

Gustav Vigeland som ideologiprodusent

En analyse av skulpturen Slekten (1936)

Kesia Eidesen



Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2012
Veileder: Erik Mørstad

Gustav Vigeland som ideologiprodusent

En analyse av skulpturen *Slekten* (1936)

© Kesia Eidesen

2012

Gustav Vigeland som ideologiprodusent

Kesia Eidesen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Oslokopisten AS

Sammendrag

Det overgripende spørsmålet i denne masteroppgaven kan formuleres slik: *Hvordan inngår det klassiske, det urnorske og spørsmålet om etnisitet i Vigelands skulptur Slekten?* Jeg behandler problemet ut i fra tanken om at Vigeland har norske urtyper som forbilder for sin kunst. Jeg har valgt en forholdsvis åpen problemstilling som fanger opp flere elementer i det som jeg oppfatter som en romantisk innflytelse i Vigelands arbeid. Problemstillingen er verksorientert, og det er i all hovedsak ett verk som undersøkes her. Vigeland arbeidet med slektsmotivet i nesten tretti år, og uttalte selv at denne skulpturen kanskje var hans beste arbeid. Det lar seg godt gjøre å tolke denne skulpturen i lys av Vigelands interesse for slekt, opphav og “det gammelnorske”. Jeg diskuterer forholdet mellom det klassiske og det norske hos Vigeland, utfra en hypotese om at disse er tett forbundet, og at det er mulig å spore en etnisk diskurs i Vigelands klassisisme. Spørsmålet om etnisitet handler om Vigelands opphavstanke. Han finner essensen av det norske i sagalitteraturen. Jeg diskuterer de ideologiske forestillingene i lys av en politisk samtidskontekst.

Takk

Jeg vil takke min veileder Erik Mørstad for konstruktive kommentarer og tilgjengelighet; Trine Otte Bak Nielsen og Guri Skuggen ved *Vigeland-museet* for gjestfrihet og hjelp til orientering i museets arkiver; for inspirerende samtaler og innspill: professor Patricia Berman, historiker Anders Granås Kjøstvedt, vitenskapshistoriker Nils Roll-Hansen og kulturhistoriker Nina Witoszek; en spesiell takk til religionshistoriker Terje Emberland ved *Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter* for et kritisk blick og engasjement; *Osloforskning* for økonomisk støtte; Iris Aasen Brecke og Siv Marit Svanaes for språkvask; takk til mine medstudenter Kaja Maria Rannveig Hjort, Hilde Berteig Rustan, Jeanette Ulrikke Lund og Ingrid Halland for at de har satt farge på min studietid ved universitetet; og til slutt takk til min familie for hensyn og støtte: Arne Eidesen, Anne-Marie Halvorsrud, Egon og Laila Christensen, og ikke minst Jostein Christensen for behjelpelighet gjennom hele arbeidsprosessen.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
	Problemstillingen	3
	Valg av materiale	4
	Tidligere forskning.....	6
	Kildematerialet	8
	Undersøkellesmetoden.....	9
	Oppgavens struktur	10
2	Modernitetskritikk og bonderomantikk.....	11
	En eksemplarisk slekt.....	11
	Vigelandts egen følelse for slekt og folk.....	14
	Modernitetskritikk og byforakt	16
	Forbindelsen til Setesdal	19
	Urnorske typer.....	22
	Jarletypen	26
3	Etnisk diskurs i Vigelandts klassisisme.....	30
	Vigelandts Eidsvollmonument.....	30
	Delte meninger om <i>Slekten</i>	32
	“Tarzan-svulmende kjemper”	34
	Verksbeskrivelse	37
	Urnorske typer i <i>Slekten?</i>	39
	Vigelandts klassisisme: sterk og norsk.....	42
	Antifransk.....	46
	Etnisk klassisisme i <i>Slekten?</i>	48
4	Spørsmålet om etnisitet	51
	Etnisitet forstått som felles opphav	51

Forsøk på å fortolke Vigelands opphavsmyte	52
Vigeland og Ragnarok.....	56
Biologi og religion	59
Er jeg et sørlandslandsskap?	63
En tid i forandring	68
5 Konklusjon	70
Litteratur.....	74

1 Innledning

Hans figurer er fullstendig fri for ethvert sosialt eller politisk siktepunkt. De er alle tidløst nakne, uten rekvisitter, og viser ikke til noe ut over sin egen sfære. Vigeland forholdt seg nå som tidligere til det allment menneskelige, og lar karakteriserende og uttrykksbærende elementer ligge i [...] selve kroppsspråket som han er en mester i å variere.¹

Hovedkilden til Gustav Vigelands (1869–1943) kunstnerskap er Tone Wikborgs (1930) bok *Gustav Vigeland: En biografi*, som kom ut i 2001. Wikborg har jobbet i tretti år som museumsleder for Vigeland-museet, og boken er basert på et rikt kildemateriale fra museets arkiver. Biografens dilemma, forteller Wikborg, er ikke bare å velge relevante kilder blant mange, men også at det alltid vil være “sorte hull” i en biografisk fortelling. Wikborgs bilde av Vigeland er av en “tidløs” og universell kunstner, hvis kunst er hevet over sted og tid. De fleste som studerer Vigeland i dag forholder seg til Wikborgs arbeid.

Vigeland-kommentatorer tar ofte utgangspunkt i Wikborgs bøker, men det finnes faktisk flere biografier om kunstneren. De fleste av dem er forholdsvis ukjente, og skrevet før 1965. Den første Vigeland-biografien ble skrevet av kunstnerens nære venn Hans Peter Lødrup i 1944. Hans bok *Gustav Vigeland* er basert på deres lange vennskap, Vigelands brevsamling og dagboken etter den tidligere museumsdirektøren Hans Dedekam.² Selv om Lødrups bok bærer preg av å være i overkant panegyrisk i tonen, sammenlignet med hva vi er vant med i dag, gjør Lødrups personlige forhold til Vigeland boken til en viktig kilde til kunstnerens interesser og livsanskuelser. Ikke minst gjelder dette fordi Lødrup har med opplysninger som man ikke finner i Wikborgs biografi, og som dessuten stemmer dårlig overens med hennes bilde av Vigelands figurer som “tidløse” og “fri for ethvert politisk eller sosialt siktepunkt”.

Lødrup samtaler med Vigeland om noen tegninger, og forteller noe spesielt om Vigelands korte og kraftige mennesketype:

Figurene i komposisjonene er temmelig korte og kraftige og minner for såvidt om den mennesketype han også endte med å framstille, således som de framtrer i bruskulpturene, en type som for kvinnenens vedkommende etter Vigelands mening muligens er typisk setesdalsk og urnorsk.³

¹ Tone Wikborg, *Gustav Vigeland: Kunstneren og hans verk* (Oslo: H. Aschehoug & Co, 2010), 169.

² Hans Peter Lødrup (1885–1955) var journalist, og høyrepolitiker. Han satt mange år i Oslo bystyre. Hans Dedekam (1872–1928) var kunsthistoriker og kjent som leder av Kunstindustrimuseet i Oslo. Dedekam var en av pådriverne bak kommunens innkjøp av Vigelands fontene i 1906, og en viktig støttespiller i Vigelands karriere.

³ Hans Peter Lødrup, *Gustav Vigeland* (Oslo: Nasjonalforlaget, 1945), 23.

I dette sitatet ser Vigeland ut til selv å mene at hans kvinnetyper er urnorske – til og med setesdalske. Ordet “muligens” gjør selvsagt sitatet problematisk. Er det Vigeland selv som sier at kvinnene bare “muligens” er urnorske, eller viser ordet til at Lødrup har Vigelands uttalelse fra andre, uten at han selv kan bekrefte at kunstneren har sagt noe slikt? Uansett er Lødrups bemerkning interessant. Den viser for det første at Vigelands samtidige ikke umiddelbart oppfattet kunsten hans som løsrevet fra alle siktepunkter, selv om man fra begynnelsen av sa at den var universell. I tillegg ser det også ut til å åpne for spørsmålet om ikke Vigelands “klassiske”, “universelle” og “allmenngyldige” typer kanskje er mer ladet med nasjonalromantikk, med tanker om “det urnorske”, med *etnisitet*, enn det man har hatt for vane å tenke – i det minste i noen av verkene hans.⁴

Denne forestillingen hos Vigeland, som Lødrup bare nevner kort, ligger til grunn for undersøkelsen i denne oppgaven. Jeg ønsker å se nærmere på hva denne urnorske typen hos Vigeland går ut på, og om det lar seg gjøre å lese den inn i hans skulptur *Slekten*. I sitatet synes Vigeland å sidestille kroppstypen til setesdalske kvinner med en urnorsk kroppstype. Mitt forslag er at dette ikke er en tilfeldig uttalelse, men at Vigeland er opptatt av en slags opphavsmytologi og identitetssøking som kommer til uttrykk i en interesse for slekt, avstamning og etnisitet, og dessuten i idealisering av sagatiden og “det urnorske”.

Vigeland er ikke alene om å være interessert i en urnorsk mennesketype. Tanken om at det rene og opprinnelig norske fantes bevart i bondestanden inngår i en nasjonalromantisk tradisjon i Norge fra 1800-tallet, men er en tanke som også lever videre utover på 1900-tallet. Jeg mener at *Slekten* kan betraktes som et bilde på disse interessene hos kunstneren. Denne undersøkelsen fremhever de mer romantiske og konservative sidene ved skulptøren, som jeg mener er underbelyst i Vigelandforskningen. Med romantisk mener jeg en tilbakeskuende og nostalgisk tendens som viser seg hos Vigeland i idealisering av setesdalsbønder og vikingenes storhet.

I den tradisjonelle kunsthistoriske fortellingen er Vigeland ofte litt malplassert. Vigeland ble aldri noen modernist. Hans skulpturer forble narrative og symbolske. Som samtidskunstner var Vigeland på høyden i 1890-årene, men kom til å ligge mer bakpå når det gjaldt å følge med utviklingen over i det nye århundret. Kunsthistoriefaget har i lang tid vært preget av et historiesyn som favoriserer modernismen. Tanken om at det er avantgarden som

⁴ Professor i sosialantropologi Thomas Hylland Eriksen skriver at etnisitet er en form for gruppeidentitet. En etnisk gruppe kan ha mange ulike definisjonskriterier, men et vanlig kriterium er at den etniske gruppen har et felles historisk opphav i en mytisk urtid. Thomas Hylland Eriksen, “Kultur og samfunn”, i *Menneske og samfunn: Samfunnskunnskap. Sosiologi. Sosialantropologi*, red. av Erik Sølvsberg, Hans Arne Kjelsaas og Thomas Hylland Eriksen, 118–173 (Oslo: H. Aschehoug & Co, 1995), 131–133.

driver kunsthistorien fremover, har vært bestemmende for hvilke kunstverk som har blitt kanonisert. Slik har kunst som oppfattes som frempek mot modernismen blitt ansett som de mest relevante i kunsthistorien.

Vigelands kunstnerskap har etter mitt syn falt mellom to stoler i denne sammenheng. I blant blir han forklart som flørtende med modernismen. På Vigeland-museets hjemmesider fortelles det at Vigeland var interessert i kubismens geometriske eksperimenter, og at han bestilte bilder av Matisse sine skulpturer.⁵ Viljen til å vinkle Vigelands kunst i retning av modernismen kan fort skygge for andre sider ved denne kunstneren som kanskje er vel så relevante. Vigeland har ikke mye fint å si om moderne kunst, og også storbyen, franskmenn, kristne og intellektuelle får gjennomgå. I denne oppgaven hevder jeg at Vigeland var mer interessert i vikinger og bønder, enn i kubister og fauvister.

Det offentlige monumentalverket *Slekten*, som i dag står i det nordøstlige hjørnet av Frognerparken, er etter mitt syn en skulptur som åpner for å undersøke sosiale og politiske sammenhenger for Vigelands kunst. *Slekten* har vært regnet som Vigelands beste, men også som hans verste og mest smakløse arbeid. I denne oppgaven vil jeg foreslå at det finnes en slags interaksjon mellom *Slekten* og Vigelands ideologiske forståelseshorisont. Slektsmotivet ble først utarbeidet da Vigeland deltok i konkurransen om å lage et Eidsvollsmonument. Alle konkurransebidragene ble stilt ut i 1924, og ambivalensen hos publikum foran Vigelands skulptur var tydelig fra første stund. Vigelands tolkning av grunnlovsnedtegnelsen i 1814, i en fremstilling av to store menn på hver sin side av en familiegruppe, skapte sterke reaksjoner, men i begge ender av skalaen. Noen oppfattet skulpturgruppen som et flott symbol på en ren og sunn befolkning, andre mente mennene var for store og truende. Mellomkrigstiden og bekymringen for degenerasjon er etter mitt syn en relevant kontekst for denne skulpturen.

Naturligvis er det slik at spørsmålene man stiller i stor grad bestemmer hvilke svar man finner, og denne oppgaven er selvsagt ikke ment å gi et entydig svar om Vigeland og hans kunst. Snarere ønsker jeg å problematisere Vigelands ideologiske investeringer i *Slekten*.

Problemstillingen

Oppgavens problem kan formuleres slik: *Hvordan inngår det klassiske, det urnorske og spørsmålet om etnisitet i Vigelands skulptur Slekten?* Jeg behandler problemet ut i fra tanken om at Vigeland har norske urtyper som forbilder for sin kunst. Jeg har valgt en forholdsvis åpen problemstilling som fanger opp flere elementer i det som jeg oppfatter som en romantisk

⁵ <http://www.vigeland.museum.no/no/samlingen/sene-arbeider> (Oppsøkt 9.5.2012).

innflytelse i Vigelands arbeid. Problemstillingen er *verksorientert*, og det er i all hovedsak ett verk som undersøkes her. Vigeland arbeidet med slektsmotivet i nesten tretti år, og uttalte selv at denne skulpturen kanskje var hans beste arbeid.⁶ Det lar seg godt gjøre å tolke denne skulpturen i lys av Vigelands interesse for slekt, opphav og “det gammelnorske”. Den biografiske undersøkelsen gjelder ikke først og fremst Vigeland som privatperson, men handler om kunstnerens ideologiske orientering og kontekst. Jeg diskuterer forholdet mellom det klassiske og det norske hos Vigeland, utfra en hypotese om at disse er tett forbundet, og at det er mulig å spore en etnisk diskurs i Vigelands klassisisme. Spørsmålet om etnisitet handler om Vigelands opphavstanke. Han finner essensen av det norske i sagalitteraturen. Jeg diskuterer disse ideologiske forestillingene i lys av en politisk samtidskontekst.

Om problemstillingen er bred, er til gjengjeld perspektivet ganske smalt. Denne oppgaven begynte som en mer omfattende undersøkelse av *Slekten* i lys av totalitær ideologi, og jeg så etter tangeringspunkter mellom ideologiske forestillinger hos Vigeland og nasjonalsosialismens rasebiologi. Underveis i arbeidsprosessen forlot jeg denne brede forklaringsrammen til fordel for en mer nasjonal vinkling. Undersøkelsen av totalitær ideologi krevde så mye forbehold, definisjoner og problematisering at det ble lite plass til å si noe konkret om Vigeland som ideologiprodusent og *Slekten*. Jeg har vurdert det som hensiktsmessig å begrense vinklingen, uten at jeg har lukket øynene for den samtidige totalitære ideologien. En stor fordel jeg har hatt er at det forskes mye på ideologiske strømninger i Norge på 1930- og 1940-tallet både på universitetet i Oslo og ved *Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter*. Jeg har hatt god hjelp av et levende forskningsfelt med ekspertise på flere av temaene som berøres i denne teksten.

Valg av materiale

Slekten har en konfliktfylt resepsjonshistorie. Monumentet er et av de mest debatterte enkeltverkene i Vigelands kunstnerskap, med relativt hyppige presseoppslag fra 1920-tallet frem til slutten av 1980-tallet, da skulpturen ble oppført i parken. Vigeland oppfattet selv sine skulpturer som allmenngyldige og universelle, og mente at de lett kunne forstås av alle og enhver. De ulike oppfatningene av denne skulpturen demonstrerer derimot at betydningen av Vigelands kunst slett ikke er åpenbar og lettfattelig. Resepsjonshistorien er derfor et godt utgangspunkt for videre diskusjon, og utgjør en bakgrunn for min egen tolkning av verket.

⁶ Lødrup, *Gustav Vigeland*, 155.

Blant Vigelands arbeider inntar *Slekten* en litt spesiell posisjon. Den er både typisk og utypisk for Vigelands sene kunstnerskap (cirka fra 1910 og utover). Den er typisk fordi menneskefigurene i den er utformet i samme formspråk som de mer eller mindre samtidige broskulpturene (1926–1933). Den er også litt utypisk fordi motivet ble utarbeidet som et utkast til et nasjonalmonument. Motivet var ment som et symbolsk uttrykk for en konkret historisk hendelse. Slik skiller *Slekten* seg også ut blant parkskulpturene. Funksjonen som et offentlig monumentalverk er relevant for mitt forsøk på å forklare og forankre denne skulpturen i en politisk samtidskontekst, siden den inngår i en visuell kultur i mellomkrigstiden, en tid preget av sterke ideologiske spenninger. Undersøkellesmaterialet har sitt tyngdepunkt fra 1920-tallet og utover. Dermed blir vekten i denne oppgaven liggende på Vigelands “sene periode”.

Verkets tittel og selve slektsmotivet er også relevant for besvarelsen. Oppgaven handler om Vigelands forestilling om en urnorsk mennesketype. Fremstillingen av en tallrik slekt bestående av kraftige og store mennesker lar seg godt forstå i lys av typen som Vigeland forteller om til Lødrup. Det er naturlig å se på Vigelands interesse for slekt, etnisitet og det urnorske i sammenheng med hverandre. Etter mitt skjønn lar det seg også gjøre å lese disse interessene hos Vigeland inn i dette slektsmotivet.

Når jeg har gått gjennom tekster om Vigeland, i alt fra dagbøker til avisinnlegg, har målet mitt vært å finne kilder som forteller noe om kunstnerens livssyn og ideologiske anskuelser. Jeg vil derfor poengtere at jeg ikke forsøker å skape et mest mulig helhetlig bilde av Vigeland, men at jeg fokuserer på de mer romantiske, konservative og irrasjonelle strømningene som er bestemmende for hans verdensanskuelse. Dette har jeg gjort fordi jeg mener at fokuset på Vigeland som en klassisk, allmenngyldig og tidløs kunstner har gjort at de nevnte strømningene har fått for liten oppmerksomhet i forskningen. Det er ikke min intensjon å redusere Vigeland til en naiv nasjonalromantiker (på samme måte som andre har redusert ham til en klassisist). Jeg ser for meg at idealet om *både og* burde være gjeldende i fremstillingen av en kunstners ideologiske orientering. Det er vel rimelig å tenke at det er et godt tegn at et personportrett kan kompliseres.

Tidligere forskning

Forskningen på Vigelands kunst er ikke stor.⁷ Arne Brenna er alene om en doktoravhandling om Vigelands kunst: *Form og komposisjon i nordisk granittskulptur 1909–1926: Carl Milles. Kai Nielsen. Gustav Vigeland*, ved universitetet i Oslo i 1953. Det finnes tre hovedoppgaver i kunsthistorie: Gerd Hennums “Gustav Vigelands hjemstavnskunst”, avlagt ved universitetet i Bergen i 1986, Elsebet Kjerschows “Symbolisme, klassisisme og vitalisme i Gustav Vigelands broskulptur”, ved universitetet i Oslo i 1998. Og Tone Wikborgs “Gustav Vigelands fontene”, ved universitetet i Oslo i 1968. Denne går i dialog med Brennans studie *Vigelandbroen* (1942). I tillegg finnes Margit Weingartens masteroppgave “Gustav Vigeland’s Abel Monument”, avlagt ved Washington University i 1976. Utenom disse finnes en håndfull magisteravhandlinger. Brenna hadde Vigeland som tema også for sin magisteravhandling: “Gustav Vigelands portrettbyster” (1951), og samlet sett er vel han den som har forsket mest på Vigeland. Pål Hougen skrev “Adorasjonen, et motiv i Gustav Vigelands kunst” (1958), og Erik Mørstad står for “Gustav Vigelands smijernsarbeider, fra verksted til park” (1978).

Vigelandforskningen fordeler seg også i en mengde artikler. Noen av disse åpner for ideologiske lesninger av Vigelands kunst. I artikkelen “Adolf, Gustav Vigeland” i *Norsk Kunstnerleksikon*, ser Mørstad at parkens ikonografi slekter på anlegg fra sen-romantikken. Han finner at vandringsmotivet er et sakralt element som gir parken en religiøs dimensjon. Nina Witoszek ser også religiøsitet i parken, men da en religiøsitet av en mer hedensk karakter. I “Nature as Sacrum: The case of Gustav Vigeland” (2011) argumenterer hun for at Vigeland dyrker naturen som religion. Kjerschow ser livskraft i Vigelands kraftige mennesketyper i artikkelen “Vigeland og vitalismen” (2006), som er basert på hennes hovedfagsoppgave. Hun mener at de store kvinnefigurene uttrykker en fruktbarhetsmytologi i parken.

