasjoner vurderes på andre premisser. Takmalerienes viktigste funksjon i dette tilfellet, er at de setter en riktig ramme rundt opplevelsen av et teaterbesøk. Utsmykningene skal skape en følelse av forventning og glede. Det er viktigere å gi teaterpublikummet den riktige "teaterfølelsen", enn å presentere for dem et originalt kunstverk, eller et kunstverk som har et budskap i politisk retning. Enkelte vil uansett finne utsmykningene i salen forstyrrende for det som utspilles på scenen, jamfør Pål Hougens artikkel i Aftenposten fra 1992, han mente utsmykningene, den gang de ble skapt, og i dag, setter en "underlig ramme rundt forestillingen". (Se note 49.)

Men tilbake til tiden utsmykningene ble skapt. Billedkunsten og offentlige utsmykninger ble sett på som potensielle folkeoppdragere i dannelsens tjeneste. Et teaterpublikum fra 1899, kom stort sett fra borgerskapet, og det var til dem utsmykningene henvendte seg. Det kunne forventes at borgerskapet hadde lest de greske klassikerne, og at de kunne tolke det ikonografiske innholdet i bildene. Omtrent slik kan Bjørnson og Bull ha tenkt, da de gikk inn for denne motivkretsen, men dette blir som tidligere nevnt hypotetisk, fordi dokumentasjonen mangler. De har valgt en løsning for utsmykningene som er "sikker", og som ikke skiller seg ut fra andre teatre i Europa. En eventuell frykt for å fremstå som provinsielle, som var en mulig konsekvens av et valg av en motivkrets hentet fra folkeeventyrene eller norrøn mytologi, har tilsynelatende overskygget Bull og Bjørnsons nasjonale innstilling for

øvrig. Valget som juryen, eller Bull og Bjørnson gjorde, viste mangel på dristighet og nytenkning. I stedet for å være i forkant med tidens nye tendenser innen malerkunsten, valgte de å gå tilbake til de gamle idealer fra antikken, til en stilretning og motivkrets som allerede ved åpningen av teateret ble betegnet som "avlegs". Til utsmykningene i publikumsfoajeen valgte de heller ikke en original motivkrets. Christian Skredsvigs tredelte takmaleri med tittelen "Morgen", "Dagen" og "Aftenen", føyer seg til en temakrets som var vanlig i opera- og teaterhus rundt om i Europa.

Som Garnier gjorde i sitt utsmykningsprogram til operaen i Paris, ble det valgt en temakrets med hovedvekten på det dekorative og en arkitektonisk tilpasning. Hvorvidt Garniers uttalelser, om at det ikke spiller så stor rolle hvilke mytologiske figurer som fremstilles, så lenge dekoren er vakker og passer inn i arkitekturen, (Se note 56) kan sannsynligvis også passe inn i historien bak tilblivelsen av Nielsens utsmykninger. Aftenposten hadde også i sin artikkel (se note 40) påpekt, at man burde være fornøyd med at utsmykningene passet inn i interiøret for øvrig, selv om det ikonografiske innholdet i dem ikke var særlig originalt.

Konklusjonen vil bli, at juryen, og først og fremst Bjørnson og Bull, har valgt et ikonografisk program som er helt i tråd med det som var rådende i europeisk samtid. En ikonografi som passet til et teaterhus funksjon som et tempel for de skjønne kunster. De har valgt en utsmykning som var vakker i form og farge, som passet inn i rokokkoens stilretning, og til de arkitektoniske rammene som var lagt på forhånd.

Resultatet ble et utsmykningsprogram som ikke inneholdt noen form for politisk provokasjon i forkant av unionsoppløsningen.

11. LITTERATURLISTE

- Ahlstrand J.T., Ericsson A.M., Ernst M., Hovstadius B., Knutsson J., Linn B., Nolin C., Nordin S., Nyström B. og Rausing B. *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1890-1908*. Lund: © Författarna och Bokförlaget Signum AB, 2001.
- Alpers, Svetlana og Baxandall, Michael. *Tiepolo and the pictorial intelligence*. New Haven og London: Yale University Press, 1994.
- Alsvik, Henning og Østbye, Leif. *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1951.
- Aubert, Andreas. *Det nye Norges malerkunst*. Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1904.
- Aubert, Andreas. *Norsk kultur og norsk kunst*. Kristiania: Steenske forlag, 1917.
- Berg, Knut. *Norges kunsthistorie, bind 4-5*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983.
- Berg, Knut og Tschudi-Madsen, Stephan. *Norsk kunstnerleksikon. Bind 3. Bildende kunstnere- arkitekter-kunsthåndverkere*. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- Boye, Else. M. *Christiania 1814-1905. Byen og menneskene*. Oslo: Grøndahl & Søn Forlag A/S, 1976.
- Bækstad, Anders. *Nordiske guder og helte*. København: Politikens forlag, 1984.
- Carlsson, Tore. *Operan vid Stockholms ström*. Stockholm: Informationsförlaget, 1993.
- Dietrichson, Lorentz. Innledning av Nils Messel. *Norges kunsthistorie i det nittende århundre*. Oslo: Messel forlag A/S, 1991.

