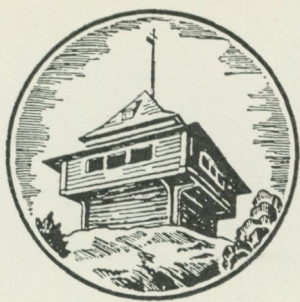




**NORDISKA MUSEETS OCH
SKANSENS ÅRSBOK 1950**



FATABUREN

NORDISKA MUSEETS

OCH SKANSENS ÅRSBOK

1950

Redaktion:

ANDREAS LINDBLOM · GÖSTA BERG · ERIK ANDRÉN

Redaktör: Erik Andrén

Omslagsbilden visar en ölkanna av fajans, ungefär 24 cm hög och tillverkad vid Rörstrand i början av 1800-talet. En dylik pjäs kunde — liksom dess engelska förebilder, de s. k. Toby jugs — mycket väl vara en sjömansgåva, "a sailor's gift" av det slag som närmare behandlas på sid. 25. (Nordiska museet inv.-nr 115,750.)

Tryckt hos Tryckeri Aktiebolaget Thule, Stockholm 1950

Djuptrycksplanscher från Nordisk Rotogravyr

KRING CARL ELDHS JUVELSKRIN

av Bo Lagercrantz

På våren 1948 förvärfvade Nordiska museet vid en bukowski-auktion ett juvelskrin av silver, signerat "C. J. Eldh Paris 1898", bild 4 och 5. Det är ungefär så stort som ett av dessa blankpolerade cigarrskrin, med vilka man brukar hylla 50-årsjubilarer men skiljer sig i alla andra avseenden från dylika pjäser. Icke en kvadratcentimeter av ytan är regelbunden. Det ser ut, som om vatten kvälde fram ur en osynlig källa i lockets mitt och rann över kanten fullständigt övergjutande skrinets alla sidor. I detta rika flöde vältrar sig sjöjungfrur eller kanske rättare källnymfer. En av dem vänder sig lättjefullt på sidan, där hon simmar tvärs över locket, medan en annan krupit upp på en sten för att spela på sin lyra. Ytterligare fyra nymfer klänger sig fast under det fallande vattnet på skrinets framsida. En av dem lyssnar hängivet till den spröda musiken ovanifrån, den mellersta är mera passivt inåtvänd, medan de övriga två ger sig hän i en känslomättad omfamning. Vänder vi på skrinet, återfinner vi på baksidan en faun, som just väckts av strängaspelet. Hans två kamrater vid skrinets hörn har hunnit längre i sina reaktioner. Den ena börjar klänga upp på locket med hjälp av lyrspelerskans slöja, medan den andre lockar med sin flöjt och faller in i hennes toner.

Nära nog vem som helst skulle kunna tidsbestämma detta arbete till det senaste sekelskiftet. Man misstar sig icke på detta stämningsinnehåll och på dessa mjuka kurvor, som upphäver varje kantighet. Jugendstilen är för länge sedan infogad i raden

Denna uppsats ingår i en handskriven festschrift till Nordiska museets styresman professor Andreas Lindblom på 60-årsdagen den 8 februari 1949.

av våra historiska stilar. Men den har endast i obetydlig utsträckning tagits upp till vetenskaplig behandling annat än i mera översiktliga framställningar. Man har konstaterat dess existens men knappast börjat förklara den.