Frithjof Bringager og Holger Koefoed har undersøkt irrasjonelle og erotiske elementer i Vigelands kunst. Bringagers “Den erotiske faun: Gustav Vigeland og antikken” (1994) tematiserer humor og erotikk hos Vigeland. Koefoed ser på noe av det samme i *Eros i norsk kunst 1880–1980-årene* (1986), men hos ham psykologiseres det mer i lys av kunstnerens strenge oppdragelse i et puritansk hjem. Den amerikanske psykiateren Richard C. Simons anlegger et psykoanalytisk perspektiv på personen Vigeland, og på hans kunst i “Creativity,

⁷ For en generell oversikt over tekster om Vigeland til og med 1986, se Erik Mørstad, “Vigeland, Adolf Gustav”, i *Norsk Kunstnerleksikon IV*, red. av Oscar Thue et al., (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), 372–385; eventuelt Tone Wikborg, *Gustav Vigeland: En biografi* (Oslo: Gyldendal, 2001), 568–572.

mourning, and the dread of paternity: Reflections on the life and art of Gustav Vigeland”. Simons vektlegger kunstnerens barndomstraumer som styrende i hans kunstnerskap.

Blant de ideologiske undersøkelsene inngår også Johan Bernitz Hygens artikkel “Vigeland, livet og evigheten” (1946). Han ser et grunnleggende biologisk menneskesyn hos Vigeland, som han mener er rotbeslektet med det biologiske menneskesynet i nasjonalsosialismen. Teologen ser på brede ideologiske strømninger som mulig innflytelse hos Vigeland, men er likevel polemisk i sitt forsøk på å frikjenne Vigeland fra anklagene om at skulpturene er nazistiske. I denne oppgaven spiller jeg videre på noen av Hygens poenger, ved å diskutere romantiske og konservative strømninger i Vigelands kunstnerskap – også i lys av det slektskapet Hygen argumenterer for. Etter mitt syn er det fremdeles mye usagt om ideologiske forestillinger hos Vigeland, og det finnes ingen forskning på Vigelands uttalelse om urnorske typer.⁸

Når det gjelder støttelitteratur har jeg hatt god hjelp av Terje Emberlands forskning på nasjonalsosialisme i Norge, i *Religion og Rase: Nyhedenskap og nazisme i Norge 1933–1945*, og antologien *Jakten på Germania: Fra nordensvermeri til SS-arkeologi*. I denne artikkelsamlingen diskuteres mytedannelsen omkring den nordisk-germanske rase, og dens antatte storslåtte fortid. Ingo Wiwjorras artikkel “Arkaisme og krisen i det moderne: Ideen «Ahnenerbe»” har vært relevant for min fortolkning av Vigelands idealisering av sagatiden og det urnorske som en arkaisme og som reaksjon på det moderne.⁹ Jeg har også hatt bruk for Stefan Arvidssons artikkel “Germania: Noen hovedlinjer i forskningen om fortidens germanere”, som forklarer fortidsdyrkningen i forhold til historiesyn og kulturpessimisme.

Jeg har benyttet meg av noe teori om klassisisme. Klassisismeteoritikere som Athena S. Leoussi og Wojtęch Jirat-Wasiutyński har forsket på klassisisme på 1800- og 1900-tallet.¹⁰ De er på hver sin måte opptatt av hvordan en etnisk diskurs inngår som en sentral ingrediens i klassisismen. Begge forklarer klassisisme som et etnosentrisk og imperialistisk formspråk. Jeg har forsøkt å anlegge noen av deres perspektiver på det jeg mener er en særegen form for klassisisme hos Vigeland. Problemstillingen min knytter an til deres studier. For eksempel bruker jeg Leoussis begrep *etnisk klassisisme* i min hypotese om at “det norske” og det klassiske er forbundet hos Vigeland.

⁸ Utenom de vitenskapelige avhandlingene finnes en forholdsvis stor produksjon av “formidlingslitteratur”, slik som museums kataloger, flere biografier med mer.

⁹ Ingo Wiwjorra (f. 1962), Dr. Phil. Studier i nyere historie, prehistorie og antropologi i Berlin og Hamburg.

¹⁰ Athena S. Leoussi, fransk-britisk kunsthistoriker med doktorgrad i sosiologi ved London School of Economics. Polsk-britiske Wojtęch Jirat-Wasiutyński (1948–2006) var kunsthistorieprofessor ved Queen’s University i Kingston, Ontario. Han avla doktorgrad ved Princeton University i 1975, under tittelen *Paul Gauguin in the context of Symbolism*.

Kildematerialet

Flere av de viktigste poengene i denne teksten baserer seg i stor grad på upublisert materiale og på lite tilgjengelige kilder om Vigelands kunstnerskap. En viktig kilde er dagboken til Dedekam, som allerede er presentert. Dedekam noterte flittig fra sine møter med kunstneren i perioden 1907–1927, og dagboken spenner over nesten tre hundre sider. Disse nedtegnelsene gir et unikt bilde av Vigeland, ettersom disse to tilbragte mye tid sammen. Vigeland redigerte notatene etter Dedekam, og teksten kan derfor anses for å være autorisert av kunstneren selv. Dagboksnotatene finnes i manuskriptform i Vigeland-museet.

Også byarkitekt Harald Aars (1875–1945) førte dagbok over sitt forhold til Vigeland. Et utvalg fra dagboksnotatene ble utgitt i bokform i 1951, under tittelen *Utdrag av byarkitekt Harald Aars' etterlatte dagboksnotater*. Aars vektlegger Vigelands romantiske og svermeriske sider i større grad enn andre av Vigelands omgangsfeller. Han fremhever for eksempel kunstnerens idolisering av vikingskalden Egil Skallagrimsson og det norrøne. En tredje primærkilde er Vigelands selvbiografi “Erindringer”. Denne gir noe informasjon om kunstnerens bakgrunn og ungdomsår. I tillegg er brevvekslingen mellom Vigeland og Sophus Larpent (1838–1911) av særlig interesse.¹¹ Larpent har etterlatt seg en stor mengde brev fra Vigeland, og Ragna Stang har publisert et utvalg av disse i boken *Gustav Vigeland: Om kunst og kunstnere* i 1955. Brevene er skrevet på studieturer i Frankrike og England i årene 1900–1901. Brevene, hvor Vigeland uttaler seg om kunst generelt og om kunstnere han møter, viser Vigeland som kunstkritiker.

Jeg har også benyttet meg av Vigelands personlige bibliotek i arbeidet med denne oppgaven. Jeg har forsøkt å skaffe meg oversikt over Vigelands 5000 bøker og 2500 tidsskrifter, noe som til en viss grad har latt seg gjøre takket være Vigeland-museets digitalisering av kunstnerens boksamling. Særlig har jeg vært opptatt av bøkene som kunne være relevante for Vigelands livssyn og ideologiske forestillinger. Imidlertid har jeg forsøkt å bruke denne typen informasjon med forsiktighet. Det er selvsagt ikke uproblematisk å tillegge besittelsen av visse bøker for stor betydning. Her må det tas en rekke forbehold. Det er for eksempel ikke sikkert at Vigeland har anskaffet seg alle bøkene selv. Bøker kan ha blitt ham tilsendt av venner. Det er også mulig at Vigeland kan ha vært abonnent hos bokhandlere som mer eller mindre tilfeldig har sendt ham forskjellige bøker. Det må også vurderes om bøkene ser brukt ut eller ei, for eksempel om sidene er sprettet opp. Det som er mer sikkert er at

¹¹ Sophus Larpent var dansknorsk skribent og kunstsamler. Han var født i København og oppvokst i et miljø preget av kontinental kultur og væremåte. Han var en litt eksotisk type i 1870- og 1880-årenes Kristiania. Bodil Sørensen, *Gamle mestertegninger fra Sophus Larpents samling* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1999), 9.

biblioteket gir et visst bilde av hva man oppfattet som aktuelt på Vigelands tid. Samlingen presenterer til en viss grad hvilken type litteratur som var i sirkulasjon.

Ved siden av det nevnte materialet forholder jeg meg til Vigelands egne notatbøker. Store deler av disse er ikke transkriberte, og det har til tider vært tidkrevende arbeid å finne frem i materialet. Lesningen av Vigelands egne tekster og notater har vært svært viktig for denne oppgaven, men i likhet med det å argumentere på bakgrunn av en persons bibliotek, er det å argumentere ut fra notater på mange måter en tvilsom praksis. Tankene som er notert ned kan være uferdige skriblerier, utsagn kan være ment ironisk, eller i verste fall stiliserte innvendinger mot egne faktiske standpunkter. Når jeg har brukt Vigelands notater har jeg vært bevisst på at de ikke kan tolkes uten et visst forbehold. Mitt hovedinntrykk er til syvende og sist at disse er til stor hjelp og at de tilføyer noe til helhetsbildet av Vigeland.

Wikborg skriver at biografens dilemma er å velge relevante kilder blant mange mulige. Vigelands setesdalstype passer for eksempel ikke inn i hennes fortelling, og i min tekst er også mye kildemateriale utelatt. Jeg vektlegger Vigelands interesse for slekt, avstamning og “det gammelnorske”, en vinkling som kan være et supplement til Wikborgs arbeid. Det er begrenset hvor mye av arkivet på Vigeland-museet jeg har rukket gjennom, og ny informasjon om Vigeland vil dukke opp ved mer forskning og undersøkelse. Det vil sikkert føre til flere nyanser i bildet av denne kunstneren, noe som etter mitt syn er naturlig, siden livssyn og ideologiske forestillinger hos en person aldri vil være en enkel sak å si noe sikkert om.

Undersøkelsesmetoden

Metoden min i denne oppgaven er delvis historisk-biografisk, men også basert på verksanalyse av *Slekten*. Det biografiske materialet ligger til grunn for en nytolkning av denne skulpturen. Det å jobbe med biografisk informasjon, og det å tolke verk ut i fra det, kan vel kanskje kritiseres for å være en litt gammelmodig arbeidsmåte. I kunsthistoriefaget finnes en vilje til å bevege seg videre fra en historisk-biografisk metode og anlegge mer teoretiske og filosofiske perspektiver, med fokus på betrakterrollen, persepsjon og spørsmål om fortolkning, heller enn på selve kunstneren. I tilfellet Vigeland er det etter mitt syn likevel en jobb å gjøre med det biografiske materialet for å utfylle bildet av denne skulptøren. I denne oppgaven diskuterer jeg funn og sitater som kan nyansere stereotypien om Vigeland som ideologiløs og tidløs klassisist.

Det at jeg har valgt *Slekten* som analysemateriale fortjener en kommentar. Det finnes fordeler og ulemper med å velge seg ut ett verk. Den mest åpenbare fordelen er at begrensningen gir mulighet til å gå i dybden i undersøkelsen. En ulempe er kanskje at besvarelsens relevans for større deler av kunstnerskapet blir begrenset. Kanskje kunne man si at det ikke er rart at man finner romantisk innflytelse i en skulptur som først ble laget som monument over 1814, og at parkskulpturene stort sett er universelle og allmenngyldige. Det er vel noe riktig i det, men jeg vurderer det likevel som viktig å undersøke enkeltverkene i parken for å se etter motsetninger og komplekser i Vigelands kunstnerskap. Et nærblikk på denne skulpturen kan muligens benyttes som utgangspunkt for mer generell undersøkelse av ideologiske forestillinger bak parkanleggets skulpturer ved en senere anledning.

I analysen undersøker jeg *Slekten* for å se i hvilken grad man finner igjen den urnorske typen Vigeland snakker om. Jeg skal være den første til å innrømme at verket naturligvis kan tolkes på mange måter. Det er også en forholdsvis subjektiv praksis å lese tekster og uttalelser opp mot kunstverk. Når Vigeland snakker om setesdalstypen, snakker han generelt og nevner ikke *Slekten*. Det er ikke mulig å bevise sammenhenger, og min undersøkelse er et forsøk på å *sannsynliggjøre* at de romantiske impulsene hos Vigeland kan leses inn i dette verket. Skulle man som leser være uenig i mine forklaringsrammer rundt Vigelands interesser, tror jeg likevel at en innsikt om Vigelands skulptur er vunnet, siden det ikke er forsket på Vigelands ideer om “det urnorske” og setesdalstypen.

Oppgavens struktur

Besvarelsen fordeler seg i tre hoveddeler. I første del ser jeg på Vigelands forhold til slekt og avstamning som en bakgrunn for arbeidet med *Slekten*. Tanken min er at Vigeland investerte mye verdier og interesser i dette arbeidet. Jeg anser Vigelands slektsfremstilling som koblet til hans ideologiske forståelseshorisont, hvor romantiske og konservative idealer henger sammen med et negativt syn på byen og det moderne. I oppgavens andre del ser jeg på skulpturens konfliktfylte resepsjonshistorie, og bruker den som et argument for at Vigelands kunst ikke er allmenngyldig. Jeg analyserer *Slekten* i lys av “den urnorske typen” som Vigeland forteller om. Tanken er at det klassiske og det norske er forbundet hos Vigeland, og jeg forsøker å spore en etnisk diskurs i Vigelands klassisisme. I siste del undersøker jeg Vigelands opphavstanke, og ser på *Slekten* i lys av en politisk samtidskontekst. Her utvider jeg fortolkningen av Vigelands interesse for opphav og “det urnorske”.

2 Modernitetskritikk og bonderomantikk

En eksemplarisk slekt

Da Vigeland ferdigstilte *Slekten* i gips i perioden 1934–1936, pågikk det en heftig debatt i samfunnet om hvordan det moderne mennesket skulle se ut. Holdningen var at kvaliteten på den norske befolkningen var i full fart på vei nedover, og at drastiske tiltak var nødvendige for å redde den nye generasjonen nordmenn.¹² I offentligheten diskuterte man hvordan man skulle holde befolkningen sunn, en diskusjon som førte til at Stortinget i 1934 vedtok steriliseringsloven for å få større kontroll over befolkningens sunnhet. En sentral pådriver for lovforslaget var psykiateren Johan Scharffenberg (1869–1965). Han mente at “slektsdegenerasjonen” var årsak til både alkoholismen og kriminaliteten i samfunnet.¹³ Det ble innført steriliseringslover i flere europeiske land i denne tiden, noe som lenge har vært en lite kjent side ved velferdsstatene. Da den svensk-polske journalisten Maciek Zaremba i 1997 begynte å skrive om svensk eugenikkpraksis fikk temaet oppmerksomhet som aldri før.¹⁴ Zaremba publiserte oppsiktsvekkende tall, og det kom frem at 63 000 svensker, 40 000 nordmenn, og 6000 dansker i perioden 1934–1976 ble sterilisert på bakgrunn av rasistiske, eugeniske og helseøkonomiske begrunnelser. Tekstene hans fikk internasjonal oppmerksomhet, og til tross for mye kritikk fra forskerhold må det sies at Zaremba satte eugenikken på dagsordenen igjen.¹⁵

Eugenikk, rasebiologi og foredling av menneskearten var svært populære tema på begynnelsen av 1900-tallet. På 1930-tallet var Europa så å si besatt av rasespørsmål, og som vitenskapshistoriker Nils Roll-Hansen har vist var ikke Norge noe unntak. Det var en allmenn oppfatning at befolkningen var preget av degenerasjon. Mange trodde at folketallet sank, mens antallet av mentalt syke, funksjonshemmede og såkalte dysfunksjonelle samfunnsgrupper økte.¹⁶ Degenerasjonen ble forklart som et resultat av dårlig arvemateriale. Farmasøyten Jon Alfred Mjøen (1860–1939) definerer degenerasjon i sin bok om

¹² Nils Roll-Hansen, “Norwegian Eugenics: Sterilization as Social Reform”, *Eugenics and the Welfare State: Norway, Sweden, Denmark, and Finland*, red. av Gunnar Broberg og Nils-Roll Hansen, 151–194 (Michigan: Michigan State University Press, 2005), 154.

¹³ Espen Søybe, *En mann fra forgangne århundrer: Overlege Johan Scharffenbergs liv og virke 1869–1965. En arkivstudie* (Oslo: Forlaget Oktober, 2010), 272.

¹⁴ Tor Wennerberg, “Sterilization and Propaganda”, i *New Left Review* 226 (1997): 146–153.

¹⁵ Vitenskapshistoriker Roll-Hansen gikk i mot Zarembas tolkning av disse tallene så vel som i mot hans versjon av eugenikkens historie. Nils Roll-Hansen, “Misvisende om nordisk sterilisering”, *Aftenposten*, 8.9.1997.

¹⁶ Dag Østerberg, *Det moderne: Et essay om Vestens kultur 1740–2000* (Oslo: Gyldendal, 2001), 302–303.

rasehygiene: “*Degeneration*: avartning av avkommet fra ophavet, en fra det normale avvigende utvikling av et organisk individ eller en fullstendig systematisk gruppe i en retning som er litet gunstig for slektens opretholdelse. – Forfald av celler og væv.”¹⁷ Mot dette ble det foreslått mange tiltak som siktet på å forbedre folkets arveegenskaper.

Arvehygiene eller eugenikken gikk i praksis ut på å fjerne skadelige anlegg ved å institusjonalisere eller sterilisere mennesker man mente ville videreføre uheldige egenskaper til nye generasjonsledd. Tanken om å forbedre menneskeslekten som biologisk art var utbredt gjennom en stor mengde og forskjelligeartede tiltak som befolkningspolitiske programmer, barneavl og sterilisering for å nevne noen.¹⁸ Mjøen mente det var viktig å unngå raseblanding for å holde befolkningen sunn. Helge Pedersen har skrevet en masteroppgave om Mjøens rasehygieniske ideer. Han forklarer hvordan Mjøen tenkte at slekten, samfunnet og folket var i generativ tilbakegang, og at forringelse av nasjonens arvemateriale førte til at individene gikk tilbake i intellektuell og kulturell forstand.¹⁹ For å snu utviklingen var det nødvendig å holde rasen ren.

På 1930-tallet var de fleste opptatt av rasespørsmål, og Vigeland er ikke noe unntak. I hans personlige bibliotek finnes det en mengde litteratur som tyder på en relativt stor interesse for emnet.²⁰ I tillegg til boksamlingen taler også hans samtid, hans generasjon og ikke minst hans yrke som kunstner – med den nakne menneskekroppen som favorittmotiv – for at dette var en naturlig interesse for ham. Som historieprofessor Hans Fredrik Dahl påpeker, skulle det godt gjøres å vokse opp i 1880- og 1890-årene uten å bli dypt merket av raseideologien som var overalt i det norske samfunnet på denne tiden.²¹ For å nevne én samtidig kunstner er

¹⁷ Jon Alfred Mjøen, *Rasehygiene* (Kristiania: Jacob Dybwads Forlag, 1914), 255.

¹⁸ Dag Østerberg, *Det moderne: Et essay om Vestens kultur 1740–2000* (Oslo: Gyldendal, 2001), 302–303.

¹⁹ Helge Pedersen, “Gud har skapat svarta och vita människor, djäfvulen derimot halfnegeren.” En komparativ analyse av Jon Alfred Mjøen og Herman Lundborgs rasehygieniske ideer i Norge og i Sverige. Ca. 1900–1935”, hovedoppgave i historie, historisk institutt, universitetet i Oslo, 2003, 7.

²⁰ Her finnes noen bøker om arvelære mer generelt, som Otto Lous Mohrs *Arvelærens Grundtræk* (1923) og W. Johannesens *Arvelighed i historisk og experimental belysning: en udsigt over arvelighedsforskningens viktigste resultater* (1917). Ved siden av disse finner man en mengde bøker om rasespørsmål av forskjellig karakter. Disse er Rolf Nordenstrengs *Europas Människoraser och Folkeslag* (1917), Sigurd Saxlunds *Rase og kultur: Raseblandingens følger* (1941) og Henry Neville Hutchinsons *The Living Races of Mankind* (1901). I biblioteket finnes også mer kunstorienterte verk av C. H. Stratz, *Die Rassenschönheit des Weibes* (1904) og *Die Schönheit des weiblichen Körpers: den Müttern Ärzte und Künstlern gewidmet* (1904).²⁰ I tillegg finner man tre raseteoretiske bøker av Richard Ungewitter (1868–1958), hvor en strengt kontrollert nakenkultur ble betraktet som nøkkelen til rasemessig renhet. Disse er *Die Nacktheit in entwicklungsgeschichtlicher, gesundheitlicher, moralischer und künstlerischer Beleuchtung* (1908), “*Nackt*”: *eine kritische Studie* (1909), og *Nacktheit und Kultur: Neue Forderungen* (1919). Blant den raseideologiske litteraturen må også Adolf Hitlers *Min Kamp* (1926) nevnes. I tillegg abonnerte Vigeland på det nasjonalsosialistiske tidsskriftet *Ragnarok* fra 1935 til 1942, hvor raseperspektivet står helt sentralt.

²¹ Hans Fredrik Dahl, *Norsk idéhistorie: De store ideologienes tid 1914–1955* (Oslo: H. Aschehoug & Co., 2001), 5:201.

maleren og grafikeren Anders Castus Svarstad (1869–1943) et eksempel på hvordan kunstnere på 1930-tallet tok innover seg strømningene i samtiden. Kunsthistoriker Øyvind Storm Bjerke skriver om Svarstad i *Norsk Kunstnerleksikon* at han beveget seg gjennom en mengde politiske og ideologiske strømninger fra sosialisme i ungdommen, til kommunisme, antisemittisme og kom senere til å interessere seg for raseteori.²² Det er med andre ord ikke noe spesielt eller radikalt i det å påstå at Vigeland var interessert i rasespørsmål. Likevel er dette et aspekt som ikke har vært vektlagt i forskningen på hans kunst, og som det derfor er verd å undersøke nærmere.