- Eisenman, Stephen. F. *Nineteenth Century Art. A critical history..* London: Thames and Hudson, 2011.
- Fontaine, Gerhard.L. *L'Opera de Charles Garnier. Architecture et décor intérieur.* Paris: Éditions du patrimoine/ Centre des monuments nationaux, 2004.
- Fosli, Halvor. *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska.* Oslo: Det norske samlaget, 1994.
- Gunnarson, Torsten. *Carl Larsson.* Stockholm: Bokförlaget Bra Böcker/Forlags AB Wiken, 1992.
- Hodne, Ørnulf. *Det norske folkeeventyret. Fra folkediktning til nasjonalkultur.* Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1998.
- Hoffmann, Hans-Christoph. *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer.* München: Prestel Verlag, 1966.
- Johansen, Rune. *Teatermaler Jens Wang. Dekorasjonskunst og sceneteknikk.* Oslo: Solum forlag, 1984.
- Jullian, Philippe. *The Symbolists.* Oxford: Phaidon Press, 1973.
- Koefoed, Holger. *Malernes Oslo.* Oslo: H. Aschehoug & Co, 1988.
- Kvideland, Reimund og Sehmsdorf, Henning K. *Scandinavian folk belief and legend.* Minneapolis: University of Minnesota press, 1988.
- Malmanger, Magne. *Norsk malerkunst. Fra klassisme til tidlig realisme.* Oslo: Nasjonalgalleriet med støtte fra Norges almenvitenskapelige forskningsråd, 1981.

Malmnäs, Eva Sundler. *Konstverk på Operan*. Stockholm: Informationsförlaget Heimdahls AB, 1995.

Myhre, Jan og Kjeldstadli, Knut. *Oslo- spenningens by*. Oslo: Pax forlag, 1995.

Nygaard, Jon. *Teatrets historie i Europa. Del 1-3. Spillerom*. Oslo: © Jon Nygaard, 1995.

Ringdal, Nils Johan. *Nationaltheatrets historie 1899-1999*. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 2000.

Rudvin, Mette. *The role of norm in text productions: Case study of a nineteenth-century norwegian folktale collection and its role in the shaping of national identity*. Coventry: University of Warwick Press, 1996.

Rønneberg, Anton. *Nationaltheatret gjennom femti år*. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1949.

Sandstøl, Jorun. *Christianiabilder*. Oslo: Valdisholm forlag, 2004.

Sayer, Derek. *The coasts of Bohemia. A czech history*. New Jersey: Princeton University Press: 1998.

Steinhauser, Monika. *Die Architektur der Pariser Oper*. München: Prestel Verlag, 1969.

Stenseth, Bodil. *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890-1940*. Oslo: Aschehoug, 1993.

Sturlason, Snorre. *Snorres kongesagaer*. Etterord av Finn Hødnebo. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 2000.

Sveen, Dag, red. *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax forlag, 1995.

Sørensen, Gunnar. *Fargelegg byen*. Oslo: UniPub forlag, 2009.

Tschudi- Madsen, Stephan. *Henrik Bull*. Oslo: Universitetsforlaget, 1983.

Tschudi-Madsen. *The Art Nouveau Style*. New York: Dover Publications Inc.,2002

Tschudi-Madsen, Stephan, Berg, Knut, Messel, Nils, Lange, Marit, Wikborg, Tone og Bøe, Alf. *Norges kunsthistorie. Bind 5. Nasjonal vekst*. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1981.

Walther, Angelo. *Von Götter, Nymphen und Heroen der antike in der bildenede Kunst*. Leipzig: Edition Leipzig, 1993.

Tidsskriftartikler

Nergaard, Trygve. "Eivind Nielsens plafondmalerier i Nationaltheatrets salong". *Kunst og Kultur*, Oslo: 1992, nr.3.

Publikasjoner

Flidrova, Dana. "The theatre in front of the curtain". Published by the National Theatre in Prague, 2002.

Nielsen, John David. "Eivind Nielsen- han som malte kuppelen". Program til Peer Gynt, utgitt av Nationaltheatret, sesongen 1985/86.