Det ligger nära till hands att försöka komma jugendstilens problem närmare via fjolårets museala nyförvärv. Därvid har man en avgörande hjälp av att Carl Eldh själv kan kommentera sitt verk. Han börjar med att korrigera både Karl Asplunds uppgift (i biografien över Eldh, sid. 299) om tillkomståret och sin egen signatur. Skrinet kom till icke 1902, icke heller 1898 utan 1897. I denna punkt tvekar konstnären icke ett ögonblick. Han kom till Paris på hösten 1897, och detta var ett av hans första självständiga arbeten där. Signaturens årtal får sin mycket naturliga förklaring av att skrinet stod i gips hos konstnären över vintern, tills en köpare uppenbarade sig följande år och möjliggjorde gjutningen i silver. Denna förskjutning ett år bakåt har en avgörande betydelse. Den bekräftar konstnärens påstående, att han praktiskt taget inte hunnit se något av den nya franska konsten, när han började arbeta på sitt skrin. Det gällde efter ankomsten till Paris att så snart som möjligt skaffa ett levebröd för dagen. Det fann Carl Eldh visserligen snart nog som träsnidare på möbelverkstäderna kring Place de la République, där hans förmåga rönt stor uppskattning. Men detta innebar också att anpassningen i den nya och främmande miljön var mera komplicerad för honom än för andra. Det dröjde innan han fick några konstnärliga kontakter, och han kunde icke heller börja sina studier på Académie Colarossi förrän bortåt ett år efter sin ankomst till Paris. Franska lärdomar kan sålunda knappast förklara juvelskrinets form. Man måste gräva djupare.

Carl Eldhs utbildning som hantverkare gav honom icke bara möjligheter att existera i Paris. Den är i långt större utsträckning avgörande för hans konstnärliga utveckling. Den första metropol han kom till vid tretton års ålder från sin uppländska hembygd, var Uppsala, där han vid det stora domkyrkobygget fick den bästa lärare i den skicklige ornamentbildhuggaren Emil Wetterlund, som var berömd för sin förmåga att efter ytterst

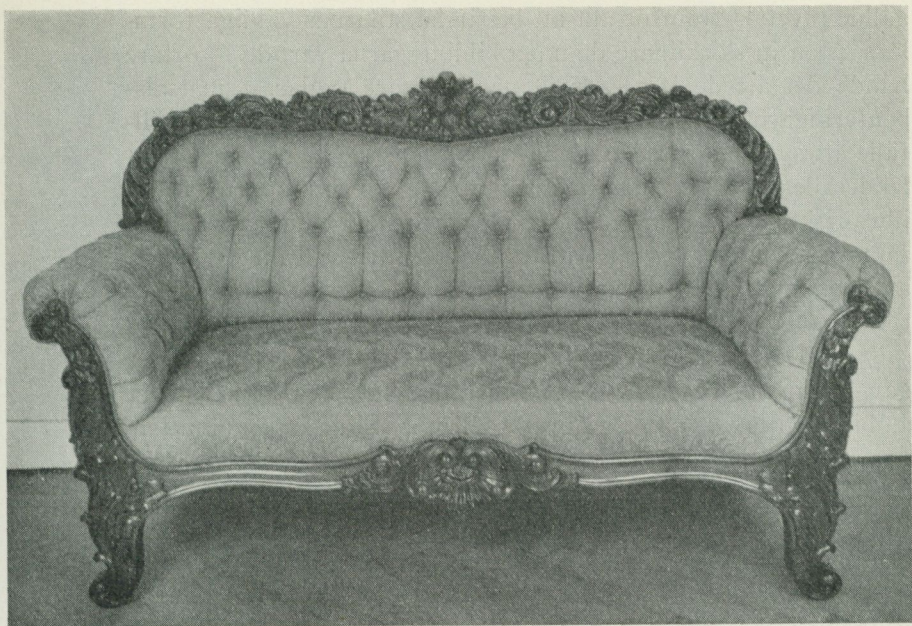


Bild 1. Även Per Hasselberg började som hantverkare i nyrokons tjänst liksom så många andra av det senare 1800-talets skulptörer. Denna praktfulla mahognysoffa skulpterade han på 70-talet som gesäll hos en snickarmästare i det avlägsna Karlshamn.