Mennesketypene i Vigelands monumentalverk *Slekten* viser ingen tegn til dårlig helse eller slett moral, men tvert i mot en eksemplarisk slekt. Da arbeidet ble stilt ut for første gang i 1924, som en del av konkurransen om det nevnte Eidsvollsmonumentet, var journalisten Matti Aikio ikke i tvil om at man i denne skulpturen så den norske befolkning på sitt beste:

... folkets frimodige følelse av, at det nu har vundet sin frihet og sin selvstændighed, og for dets hellige vilje til livet, og til at verge sit dyre eie – det har Vigeland med genial suverænitet manet frem i den skjønne, uttrykksrike og av renhet og sundhet prægede gruppe oppe paa triolitten. Og just nøkenheten i den fremhæver og aandiggjør det levende symbolske i verket. De to staaende mænd er saavisst ingen boulevard-figurer, det er mænd fra det Norge, som bygger landet, og som sætter livet ind, hvis det gjælder.²³

For Aikio illustrerer *Slekten* verdiene i en ideell befolkning. Menneskefigurene er preget av *renhet* og *sunnhet*, noe som fremheves gjennom det at de er nakne. De to mennene er ikke bare sterke og ansvarsfulle nasjonsbyggere, de er også moralske forbilder i og med deres modighet og selvpoppofrelse. Slik er deres ytre skjønnhet forbundet med deres personlige evner og moralske kvaliteter. Slik Aikio ser det, er det ikke hvilken som helst slekt som er fremstilt i dette verket, men et slektskap i det norske folk som uttrykkes gjennom sunne og rene kropper. Mens klesdrakt viser til identitet, klassetilhørighet og sosial status, kan man kanskje si at nakenheten i *Slekten* ut i fra Aikios resonnement refererer til etnisk tilhørighet.

Verkstittelen *Slekten* er assosiasjonsrik, og må ses som et strategisk grep fra kunstnerens side. Slegt var et positivt ladet ord på Vigelands tid, og det ble benyttet både som en nasjonal, romantisk og biologisk term. Tankene går også til “Slegten fra 1814”, generasjonen av eidsvollsmenn i kong Carl Johans tidsalder. Kunsthistorikeren Carl W.

²² Øyvind Storm Bjerke, “Svarstad, Anders Castus”, i *Norsk Kunstnerleksikon VI*, red. av Oscar Thue et al., (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), 122–125.

²³ Matti Aikio, “Gustav Vigelands Eidsvoldsmonument. Og komiteen med den sjette sans”, *Aftenposten* 5.2.1924.

Schnitler oppfattet denne generasjonen som et unikt slektsledd.²⁴ Verkstittelen åpner for flere mulige tolkninger. Med henblikk på konteksten og tiden verket ble laget i, er det ikke umulig at *Slekten* også kan ha gitt konnotasjoner til den generelle bekymringen for befolkningens genetiske kvalitet på denne tiden.

Vigelands egen følelse for slekt og folk

Lødrup forteller at det var befriende for Vigeland å arbeide med *Slekten* utenom konkurransen for Eidsvollsmonumentet. Da var han nemlig ikke lenger bundet til noe program eller til en historisk hendelse, men kunne arbeide helt fritt, bare inspirert av sin egen følelse for slekt og folk.²⁵ Det kan virke som at denne følelsen hadde stor klangbunn hos Vigeland. Harald Aars forteller at Vigeland var svært opptatt av sin egen slekt, og at han til stadighet snakket om denne. Da kunstneren fylte 70 år stilte han i *Aftenposten* med en artikkel om sin egen slekt og sine egne forfedre.²⁶ Vigeland var interessert i sin egen avstamning, og var for eksempel ifølge Dedekam opptatt av spørsmålet om forfedrene hadde vært sørlendinger.²⁷ “Han beklager han ikke i sin ungdom hadde tålmodighet til at lytte til de gamles beretninger om slekten. Nu da de er døde og borte og han lite kan få vite om dem, gjør han hvad han kan for at samle opplysninger om dem.”²⁸ Da Vigeland selv ikke kom lenger enn til sine oldeforeldre, tok han kontakt med riksarkivet for å finne ut om noen der kunne finne ut mer for ham.

Interessen for egen slekt er tydelig til stede i hans selvbiografiske notater, som går under tittelen “Erindringer”. De første åtte sidene er fylt med omstendelig beskrivelse av forfedre og opphav. Han vektlegger nitidig detaljer om hvor de forskjellige forfedrene er født. Felles for mange av dem er at de har Valle og Vigmostad som opphavssted.²⁹ Ved siden av historier og karakteristikk går han også ned til det detaljnivå at han sammenlikner sin egen

²⁴ Carl W. Schnitler, *Slekten fra 1814: Studier over norsk embedsmanskultur i klassicismens tidsalder 1814–1840: Kulturformene* (Kristiania: H. Aschehoug & Co, 1911).

²⁵ Lødrup, *Gustav Vigeland*, 155.

²⁶ Gustav Vigeland, “Gustav Vigeland om sine olde- og besteforeldre”, *Aftenposten* 8.4.1939.

²⁷ Carl Just, *Dagbok om Gustav Vigeland: Utdrag av byarkitekt Harald Aars' etterlatte dagboknotater* (Oslo: Ernst G. Mortensens forlag, 1951), 111–112.

²⁸ Hans Dedekam, “Dagboksopptegnelser” (Upublisert manuskript, 1907–1927), Innbundet Vigelandmuseet, 46.

²⁹ Gustav Vigeland, “Erindringer”, (Upublisert manuskript, 1907–1927), Innbundet Vigelandmuseet, 4–5. Å beskrive slektsforhold var et helt vanlig grep i biografier. Se Jens Thiis' biografi om Edvard Munch. I denne er et langt kapittel viet Munch-slekten, hvor den kunstneriske begavelsen har vært bevart i uendelig mange slektsledd fordi den gamle slekten “... har holdt sig merkelig fri for innblanding av fremmed blod.” Jens Thiis, *Edvard Munch og hans samtid: Slekten, livet og kunsten, geniet* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933), 3.

hodeskalleform med sine foreldres skaller på fotografier han beskriver.³⁰ Dette var viktig for å finne ut hvem man hadde arvet mest av fra sine foreldre og forfedre.

Aars forteller mye om disse interessene hos Vigeland. I hans notater kommer det frem at kunstnerens forfedre alltid hadde holdt til i Audnedalen, og at slekten hadde vært jordbrukere der i all tid. I mange generasjoner hadde kunstnerens forfedre levd borte fra det moderniserte samfunnet, langt unna trafikken og byen.³¹ Aars legger til at middelalderens “seder og skikker” i større grad var blitt hengende igjen i Audnedalen, enn i de fleste andre steder i landet, og at det derfor ikke var få spor av “hedensk kultur” som var bevart, og som fortsatt var synlige. På et slikt avsides og hedensk sted hadde Vigeland altså vokst opp. Aars henter også om at Vigelands familie hadde forvaltet middelalderens skikker og førkristne levesett og kultur.

Vigeland beskriver også selv hvordan han vokste opp i dette miljøet. Han forteller at “Jeg levde i førhistorisk tid og gravde i jorden med en firearmet tre-gaffel og rullet bort jorden i en klumsete trillebåre med knirkete trehjul.”³² Det mangler ikke på romantikk når han selv beskriver oppveksten sin. Historien er mest sannsynlig fra et besøk på bestefarens gård, siden han selv bodde på Halse ved Mandal. Vigeland forteller at besøkene hos bestefaren var “som å være i bryllup” i forhold til livet hjemme i byen.³³ Med det i tankene er det kanskje ikke så rart at han etter hvert byttet etternavn fra *familienavnet* Thorsen til *stedsnavnet* Vigeland, på grunn av tilhørighet og identifisering med dette stedet.³⁴ På Vigeland bodde bestefaren, og her hadde kunstneren som barn levd i ett med naturen i et førmoderne samfunn med gammeldags jordbruk. Forherligelsen av det pre-industrielle samfunnet og hvordan det ekte norske har blitt bevart i avsidesliggende bygder kjenner man igjen som ideer i den nasjonalromantiske tradisjonen. Disse synes imidlertid å være fullt levende også utover 1900-tallet.

Nils Roll-Hansen beskriver eugenikkdebatten i Norge i 1930-årene, som han deler i to fløyer som han kaller *Rural romantisme* mot *Sosial radikalisme*.³⁵ Uenigheten i feltet var tydelig mellom biologen Otto Lous Mohr (1886–1967) og den nevnte farmasøyten Mjøen.

³⁰ “Dette fotografi viser at min hodeskalle har mer tilfælles med mors end med fars. Min skalle blir bredere opover enn mors, og ikke smalere som fars – bortset fra at det er en barneskalle.” Vigeland, “Erindringer”, 9.

³¹ Just, *Dagbok om Gustav Vigeland*, 177.

³² Gustav Vigeland, “Notat” (1936, upubliserte notater, fotokopiert Vigeland-museet).

³³ Vigeland, “Erindringer”, 6.

³⁴ Vigeland bagatelliserer riktignok navnebyttet, som visstnok bare ble gjort etter råd fra Bergslien. “Ja, sa jeg skjönt jeg ikke egentlig forstod hvad denne navneforandring skulde tjene til, baade paa min fars og mors side hadde de hett Thor eller Tore eller Toresen eller Thorsen, men siden Bergslien sa det maatte det vel være mig til gavn...” Vigeland, “Erindringer”, 216. Mest sannsynlig var Vigeland både et kjært navn og et kjært sted som kunstneren følte sterk tilhørighet til.

³⁵ Roll-Hansen, “Norwegian Eugenics”, 167.

Mens Mohr, som kritisk vitenskapsmann, støttet et radikalt program for sosial reform med kvinnefrigjøring, abortrettigheter og prevensjonsveiledning, stod Mjøen for konservative kulturverdier, og var den mest populære fordi han baserte seg på etablert tankegods, hvor bonderomantikk og fant gjenklang i norsk idétradisjon. I denne romantiske og idealistiske tanketradisjonen ble den uplettede landsbygden og den norske bonden ansett som viktige verdier i et samfunn i rask forandring. Dette var en konservativ holdning, som også kom til uttrykk i kulturpolitikken. Denne konteksten er beskrivende for klimaet på Vigelands tid, hvor modernitetskritikk og romantisering av bygdelivet og bonden var sentrale temaer i samtiden. Det virker som at Vigeland var influert av en slags rural romantikk. Han har i alle fall lite til overs for byen og det moderne.³⁶

Modernitetskritikk og byforakt

Vigelands negative holdning til bylivet og det moderne henger antagelig sammen med hans negative erfaringer under stipend- og studieturene rundt om i Europas storbyer på 1890-tallet, og i tiden rundt århundreskiftet. Da Vigeland kom hjem fra sitt studieopphold i fin-de-siècle Paris i 1893, var det tydelig for alle at storbyen hadde gjort dypt inntrykk på bondegutten fra Sørlandet. I *Kristiania Kunstforening* samlet publikum seg rundt det store relieffet *Helvete* (1894), som var hovedverket i utstillingen. For den unge kunstkritikeren Jens Thiis (1870–1942), en god venn av kunstneren, var det ingen tvil om at Vigeland hadde sett helvete på jord under sine reiser:

Det helvede, som Vigelands relief skildrer, er ikke pinestedet etter døden. Det er en moderne pessimists dybtgrebne digt om selve livet og om de uudrydelige lidelser. Dette *Helvede* handler om drifternes lænke, om lidenskabers fråde, om selvopgivelsens forbyrdeske vanmagt. I hvirvende malstrøm omkredser ofrene for alle livsfiendtlige magter selve det ondes evige prinscip – Satanas.³⁷

Relieffet viser en stor folkemengde, og Satan som sitter på tronen. Vigelands helvetesvisjon handler om det moderne livet, mener Thiis. Erik Mørstad har diskutert relieffet i artikkelen “Gustav Vigeland i 1890-årene: En analyse av relieffet *Helvete*”. Han forteller at det ikonografiske utgangspunktet er Dantes *Divina Commedia*, men at Vigeland har forholdt seg

³⁶ Det er ikke et nytt poeng å forklare Vigeland ut i fra en slik tenkning. Også Tone Wikborg har poengtert at den rurale romantikken hos Vigeland, og hans tresnitt med primitive mennesker i nær kontakt med naturen, kan betraktes i lys av kunstnerens modernitetskritikk og pessimistiske syn på kulturens utvikling. Tone Wikborg, *Gustav Vigeland: Tresnitt* (Oslo: Grøndahl og Dreyers forlag, 1996), 63–67.

³⁷ Jens Thiis, “Gustav Vigeland”, i *Ord och Bild*, 1904, 106.

fritt til den litterære kilden. Temaet er lidenskap, straff og død,³⁸ og i Vigelands relieff er det femte sang og *Inferno* som fremstilles, hvor de vellystige straffes.³⁹ Det er vel ikke umulig at livet i Paris påvirket Vigelands helvetesvisjon.

Med denne utstillingen markerte Vigeland seg som en radikal samtidskunstner på den norske kunstscenen. Som samtidskunst er det altså i 1890-årene at Vigelands arbeider er på høyden. Salget var det imidlertid verre med, og fra og med 1898 er Vigeland i Trondheim og med på restaureringsarbeidet i Nidarosdomen. Dette oppdraget førte ham til Frankrike og England i perioden november 1900 til oktober 1901, for at han der skulle studere gotisk arkitektur og skulptur. I løpet av reisen skriver han 149 brev hjem til Sophus Larpent.⁴⁰ Han er ikke glad for å være tilbake i Paris. Innbyggerne er ufyselige, sentimentale og overkultiverte. Ifølge Vigeland kan nordmenn aldri forstå franskmenn:

Der er jo vesensforskjell, som er enorm, mellom oss og disse. Hør bare gjennom veggen, når to, mann og kvinne, er sammen. Hun ler, piper, klapper høyt i hendene, står i sengen, er bajas! Slikt forstår ikke vi. På oss virker det vemmelig, latterlig ikke engang. Og slik er de alle; jeg har hørt det hundre ganger, og alle er like. Slikt kommer igjen i kunsten; og det er da min sel [*sic*] og salighet også kommet der. Kommet med ettertrykk! Så det vemmer meg, så jeg brekker meg! Spyr!⁴¹

Vigeland fordrar ikke franskmenn, og særlig vemmes han over kvinnene. Det virker som han finner det ekstra støtende at de franske kvinnene er like umoralske som mennene, om ikke mer. Kunsthistoriker Holger Koefoed har tolket Vigelands reaksjon som et utslag av streng kristen oppdragelse, hvor kvinnen skulle være underdanig.⁴² Kvalmen uttrykker en forstyrrelse i hans syn på kvinners seksualitet. Vigeland skal visstnok ha vært litt av en tyrann, og betraktet sine kvinner som eiendom som han hadde total kontroll over.

Det virker som om Vigeland opplever en sterk avstand til menneskene i Paris. Temperaturen i brevene tyder ikke på noen identitetskrise. Vigelands tanke om seg selv som nordmann synes å bli styrket i møte med franskmenn. Til Larpent skriver han følgende:

Jeg ser det hver dag, i hvert blad, i hver notis i hvert vindu. Den samme hyklerske følsomhet, som aldri gir seg utslag i livet. Bare ete. Bedra. Gi en penger tilbake av bly og tre! Stenge alt ute, være selvgod, fransk – og hvor ligner det oss ikke det minste. Det 'dydige' hotell hvori jeg før bodde, hadde en tjenestepike, der til jul kjøpte en sort lang tingest som så ut som – jeg

³⁸ Mørstad, "Gustav Vigeland i 1890-årene", 20.

³⁹ Erik Mørstad, "Gustav Vigeland i 1890-årene: En analyse av relieffet *Helvete*", i *Kunst og Kultur* 70 (1987), 24.

⁴⁰ Ragna Stang, *Gustav Vigeland: Om kunst og kunstnere* (Oslo: Johan Grundt Tanum, 1955), 9.

⁴¹ Stang, *Gustav Vigeland: Om kunst og kunstnere*, 48.

⁴² Holger Koefoed, *Eros i norsk kunst 1880–1980-årene* (Oslo: J. M. Stenersens Forlag, 1986), 69–71.

sier ikke hva – og den kalte hun sin lille Jesus !! Dette kunne da ikke den verste og ekleste av alle norske gjøre. Her er ikke én følelse som er hel.⁴³

Den overfladiske og umoralske tilnærmingen til livet er noe Vigeland oppfatter som typisk fransk, og han får sine fordommer bekreftet hvor enn han snur seg. Det urbane livet passer ikke ham. Han liker ikke etikette, og spøker ikke med følelser. Han er stolt over sitt dype alvor som han mener å ha arvet fra fedrene i familien.⁴⁴ Aggresjonen i Vigelands brev er påfallende. Han burde være glad for muligheten til å reise i Europa, men i stedet er han svært opprørt over det han ser i museene og hører på hotellene. Denne sterke kritikken kan virke noe overdrevet, og kanskje er uttalelsene ikke nødvendigvis alene et uttrykk for Vigelands anskuelser som privatperson, men også uttalelser fra en kunstner som forsøker å posisjonere seg selv ideologisk.

Modernitetskritikken hos Vigeland er koblet til en forakt for storbyen. Han skriver til broren Theodor som driver gården Mjunebrokka etter bestefarens bortfall. I brevet høres stemmen til en bereist kunstner. Industrialisering og nye tekniske oppfinnelser i storbyene imponerer ham ikke, og det er tydelig at han ikke trives i byens omgivelser:

Jeg tror nemlig ikke på utviklingslæren; man går ikke fremover. Jeg synes man kunne tilstå det. Jo visst: vi blir spesialister, blir mindre og mindre, vinner ett og annet, men hva taper vi vel ikke? Taper av storhet. Selvfølgelig finner man mere og mere ut–men hovedsaken, mennesket, det står som før, er like lavt som før, fullt av svik og bedrag som før. Nei, m.h.t. utvikling av den rent menneskelige karakter så tror jeg rett og slett ikke på det. Alt, som jernbaner, elevatorer, dampmaskiner, dynamitt, hvor er det ikke “nyttig” alt sammen. Men hva hjelper det det stakkars hjerte vi går med? Det er like sårt, like tungt. Og så skal alle disse oppfinnelser være skritt henimot en “lykkeligere” tilværelse. Takk.⁴⁵

Tekniske oppfinnelser muliggjør kanskje en moderne livsstil, men menneskenaturen forblir den samme. For Vigeland er dette en negativ utvikling, fordi menneskene taper sin “storhet” i et slikt ekspertise-samfunn. Heiser transporterer folk lett omkring i den moderne arkitekturen, men menneskenes karakter forblir utviklet, og hjertene er like tunge som før.

Vigeland finner ikke menneskenes storhet i Paris. Han mistrives, men må bli på grunn av oppdraget i domkirken. Hele situasjonen får ham til å føle seg som “... én der er revet opp med røttene og slengt hen på et sted, hvor han ikke hører hjemme.”⁴⁶ Metaforen er ikke

⁴³ Stang, *Gustav Vigeland: Om kunst og kunstnere*, 57.

⁴⁴ Stang, *Gustav Vigeland: Om kunst og kunstnere*, 20.

⁴⁵ Gustav Vigeland i brev til Theodor Vigeland, 11.4.1904, sitert i Tone Wikborg, *Gustav Vigeland: Mennesket og kunstneren* (Oslo: H. Aschehoug & Co, 1983), 153.

⁴⁶ Stang, *Gustav Vigeland: Om kunst og kunstnere*, 29.

tilfeldig, for ifølge Lødrup gjentok Vigeland stadig dette om at alle hans ting hadde lange røtter.⁴⁷ Han passer ikke inn i byen og trives ikke blant flanørene.

Vigeland identifiserer seg med *treet*. Vigelands skissebøker er fylt med tegninger av trær, og trestammer med lange røtter. Koefoed har lagt merke til en hyppig bruk av treet hos Vigeland, og han poengterer at tre-symbolikken rommer mange betydninger.⁴⁸ I Koefoeds undersøkelse av Vigelands erotiske tegninger betyr treet ofte natur, og står for det uomvendelige i mennesket, som binder det fast. Koefoed har antagelig rett i at Vigelands identifisering med treet er mangfoldig og ikke bare positiv. Det kan også virke som at Vigelands identifisering med treet også kan handle om rotløshet. I et dikt fra 1912 brukes bildet av treet for å beskrive et ubehag:

Jeg er et vandrende trø
med røttene løse.
Et trø av nerver der skjølver,
med grene og kvister der stadig skyder
og bløde og skud som veier
og skjølver mot nye lidelser.⁴⁹

Treets form med stamme og grener gjør det til et naturlig symbol på utvikling, vekst, fruktbarhet og styrke. Men i diktet ovenfor er veksten ute av kontroll. Nye kvister skyter vilkårlig ut av stammen. Vigeland beskriver en urostemming, og ubehaget kommer tydelig frem i det unaturlige i at et tre forflytter seg. Denne rot-symbolikken kan leses inn i Vigelands forhold til den fragmenterte livsanskuelsen og det overfladiske storbylivet. Mens byens moderne oppfinnelser raskt transporterer mennesker omkring i en rotløs tilværelse, ønsker Vigeland seg hjem til Sørlandet, hvor han selv opplever å ha dype røtter i Audnedalen. Etter å ha vært revet opp med røttene i studietiden ble Sørlandet og tilhørigheten der stadig viktigere verdier for Vigeland.