Avisartikler

Aftenposten: "Nationaltheatret. Tilskuerrommets Dekoration". 12.1.1899, nr.28.

Aftenposten Go 'Aften: "Apoteose i provinsen". Pål Hougen, 30.8.1990.

Morgenbladet : 18.1.1898, nr.31, 6.9. 1898, og "Fuldendelsens Øieblik" 4.5. 1899, nr 321.

Dagbladet: "Nationaltheatrets Tagbilleder", 17.3.1898, nr.75.

Verdens Gang: "Forviklingerne". Eilif Petersen, 9.5.1899, nr.139.

Brev

Brev fra Christian Skredsvig til Beret Skredsvig, datert 20.3.1898. Riksarkivet. Privatarkiv Skredsvig 335.

Brev fra Christian Skredsvig til Erik Werenskiold datert 4.8.1898.

Nasjonalbiblioteket, håndskriftsamlingen nr.98

Masteroppgaver

Aud Marit Sofie Wigg. *I nasjonens si ånd. Alfons Maria Mucha sitt Slovanska Epopej sett i lys av kunstnaren si nasjonale oppofring*. Masteroppgave i kunsthistorie høsten 2006. Universitetet i Bergen.

Nettsider

National Theatre (Narodni Divadlo)

<http://www.praguewelcome.cz/srv/www/en/objects.x?id=44384>

National Theatre Prague

<http://www.aviewoncities.com/prague/nationaltheater.htm>

10. ILLUSTRASJONER

Fig.1: Eivind Nielsen. Nationaltheatret. *Dikterens apoteose*.

Fig.2: *Dikterens apoteose*

Fig.3: *Dikterens apoteose*

Fig.4: *Dikterens apoteose*

Fig.5: *Dikterens apoteose*

Fig.6: *Dikterens apoteose*

Fig.7: *Dikterens apoteose*

Fig.8: *Dikterens apoteose*

Fig.9: Eivind Nielsen. Nationaltheatret. *Sannhetens speil*

Fig.10: Eivind Nielsen. Teatermuseet. *Skuespillerens genius*

Fig.11: Tiepolo. *Pisanifamiliens apoteose*

Fig.12: Paul Baudry, Opera Garnier, publikumsfoajeen

Fig.13: Paul Baudry. Opera Garnier, publikumsfoajeen

Fig.14: E.Lenepveu. Opera Garnier, utkast til taket i salen

Fig.15: E,Lenepveu. Opera Garnier, utkast til taket i salen

Fig.16: Zenisek. Nasjonalteateret i Praha, taket i salen

Fig.17. Zenisek. Nasjonalteateret i Praha, publikumsfoajeen

Fig.18: Zenisek og Ales. Nasjonalteateret i Praha, publikumsfoajeen

Fig.19: Victor Andréén. Operaen i Stockholm, teatersalen

Fig.20: Carl Larsson. Operaen i Stockholm, publikumsfoajeen

Fig.21: Carl Larsson. Operaen i Stockholm, publikumsfoajeen

Fig.22: Carl Larsson, Operaen i Stockholm, publikumsfoajeen

Fig.23: Carl Larsson. Operaen i Stockholm, publikumsfoajeen

Fig.24: A,Tønnesen. Teatermuseet. *Peer Gynt paa Renbukken*.