summariska skisser skära figurer i komplicerade ställningar direkt ur trästycket. Eldh hade visserligen hunnit långt på egen hand, men det var skillnad mellan att skära pappersknivar och brevtställ åt bönderna i Film eller för distingen i Uppsala och att engageras i ett av tidens största konstnärliga företag. Från Uppsala ledde vägen vidare till Stockholm och Tekniska skolan. Men alltså kunde han endast ägna kvällarna åt studierna. Hela dagarna skar han ornament på Melins verkstad vid Kammakaregatan, där ofta tjugo bildhuggare arbetade samtidigt. De många nya östermalmshusen krävde enorma kvantiteter ornament i sten, stuck och trä. Det snabbt växande Stockholm gav en blivande skulptör arbetstillfällen som aldrig förr. Det

gällde givetvis framför allt att behärska stilarnas väldiga formlära. Men ju skickligare de unga bildhuggarna var, desto oftare hände det att de kördes med något lösare tyglar. I matsalsboaseringarna och i de eleganta sängkammrarna kunde de få tillfälle att spela upp sina små privata virtuosnummer, vilka oftast tenderade mot naturalismen. Fruktagirlander och knippen av vilt, illusoriskt upphängda på en spik, var populära ämnen. I detta sammanhang noterar man med särskilt intresse Eldhs uppgift, att rinnande vatten i skilda sammanhang var ett särskilt omtyckt motiv.

Men det låg ett tvivelaktigt värde i den frihet, som endast gav utrymme för tekniska excesser utan att den konstnärliga ambitionen fick motsvarande spelrum. Situationen innebar uppenbarligen en stor fara. Det var inte lätt att bibehålla sin konstnärliga egenart och ännu svårare att vidareutveckla den. Emil Wetterlund hörde till dem som aldrig orkade lämna ornamenten bakom sig. Ville man slå sig fri, var det bäst att bokstavligen rymma fältet och bege sig utomlands. Det blev också Eldhs metod, sedan han från sitt fjortonde till sitt tjugofjärde år övat upp handlaget på ornamenten.

Till skillnad från sina jämnåriga på akademien hade han genom sitt arbete och sina studier knappast fått någon kontakt med det samtida konstlivet. Givetvis kan man förutsätta, att han hungrigt utnyttjade varje tillfälle att lära känna Konstnärsförbundets konst. Men alltjämt var Carl Eldh en hantverkare som längtade över till konsten, där han ännu icke fått något fotfäste.

Det är framför allt ur den synvinkeln, som hans tidigare obeaktade möte med 1897 års Stockholmsutställning är av intresse. Där fick jugendstilen sitt svenska genombrott, och det måste framför allt ha varit där som Carl Eldh inhämtade de kunskaper i fråga om jugend, som han förde med sig till Paris. Närmaste sambandet med hans egen verksamhet hade de värmländska bröderna Erikssons möbler. Där fick han uppleva möbelkonstens pånyttfödelse i en kärv form, som innehöll tydliga reminiscenser från de gamla svenska allmogemöblerna. Det nya låg icke minst i den snidade dekoren, som skulptören



Bild 2. Från Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1897. Rörstrand hade sin exposition på en framträdande plats i Industrihallen. Den dominerades av den nya jugendproduktionen som till större delen hade Alf Wallander till upphovsman.

bland bröderna, Christian Eriksson, skapade. Den bestod antingen av naturalistiska figurframställningar eller av lätt stilerade växtornament. Den grova formen saknade den polerade och okänsliga finish, som Eldh och hans kolleger ofta tvingades ge sina arbeten. Den lät träet komma till sin rätt. Ännu bjärtare stack det nya av mot det gamla i Gustafsbergs och Rörstrands expositioner, där Gunnar Wennerbergs och Alf Wallanders alster visades för första gången. Där var jugendstilen fullt utbildad och renodlad. Rosor och liljor i eleganta slingor eller krabbor och fåglar klängde längs kärlens sidor. De var antingen utförda i raffinerad underglasymmålning eller i relief, men dekoren smög sig alltid lika följsamt efter vasernas mjuka kurvor. I ett fall kunde Carl Eldh se, hur Wallander låtit en simmande flicka smidigt välva sig på rygg med handen och nacken mot vasens skuldra, som om hon vilade ut ett ögonblick på toppen av en dyning.