Forbindelsen til Setesdal

Aars og Vigeland er ikke alene om å være interessert i kunstnerens røtter og avstamning. Den tyske skulpturprofessoren Arnold Waldschmidt (1873–1958) ser en åpenbar forbindelse

⁴⁷ Lødrup, *Gustav Vigeland*, 256.

⁴⁸ Koefoed, *Eros i norsk kunst 1880–1980-årene*, 79–82; Også kulturhistoriker Nina Witoszek skriver om treet hos Vigeland. Hun tolker trøene i Vigelands fontene i lys av nordisk mytologi. Hun forklarer trøene i fontenen som en prototype, og knytter an til Yggdrasil, hvor gudene holdt til, og dessuten til myten om Ask og Embla, som ble skapt av trøer av de nordiske gudene. Nina Witoszek, *The Origins of the “Regime og Goodness”*: *Remapping the Cultural History of Norway* (Oslo: Universitetsforlaget, 2011), 154.

⁴⁹ Vigeland, “Notatbok”, 1912.

mellom Vigeland og den norske bygdekulturen.⁵⁰ Waldschmidt skriver i 1942 en hyllest til Vigeland i det nasjonalsosialistiske tidsskriftet *Ragnarok*:

Den norske kultur av i dag har med Vigelands arbeider funnet forbindelsen med Setesdalens og Gudbrandsdalens store kulturer og dermed brakt bevis for at en betydelig kulturell ånd kontinuerlig og uforstyrrelig lever videre i dette folk som følge av det medfødte arvegods. I og med Norges store diktere, malere, musikere og forskere, med tradisjonsbærerne Edvard Munch, Erling Winsnes, Geir Tveitt og lignende ånder av gammel nordisk naturkraft i spissen består det en sjelelig spenning fra den store vikingetid til i dag.⁵¹

Det er ingen liten bragd som tillegges Vigeland her. Waldschmidt ser det slik at Vigeland skaper en bro mellom norsk samtidskultur og de største bygdekulturene i landet. En slik forbindelse er for Waldschmidt også en forbindelse til vikingkulturen, fordi disse bygdene ble sett på som isolerte steder, hvor det urnorske var bevart uplettet fra fremmed styre i byene.

Det er ikke tilfeldig at Waldschmidt velger å nevne Setesdalen og Gudbrandsdalen. Som norgesvenn og nazist var han ganske sikkert klar over hvordan antropologer nøye studerte særlig Setesdal som et urørt kjerneområde for den nordiske rase.⁵² Når Waldschmidt trekker linjer mellom Setesdal og Vigeland er det ikke på grunn av kunstneriske likhetstrekk mellom skulpturene i Frognerparken og rosemaling og treskjæring i disse bygdene. Waldschmidt er opptatt av at Vigeland blant andre er bærer av en “gammel nordisk naturkraft” som også virker i bygdekulturen. I Waldschmidts øyne er det samme naturkraft som fikk vikingene til å dekorere Osebergskipet med utskjæringer. For Waldschmidt er det ikke tilfeldig at navnet Vigeland stammer fra Vikingland, ettersom kunstnerens skulpturelle nyskaping beviser den sjelelige forbindelsen mellom norsk samtidskultur og vikingtiden.⁵³

Tanken om denne medfødte, altså biologisk bestemte skaperevnen henger sammen med Waldschmidts *Völkisch*-pregede tenkemåte.⁵⁴ Rundt århundreskiftet i Tyskland hadde *Völkisch*-bevegelsen hundretusener av tilhengere. Målet for disse var åndelig fornyelse av det

⁵⁰ Waldschmidt tilbrakte ofte sommeren i Kragerø sammen med komponisten Geir Tveitt og skulptøren Wilhelm Rasmussen. Terje Emberland og Bernt Rougtvedt, *Det ariske idol: Forfatteren, eventyreren og nazisten Per Imerlund* (Oslo: H. Aschehoug & Co, 2004), 359–361. Til denne kretsen hørte også Hans S. Jacobsen (redaktør for *Ragnarok*). Han forteller at Waldschmidt og Vigeland hadde kontakt før og under krigen. Jacobsens forklaring til brev brukt under landssviksaken, (L-sak, Jacobsen, Riksarkivet). Takk til Emberland for informasjon fra denne kilden.

⁵¹ Arnold Waldschmidt, “Gustav Vigeland”, i *Ragnarok*, nr. 2–3 (juli 1942).

⁵² Jon Røyne Kyllingstad, *Kortskaller og langskaller: Fysisk antropologi i Norge og striden om det nordiske herremennesket* (Oslo: Spartacus Forlag, 2004), illustrasjonsplansje nr. 20: “Østbaltere fra Setesdal”.

⁵³ Dette er påfallende informasjon som Waldschmidt sitter med. I *Gustav Vigeland: En biografi* forteller Wikborg om et dokument fra 1538 som forteller om gårdsnavnet Vikingaland, og at i et senere dokument fra 1835 er gårdsnavnet forandret til Vigingheland, og senere Vigeland. Wikborg, *Gustav Vigeland*, 14. Med hensyn til kjennskapet som Jacobsen foreslår er det ikke umulig at Waldschmidt og Vigeland kan ha snakket sammen om dette.

⁵⁴ Terje Emberland, *Religion og rase: Nyhedenskap og nazisme i Norge 1933–1945* (Oslo: Humanist Forlag, 2003), 287.

tyske folk (*das Volk*), ved å vende tilbake til folkets kulturelle og rasemessige røtter.⁵⁵ Som religionshistoriker Terje Emberland forklarer, kom dette til uttrykk i alt fra kunsthåndverk i “norrøn stil”, svermeri for eddadiktningen, og ikke minst i “psevdohistoriske fremstillinger av en antatt forhistorisk nordisk høykultur og rasebiologiske spekulasjoner om den germanske rasens overlegenhet.”⁵⁶ Ifølge Emberland vokste det frem et villnis av grupper som søkte ut i naturen for å dyrke et autentisk liv, den tyske jord og den urgermanske ånden. Det rene norske urfolket som Waldschmidt ser i Setes- og Gudbrandsdalen, kjennes igjen nettopp på evnen til kulturell nyskaping. Og definisjonskriteriet for en høytstående og ren rase var nettopp evnen til kulturell nyskaping.⁵⁷ Når Waldschmidt nazifiserer Vigeland tolker han det slik at Vigeland har fremstilt et slikt opprinnelig nordisk og raserent menneske i sine skulpturer.

Det kan virke som om Vigeland ikke var helt fremmed for tanker av denne typen. Han er for eksempel selv opptatt av bondestanden som kilde til kunstnerisk originalitet. Mens hans samtids treskjærerstudenter er fullstendig håpløse, er det den selvlærte bonden som for Vigeland er kunstens redningsmann: “De suller omkring i Gudbrandsdalstil og Telemarkstil og kommer aldri ut av det. Bare den begavede bonde ville sette seg til å skjøre uten å studere til høyre og venstre, da skulle vi få se en treskjærer-kunst spire frem igjen.”⁵⁸ I likhet med Waldschmidt mener også Vigeland at skaperkraften er en medfødt kraft. Mens studentene i kunsthåndverk kopierer og imiterer uten å komme videre, kan bonden uten studier skape noe helt originalt. Vigeland snakker naturligvis om seg selv. Originalitet var av stor verdi for Vigeland, og han gjentar stadig hvordan han selv må betraktes som fullstendig upåvirket av sine omgivelser. Selv om hans bibliotek er fullt av kunstdidsskrifter, billedbøker og fotografier sier Vigeland at han helst ser minst mulig, “... men jeg er jo gal. Jeg lar meg ikke forandre. Ingen kan få påvirket meg. Jeg var ferdig da jeg begynte.”⁵⁹ Slik kan sitatet om bonden tolkes selvbiografisk. Det virker som om Vigeland anser denne folkekraften for å være virksom også i seg selv som kunstner.

Vigeland ser også selv en forbindelse mellom sine evner og setesdalskulturen. Siden familien i all tid har vært gårdseiere og jordbrukere, regner han seg selv som bondegutt. Folkene i hans slekt hadde også alltid vært dyktige håndverkere. I en samtale med Lødrup kommer det frem at treskjærertalentet ifølge ham selv “... lå ikke bare hans slekt i fingrene,

⁵⁵ Emberland og Rougtvedt, *Det ariske idol*, 73.

⁵⁶ Emberland og Rougtvedt, *Det ariske idol*, 73.

⁵⁷ Kyllingstad, *Kortskaller og langskaller*, 107.

⁵⁸ Just, *Dagbok om Gustav Vigeland*, 92.

⁵⁹ Just, *Dagbok om Gustav Vigeland*, 92.

den lå setesdølene i blodet.”⁶⁰ Her forklarer Vigeland at hans skaperevner ikke bare er nedarvet fra familie og slekt, men at de også må forklares i lys av at han er setesdøl. Setesdal ligger for så vidt ikke så langt unna sørlandstraktene hvor kunstneren vokste opp. Bestefarens gård Mjunebrokka hørte til Vigeland, ved Vigelands-elven i Nord-Valle.⁶¹

Det er rimelig å anta at Vigeland ønsket å stamme fra Setesdal, siden stedet ble regnet som området hvor norsk kultur var på sitt reneste og sunneste. I motsetning til kunstnere som Edvard Munch og Christian Krohg, som kom fra embetsstandsfamilier, hadde Vigeland en annen sosial bakgrunn. I et avisinnlegg som omtaler Vigelands slektsforhold, undrer en anonym skribent seg over hvordan kunstnerens talent dukker opp av seg selv i en slekt av bønder og håndverkere helt uten kjente kunstnere. Han skriver forundret at “Det er visstnok meget sjeldent at man finder en saa stor begavelse med utspring i en slegt saa jevnt hverdagslig.”⁶² Det kan vel tenkes at Vigeland anså det at hans forfedre holdt til i Valle i Setesdal som en fin avstamning, og at tilhørigheten bøtet på mangelen på bakgrunn fra fin familie med kunstneranlegg.

Urnorske typer

De skulpturene som først ble satt opp i Frognerparken, var de Vigeland laget sist. Broskulpturene ble montert fra og med 1940, og broen ble offisielt åpnet i 1942. Før det hadde Vigeland arbeidet med broskulpturene i tidsrommet 1926–1933.⁶³ Fra første stund av vekket skulpturene sterke reaksjoner hos publikum. De vanligste spørsmålene handlet om hvem og hva de faktisk skulle forestille. Man var for eksempel uenige om de representerte nordmenn eller ei. Kunstneren selv ville være frabedt slike naive spørsmål, og kunne fortelle at hans skulpturer ikke skulle *forestille* noe som helst – de var bare skulpturer, og tematikken var av rent allmennmenneskelig karakter og trengte derfor ingen tolkning.⁶⁴ I tekstene til de som var i Vigelands nærmeste omgangskrets kommer det imidlertid frem at kunstneren nå og da likevel forteller om forestillinger og ideer bak arbeidene sine.

⁶⁰ Lødrup, *Gustav Vigeland*, 18.

⁶¹ Dedekam, “Dagboksopptegnelser”, 45. Geografien som Vigeland forholder seg til i sine ”Erindringer” er noe uklart, fordi det har vært mye endringer i kommunene og fylkene i distriktet siden Vigelands tid. Ifølge Gulesider.no er det 176 km fra Vigeland i Lindesnes kommune til Valle i Setesdal. I dag tilsvarer det en kjøretur på i overkant av 3 timer.

⁶² H., “Gustav Vigeland 60 aar”, *Morgenbladet*, 10.4.1929.

⁶³ Elsebet Kjerschow, “Vitalisme, klassisisme og symbolisme i Gustav Vigelands broskulptur”, hovedoppgave i kunsthistorie, (Universitetet i Oslo, 1998), 61.

⁶⁴ Just, *Dagbok om Gustav Vigeland*, 48–49.

Lødrups uttalelse om et mulig forbilde i en setesdalstype hos Vigeland er interessant i denne sammenheng. Lødrup kommenterer en samling skisser som Vigeland laget i 1890-årene, og finner at den *typen* kunstneren har tegnet minner om den korte og kraftige typen i skulpturene på broen. Denne typen er for Vigeland "... en type som for kvinnenes vedkommende etter Vigelands mening muligens er typisk setesdalsk og urnorsk."⁶⁵ Uttalelsen kommenteres ikke ytterligere, og det fremkommer ikke av sitatet når og hvor Lødrup har fått vite om sammenlikningen Vigeland skal ha kommet med. Det er heller ikke helt klart hvordan ordet *muligens* skal tolkes. Det kommer for eksempel ikke frem om det er forfatteren eller kunstneren som tar forbeholdet. Det kan hende at Lødrups knappe bemerkning har sin forklaring i at informasjonen er hentet fra Dedekam, som kommenterer dette mer detaljert.

Vigeland forteller Dedekam at "Flere som hadde forutsætninger for at bedømme det hadde gjort oppmerksom på at hans kvindefigurer hadde megen likhet med Sætersdalstypen (ovale ansikter), en type som har bevaret meget av de gamle nordboeres træk..."⁶⁶ Her er det ettertrykkelig bare kvinnefiguren som ses i lys av setesdalsfolket. Senere i dagboken dukker temaet opp igjen, nå med mer forklaring av sammenhengen mellom det setesdalske og urnorske:

Ved omtale av Sætersdalens befolkning, som V. holder for at være av den mest uopblandede avstamning av landets gamle befolkning, mindet han igjen om, at en av hans stenhuggere engang hadde fundet, at V.s kvindetyper av legemsbygning lignet den sæterdalske kvindetype. V. mente der var noget riktig i denne iakttagelse⁶⁷

Dedekams formulering får det til å høres ut som om at Vigeland ofte snakket om likheten mellom hans skulpturer og den setesdalske kvinnetypen, siden han gjentar seg selv om saken. I sitatet kommer det frem også hvorfor Vigeland setter likhetstegn mellom det urnorske og setesdalske. Setesdalsbøndene har levd isolert, og har ikke blandet seg med andre folk og raser. Derfor stammer de direkte fra og ligner på "landets gamle befolkning".

Både hos Lødrup og Dedekam er det et forbehold involvert når det snakkes om setesdalstypen. Hvordan skal man tolke denne forsiktigheten og de vage henvisningene til at andre har påpekt sammenhengen? Det kan hende at Vigeland ikke ønsket at man skulle tro han hadde arbeidet ut ifra en slik forestilling på forhånd. Det at en av håndverkerne har sett en slik likhet etter at Vigeland har skapt skulpturen kan ha moret Vigeland, uten at han har utarbeidet figurene med tanke på at de skulle forestille setesdalskropper. Men det er heller

⁶⁵ Lødrup, *Gustav Vigeland*, 23.

⁶⁶ Dedekam, "Dagboksopptegnelser", 66.

⁶⁷ Dedekam, "Dagboksopptegnelser", 295.

ikke umulig at Vigeland har hatt setesdalstypen som et bevisst forbilde når han har skapt sine kvinnekropper.

I Vigelands personlige bibliotek finnes mye litteratur om Setesdal og dens bygdekultur. Den mest utfyllende er boken *Setesdal* som er en del av antologien *Norske Bygder*, en bok som for øvrig ser ut til å være velbrukt.⁶⁸ I denne redegjør militærlegen og antropologen Halfdan Bryn (1864–1933) for setesdalsfolkets “antropologiske eiendommeligheter”. Bryn finner der en ensartet og homogen befolkning med et ganske særegent utseende. En typisk setesdøl er “usedvanlig velvoksen og kraftig bygget, har et djervt og åpent vesen, et sunt utseende, vakre ansiktstrekk”.⁶⁹ Kvinnene er lave, men kraftige. De er også bredskuldrede, velbygde og antagelig landets vakreste.⁷⁰ Deres flotte utseende henger sammen med bondestandens sunnhet.

Setesdalsbøndene er nemlig kjernesunne mennesker, uten “degenerative spirer”. Bryn forklarer at barnedødeligheten er svært høy på grunn av utdatert barnestell blant kvinnene i Setesdal. De svakeste av barna overlever ikke det slette stedet og blir rensket ut tidlig. Resultatet er at “kun de beste blir igjen og danner en kraftig slekt.”⁷¹ Det foregikk altså en form for naturlig negativ eugenikk i Setesdal, slik Bryn ser det.⁷² I setesdølene finner han det egentlige norske utseendet bevart uforfalsket og rent, og det i større grad enn noe annet sted i landet.⁷³ Vigelands uttalelse til Dedekam kan ha sitt opphav i kjennskap til Bryns tekst. I en annen bok av Bryn, *Norske Folketyper*, kommer det frem at setesdalstypen sterkt avviker fra andre norske folketyper i pigmenteringen. Setesdal skiller seg ut med et høyt antall blåøyde, og et svært lavt antall av mørkhårede mennesker. Her finnes altså det norske av det norske, altså den lyseste typen i Norge.⁷⁴

Forestillingen om at det urnorske var bevart i bygdekulturen, så vel som i bøndenes kropper har vært utbredt i Norge siden landet fikk sin egen grunnlov i 1814. En tidlig og godt

⁶⁸ I tillegg til Hans Aals *Norske bygder: Setesdalen*, finnes det flere bøker om Setesdal spesielt, slik som Johannes Skar, *Gammelt or Sætesdal* (4 bind), men også generell litteratur om norske bygder og bondekultur. Et utvalg er Kristofer Vistedes *Vor gamle Bondekultur*, Johannes V. Jensens *Den ny Verden: til internasjonal Belysning af Den ny Verden: til internasjonal Belysning af nordisk Bondekultur* (1907), John Lies *Bondekveldar* (1914), Andreas Auberts *Norsk kultur og norsk kunst* (1917).

⁶⁹ Halfdan Bryn, “Antropologi: Efter Brigadelæge dr. C. O. E. Arboe”, i *Norske bygder: Setesdalen*, red. av Hans Aall, et al., 16–21 (Kristiania: Alb. Cammermeyers Forlag, 1921), 18–19.

⁷⁰ Bryn, “Antropologi: Efter Brigadelæge dr. C. O. E. Arboe”, 19.

⁷¹ Bryn, “Antropologi: Efter Brigadelæge dr. C. O. E. Arboe”, 20.

⁷² I teorien kan eugenikk praktiseres på en positiv og en negativ måte. Man kan hindre utbredelsen av uønsket arveanlegg gjennom negativ eugenikk, og øke utbredelsen av ønsket arveanlegg gjennom positiv eugenikk. *Store norske leksikon*, snl.no, s.v. “Eugenikk”, <http://snl.no/eugenikk> (oppsøkt 7.5.2012).

⁷³ Bryn, “Antropologi: Efter Brigadelæge dr. C. O. E. Arboe”, 21.

⁷⁴ Halfdan Bryn, *Norske folketyper: En antropometrisk-somatisk typeundersøkelse av det norske folk* (Trondheim: Aktietrykkeriet, 1934), 84.

kjent versjon av denne tanken finner vi i novellen *Luren* av Maurits Christopher Hansen, som stod i *Morgenbladet* i 1819. Teksten regnes av mange som den første nasjonalromantiske spiren i norsk litteratur, og den formidler forestillinger om det norske som Vigeland synes å dele. I Hansens novelle drar en forfatter fra byen til Gudbrandsdalen, som han omtaler som “det egentlige Norge”. Her møter han bonden Thord, som er en personifikasjon av “det norske”. Bonden er ikledd nasjonaldrakt og ansiktet hans ligner “tresnittene av de norske kongene”. Thord spør nysgjerrig om kongerikets ve og vel, noe som ikke er en tilfeldig interesse. Bonden viser seg nemlig å nedstamme fra kong Harald Hårfagre:

Jeg indlod mig i Samtale med Thord om den gamle Historie – og forbausedes ved hans Bekjendtskab med samme. Uden Pral fortalte han mig i Samtalens Løb, at han nedstammede fra den haarfagre Harald, og at hans *Slægt* havde holdt sig ublandet. Jeg ved ikke, hvorfor denne Efterretning gjorde et saa særdeles Indtryk paa mig; ikke sandelig, at jeg skulde bære større indvortes Agtelse for en Konge end for en Bonde, men sikkert fordi jeg ligesom saa den længst hensemldrede store Harald staa for mig i sin Ætling.⁷⁵

Fortelleren i *Luren* kan knapt skille mellom vikingkongen og bonden når han får vite om nedstammingen. Thords lynne og fysiognomi tolkes i lys av hans biologiske slektskap med Harald Hårfagre. Også datteren i huset, Ragnhild, blir nøye beskrevet: “En høj, rank Væxt, – et blegt, betydningsfuldt Ansigt, – svømmende [fuktige, dvs. strålende], blaa Øjne, og et gult, frit bølgende Haar ...”⁷⁶ Ragnhilds utseende viser til hennes rene avstamning, og dette med avstamning er et sentralt tema i fortellingen. Ragnhild er nemlig forelsket i læreren Guttorm som Thord mener ikke er god nok for deres slekt.

Novellen er et uttrykk for en forestilling om det norske som var utbredt tidlig på 1800-tallet, men som også levde videre i romantiske strømninger utover på 1900-tallet. Disse synes også å komme til uttrykk hos Vigeland. Konteksten ble imidlertid en ganske annen i mellomkrigstiden, hvor rasetenkning og eugenisk praksis satte slike mer eller mindre vanlige forestillinger i et ganske annet lys. Det er ikke utenkelig at Vigelands mange forbehold om setesdalstypen i hans egne skulpturer, vitner om en bevissthet om at slike forestillinger kanskje ikke var like avholdte på 1920-tallet. Uansett virker det sannsynlig at forestillinger om “det norske” er viktig for Vigeland ut fra hva hans beste venner forteller, og hva man finner i biblioteket hans. Dette argumentet synes å bli styrket ytterligere når man ser på hva Vigeland tenker om sine mannsfigurer.