Fig.25: G. Munthe. Nationaltheatret. Dekor i kongelosjen

Fig.26: Theodor Wilberg. Nationaltheatret Utsmykning i kongelosjen



Fig.1. Eivind Nielsen. *Dikterens apoteose*. Nationaltheatret. 1899



Fig.2. *Dikterens apoteose*



Fig.3. *Dikterens apoteose*



Fig.4. *Dikterens apoteose*



Fig.5. *Dikterens apoteose*



Fig.6. *Dikterens apoteose*



Fig.7. *Dikterens apoteose*



Fig.8. *Dikterens apoteose i sin helhet*



Fig.9. Eivind Nielsen. *Sannhetens speil*. Nationaltheatret. 1899



Fig.10. Eivind Nielsen. *Skuespillerens Genius* Teatermuseet i Oslo.1898



Fig.11. Tiepolo. *Pisanifamiliens apoteose*. 1761



Fig.12. Baul Baudry . Opera Garnier, publikumsfoajeen. 1875



Fig.13. Paul Baudry. Opera Garnier, publikumsfoajeen. 1875

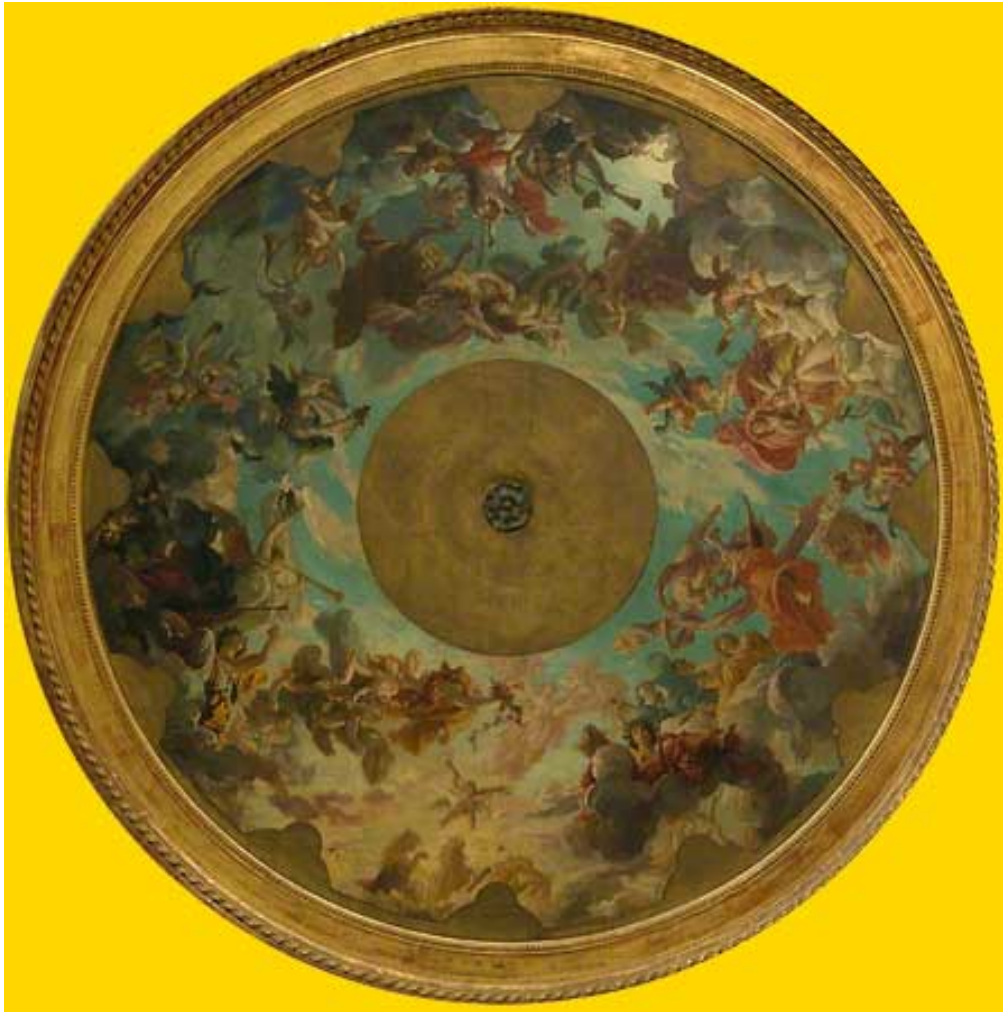


Fig .14. Eugène Lenepveu. *Musene og dagens og nattens timer*. Utkast til takmaleriet i Opera Garnier, Musée d'Orsay, Paris.1872



Fig.15. Lenepveu. *Musene og dagens og nattens timer*. Detalj av et utkast som henger i operaen samling.



Fig.16.Frantizek Zenisek. Takmaleriet i salen. Nasjonalteateret i Praha. 1883.



Fig.17.Frantisek Zenisek. Mor Tsjekkia. Midtfeltet i utsmykningen i publikumsfoajeen.1884



Fig.18. Frantizek Zenisek og Mikolas Ales. Heltene i Rudohori. Nasjonalteateret i Praha. Utsmykning i publikumsfoajeen. 1884



Fig.19. Victor Andrén. Plafondmaleri i operaen i Stockholm. 1898



Fig.20. Carl Larsson. Operaen i Stockholm.. Takmaleriet i publikumsfoajeen.1898



Fig.21. Carl Larsson. Detalj av takmaleriet med unionsflagget.



Fig.22. Carl Larsson. *Folkvisan*. Operaen i Stockholm. 1898



Fig.23. Carl Larsson. *Kämpasången*. Operaen i Stockholm. 1898



Fig.24. A.Tønnesen. *Peer Gynt paa Renbukken.* Teatermuseet i Oslo.1898



Fig.25. Detalj av bord , kongelosjen, Nationaltheatret.



Fig.26. Theodor Wilberg. Utsmykning i kongelosjen.