Men kvantitativt spelade den nya stilen icke en avgörande roll på utställningen. Det gamla konsthantverket av det stilimiterande slaget dominerade, och jämförelsen gav sig osökt. Bland möblerna hade framför allt louis-seizen och empiren tillämpats virtuosmässigt. Även silversmederna hade tagit vara på teknikens framsteg men endast för att göra renässansen och barocken formrikare än någonsin. För Carl Eldh var valet icke svårt. Han var själv en skicklig hantverkare, men han var utled vid själlösheten i sin egen tekniska fulländning. Här fick han se målare till synes lekande lätt bemästra den keramiska tekniken och ställa den i den nya formens tjänst. För honom, som redan behärskade tekniken, var det självklart att följa efter i deras fotspår. Framför konstnärsförbundarnas konst hade han vagt kunnat känna, hur hans egna konstnärliga planer började klarna. Det omedelbart påtagliga i varje konststart är dess yttre form och icke dess innehåll. Den som är osäker på sina uttrycksmedel och som dessutom länge slavat under en själlös forms herravälde måste vara särskilt mottaglig för formala impulser. Här mötte Carl Eldh den nya formen för första gången renodlad, och han kände att den kunde ge honom täckning för det innehåll han bar på. Det är naturligt att den

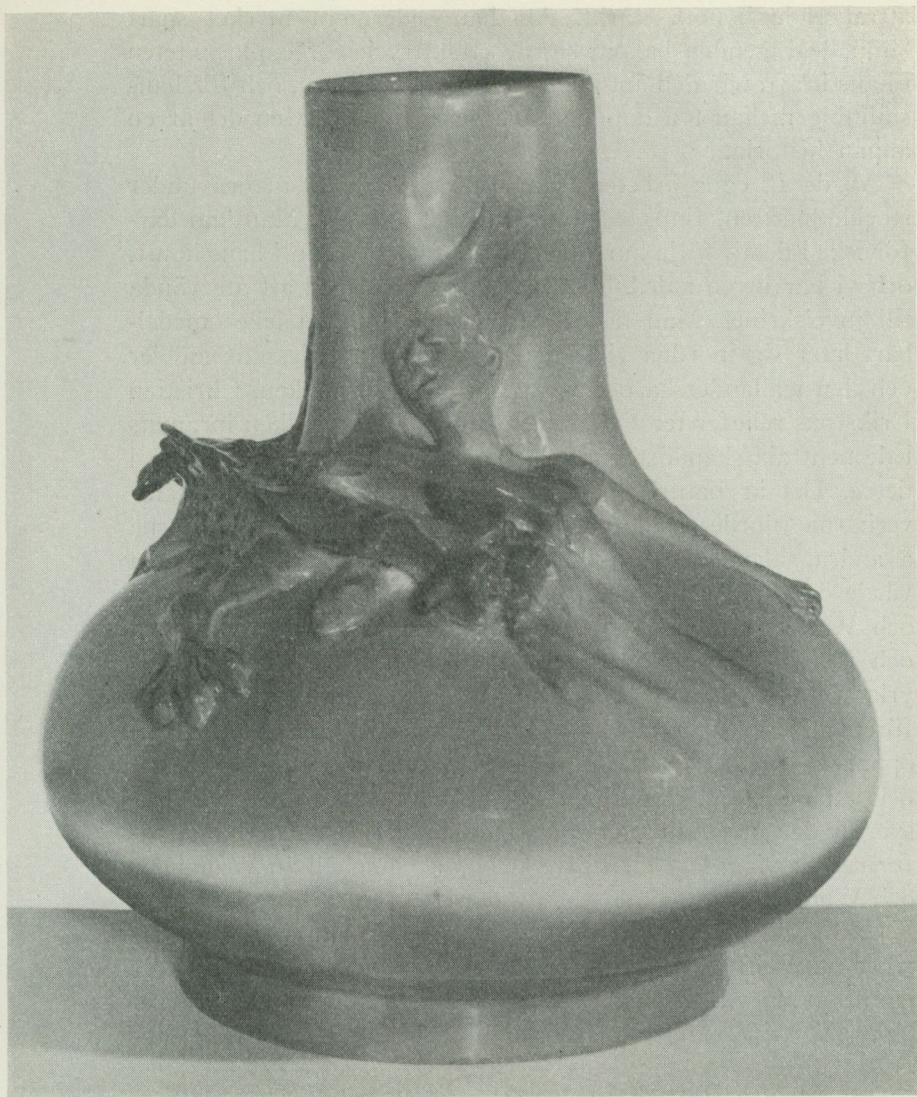


Bild 3. Vas av Alf Wallander, utställd i Rörstrands exposition på utställningen i Stockholm 1897. Liksom senare i Carl Eldhs skrin anpassar sig dekoren smidigt efter kärlets form samtidigt som den har ett självständigt bildinnehåll. Höjd 32 cm. Nationalmuseum.

attraherade honom starkt. Att han sedermera mycket snart lämnade jugenden bakom sig är ett uttryck för explosiviteten i hans kraft, när den äntligen nådde urladdningen, och för hans ställning mellan två dominerande generationer. Men det är en annan historia.