⁷⁵ Maurits Christopher Hansen, “Luren”, i *Norske tekster: Prosa før 1900*, red. av Steinar Gimnes og Jorunn Hareide, 116–120 (Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1997), 118. Min kursivering.

⁷⁶ Hansen, “Luren”, 117.

Jarletypen

Mens Vigelands kvinner muligens er typisk setesdalske, får mennene en litt annen forklaring. I Dedekams dagbok kommer det frem at Vigelands mannstype har et flottere og mer storslagent forbilde enn hans kvinnetype. Dedekam noterer etter en samtale med skulptøren: “Han mente hans egne mandstyper, med den høie næseryg, var i slekt med sagalitteraturens mænd, med de edle aristokratiske typer i Rigs-pula [sic].”⁷⁷ Hos Dedekam fortelles det altså om en ny type som Vigeland forholder seg til. Hans mannstyper er i slekt med den aristokratiske typen som beskrives i Eddadiktet *Rigs-tula* (norrønt: *Rígsþula*). Dagboken er nok en gang frustrerende knapp, men til forskjell fra tidligere tar ikke Vigeland noe forbehold når han snakker om et urnorsk forbilde for mennene sine.

Det er ikke et hvilket som helst dikt Vigeland trekker frem. *Rigs-tula* er et dikt om det nordiske folkets ætt, slekt og avstamning. Ifølge Frederic Amory (1925–2009), tidligere professor i engelsk middelalderlitteratur ved University of San Francisco, forsøker diktet å spore den mytiske genealogien til det skandinaviske samfunnet, med dets sosiale klasser av slaver og kongelige, samtidig som det kobler en nobel slektslinje til den første norske kongen.⁷⁸ *Rigs-tula* (‘sangen om Rig’) er basert på et sagn om guden Heimdall, som i norrøn mytologi regnes som menneskenes stamfar. Heimdall tar menneskeform og opptrer i Rigs skikkelse. På vandring finner Rig hvile i tre ulike hjem, hvor han gjør tre forskjellige kvinner gravide. Rig vandrer fra “oldefars” hus til “bestefars” hall og deretter til “fars sal”, og der får han barn med “oldemor”, “bestemor” og “mor”. Tre sønner blir født og gis navnene Trel, Karl og Jarl. De blir fedre til hver sin slekt. Vigeland anser sine mannstyper for å være i slekt med den edle og aristokratiske typen i dette diktet, – altså Jarls slekt av edle og vakre mennesker. Jarl får sønnen Konung, noe som i diktet vitner om at de nordiske kongene er av god avstamning.

I diktet blir utseendet til Rigs sønner beskrevet nøye, for deres ytre vitner om tilhørighet til tre forskjellige slekter av slaver, bønder og konger. Den første skapningen, Trel, er frastøtende med et stygt ansikt med svart og skrukkete hud. Han er lutrygget og langhælet og født til tungt arbeid i all tid. Hans kone Tir er også hjulbent og har en krokete nese. Karl har derimot røde kinn og god helse. Han representerer bondeslekten. Karl kommer likevel helt i skyggen av sistfødte Jarl, hvis vakre utseende og karakter beskrives mer nøye i teksten. Jarl er lys i håret og huden. Han trenger ikke å arbeide som de andre to, men bedriver

⁷⁷ Dedekam, “Dagboksopptegnelser”, 66.

⁷⁸ Frederic Amory, “The Historical Worth of *Rígsþula*”, i *alvísmál* 10 (2001): 3–20, 7.

tiden sin med å ri på hester, svømme og å svinge sverdet.⁷⁹ I diktet står det ingenting om høy neserygg, som Vigeland er opptatt av, men sett i forhold til den krokete nesen til trelleslekten, Jarls motstykke, skulle det vel ikke være umulig at Jarls neserygg er høy og rett. I en masteroppgave om diktet har Venta Mickeviciute tolket det slik at Trelles utseende antyder hans tunge og grove arbeid, mens Jarls kompleksjon symboliserer fysisk fullkommenhet.⁸⁰ Når Jarl som nyfødt titter opp på mor, har han skarpe øyne som en orm. Dette refererer til Jarls åndelige evner, som i fremtiden gjør ham til en stor runekunstner.

Vigelands forbilde i den aristokratiske slekten i *Rigs-tula* synes ikke å være tilfeldig valgt, men knytter an til den norrøne opprinnelsesmyten. Jarls slekt er vakker, edel og underlegger seg treller og bønder. Jarls utseende forteller noe om hans sjelsevner, og dette gjør diktet til et tidlig bidrag i fysiognomien, læren om at menneskers utseende, og da særlig ansiktstrekkene uttrykker sjelelige og personlige egenskaper. Vigelands referanse til *Rigs-tula* er et mulig argument for at også han forholdt seg til slik tenkning. Det gir da også god mening at en skulptør skulle være interessert i disse tingene. Preferansen for en høy og rett neserygg er for eksempel ikke tilfeldig. Vigeland er i det hele tatt svært opptatt av naser. I et notat fra 1930 skriver han om en spesiell nesetype som et negativt kjennetegn på en egen type folk:

De negative kjennetegn er bl.a. stumpvinklen mellom næsespissen og overlepen. Litteraten som vil være dikter, kritikeren som vil være kunstner o.s.v. alle jeg har kjent av den sort har hat dette kjennetegn, altsaa svømmehud mellom næse og munn – set profil. Noe av tapiren, næse og munn i et, et begynnende tryne. Derfor mener jeg selvfølgelig ikke at som det for eksempel viser sig hos negeren – spissvinkelen mellom næsespiss og overlepe – er den positives kjennetegn.⁸¹

Ifølge Vigeland er stumpvinkel mellom nese og overleppe et negativt kjennetegn på mislykkede mennesker. Assosiasjonen til Tapirens tryne setter det hele i et komisk lys. Tapiren er et stort hovdyr som holder til i India og Amerika. Den er utstyrt med en stor og særegen snabelligende nese.

Tanken om at menneskets ytre vesen speiler dets indre er en formel som har en lang tradisjon i klassisk skulpturteori. Britiske Michael Squire, forsker og foreleser i klassiske fag og kunsthistorie ved Christ's College i Cambridge, forklarer dette speilingsforholdet med det greske uttrykket *Kalokagathia*.⁸² Fysisk skjønnhet (*kalos*) ble forstått som uadskillelig fra det å

⁷⁹ Ludvig Holm-Olsen, *Edda-dikt*, overs. Ludvig Holm-Olsen (Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1985), 148, 154.

⁸⁰ Venta Mickeviciute, "Rígsþula: Diktets fortolkning i mytologisk, samfunnshistorisk og religiøs kontekst", masteroppgave i nordisk vikingtids- middelalderkultur (Universitetet i Oslo, 2003), 55.

⁸¹ Vigeland, "Notatbok", 1930. Til Dedekam forteller Vigeland noe lignende om ører: "Höitsittende örer gir reising og edelhet", sa V. – lavtsittende örer gir indtryk av – jeg kunde næsten si – noget råt." Dedekam, "Dagboksopptegetninger", 279.

⁸² Michael Squire, *The Art of the Body: Antiquity & its Legacy* (London, New York: I. B. Tauris, 2011), 8.

være etisk opphøyd (*agathos*). Romerske forfattere gav skulptøren Polyklet æren for å ha perfektionert denne tanken med sin spydbærer *Doryphoros*. Slik sett er det ikke bemerkelsesverdig at Vigeland er interessert i nesevinkler.⁸³ Graden av subjektivitet i tenkemåten kommer imidlertid godt frem i siste del av sitatet, hvor Vigeland poengterer at selv om han går god for at stumpvinkel er et negativt kjennetegn, så kan likevel ikke en rettvisklet nese garantere positive kvaliteter hos en person. Dette ser ut til å være noe han har tenkt en del på.

Fysiognomi og forestillinger om at vikingene og det urnorske var inkarnert i innlandsbønder ble avvist som uvitenskapelig av universitetsbaserte biologer og genetikere som Otto Lous Mohr og Kristine Bonnevie (1872–1948). Det betyr imidlertid ikke at forestillingen ikke var utbredt. Som tidligere nevnt var Jon Alfred Mjøen en av dem som bekymret seg sterkt for degenerasjonen i det norske folk. Roll-Hansen har som nevnt beskrevet en opposisjon i arvelighetsforskningen mellom vitenskapsmannen Mohr og populisten Mjøen.⁸⁴ Mjøen var populær. Gjennom en mengde publiserte artikler, offentlige foredrag, bøker og et stort kontaktnett er det rimelig å si at Mjøens tanker var forholdsvis utbredte på Vigelands tid, og var med på å danne en slags egen diskurs på 1930-tallet.

Som det kommer frem i *Luren* er bonden Thord ikke bare å anse for en jorddyrker, men også en slektsdyrker som bevisst holder slekten sin ublandet. Ifølge Mjøen var dette en forbilledlig holdning. Mjøens tenkemåte kan beskrives som radikal bonderomantikk, siden han oppfatter bonden som kilde til *biologisk* fornyelse av det norske folk.⁸⁵ Ved å holde bondeslekten ren og fruktbar ville man kunne snu degenerasjonen, og igjen få en sunn og sterk befolkning. I Mjøens tekster dukker det opp idealistiske forbilder for den moderne menneskekroppen som også Vigeland benytter i sine skulpturer. I likhet med Vigeland henter også Mjøen sine forbilder i bondestanden, og dessuten i samme eddadikt hvor Jarlsslekten beskrives:

Og sandelig, naar vi betragter dette folk, naar vi fordyper os i de norske kongesagaer saa faar vi sterke indtryk av at der opigjennem aarhundrederne har været høvdingeskikkelser, hvis

⁸³ For mer om fysiognomi og typer se George L. Mosse om "Mottypen" i *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (Oxford og New York: Oxford University Press, 1998), 56–76.

⁸⁴ Mjøen hadde riktignok en lang karriere som vitenskapsmann. Den karikaterte opposisjonen mellom vitenskapsmannen og populistene handler derfor om at Mjøen sporet av utviklingen ved universitetet med sin rasebiologiske tenkning som ikke ble regnet som vitenskapelig forsvarlig ved universitetet i Oslo.

⁸⁵ Jon Alfred Mjøen, *Rasehygiene: Utdrag av Dr. Jon Alfred Mjøens bok "Rasehygiene". Utkommet i Oslo 1938* (Oslo: Centralforlaget, 1945), 36.

navn og æt er værd at beundre og elske: Jarletypen med ørneblikket. Det organiske mesterverk. Mænd som fødtes til at være høvding blandt menneskene.⁸⁶

Mjøen ser jarletypen som et organisk, altså et biologisk mesterverk. Det er på ingen måte min hensikt å sidestille Vigelands og Mjøens tenkning om det norske. Mjøen utvikler et program for rasehygiene, og bruker tanken om jarletypen som et politisk argument for at bestemte ideal-mennesker har en medfødt rett til å herske over andre. Etter hva jeg vet er det ikke belegg for å påstå at Vigeland hadde noen politiske tanker av denne typen. Jeg har ikke funnet kilder som sier noe om Vigelands syn på rasehygiene, og jeg har ikke funnet noen korrespondanse mellom disse to.

Poenget er at jarlstypen og bonden er virkelige og kraftfulle typer i Mjøens politikk. Hans aktive bruk og tro på disse er et samtidig eksempel i Vigelands tid som øker sannsynligheten for at typene også kan ha vært virkelige forbilder for Vigeland. Forbildene som Vigeland har inngår i en samtidig diskurs og romantisk strømning.

Naturligvis finnes det ikke en setesdalsk mennesketype *i seg selv*, og det slektskapet Vigeland ser mellom sine mannstyper og skulpturene i parken baserer seg på en myter om opphav og avstamning. Som vi har sett i dette kapittelet er det flere grunner til å tenke seg Vigelands “urnorske” mennesketyper er forankret både i en nasjonalromantisk tradisjon, men kanskje også i en politisk samtidskontekst. Vigeland omtaler kunsten sin som allmenngyldig og universell, men når man ser nærmere på hans forestillingsverden er en slik påstand ikke helt enkel. Jeg tror det er mulig at Vigeland legger noe annet i ordene “universell”, “allmenngyldig” enn hva man vanligvis tenker og forbinder med slike ord. I neste kapittel ser jeg nærmere på *Slekten*. Hypotesen min er at det klassiske og det norske er forbundet hos Vigeland. Først redegjør jeg for skulpturens resepsjonshistorie, og etterpå følger en enkel verksanalyse hvor jeg forsøker å se etter jarlstypen og setesdalstypen i denne skulpturen. Min tanke er at formspråket ikke er verdinøytralt selv om det er “klassisk”, og jeg forsøker å spore en etnisk diskurs i Vigelands klassisisme.

⁸⁶ Mjøen, *Rasehygiene*, 157.

3 Etnisk diskurs i Vigelands klassisisme

Vigelands Eidsvollsmonument

Vigeland utarbeidet motivet til *Slekten* da han deltok i konkurransen om Eidsvollsmonumentet.⁸⁷ Helt siden Henrik Wergeland i 1836 etterlyste et nasjonalmonument til minne om Eidsvollsfedrene og grunnloven hadde man ønsket seg et slikt monument foran Stortinget. Oppdraget var med andre ord prestisjefyllt og det var høye forventninger til utkastene. Konkurransen var offentlig og alle innsendte forslag ble stilt ut i *Kristiania Kunstforening* i 1924.

Vigeland stilte med en figurrik gipsgruppe på en portlignende struktur. Hans tolkning av den historiske hendelsen er symbolsk uttrykt i fremstillingen av en stor slekt. To oppreiste menn står bredbeint på hver sin side av en familiegruppe bestående av kvinner, eldre og barn. Mennene står spente som på vakt, og vender seg modig utover. I midten passer kvinner på barn og gamle. Sokkelen som gruppen stod på er dekorert med inngraverte tekster. På den ene siden var navnene på Eidsvollsfedrene ført opp. På den andre siden var det inngravert en slags liste over kjente kulturskapende nordmenn som startet med Snorre og strakk seg gjennom et utvalg av menn i Norgeshistorien frem til slekten av Eidsvollsmenn i 1814, inklusiv innsettelsen av Kong Haakon VII i 1905. Teksten understreket skulpturens funksjon som nasjonalmonument, i dens forsøk på å skape kontinuitet i norsk historie.

Journalisten Matti Aikio overvar utstillingen, og ble som nevnt imponert over Vigelands skulpturgruppe. Aikio vurderte gruppen som en genial fremstilling av det norske folk. Mennene var modige og offervillige, og hele gruppen så sunn og ren ut. Utkastet falt imidlertid ikke i smak hos alle. Avisene kunne melde at skulpturen hadde vært populær under utstillingen, men at de to mennene og sokkelen hadde vekket diskusjon.⁸⁸ Kritiske røster fant mennene gigantiske og truende. Akkurat hva som legges i “truende” er litt usikkert, men antageligvis sikter det til en tolkning av mennenes utadvendthet og spente holdning som en slags aggresjon. På sokkelen kunne man lese at Norge hadde vunnet sin frihet til tross for

⁸⁷ Vigeland ble involvert i saken så tidlig som i 1907, da han ble spurt om det ville la seg gjøre å lage et monument for 200 000 kroner, og om han kunne stille med et utkast. Forhandlingene skulle ta mange år, og først i 1920 leverte Vigeland et forslag. Komiteen likte det ikke, og det ble arrangert offentlig konkurranse i 1923. Gustav Vigeland, “Inbydelseskollegiet for Eidsvoldsmonumentet”, brev til Eidsvoldskomiteen, 16.11.1907.

⁸⁸ Wikborg, *Gustav Vigeland*, 386.

fiender i øst og vest. Det kan hende noen fant Vigelands fremstilling av beredte menn og mennesker i fare som litt i mørkeste laget med tanke på at dette var et frihetsmonument.

De ulike vurderingene skulpturen fikk i 1924 viser at Vigelands idé fra første stund av har vært gjenstand for diskusjon og ambivalens. *Slektens* resepsjonshistorie viser at publikum vurderte og tolket skulpturen forskjellig helt fra starten. De varierende oppfatningene demonstrerer etter mitt syn at skulpturen ikke er allmenngyldig (et ord man vanligvis bruker om Vigelands arbeider). Den varierte mottagelsen kan også tyde på at det er elementer i denne skulpturen som ikke er åpenbare og lettfattelige, men at tolkningene som gjøres avhenger av øyet som ser. Dette gjelder selvsagt også for min egen tolkning av verket.

Vigeland fikk ikke tilslag på sitt utkast. Komiteen mente at skulpturen ikke stod i stil med Stortingsbygget.⁸⁹ Ifølge Lødrup var nok dette en høflig måte å si at skulpturen rett og slett var av for dårlig kvalitet. Til tross for at han beundret Vigeland måtte Lødrup selv innrømme at mennene var for store i forhold til midtgruppen.⁹⁰ Vigeland så som nevnt tilbake på utfallet med lettelse i ettertid, fordi han dermed slapp å bruke opp et motiv som han var svært fornøyd med.⁹¹ Vigeland fortsatte å jobbe med skulpturen i den hensikt å inkludere den i skulpturanlegget, som på denne tiden hadde fått innvilget plass på Frogner. *Slekten* stod ferdig støpt i gips 10. november 1936.⁹² Da det kom frem at Vigeland ikke hadde kassert skulpturen, men at den skulle føres opp i Frognerparken, førte det til mye negativ presse.

Ifølge Johan Borgen (1902–1979) hadde Vigelands “misfoster av en triumfbue” vært det verste og mest smakløse av alle konkurransebidragene i 1924. Under pseudonymet Mumle Gåsegg skriver han i 1939 at skulpturen rettmessig var blitt forkastet tidligere. Den var helt uforståelig og derfor upassende som parkskulptur: “Jeg føler meg helt ute av stand til å tyde symbolikken i dette merkverdige arbeid; jeg er bange for at den heller ikke har stått synderlig klart for billedhuggeren selv. [...] [h]er er det åpent spillerum for gisninger.”⁹³ Jeg vil se nærmere på noen av forskjellige meningene som finnes om det omstridte verket.

Arbeidet med *Slekten* stoppet med gipsavstøpningen. Vigeland døde i 1943, 74 år gammel. Vigeland hadde da i 1921 inngått en avtale med bystyret om at all hans eiendom skulle testamenteres til Kristiania kommune mot at han fikk disponere murbygget på Frogner med verksted, lager og leilighet. Kommunen påtok seg på sin side å forvalte arven etter

⁸⁹ For mer om konkurransen, se Tone Wikborg, *Gustav Vigeland: Mennesket og kunstneren* (Oslo: H. Aschehoug & Co, 1983), 126–127.

⁹⁰ Lødrup, *Gustav Vigeland*, 154–155.

⁹¹ Wikborg, *Gustav Vigeland*, 450.

⁹² Lødrup, *Gustav Vigeland*, 155. Skulpturen ble påbegynt i leire 10. desember 1934.

⁹³ Mumle Gåsegg [Johan Borgen], “Vigelands forkastede triumfbue skal innlemmes i fontenen”, *Dagbladet* 27.1.1939.

kunstneren og fikk også ansvaret for å ferdigstille skulpturanlegget med hensyn til de foreliggende planene. Dette skulle vise seg å være lettere sagt enn gjort, og *Slekten* var et av arbeidene som skapte særlige vanskeligheter. Skulpturen kom til å stå uberørt i museet i over 50 år før den ble en del av skulpturanlegget. Noe av forsinkelsene skyldtes uklarheter i avtalen mellom kommunen og Vigeland om det nordøstlige hjørnet av Frognerparken, der *Slekten* var ment å stå. Idrettsmannen og politikeren Rolf Hofmo (1898–1966) var sterkt engasjert i saken, og han foreslo å begrense Vigelandsanlegget til fordel for åpne plasser hvor “levende skulpturer” fra Frognerbadet kunne drive med idrett og sole seg.⁹⁴ Protesten til Hofmo var forgjeves, for i 1947 vedtok bystyret at plassen skulle forbeholdes *Slekten*. Det å føre opp denne skulpturen i det nordøstlige hjørnet ble dermed en måte å sikre Vigelandsanleggets størrelse på.⁹⁵ Til tross for vedtaket skulle det som nevnt likevel ta lang tid før skulpturen faktisk ble oppført.

Delte meninger om *Slekten*

Grunnen til forsinkelsen handlet ikke bare om areal, budsjett og økonomi. Vigeland-komiteen og bystyret var også usikre på skulpturens egenverdi, og om den stemte overens med de andre parkskulpturene rent ideologisk.⁹⁶ I 1958 henvendte komiteen seg til Ragna Stang (1909–1978), konservatoren i Vigeland-museet, for å høre om hun kunne anbefale skulpturen. Hun var lite positiv og svarte komiteen slik:

De vanlige skjellsord og klisjeer fra Vigeland-debatten kan med større rett brukes om “Slekten” enn om andre av Gustav Vigelands senere arbeider. Blir dette monument stillet opp i Frognerparken, vil det uvegerlig føre til ny debatt og skrivelser som vil slå tilbake på vurderingen av Anlegget som helhet. Også i dag er Vigelandsanlegget gjenstand for debatt, en til dels primitiv og følelsesbetonet debatt som det er liten grunn til å oppmuntre.⁹⁷

Som vi ser, er Stang redd for at *Slekten* vil gi Vigelands kritikere bensin på bålet. Akkurat hvilke skjellsord og klisjeer hun har i tankene kommer ikke frem av teksten, men mest sannsynlig sikter “den følelsesladede debatten” til kritikken av det masseproduserte hos Vigeland og anklagen om at skulpturene er nazistiske. Da skulpturen ble oppført i 1988 skjedde det imidlertid uten oppstyr.⁹⁸ Debatten hadde stilnet i løpet av de 30 årene som hadde

⁹⁴ Rune Slagstad, “Døde og levende kropper”, i *Nytt Norsk Tidsskrift* 2 (2008): 141–142; Se også Rune Slagstad, (*Sporten*): *En idéhistorisk studie* (Oslo: Pax Forlag, 2008).