Av de få egna arbeten, som Carl Eldh hann utföra under stockholmsåren, finns så gott som intet bevarat. Man kan därför icke i detalj följa hur jugendformerna växte in i hans konst, och vi har ingen anledning att längre dröja med att återvända till juvelskrinet. Man fäster sig snart vid att det icke omedelbart låter sig inordna vid sidan av bröderna Ericssons möbler och den wallanderska och wannerbergska keramiken. Christian Erikssons reliefer ter sig snarast som fri konst, vilken inramats i de neutrala skåpdörrarna. De saknar organiskt samband med dessa. Det är naturligt att skulptörens samarbete med hantverkarna gjorde möblerna oenhetliga. De keramiska pjäserna å andra sidan är helgjutna nyttoföremål, vilkas konstnärliga värde övervägande ligger på det dekorativa planet. Wallander och Wennerberg hade studerat den dekorativa konstens teori och förmådde konsekvent fullfölja övergången från målarens yrke till konsthantverkarens. Carl Eldhs skrin är ett nyttoföremål, men man märker först så småningom att det kan öppnas — att det är ett skrin. Det är samtidigt ett nyttoföremål och ett stycke friskulptur med ett bildmässigt innehåll. Det speglar den unge bildhuggarens längtan till konsten. Till jugendformen har han lagt ett större belopp av innehåll än Wallander och Wennerberg.

Carl Eldh har själv lämnat ett avgörande bidrag till förklaringen av sitt juvelskrins bildinnehåll. Han berättar att det gamla motivet med Näcken föresvävade honom, när han arbetade på skrinet under de mörka höstkvällarna i Paris. Hem-

Bild 4 och 5. Carl Eldh eftersträfvade att dölja klyftan mellan skrinets krassa nyttofunktion och skulpturens bildinnehåll. Han valde att camouflera nyttan och förtäta innehållet. Därmed blev naturen dominerande. Skrinet doldes under ett naturstycke med en starkt lyrisk-dramatisk ton. — Silver, bredd 24 cm. Nordiska museet 234,824.





sjukan var av naturliga skäl stark, och konstnären är fullt medveten om att situationen har många analogier. Men när Hemsöborna kom till tio år tidigare under liknande förutsättningar, blev boken den första realistiska bygderomanen på svenska. Och konstnärsförbundarnas nationalromantiska gottalsmålteri innebar visserligen en idealisering, men det utfördes med verkligheten bokstavligen inför målarnas ögon, där de satt vid sina stafflin ute i naturen. Först hos Carl Eldh är den sortens verklighet övergiven och utbytt mot folksagans värld.

Älvornas och Näckens roll i 1800-talets svenska konsthistoria vore värd ett särskilt studium. De viktigaste länkarna i kedjan representeras av Nils Johan Blommér, August Malmströms och Ernst Josephsons namn. Men det ligger ingen monoton i upprepnigen. Varje generation har sin speciella syn på det gamla motivet. Medan verkligheten bakom drömbilden icke innebar något problem för Blommér och Malmström, stupade Strömkarlens skapare på den oförenliga motsättningen mellan realismen och symbolinnehållet i sitt verk. I Carl Eldhs juvelskrin har pendeln fullbordat sin rörelse åt andra hållet. Motsättningen är borta, och symbolismen, som bärs upp av jugendkurvorna och ger dem deras innehåll, är renodlad. Eldh har velat framhäva bildinnehållet, som hotades redan av skrinets funktion. Därför har han avstått från att låta jugendformerna komma till alltför påtagligt uttryck i de sedvanliga blomsterstänglarna. Han har i stället föredragit vattenmassornas obestämda och diffusa böljespel, som bättre underordnar sig och samspelar med stämningsinnehållet.

Bild 6. Christian Eriksson behandlade redan 1889 i sin vas Tjusning praktiskt taget samma motiv som Carl Eldh senare tog upp. Blomsterkvistarna och de små grodorna markerar den intima kontakten med naturen, där flickan och pojken tycks höra hemma snarare än bland människorna. Det var spänningen mellan naturen och den av människohand formade vasen som intresserade Christian Eriksson. Därför eftersträvade han icke ett organiskt samband mellan vasens nyttofunktion och skulpturens bildinnehåll. — Brons, höjd 58 cm. Nationalmuseum.

Sällan kan man i sekelskiftets konst så tydligt som i Carl Eldhs juvelskrin, vilket i sig förenar bildkonsten och konsthantverket, studera förhållandet mellan innehåll och form — mellan symbolism och jugend. De två komponenterna har alltför ofta isolerats från varandra. Man har vant sig vid att hänföra symbolismen till bildkonsten och jugendstilen till konsthantverket. Metoden är alltför ensidig. Innehåll utan form är otänkbart, och det finns icke heller någon anledning att förbise innehållet i de fall, då formen dominerar.

Hellre än att följa den strikta uppdelningen i arkitektur, bildkonst och konsthantverk, borde man koncentrera uppmärksamheten på sambandet mellan de tre konstgrenarna. Så länge man försöker förklara jugendkurvan med hänvisningar till Ruskin och Morris eller till vissa amerikanska och europeiska arkitekter, måste resultatet bli otillfredsställande. Varken engelsmännens reformprogram eller jugendarkitekturens historia ger tillräckligt material. Skulle man däremot mera oberoende av den traditionella uppdelningen följa formen i dess relation till symbolismen, nådde man sannolikt betydligt längre.

Försöket skulle måhända bl. a. leda till att både det symboliska innehållet och den veka formen i Auguste Rodins Kopparåldern kunde beläggas såsom förebud till jugendstilen. På forskningens nuvarande ståndpunkt och i detta sammanhang kan språnget förefalla en smula lättsinnigt. Men just när vi har Carl Eldhs ungdom i färskt minne har det fog för sig. Är det en tillfällighet, att Rodins långa kamp om levebrödet som bildhuggare i nyrokons tjänst före genombrottet med Kopparåldern påminner så mycket om Eldhs magra år på Melins verkstad? Eller hade måhända just skulptörerna en viktig del i uppkomsten av den nya formen?