⁹⁵ Hege Øygaren, “Slekten verner Vigelandsparken”, *Osloavisen*, 8.4.1988.

⁹⁶ Ragna Stang, “Uttalelse om Gustav Vigelands gruppe ‘Slekten’”, brev til Vigeland-komiteen, 2.6.1958, 4.

⁹⁷ Stang, “Uttalelse om Gustav Vigelands gruppe ‘Slekten’”, 4.

⁹⁸ *Slekten* ble avduket 31.5.1988, etter en donasjon på 2 millioner kroner fra IT-selskapet IBM som feiret 50 års-jubileum. Ulf Renberg, “Frognerparkens redning”, *Arbeiderbladet*, 8.4.1988.

gått siden Stangs uttalelse. Det er neppe feil å si at *Slekten* i dag er en av Vigelands mindre kjente skulpturer, og verket er lite omtalt i Vigeland-litteraturen.

Lødrup er blant dem som har vært mest opptatt av *Slekten*. I biografien hyller han dette verket som Vigelands beste arbeid.⁹⁹ Han mener at Vigeland med denne skulpturen er på nivå med Michelangelo og Fidias, og at *Slekten* muligens er blant verdens beste kunstverk.¹⁰⁰

Lødrups begeistring kan kanskje ses i lys av stemningen i fredsåret 1945.

Fedrelandsmonumentet synes å vekke sterke følelser hos biografen:

Den store figurrike komposisjon [...] er samlet i en mektig, intens stemning, som er så enkelt og slående uttrykt at den kan føles og oppfattes av enhver. I stedet for et monument til minne om Eidsvoldsverket er det blitt til et almengyldig monument over all slektsfølelse og all fedrelandsfølelse, over vernevilje. Det er i bronse hva "Ja vi elsker" er i ord – ja det er mer – det er et universelt billedlig uttrykk for de følelser som beveger alle lands nasjonalsanger.¹⁰¹

I motsetning til Borgen i 1939 har Lødrup ikke noe problem med å tolke dette verket. Han mener alle kan forstå og føle Vigelands fremstilling av essensen i eidsvollsgjerningen, nemlig fedrelandsfølelsen, slektsfølelsen og verneviljen som motiverte grunnlovsnedtegnelsen. Disse følelsene er nok på topp også i 1945.

Wikborg er også opptatt av at *Slekten* kan forstås av enhver, men hun lar seg ikke begeistre i samme grad. I en brosjyre utgitt av *Frognerparkens venner* i 1978 forklarer hun at skulpturen inngår i det etablerte tolkningsuniverset for Vigelands kunst. Temaet er "menneskets vilje og trang til å beskytte sine nærmeste", og arbeidet viser ifølge henne allmenne menneskelige følelser og relasjoner.¹⁰² Wikborg omtaler *Slekten* også kort i biografien om Vigeland fra 2001. Her ser hun imidlertid ut til å ta et interessant forbehold om motivet. Hun beskriver verket, og tilføyer så følgende: "De to bastante mannlige voktere ved hver kortside har imidlertid en tendens til å lede oppmerksomheten bort fra de mange uttrykksfulle detaljene."¹⁰³ Det er interessant at Wikborg synes å ville lede oppmerksomheten bort fra de to mennene, som jo er det mest iøyenfallende med hele skulpturen. Kan det ha en sammenheng med at Wikborg tenker det samme som Stang? Vigeland er mer "stueren" hvis han er "klassisk" og "allmenngyldig" og de to mennene er slik sett et forstyrrende element. "De bastante vokterne" blir derfor vurdert negativt og ansett som mindre relevante enn fine detaljer som også finnes i skulpturen. Etter mitt syn er det en tvilsom fortolkningspraksis ikke å anerkjenne de to mennene som et meningsbærende element i dette arbeidet.

⁹⁹ Lødrup, *Gustav Vigeland*, 160.

¹⁰⁰ Lødrup, *Gustav Vigeland*, 233.

¹⁰¹ Lødrup, *Gustav Vigeland*, 157.

¹⁰² Tone Wikborg, "Slekten" (Oslo: Oscar-Andersens trykkerier, 1978).

¹⁰³ Wikborg, *Gustav Vigeland*, 450.

Wikborg har i lengre tid hatt stor innflytelse på hvordan vi forstår Vigelands kunst, men i dette tilfellet kan man spørre seg om ikke hun er i overkant unnvikende. Som vi har sett mente folk i Vigelands samtid å se noe eksplisitt *norsk* i disse mennene. Aikio er tydelig på dette, og selv om Lødrup finner noe universelt i mennene så er det universelle i dem knyttet til Norge. *Slekten* er et “Ja vi elsker” i bronse. Mennene er det som først og fremst preger skulpturgruppen, og i stedet for å lede oppmerksomheten bort fra disse er det etter mitt syn verdt å undersøke dem nærmere i stedet. Det kunne være interessant å forsøke å se skulpturen i lys av Vigelands forbilder i den vakre og fornemme krigerslekten i *Rigs-tula*, i det minste håper jeg at dette kan være et interessant bidrag til skulpturens fortolkningshistorie.

“Tarzan-svulmende kjemper”

Ideelt sett burde det være mulig å vektlegge *både* de fine detaljene, og “de bastante vokterne” som viktige elementer i skulpturen. Mest sannsynlig må begge deler inkluderes for å oppnå en mer fullstendig forståelse av motivet. I *Slektens* resepsjonshistorie er det som sagt særlig de store mennene som har vært gjenstand for ulike vurderinger. Spennet i de ulike fortolkingene ser ut til å bero på at mennene i skulpturen inviterer til forskjellige fortolkinger.

Den norske skulptøren Arne Durban (1912–1993) gir i likhet med Lødrup ut en biografi om Vigeland i 1945. I denne skriver han om *Slekten* og er opptatt av nettopp mennene. Mens Lødrup og Wikborg leser *Slekten* som et universelt og allmenngyldig bilde på slektsfølelse har Durban vanskelig for å forbinde mennene med noen høyere fedrelandsbevissthet. De to kjempene virker ubehagelige på ham og han mener å fange opp en fiendtlig stemning i verket.¹⁰⁴ For Durban virker den såkalte verneviljen og slektsfølelsen aggressiv og voldelig. Durban er ikke blind for at kunstneren etterstrebet et allmenngyldig kunstverk, men for ham gir det “allmenngyldige” negative assosiasjoner.

Durban er negativ til kroppstypen Vigeland benytter for å oppnå den allmenngyldige kvaliteten. Uten at han kommer med noen kildehenvisning, har han fått med seg at Vigeland finner forbildet for sin kunst i en urtype, men hos Durban forbindes ikke dette med noen bonderomantikk: “I sin søken etter en menneskelig urform, et tidløst og historieløst uttrykk for menneskearten, er kunstneren kommet i skade for å fornekte ånden og levere en nokså ensidig hyllest til det animalske i mennesket.”¹⁰⁵ På en måte har Durbans kritiske vurdering og Aikios utstillingsanmeldelse noe til felles. Begge er opptatt av kroppene i *Slekten*, mens

¹⁰⁴ Arne Durban, *Gustav Vigeland* (Oslo: J. W. Cappellens Forlag, 1945), 133.

¹⁰⁵ Durban, *Gustav Vigeland*, 140.

Lødrup og Wikborg kun forholder seg til kroppene som symbolske uttrykk. I motsetning til Aikio lar Durban seg imidlertid ikke bevege.

Han ser tvert i mot en negativ utvikling i Vigelands kunstnerskap. All ånd og sjel som Vigeland fint fremstilte i 1890-årene er i *Slekten* erstattet med en oppvisning av kjøtt.¹⁰⁶ Han oppfatter selv kunstnerens urform og allmenngyldige prosjekt som noe ufølsomt, og for ham gir mangelen på ånd skulpturen et brutalt uttrykk. Durbans beskrivelse består av ord som brutalitet, kjøtt, urform, mangel på ånd, det animalske i mennesket. Ved å bruke disse ordene er beskrivelsen av *Slekten* gjort med et ladet språk, og Durban synes å ville sette i gang assosiasjonsrekker hos leseren uten at han selv trenger å formulere seg i klartekst. Hvorfor han oppfatter det allmenngyldige og urformen som brutalt og ufølsomt forklares ikke nærmere, og leseren må selv gjøre seg opp en mening om hvorfor et allmenngyldig prosjekt formidlet gjennom tanken om en urkropp fortjener en så negativ vurdering som Durban kommer med. Med tanke på at boken kommer ut i 1945 er det ikke urimelig å tenke se at en slik beskrivelse kan ha gitt assosiasjoner til nazistisk rasebiologi. Det kan i alle fall virke som at Durban mellom linjene får en ubehagelig fornemmelse av Vigelands urtype som en slags “biologisk støpeform”.

Durban tolkning viser at det allerede i 1945 var uenighet om den såkalte allmenngyldige kvaliteten i *Slekten*. Et annet eksempel på fortolkningsproblematikk er hvordan tyskerne vurderte Vigelands kunst. En knapp måned etter okkupasjonen, 5. mai 1940, skriver Aars at det blir spennende å se om tyskerne ville like Vigelands kunst eller ei. Han ser for seg to mulige utfall:

Vil de se på den som «entartete Kunst» som må utryddes eller bekjempes med alle midler eller vil de se på den som utslag nettopp av det «echt germanische» sinn og den genialitet som bare finnes blant de «ariske» folk? Selvfølgelig det siste. Men da må en bare se bort fra alt som er følelsesbetont og fremheve all den enestående mengde «Kraft durch Freude» som blir samlet på Tørtberg. [...] Og på Tørtberg ser vi da disse Tarzan-svulmende kjemper som betvinger kvinner, gigantiske utslag av den ekte og samme ur-germanske kraft. Nei, det kan ikke være tvil om at Vigeland vil få en høykonjunktur i det tredje rike. Men ikke for sine beste tings skyld.¹⁰⁷

Aars antar at okkupantene vil like de skulpturene som svarer til deres ideologi. For å illustrere hans resonnement kan man se for seg at nazistene nok kom til å like de store mennene i *Slekten*, og ikke bry seg om det som Aars vurderte som de beste tingene. Det viser seg imidlertid at et slikt syn overforenkler nazistenes syn på Vigelands skulpturer. Det er nemlig

¹⁰⁶ Durban, *Gustav Vigeland*, 136.

¹⁰⁷ Just, *Dagbok om Gustav Vigeland*, 194; Tørtberg er området mellom Monolitten og Vestre Gravlund.

ikke riktig at nazistene foretrakk de “Tarzan-svulmende” kjempene, fremfor det som var følelsesbetont i hans kunst.

Nazistene var delte i sin mening om Vigelands kunst. Waldschmidts rosende omtale av Vigeland i *Ragnarok* ble for eksempel rapportert inn til hovedadministrasjonen (*Das Reichskommissariat*) i Tyskland. Sikkerhetstjenestens (*Der Sicherheitsdienst*) hemmelige rapporter om kulturlivet i Norge under okkupasjonen ble i 2008 publisert i bokform av Stein Ugelvik Larsen, Beatrice Sandberg og Volker Dahm under tittelen *Meldungen aus Norwegen 1940-1945: die geheimen Lageberichte des Befehlhabers der Sicherheitspolizei und des SD in Norwegen*. I rapporten for august 1942 er Waldschmidts artikkel kommentert. I denne vurderes faren for at nordmenn feilaktig vil få inntrykk av at Waldschmidts mening er uttalt på vegne av Nazi-regjeringen.¹⁰⁸ Man er nemlig skeptisk til om Waldschmidt fortolker skulpturene på riktig måte. I rapporten tas det høyde for at skulpturene også kan tas til inntekt for den norske motstandsbevegelsen. For nazistene er det altså ikke åpenbart at skulpturene lar seg forene med nazistisk ideologi.

Waldschmidts nazifisering av Vigeland samt rapportens bekymring over motstandsbevegelsen er et eksempel på at kunstneren ikke er hevet over sin samtids politiske og ideologiske strømninger. Tvert imot viser disse tekstene at det er fullt mulig å lese sosiale og politiske siktepunkter inn i Vigeland kunst. Nazistenes ambivalens er illustrerende for fortolkningsproblemene rundt Vigelands kunst. Propagandaminister Joseph Goebbels ønsket faktisk å få broskulpturene fjernet da han besøkte Oslo.¹⁰⁹ Andre nazister som Waldschmidt og Wilhelm Rasmussen (1879–1965) kom da Vigeland til unnsetning og forsikret de tyske topplederne om at skulpturene var i tråd med nasjonalsosialismens ideologi. Nazistenes uenighet om Vigeland er et godt eksempel på at nazistene selv faktisk aldri var enige om hva som var “nazistisk kunst”.¹¹⁰ At “nazistisk kunst” er en problematisk kategori minner oss om viktigheten av presisjon og øye for nyanser, særlig når det kommer til et såpass sensitivt emne som nazisme. Dette er viet mer plass senere i oppgaven. Foreløpig er det nok å si at Vigelands kunst generelt, og mennene i *Slekten* spesielt, ikke åpenbart lar seg fortolke.

Jeg skal nå se nærmere på *Slekten* for å undersøke i hvilken grad Vigelands jarlstype og setesdalstype kan finnes igjen i denne skulpturen. I forrige kapittel argumenterte jeg for at

¹⁰⁸ Stein Ugelvik Larsen, Beatrice Sandberg, Volker Dahm, *Meldungen aus Norwegen 1940-1945: die geheimen Lageberichte des Befehlhabers der Sicherheitspolizei und des SD in Norwegen* (München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2008), 768.

¹⁰⁹ Wikborg, *Gustav Vigeland*, 494. Jacobsen fortalte i rettssaken mot ham at Waldschmidt reddet Vigeland fra et stygt angrep fra Goebbels (L-sak, Jacobsen, Riksarkivet). Takk til Emberland for informasjon om dette.

¹¹⁰ Joan L. Clinefelter, *Artists for the Third Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany* (Oxford, New York: Berg, 2005), 99.

Vigeland er opptatt av det norske, og ikke bare det universelle i sin kunst. Min teori er at Vigeland følte sterkt for slekt og “det norske”, og at dette er interesser som lar seg lese i *Slekten*. Hypotesen min er at det klassiske og det norske er tett forbundet i Vigelands forståelseshorisont og at det lar seg gjøre å spore en slags etnisk diskurs i Vigelands variant av klassisisme.

Verksbeskrivelse

I dag står *Slekten* nordøst i Vigelandsanlegget. Skulpturen var først ment som et nasjonalmonument foran Stortinget, men endte opp i grønne omgivelser i Frognerparken. Verket består av to deler; en skulpturgruppe i bronse som måler 3, 21 meter i høyden og 5,3 meter i lengden. Bronsegruppen står på en 4 meter høy sokkel av Iddefjordsgranitt. Denne hever skulpturgruppen opp fra bakken, og gir verket en monumental karakter.¹¹¹ Vigeland omtalte selv sokkelen som en triolitt, fordi den for ham representerte en oldgammel struktur.¹¹² Dedekam forteller at kunstneren også omtaler den som en portal.¹¹³ I forlengelsen av portalens vertikale dørkarmer står mennene. Sokkelen og mennene vekket som nevnt diskusjon blant publikum under konkurransen. Som et minne over grunnloven fra 1814 ble den ikke godt mottatt. Det er vel ikke umulig å tenke seg at diskusjonen kan ha handlet om at mennene så ut som strenge portvoktere. En slik tolkning gav nok i så fall uvelkomne assosiasjoner til grunnlovens andre paragraf som regulerte adgang til riket.

Slekten er som nevnt en tittel som gir mange konnotasjoner. Den siktet muligens opprinnelig til “slekten fra 1814”, men kan vel også tolkes mer generelt som “menneskeslekten”. Kanskje det også skal forestille en norsk slekt. På grunn av verkstittelen er det uansett naturlig å tenke at menneskefigurene er i slekt med hverandre, selv om det er noe uavklart hvilken slekt det er Vigeland har fremstilt. Slektskapet kan oppfattes som bestemt ut fra en generell likhet i kroppstypene. Felles for alle figurene er at de er nakne, med store og kraftige kropper. De ligner slik sett på hverandre allerede ved første øyekast. Alle er de tettbygde, med brede skuldre og hofter. Selv barna fremstår som kraftige stubber med overdrevent robuste ankler og håndledd. Utformingen i bronse, med lik overflatebehandling

¹¹¹ Målene er hentet fra skulpturkortet i Vigeland-museet. Katalog nr. 1656 (297), Kolossalgruppe. I grunnen ønsket ikke Vigeland direkte interaksjon med sine skulpturer i byrommet. Høy sokkel og inngjerding skiller ofte skulpturene fra bakken og menneskene. Vigeland foretrakk at publikum i ro og kontemplasjon betraktet hans skulpturer. Mørstad, “Vigeland, Adolf Gustav”, i *Norsk Kunstnerleksikon*, 377.

¹¹² Ordet *Triolitt* (av gr. *Tri* – tre og *lithos* – stein), sikter til en forhistorisk, kjempestor steinblokk, båret av to megalitter. Edward Lucie-Smith, *Illustrert kunstordbok*, overs. Ellen Hirsch (Oslo: NKS-forlaget, 1990), 196.

¹¹³ Dedekam, “Dagboksopptegnelser”, 228.

for alle figurene, understreker også likheten og slektskapet som er foreslått som et tema i verkstittelen.

Vigelands slekt-fremstilling ser ut til å vise frem et sterkt patriarkalsk samfunn. Mennene dominerer i skulpturen, fordi de ser ut til å ha hovedrollen som overhoder. Slik kan man si at det tematiske innholdet styrer den formale komposisjonen hvor tydelig definerte kjønnsroller bestemmer figurenes plass i gruppen. Mannen beskytter familien aktivt med sin fysiske styrke, mens midtgruppen består av sittende mødre, gamle mennesker og mange barn. Mennene vender seg utover og beskytter de andre mot ytre farer. Kvinner lener seg innover, og befinner seg i en mer intim sone hvor de har omsorg for barn og eldre.

Til tross for at alle kroppene i *Slekten* er kraftige og store er mennene og kvinnene likevel fremstilt som ganske ulike. Sammenliknet med den oppreiste, slanke og muskuløse mannen er kvinnen påfallende tykk og tung. Denne forskjellen kommer tydelig frem i magepartiene. Magene til de sittende kvinnene er fremstilt som oppdelt i tykke folder. Kontrasten til de oppreiste mennene er påfallende, siden det hos dem er gjengitt ribbein og muskulatur. Verken sener, skjelett eller muskler kommer til overflaten hos kvinnene, noe som får dem til å se tykke ut. Elsebet Kjerschow, som har skrevet hovedoppgave om broskulpturene som Vigeland lagde omtrent i samme periode som *Slekten*, beskriver kvinnene slik: “De kvinnelige figurene eser stadig mer ut i frodig fedme. Mot slutten av perioden [1930-1933] drukner ankler og knær nesten i fett, slik at bena fremstår som sylindformede søyler bærende på sjenerøse hofter, runde mager og svulmende bryster.”¹¹⁴ Kjerschows beskrivelse passer like godt på kvinnene i *Slekten* som på broskulpturene.

Kjerschow foreslår en tolkning av kvinnenes fedme i artikkelen “Vigeland og vitalismen”. Den fysiske tyngden binder kvinnen til jorden, noe som understreker hennes biologiske rolle som mor.¹¹⁵ Ifølge Kjerschow spiller fedmen på urkvinnens basale kraft og fruktbarhet. Med andre ord tolker hun fedmen som et sunnhetstegn. Det er nok noe riktig i Kjerschows positive vurdering av kvinnen som fruktbar. I *Slekten* ser vi at kvinnene er fruktbare ved at de har et stort antall barn. I skulpturen er ti barn fordelt på tre mødre. Hver mor har altså mer enn tre barn i gjennomsnitt.¹¹⁶ Kulturhistoriker Nina Witoszek er imidlertid ikke like positiv til Vigelands store kvinnefigurer. Om man ser tegn til *Übermensch* i Frognerparken, så er det ingen *Überfrau* der. Witoszek mener at Vigeland reduserer kvinner

¹¹⁴ Kjerschow, “Vitalisme, klassisisme og symbolisme i Gustav Vigelands broskulptur”, 66.

¹¹⁵ Elsebet Kjerschow, “Vigeland og vitalismen”, i *Livskraft: Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930: Munch-museet 17. februar – 17. april 2006*, red. av Karen E. Lerheim og Ingebjørg Ydstie, 95–111 (Oslo: Munch-museet, 2006), 104–105.