En vag föreställning får ett schematiskt uttryck, då det stundom sägs att konsten speglar samtiden. Denna generella sanning gäller givetvis också den epok som vi här rör oss inom. Men är icke reflexen där övervägande indirekt? Mera än den normbundna bourgeoisiekulturen själv speglar impressionisternas flanörattityd och de andra realisternas flykt till naturen konstnärernas asociala ställning. Målarna var antingen ekonomiskt

oberoende, vilket gällde flera av de ledande impressionisterna, eller också vilsna bohemer. De stod antingen över eller utanför det övriga samhället. Det avspeglar sig lika tydligt i deras konst som i deras förhållande till publiken och i deras flykt från storstaden till konstnärskolonierna på landet.

Skulptörernas situation var helt annorlunda. Vad vi redan iakttagit beträffande Carl Eldh gällde icke endast Christian Eriksson och Rodin utan också en rad av tidens övriga skulptörer. Antingen var de engagerade som bildhuggare i den moderna storstadens väldiga expansion — i Hausmanns Paris såväl som i Lindhagens Stockholm — eller också livnärde de sig på att framställa *objets d'art* i den konventionella stilen för bronsgjutare och silversmeder eller sentimentala statyetter, som ofta spreds i massupplagor utan att upphovsmannen fick mera än en spottstyver. Även det senare blev för övrigt Carl Eldhs öde i Paris. I hans fall har vi försökt tänka oss in i vad slaveriet i de gamla stilarnas tjänst innebar både som formfostran och som kontakt med konsthantverket.

Men följer man skulptörernas bana ytterligare ett stycke, visar det sig att de förblev nästan lika ofria, även sedan de slagit igenom och fått möjlighet att ägna sig odelat åt konsten. Ytterst beror denna ofrihet på att skulptören är kvantitativt så mycket mindre produktiv än målaren. Varje skulptur kräver oerhört mycket mera arbete och kostnader än en tavla. Därmed står också så mycket mera på spel för skulptören för varje nytt arbete han presenterar. Detta ger en förklaring till varför salongsskulpturen under 1800-talets senare hälft var så mycket mera bunden till den konventionella formen och motivkretsen än måleriet, som samtidigt genomgick en revolutionär utveckling. Utställningskatalogerna redovisar otaliga Ledor, Evor, Ariadner, Venusar, Floror och Innocenser mellan Carpeaux's Flora av år 1866 och Eldhs Innocense 1900. Monotonin ger visserligen en våldsamt schematiserad bild av situationen, men den ligger icke helt på sidan om verkligheten.

Skulptörerna var bundna vid staden med otaliga band och deltog icke i konstnärskoloniernas bohemliv. Som hantverkare var de kuggar i samhällsmaskineriet, och som konstnärer vilade

deras öden påtagligare än målarnas i publikens händer. Vi kan här icke gå in på det komplicerade problemet, hur de utnyttjade det snäva svängrum, som salongsskulpturen medgav. Men är det icke troligt, att deras konstnärliga problem kan ha fört dem fram emot jugendkurvaturen tämligen oberoende av dess samtida framväxt på andra håll? Läger man härtill skulptörernas hantverksmässiga formskolning och deras intima beroende av samhället på alla fronter, är det tydligt att de hade större förutsättningar än målarbohemerna att delta i skapandet av den sociala företeelse som en ny tidsstil innebär.

Blir på så sätt jugenddrag belagda i Kopparåldern måste vi också återfinna dem i den nordiska system till Rodins ungdomsverk — i Per Hasselbergs Snödroppen. Och därifrån är steget icke långt till gesimsskulpturerna i Pontus Fürstenbergs galleri. Där möter vi återigen symbolismen och realismen för enade liksom i Strömkarlen. Men det är icke endast symbolismen som vi återfinner i det fürstenbergiska taket. Mera bokstavligt har väl aldrig salongsskulptur hängts uppåt väggarna, men tydligare kunde icke heller Hasselberg ha röjt sina dekorativa ambitioner. Symbolism — dekorativa tendenser. Står vi här i jugendstilens gränsland? Den mjukt böljande kurvan är visserligen svårare att återfinna, men en av våra uppgifter blir just att urskilja den nya stilen, där den ännu knappast synes.