¹¹⁶ Som typer regner jeg ikke de to gamle kvinnene som mødre, men heller som “gamle”, eller “eldre”.

til naturfenomener – rettere sagt til “kuer”.¹¹⁷ Sett på denne måten kunne man kanskje si at kvinnens store og tunge kropp kanskje både sikter til sunnhet og fruktbarhet som Kjerschow ser, men at det henger sammen med den låste og passive kjønnsrollen som er tydelig i *Slekten*.

Mennene i *Slekten* har derimot atletiske og slanke kropper og skiller seg ut fra resten av menneskefigurene i gruppen. De to mennene skiller seg imidlertid ikke fra hverandre. De er identiske, med unntak av at de vender hver sin vei.¹¹⁸ Dette gjør det verd å tenke at de ulike figurene i *Slekten* ikke skal forstås som personer eller portretter. Fremstillingen er ikke av individer, men snarere av *typer* som får sin identitet gjennom plassering og handling i familiegruppen. Den britiske kunsthistorikeren Mary Cowling skriver at konseptet om *Typen* dekker et overlappende forhold mellom fysiognomi, antropologi og kunst.¹¹⁹ Denne tanken åpner for oppmerksomhet om at typen ikke er en tom form som anvendes i skulpturene, men at forestillingen om typer er et kompleks av sammenhenger mellom det ytre utseende og indre kvaliteter.

Urnorske typer i *Slekten*?

Flere forskere har vurdert menneskefigurene i Vigelands sene skulpturer som *arketyper* (etter cirka 1930). En arketype er et urbilde eller forbilde, og forbindes med den sveitsiske psykiateren Carl Gustav Jung (1875–1961). Ifølge ham er arketypen “det egentlige innhold i det *kollektive ubevisste* eller rettere dets indre orden eller struktur.”¹²⁰ I *Norsk Kunstnerleksikon* deler Mørstad inn i to helt forskjellige tolkninger av det dybdepsykologiske, og det ideologiske innholdet i Vigelands sene skulpturer.¹²¹ Den ene tolkningen finner at fremstillingen av familieforhold og spillet mellom mann og kvinne formidler dype, menneskelige grunnerfaringer som Jungs arketyper.¹²² Wikborg og Lødrups tilnærming til *Slekten* synes å være i tråd med denne tenkningen.

Den andre tolkningen oppfatter motivene heller som myter, eller fortellinger om familieforhold som uttrykker følelser eller en vilje til å fremkalle følelser hos betrakteren.¹²³ Det vil si at motivene hos Vigeland også blir tolket som ideologiske forestillinger og retorikk.

¹¹⁷ Nina Witoszek, “Nature as Sacrum: the Case of Vigeland”, i *The Origins of the “Regime of Goodness”*: *Remapping the Cultural History of Norway*, 145–165 (Oslo: Universitetsforlaget, 2011), 153.

¹¹⁸ Ragna Stang, *Gustav Vigeland 1869-1969* (Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag, 1969), 62–63.

¹¹⁹ Mary Cowling, *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Victorian Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), xix.

¹²⁰ Poul Lübcke (red.) et al., *Filosofileksikon*, (Oslo: Zafari Forlag, 1996), “arketype”, 44.

¹²¹ Mørstad, “Vigeland, Adolf Gustav”, 378.

¹²² Mørstad, “Vigeland, Adolf Gustav”, 378.

¹²³ Mørstad, “Vigeland, Adolf Gustav”, 378.

Dette kan til en viss grad minne om Michael Frieds tanker om det absorberte og teatrale. Forstått som et teatralt verk – så er *Slekten* en figur som utspiller et opptrinn på en scene. Hensikten er å få publikum til å respondere positive følelser.¹²⁴ En slik betraktning av Vigelands slektsmotiv står i motsetning til den første typen som Mørstad setter opp. I min egen tolkning som vektlegger det ideologiske innholdet i denne skulpturen er denne siste fortolkningsfløyen mest relevant.

Nina Witoszek er også opptatt av arketyper hos Vigeland. På broen og rundt monolitten finner hun arketyper som “mannen”, “lederen”, “kvinnen”, “moren”, “barnet” og “den gamle” blant flere. Disse typene, kommenterer hun, skal ikke forstås som portretter eller individer. Selv oppfatter hun dem som karakterløse brikker i Vigelands “eco-totale” system.¹²⁵ Begrepet ser ut til å sikte til et slags totalitært økologisk system i Frognerparken, forstått som et absolutt hierarkisk system av biologiske typer som interagerer med hverandre. Dette er interessant å ha i bakhode i betraktningen av samfunnet som er fremstilt i *Slekten*, hvor relasjonen mellom mann og kvinne ikke er likestilt.

Kvinnetypen som Vigeland fremstiller i *Slekten* er svært kraftig. Som vi har sett var den kvinnelige setesdølen ifølge Halfdan Bryn usedvanlig velvokst og stor, med brede skuldre og et vakkert utseende. Det er lett å finne igjen brede skuldre hos kvinnene i *Slekten*, og disse figurene er som nevnt velvoksne på mange måter. I Vigelands uttalelse til Dedekam kom det frem at en oval ansiktsform er et typisk kjennetegn på setesdalskvinnene. Dette ovale ansiktet ser vi ut til å finne igjen hos kvinnen som holder spedbarnet tett inntil seg, og hos den unge jenta som står halvveis oppreist. Det blir imidlertid mest en visuell assosiasjon å se etter likheter på denne måten, uten å måle. Det er mulig at den gamle kvinnen i midten kanskje ikke har like ovalt ansikt som den yngre kvinnen. Uansett har hun en svært kraftig kropp, med brede skuldre, og kraftige ledd.

Vigeland mente at mens kvinnetypene hans muligens var typisk setesdalske, så var mannstypen var i slekt med den aristokratiske typen i *Rigs-tula*. Det er ikke vanskelig å finne igjen jarletypen i *Slekten*. Mennene i skulpturgruppen er atletiske og muskuløse. I *Rigs-tula* hører vi om hvordan Jarl bruker tiden sin på å jakte, ri på hest og å svømme. Vigeland tilføyde som nevnt at den høye neseryggen kjennetegnet sagalitteraturens menn. I *Slekten* ser man en

¹²⁴ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago og London: University of Chicago Press, 1988); se også Øystein Sjøstad “Absorbent og teatralt i Christian Krohgs og Edvard Munchs kunst”, i *Kunst og Kultur* (3, 2010), 172–179.

¹²⁵ Witoszek, *The Origins of the “Regime of Goodness”*, 153.

markert neseprofil i mannsansiktene, noe som passer overens med det estetiske idealet som Vigeland mener å finne i den norrøne litteraturen.

Bryn beskrev hvordan svake barn ble rensket ut i Setesdalen på grunn av utdatert barnestell, og at dette førte til en svært kraftig slekt uten degenerative spirer. I *Slekten* ser man ingen tegn til skrøpelighet eller svakhet hos barna. En mor prøver å holde igjen en liten gutt som ser ut til å ville sloss som sin far. Selv om moren er stor og kraftig, har hun vanskelig for å holde igjen den unge gutten som er i ferd med å bryte seg løs av grepet hennes. Her ser man det kommende slektsleddet. Det lille guttebarnet er på vei ut av den passive og innadvendte gruppen med barn, kvinner og eldre. Den kommende rollen som tilfaller ham reflekteres i hvordan muskulatur og skjelett er gjengitt hos ham på samme måte som hos faren, mens de andre barna er kraftige og uten markerte ribbebein og magemuskler.

Lødrup forklarer at Vigeland forenkler og forstørrer detaljene for å oppnå et helhetlig uttrykk. Han forteller også at Vigeland bevisst opererer med typer, noe som han gjør med forbilde i grekernes praksis.¹²⁶ Vigeland har fremstiller menneskefigurene i sammenfattede former og store flater. Detaljnivået er lavt, og størrelsen på hender og føtter er påfallende, og uten markering av håndledd og ankler fremstår armer og bein både hos barn og voksne som elementer i skulpturen som grenser til abstraksjon. Denne forenklingen bryter med den generelle naturalismen for øvrig i verket. Armen hos den gamle kvinnen er gjengitt som ett parti, skulderleddet synes ikke under den tykke huden, og albueleddet skaper ikke et skille mellom overarm og underarm. Det er bare vinkelen som skiller de to fra hverandre. Heller ikke håndleddets struktur skiller handen fra underarmen, og hele armen fremstår som ett stort parti. Denne enkelheten og klarheten representerer svært viktige verdier for Vigeland, og er noe Vigeland mener å oppnå ved å bruke typer. Hans egne typer synes altså å være inspirert av en interesse for det urnorske, men påvirket av greske skulpturkunst. Det kan virke som at disse typene muligens kan betraktes både som norske og som klassiske.

Selv om den anatomiske gjengivelsen i hovedsak forenkles i *Slekten*, finnes det én detalj som kunstneren ikke har forenklet, men snarere fremhevet. Til tross for den generelle utelatelsen av detaljer, kommer blodårene svært godt frem i dette slektsmotivet. Tydelig markerte blodårer fremstår som et kunstig belegg på hudoverflaten på de to mennenes underarmer, og på de to gamles hender og føtter. Blodårene er fremhevet i stor grad, særlig når man ser dem i lys av skulpturens generelle mangel på detaljer. Det er ikke urimelig å tenke seg at blodårene er fremhevet fordi de har en spesiell betydning for motivet. Etter mitt

¹²⁶ Lødrup, *Gustav Vigeland*, 236.

syn kan de overdrevne blodårene tolkes som referanser til et biologisk slektskap mellom menneskefigurene i familiegruppen.

Den vanligste tolkningen av blod kjenner man igjen fra uttrykket “blod er tykkere enn vann”. Dette refererer ifølge litteraturprofessor Michael Ferber til avstamning, slektskap eller rase (selv om blod rent biologisk har lite å gjøre med slike forhold).¹²⁷ Blod som symbol for familie eller avstamning er en av de viktigste betydningene, ifølge Ferber, ved siden av at blod som “liv”, og blod som offer.¹²⁸ Verkstittelen innbyr også til en slik tolkning av blodårene som tegn på biologisk slektskap. Jeg har i denne teksten vært inne på hvordan Vigeland anså setesdalsfolket for å være av ublandet form etter “landets gamle befolkning”. Jeg illustrerte denne tanken ved å sitere et utdrag fra “Luren” hvor bonden Thord stolt forteller at hans slekt var av ublandet blod, og går tilbake til Harald Hårfagre. Fortelleren i “Luren” vektlegger det vakre og sunne utseendet til denne “egentlige” norske slekten, og skjønnheten er et resultat av at Thords familie nøye har vaktet slekten i flere generasjoner.

Med tanke på Vigelands store interesse for slekt og røtter og en slags avstammings- eller opphavsmytologi mener jeg at dette utgjør et knippe ingredienser i Vigelands ideologiske forståelseshorizont som kan tas til inntekt for en å tolke menneskegruppen i *Slekten* for å spille på en forestilling om “landets gamle befolkning”. Min hypotese er at det er en etnisk diskurs i *Slekten*. Det er vanskelig å bevise at forestillingen om setesdalstypen og jarlstypen er faktiske forbilder i denne skulpturen, men sett sammen med kunstnerens interesse for hvordan “landets gamle befolkning” så ut, virker det rimelig å åpne for den muligheten. Skulpturens tittel åpner også for å tolke inn en tematikk om slekt, avstamning og etnisitet i dette verket. Den etniske diskursen jeg sikter til handler ikke bare om urtypene, men jeg forsøker i de neste sidene å si noe om at også selve formspråket Vigeland benytter – hans klassisisme – er ladet med verdier som for Vigeland er typisk klassiske men også typisk norske.

Vigelands klassisisme: sterk og norsk

Termen klassisisme brukes ofte for å karakterisere Vigelands skulpturer, men akkurat hva den beskriver hos Vigeland er ikke alltid helt klart. I bredeste og enkleste forstand defineres klassisisme som en tilnærming til kunst som baserer seg på imitasjon av antikken og på

¹²⁷ Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), “Blood”, 29–31.

¹²⁸ Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, “Blood”, 29–31.

antagelsen av verdisystemer som tillegges den antikke kulturen.¹²⁹ Likevel finnes det mange måter å være inspirert av antikken på. Ifølge kunsthistoriker og sosiolog Athena S. Leoussi finnes det flere former for *klassisisme*. Leoussi etterlyser presisjon i bruken av klassisismebegrepet og mener at kunsthistorikere må identifisere og skille terminologisk mellom ulike former for klassisisme, hvis man skal få en bedre forståelse av den klassiske tradisjonen.¹³⁰

Selv introduserer hun begrepet *etnisk klassisisme* i sine studier. Jeg mener denne termen kan være relevant i undersøkelsen av Vigelands klassisisme. Typene hos Vigeland kan som nevnt betraktes som både norske og klassiske. Det er mulig at en slik sammenkobling også gjelder mer generelt for hans formspråk. Ved å bruke begrepet *etnisk klassisisme* om forholdet mellom det norske og det klassiske hos Vigeland mener jeg at det blir satt ord på et lite belyst aspekt i Vigelands kunstnerskap, som jeg mener tilføyer noe i forståelsen av Vigelands særegne form for klassisisme.

Vigeland mente selv å være mer inspirert av antikken enn av noe annet. For Vigeland er det klarheten som gjør kunst universell. Idealene om klarhet og helhet kan slik sett betraktes som fellesnevnerer når Vigeland sammenligner det gammelnorske, islandske, greske og egyptiske. Han forteller Aars at han til og med mener å overgå antikkens skulptører når det gjelder å oppnå det klassiske:

Der er meget i mine grupper som er mer klassisk enn det klassiske. Selv i Parthenonskulpturene er slett ikke allting så klart. I frisen er ryttergruppene og de gående menneskene ofte like høye, derved vinner de noe dekorativt, men de taper på følelsen, det menneskelige [...]. Jeg må ha det klart og helt fra alle kanter. Det er det vi må arbeide etter. I oss nordmenn ligger det noe innviklet, noe snirklet. [...] Det er noe farlig der som ligger for oss, men det er klarheten vi vil.¹³¹

Vigelands må ha det klart og helt fra alle kanter. Som en statisk struktur stenger klarheten ute naturen som instinktivt vil snirkle og sno seg. Sitatet er noe gåtefullt og akkurat hvor det er Vigeland lokaliserer dette farlige instinktet er noe utydelig. Først når det dekorative overvinnes med struktur og klarhet blir det pusterom til det menneskelige og følelsen. Ved å gjengi alle menneskene i lik høyde skaper grekerne riktignok en estetisk effekt, men fordi grepet er tatt bare for å forskjønne skulpturen blir det kunst for kunstens skyld, og ikke kunst for livets skyld, som er Vigelands ideal. Slik Vigeland ser det skaper slike dekorative grep distanse til det menneskelige og ekteføyte i kunsten.

¹²⁹ Michael Greenhalgh, *The Classical Tradition in Art* (London: Gerald Duckworth & Co, 1978), 11.

¹³⁰ Athena S. Leoussi, "From Civic to Ethnic Classicism: The Cult of the Greek Body in Late Nineteenth-Century French Society and Art", i *International Journal of the Classical Tradition* 16, 3 (2009): 393–442.

¹³¹ Just, *Dagbok om Gustav Vigeland*, 99–100.

Ifølge Vigeland er det bare noen få kunstnere som oppnår klarheten han selv trakter etter. Skulptørene bak Parthenon er blant de beste, og egypterne er også forbilledlige. Selve forbildet for klarhet synes imidlertid verken å finnes i Hellas eller Egypt, men snarere her hjemme. Den nordiske sagalitteraturen er det aller fremste eksempelet på det klassiske.

Dedekam forteller:

Han fremhævet som det enkleste og klareste man kunde tænke sig de islandske ættesagaer og Snorres kongesagaer – som menneskeskildring, komposition og stil. [Vigeland] mente også at hans egne arbeider hadde noget av den samme enkelhet og klarhet.¹³²

Kunstneren etterstreber sagalitteraturens enkelhet i tråd med sagalitteraturens nøkterne stil.¹³³ Og Dedekam kan fortelle at dette føltet som et slektskap for Vigeland: “Hans egen stil er klar. [Vigeland] føler sig direkte i slekt med de gamle nordboer [*sic*]. Allerede tidligere avstreifet han sine figurer for alle draperier og attributter.”¹³⁴ På grunn av dette felles kunstneriske formspråket, som Vigeland fant i Snorres sagaer og i de islandske sagaene, men også i sin egen kunst, Vigeland føler at han selv er i direkte slekt med urbefolkningen. Interessen for slekt, opphav og røtter som tidligere er nevnt i denne oppgaven i forhold til Audnedalen, Vigeland- og Thorsen-slekten, og Setesdalen blir her kanskje tilføyd et nytt slektskapsforhold som Vigeland er opptatt av.

Vigelands interesse for det norske kan gjerne assosieres med den nasjonale orienteringen hos Erik Werenskiold (1855–1938) og Fridtjof Nansen (1861–1930) som sentrale personer i den såkalte *Lysakerkretsen*. Men der hvor Lysakerkretsen ønsket å fremme det lokale og særpregede norske er Vigeland opptatt av det gammelnorske på lik linje med det greske og egyptiske. For eksempel likte ikke Vigeland Werenskiolds eventyrillustrasjoner, fordi de ikke kunne forstås uten at man hadde lest eventyrene på forhånd. Dedekam forteller at Vigeland mente at norsk kunst var for lite universell.¹³⁵ Kritikken av Werenskiold understreker hvordan Vigelands opptatthet av det norske er forbundet med tanken om det klassiske og universelle.

Da Werenskiold fylte 75 år i 1930, skrev Vigeland riktignok i avisen at han ikke kjente noen større nålevende kunstner enn ham. Aars legger til at dette hadde vært utenkelig for

¹³² Dedekam, “Dagboksopptegnelser”, 109; Samtidig er den egyptiske kunsten en sterk konkurrent: «Den ægyptiske Kunst er for mig den mægtigste. Den er enkel, simpel, den taler dæmpet og fast. Den har Former saa store, Flader saa store, alt i en vældig Helhed.» Arne Brenna, *Form og komposisjon i nordisk granittskulptur 1909–1926: Carl Milles. Kai. Nielsen. Gustav Vigeland* (Oslo: Vigeland-museet, 1953), 26.

¹³³ Til Dedekam forteller Vigeland at “Vi nordboere hadde også engang hat sans for det enkle og store. Tænk på vore sagaer. V. mindet om scenen i Njåls saga hvor Skarphedin ser Gunnar sitte inde i haugen, glad og kvædende, i lyset av månen mellem drivende skyer.” Dedekam, “Dagboksopptegnelser”, 267.

¹³⁴ Dedekam, “Dagboksopptegnelser”, 210.

¹³⁵ Dedekam, “Dagbokopptegnelser”, 289.

Vigeland i ungdommen, for “[d]a ergret han seg grønn over Werenskiold som «alltid fløy ut i underbuksene» i kunstneriske spørsmål.”¹³⁶ Det virker som at Vigeland ikke likte det kunstpolitiske engasjementet til Werenskiold. Selv foretrakk han i alle fall en forholdsvis lav offentlig profil, når det kom til offentlige debatter om kunstens rolle. Og det er vel mulig å trekke ut av sitatet at Vigeland mente at Werenskiold som kunstner blottla seg for mye ved å engasjere seg så sterkt i kunstpolitikken.

Det kan vel også tenkes at Vigelands begrepsapparat om det norske som klassisk, tidløst og universelt også er et forsøk fra Vigelands side på å posisjonere seg i forhold til denne mer etablerte kretsen av kunstnere på Lysaker. Werenskiold var gammel nok til å være Vigelands far, og i kunstmiljøet i Oslo var det Werenskiold og Christian Krohg (1852–1925) som dominerte. Tidligere direktør ved Vigeland-museet, Nils Messel, poengterer dette i en artikkel om Vigeland som kunsthåndverker i 1890-årene.¹³⁷ Men der hvor Messel skriver om forholdet mellom Gerhard Munthe (1849–1929) og Vigeland, at skulptøren nok ikke delte Munthes interesse for sagalitteraturen i denne tiden, vurderer jeg det slik at interessekonflikten nok heller lå i at Vigeland ikke var enig i *måten* Munthe brukte sagalitteraturen i sin kunst.¹³⁸

Når dette er sagt stod døren visstnok alltid åpen for Vigeland på Lysaker.¹³⁹ Krohg bet seg merke i dette og beskyldte i en artikkel om kunst og nasjonalisme Vigeland og Werenskiold for å være med i en gruppe av “kunstnasjonalister”, ledet av Munthe.¹⁴⁰ Vigeland stod midt i frontenes lys i år 1900. Fritz Thaulow (1847–1906) hadde gitt en skulptur i gave til kommunen. *Mannen med nøkkelen* av Rodin skulle plasseres sentral på Egertorget. Historiker Bodil Stenseth forteller at Vigeland sendte et illsint brev til bystyret og protesterte mot plasseringen. Norges byrom skulle utsmykkes kun av *norske* kunstnere.¹⁴¹ Stenseth antar at Vigeland hadde Werenskiold og Munthe i ryggen. De to, som vanligvis var svært aktive i kulturdebatten, var påfallende stille i denne saken. Vigelands reaksjonen mot den generøse gaven virker noe sterk, siden Vigeland selv hadde vært påvirket av Rodin etter sin Paris-periode. Vi har tidligere vært inne på Vigelands forakt for franskmenn og bylivet.

¹³⁶ Just, *Dagbok om Gustav Vigeland*, 150.

¹³⁷ Nils Messel, “Gustav Vigeland og 1890-årenes dekorative bevegelse”, i *Ledige stunder: Gustav Vigeland og kunsthåndverket: Vigeland-museet 20. september 1997 – 4. januar 1998*, red. av Nils Messel, 19–34 (Oslo: Vigeland-museet, 1997), 19.

¹³⁸ Vigeland om Munthe: “Det er et utslag ikke av umiddelbar følelse, men av intelligens, resonnement. ‘Der skal være mundst [*sic*] mulig mellem kunstneren og hans verk. Veien mellem følelse og utførelse skal være kortest mulig’, sa V.” Dedekam, “Dagboksopptegnelser”, 68.

¹³⁹ Just, *Dagbok om Gustav Vigeland*, 149.

¹⁴⁰ Bodil Stenseth, *En norsk elite: Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890–1940* (Oslo: Aschehoug & Co, 1993), 81.

¹⁴¹ Stenseth, *En norsk elite*, 81.

Det kan virke som at Vigelands forakt for det franske øker med årene. I den franske kunsten finner han i alle fall et tydelig motstykke til sin egen klassiske og norske kunst.

Antifransk

Vigeland ville heller sammenlikne sine skulpturer med den gamle verdenskunsten enn med den franske samtidskunsten. Han fantaserte om at en ny istid ville komme i fremtiden og flytte hans skulpturer til Mellom-Europa.¹⁴² Fremtidens arkeologer ville da med ett forstå kunsten hans riktig:

‘I mine arbeider,’ sa Vigeland, ‘der er alle former spente i hele og ubrutte linjer. Jeg tror at om noen tusen år vil man finne at disse mine ting er gammelnorske som vi i dag snakker om det eldste egyptiske. Ikke fint og slikket med-tungen-ut-av-halsen-billedhuggeri som det moderne franske, men sterkt og norsk’.¹⁴³

For Vigeland som betraktet sin egen kunst i et tusenårsperspektiv fremstod den franske samtidskunsten patetisk i forhold. For ham virket det overfladisk i ordets rette forstand med glattpusset skulptur, som kun var laget for å tekke samtidens publikum. For Vigeland er det imidlertid ikke nok at skulpturene poleres: “Skulpturarbeider blir ikke klassiske fordi deres overflate utglattes.”¹⁴⁴ Den klassiske kvaliteten som han selv etterstrebet var ikke overfladisk, og hans arbeider var derfor egnet til å overleve naturkatastrofer.

Hans egen kunst er klar, helhetlig, sterk, norsk og med ubrutte linjer. For Vigeland finner disse idealene sitt absolutte motstykke i fransk kunst. Franske kunstnere mangler evnen til å tenke stort og helhetlig. Dette minner om Vigelands brev hjem fra Paris hvor han ikke fant én hel følelse hos parisere eller i deres kunst. Her er derimot dansk-islandske Bertel Thorvaldsen (1789–1838) eksemplarisk. Han har den medfødte evnen som franskmenn mangler:

... jeg synes ingen franske kunstnere har i vuggegave fått det Thorvaldsen brakte med seg hjemme fra Island, de store linjer, noe som dumme kunstkritikere tror han lærte i Rom. Denne Thorvaldsens helhetsfølelse står over alle detaljkunnskaper, bunkende blikkspann o. l. Det, eller den, er sjeldnere å bekomme enn alle tekniske fiff i det små...¹⁴⁵

Denne anti-franske holdningen hos Vigeland kan virke noe overdrevet siden Vigeland jo arbeidet i tradisjon etter Rodin i flere år. Når han reiser i Europa, skriver han hyppig hjem om kunst og kunstnere han møter. Om samtidskunsten og det moderne har han lite fint å si.

¹⁴² Dedekam, “Dagboksopptegnelser”, 243–244.

¹⁴³ Just, *Dagbok om Gustav Vigeland*, 71.

¹⁴⁴ Vigeland, “Notatbok”, 1926.

¹⁴⁵ Stang, *Gustav Vigeland*, 54.

Når Vigeland så tidlig som i 1895 klager over de moderne skulpturene han ser i Carl Jakobsens samling i København skriver han til Larpent om at det meste der er store marmorering: "... hule, tragiske Grupper, Figurer med vilde Haar og flagrende Gevanter. *Men ingen mennesker!* Ikke én af alle disse moderne Figurer berørte mig dypt!"¹⁴⁶ Ut fra kritikken kan det virke som han sikter til nybarokk kunst som det var mye av i bryggerens villa. Vigeland er sparsommelig med å nevne navn, og det er uvisst akkurat hvilke konkrete skulpturer Vigeland sikter til her, men mest sannsynlig er det "salongkunst", med typiske glattpolerte marmorarbeider med typisk mytologisk motiv, idealisering, dynamisk komposisjon. Vigeland tåler ikke arbeid av denne typen: "... den franske ålelinje, slimet!"¹⁴⁷

Vigeland liker ikke det nye: "Disse moderne skrikere blir for meg som bajaser der danser foran de store, stille egyptiske kolosser."¹⁴⁸ Det kan virke som om samtidskunsten for ham enten skriker etter oppmerksomhet, eller at den er "skrikende" i den forstand at den er glorete, for eksempel med slimete ålelinjer. Vigelands kritikk uttrykkes lenge før kunsthistoriens kanonisering av avantgarden som innbegrepet på moderne kunst, og det er naturlig at han posisjonerer seg i forhold til etablerte tradisjoner som akademismen på slutten av 1800-tallet.¹⁴⁹ Selv forklarer han sin egen klassisisme som sterk og norsk. Lødrup forteller at Vigelands mål var å "forene den germanske følelses inderlighet med en nyskapt form av klassisk karakter".¹⁵⁰ Ifølge forfatteren er nettopp dette Vigelands kunstneriske hovedbidrag, at han kombinerer klassisk formsans med germansk ånd.¹⁵¹

Lødrups begrepsapparat om det germanske og gotiske her samsvarer sannsynligvis med Vigelands egne uttalelser om det gammelnorske og de gamle nordboeres kultur. Det germanske sikter nok ikke alene til noe tysk, men fungerer antagelig som et slags samlebegrep om strømninger som også dekker det norrøne. Denne nordiske ånd som Lødrup observerer hos Vigeland er det helhetlige motstykket til det fragmenterte franske følelseslivet. Vektleggelsen av en nordisk ånd står etter mitt syn ikke nødvendigvis i motsetning til det universelle. I Vigelands univers er det norske og det klassiske forbundet. Men også alle

¹⁴⁶ Gustav Vigeland, brev til Sophus Larpent, 3–5.2.1895.

¹⁴⁷ Stang, Gustav Vigeland, 64.

¹⁴⁸ Stang, Gustav Vigeland, 52.

¹⁴⁹ Vigeland har ikke noe pent å si om den modernistiske kunsten i form av kubisme og surrealisme. Den sunne forstand drepte den idiotiske kubismen, skriver Vigeland Kubismen bare var redd for publikums rygg, og dens eneste bidrag var navnet. Vigeland, "Notatbok", 1926. Wikborg oppsummerer Vigelands syn på den modernistiske kunsten: "Det er ingen tvil om at han hadde et utpreget konservativt kunstsyn, som for så vidt kunne sies å være på linje med nazistiske eller for den saks skyld kommunistiske holdninger til modernistisk, nonfigurativ kunst." Wikborg, *Gustav Vigeland*, 494.

¹⁵⁰ Lødrup, *Gustav Vigeland*, 235–236.

¹⁵¹ Lødrup, *Gustav Vigeland*, 235–236.

nasjoner kan i teorien skape klassisk kunst, men etter å ha sett på Vigelands kritikk av det franske kan det virke som han likevel mener at ikke alle har den medfødte evnen til å skape slik kunst som han selv etterstrebet.

Etnisk klassisisme i *Slekten*?

Siden 1990-tallet har det vært økt forskning på klassisisme. En trend har vært å undersøke det tradisjonstunge formspråket i ideologikritiske perspektiver. Forskere som Leoussi og Vojtěch Jirat-Wasiutyński har diskutert klassisismen som et etnosentrisk og imperialistisk formspråk som gjør krav på å være universelt. I forordet til *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*, skriver Jirat-Wasiutyński at klassisismen på 1800-tallet ble formet av positivisme og naturalisme, og inngikk som norm i en hierarkisk verdensanskuelse.¹⁵² Siden det for det meste er den vestlige heterofile kroppen som spiller hovedrollen i den klassiske tradisjonen kan kravet på allmenngyldighet i klassisismen oppfattes imperialistisk.

Tanken om en fullkommen og opprinnelig kropp er en sentral ingrediens i klassisismen. Den tyske kunsthistorikeren og arkeologen Johan Joachim Winckelmann (1717–1768) mente for eksempel at den klassiske skulpturarven viste kroppslig fullkommenhet. Skulptøren bak *Apollo Belvedere* hadde ikke overdrevet atletens skjønnhet. Grekernes kropper hadde etter Winckelmanns syn tatt form i et unikt klima, hvor deres naturlige skjønnhet i tillegg var perfektionert gjennom gymnastikk: “These exercises gave the body of the Greeks the strong and manly contours which the masters then imparted to their statues without any exaggeration or excess.”¹⁵³ Selv den vakreste blant moderne mennesker ville skjemme seg ut i faktisk sammenligning med antikkens grekere. Det faktum at moderne mennesker avvek fra denne standarden, skyldtes degenerasjon i samtidens industrialiserte og moderniserte samfunn.¹⁵⁴

Leoussi har forsket på hvordan klassisisme og nasjonalisme går hånd i hånd på 1800-tallet og har sett på hvorledes forestillingen om den greske kroppen inngår i nasjonsbygging i England og Frankrike.¹⁵⁵ I fremveksten av de nye nasjonalstatene inkorporeres tanken om den klassiske kroppen i nasjonenes selvbilder. Hun redegjør for hvordan klassisismen på 1800-

¹⁵² Vojtěch Jirat-Wasiutyński, “Modern Art and the New Mediterranean Space”, i *Modern Art and the Idea of the Mediterranean* (Toronto: University of Toronto Press, 2007), 11.

¹⁵³ Johann J. Winckelmann, “Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture”, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, red. av Donald Preziosi, 27–34 (Oxford: Oxford University Press, 2009), 28.

¹⁵⁴ Winckelmann, “Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture”, 28.

¹⁵⁵ Athena S. Leoussi, *Nationalism and Classicism: The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France* (London: Macmillan Press LTD, 1998), xix–xx; For mer om dette se George L. Mosse, *The Image of Man: Creation of Modern Masculinity* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

tallet først og fremst er et borgerlig og by-basert fenomen, med forbilde i tradisjonen etter Winckelmann, men at det skjer en endring i overgangen til 1900-tallet hvor klassisismen blir mer naturalistisk, partikularistisk og etno-rasistisk.¹⁵⁶ Fra å være et inkluderende ideal blir klassisismen på 1900-tallet ekskluderende fordi den fremmer en spesifikk fysisk typologi.¹⁵⁷ Leoussi bruker begrepet *Ethnic Classicism* for å karakterisere denne endringen.¹⁵⁸

Begrepet er paradoksalt. Mens klassisisme forbindes med noe universelt og allmenngyldig assosieres etnisitet snarere til særpreg og mer eller mindre sted- og tidsbundede kulturer og fellesskap. Som et konkluderende poeng i denne analysen ønsker jeg å låne Leoussis begrep *etnisk klassisisme* i den hensikt å oppsummere poenget om at det er mulig å spore en etnisk diskurs i Vigelands særegne klassisisme. Begrepet åpner for å inkludere ideologiske forestillinger om “det urnorske” i et formspråk som vanligvis forklares som tidløst og universelt. Som jeg har prøvd å vise gjelder det her særlig for tanken om en urnorsk kropp, men også at Vigelands idealer om det klassiske – forstått som klarhet, enkelhet og helhet – for ham også er typisk nordiske verdier. Etter mitt skjønn er det mulig å peke på en etnisk diskurs hos Vigeland. Selv fremhever han det nasjonale aspektet ved hyppig å sammenlikne seg med franskmenn og fransk kunst som han betrakter som motstykket til det klassiske. Dette ideologiske innholdet er etter mitt skjønn et underbelyst aspekt ved Vigelands kunstnerskap.

Til tross for at Vigeland etterstrebet sagalitteraturens enkelhet og klarhet i sin kunst, viser resepsjonshistorien til *Slekten* at betydningen av dette verket likevel ikke er åpenbar og allmenngyldig for alle. I tolkningen av denne skulpturen er det nok lurt å skille mellom Vigelands uttalte ønsker for sin kunst, og hvordan skulpturen faktisk blir fortolket av publikum. Mottagelsen har vært svært positiv som hos Aikio, Waldschmidt og Lødrup. Andre har vært mer ambivalente overfor skulpturen, slik som Wikborg og Stang. Borgen og Durban vurderte derimot skulpturen negativt. Waldschmidts tolkning, og den hemmelige rapporten som vurderte om skulpturen kunne tas til inntekt for motstandsbevegelsen viser at det er fullt mulig å lese inn sosiale og politiske siktepunkter i Vigelands kunst.

I neste kapittel tar jeg opp noen tråder fra første kapittel, og forsøker å se nærmere på Vigelands forestilling om det ekte norske i en politisk samtidskontekst. Jeg diskuterer modernitetskritikken hos Vigeland i et forsøk på å si noe om hans historiesyn og syn på

¹⁵⁶ Leoussi, *Nationalism and Classicism*, xviii–xxiii.

¹⁵⁷ Jirat-Wasiutyński, “Modern Art and the New Mediterranean Space”, 11.

¹⁵⁸ Athena S. Leoussi, “From Civic to Ethnic Classicism: The Cult of the Greek Body in Late Nineteenth-Century French Society and Art”, I *International Journal of the Classical Tradition* 16, nr. 3 (sep./des. 2009): 395.

kulturutvikling. Mens vekten i forrige kapittel lå på kritikken av samtiden, ønsker jeg nå å se på reaksjonen i form av en idealisering av sagatiden, og den verdenen som beskrives i den norrøne litteraturen. Tanken min er at Vigeland ikke er alene om interessen for det urnorske og det norrøne i Norge på 1930-tallet. Jeg diskuterer derfor både likheter og forskjeller som jeg oppfatter mellom Vigelands idéverden, og radikale romantiske strømninger i hans samtid.

4 Spørsmålet om etnisitet

Etnisitet forstått som felles opphav

Ifølge professor i sosialantropologi Thomas Hylland Eriksen er etnisitet en form for gruppeidentitet. Selve ordet *etnisitet* er forholdsvis nytt. Det kom i bruk på 1950-tallet og erstattet mer essensialistiske ord som “Folk”, “Nasjon” og “Rase”.¹⁵⁹ I dag har man et stadig fremvoksende interdisiplinært forskningsfelt innen *Ethnic and Racial Studies*. Stephen Howe, professor i *History and Cultures of Colonialism* ved University of Bristol i England, skal ha sagt følgende om tematikkens popularitet de siste årene: “issues of race, ethnicity and gender have become the central preoccupations of debate, to a considerable degree displacing preoccupation with class and economics”.¹⁶⁰ Det kan altså virke som at spørsmål rase og etnisitet er i vinden for tiden. I alle fall er det en tematikk som er underbelyst i Vigelands kunstnerskap, og som er verd en undersøkelse.

Ifølge Eriksen kan det skilles mellom nasjonal identitet og etnisitet. Begge deler er en type metaforisk slektskap, men mens nasjonal identitet primært er knyttet til staten, knytter man gjerne etnisitet til avstammingsmyter.¹⁶¹ Eriksen forteller at man kan bruke mange kriterier for å definere etnisitet, men at det er vanlig at etniske grupper hevder de har et felles historisk opphav. Et slikt opphav er ofte tidfestet til en uklar og mytisk urtid.¹⁶²

Vigelands interesse for “det urnorske” og fortidens befolkning i Norge synes å knytte an til en slik form for gruppeidentitet. Han er ikke fremmed for å tale om “vi nordmenn”, eller “oss nordboere”. Faktisk dukker slike formuleringer opp ganske ofte i Vigelands notater, brev og i tekster hvor han blir sitert. Etnisk tilhørighet forstått som felles opphav i en mytisk urtid passer på den opphavsmytologien som Vigeland synes å forholde seg til. I dette kapittelet vil jeg forsøke å si noe om hvordan Vigelands interesse for slekt og avstamning er koblet til en slags opphavsmytologi, som for Vigeland forankres i en forestilling om det norske.

“Menneskene taper sin storhet” i det moderne og urbaniserte samfunnet, skrev Vigeland i et brev til sin bror. I brevet skrev han at menneskene ble spesialister som stadig finner ut mer og mer, men for Vigeland er ikke dette fremskritt for mennesker, og han spør

¹⁵⁹ Hylland Eriksen, “Kultur og samfunn”, 133.

¹⁶⁰ Stephen Howe sitert i Martin Bulmer og John Solomos, “Introduction”, i *Ethnic and Racial Studies Today*, red. av Martin Bulmer og John Solomos, 1–12 (London og New York: Routledge, 1999), 1.

¹⁶¹ Hylland Eriksen, “Kultur og samfunn”, 130–134.

¹⁶² Hylland Eriksen, “Kultur og samfunn”, 133.

“hva taper vi vel ikke? Taper av storhet.” I kapittel 2 tok jeg for meg Vigelands modernitetskritikk og forakt for byen. I dette kapittelet vil ser jeg nærmere på denne “tapte storheten” som han etterlyser. Det er nevnt hvordan Vigeland holder sagalitteraturen for å være det beste eksempelet på klar og enkel kunst. Det virker som at den norrøne litteraturen for Vigeland har mer å by på enn bare estetikk. Aars forteller om et besøk hos Vigeland i 1920:

«Egil er den største dikter, og det største menneske,» sa Vigeland. «Sagaene har så uendelig meget å lære oss. Det er der vi er den dag i dag. Det er i sagaene vi finner det norske. Egil Skallagrimsson var norsk selv om han var født på Island. De fire hundre årene under Danmark har ikke gjort så meget.» [...] Vigeland går helt opp i Egil Skallagrimsson.¹⁶³

Hylland Eriksen forklarer at det essensielle i etnisitet ofte blir forstått som et felles opphav i en mytisk urtid. For Vigeland virker det som at essensen av det norske er å finne i sagalitteraturen. Det mytiske historiske opphavet for Vigeland er altså vikingtiden og sagalitteraturens verden. Siden det er i sagaene Vigeland finner det norske, ser han at disse er så dagsaktuelle og levende at han mener at det i dem vi er den dag i dag.

Når Vigeland ble invitert til å lage et Eidsvollsmonument er det i sagaene han finner bakgrunn for å lage nasjonalmonumentet. Søyleinngravingene trakk som nevnt også linjen fra Snorres kongesagaer frem til innsettelsen av Kong Haakon i 1905. Kanskje er Vigelands “tidløse” fremstilling av slekts-gruppen ikke helt tidløs likevel. Spørsmålet om etnisitet i *Slekten* handler derfor om denne tanken om at det norske finnes i sagalitteraturens verden. I så fall er det kanskje *fortidens* slekters storhet Vigeland har fremstilt i denne skulpturen. En slik påstand er ikke urimelig hvis man kobler modernitetskritikken og gullalder-nostalgien hos Vigeland sammen.

Forsøk på å fortolke Vigelands opphavsmyte

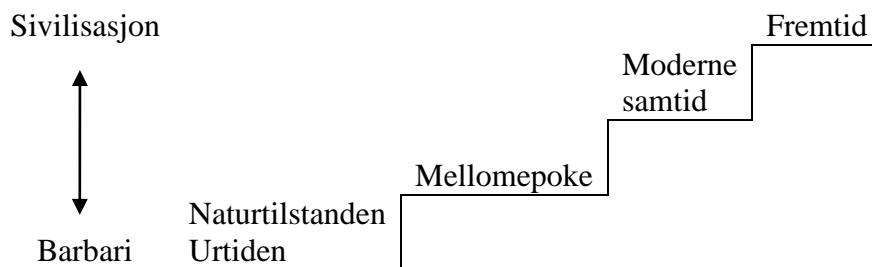
Den finske historikeren Ingo Wiwjorra har skrevet om gullalder-forestillinger og arkaisme på 1900-tallet. En kulturell opphavstilstand eller en gammelmodig stil kan omtales som arkaisk.¹⁶⁴ I artikkelen “Arkaisme og krisen i det moderne” ser Wiwjorra på arkaismen som

¹⁶³ Just, *Dagbok om Gustav Vigeland*, 123–124.

¹⁶⁴ Ingo Wiwjorra, “Arkaisme og krisen i det moderne: Ideen «Ahnenerbe»”, i *Jakten på Germania: Fra Nordensvermeri til SS-arkeologi*, red. av Terje Emberland og Jorunn Sem Fure, 35–60 (Oslo: Humanist Forlag, 2009), 35. Wiwjorras artikkel er en del av antologien *Jakten på Germania: Fra nordensvermeri til SS-arkeologi*, som ble utgitt i 2009 etter et forskningsseminar og samarbeid mellom universitetet i Oslo og Senter for Holocaust og livssynsminoriteter i mars 2007. Seminarets tittel var “In search of a Germanic past – Heinrich Himmler’s Ahnenerbe and Scandinavia”. Ahnenerbe var et forskningsinstitutt som Himmler grunnla i 1935, for at det skulle fremskaffe historiske, arkeologiske og rasebiologiske beviser på den nordisk-germanske rasens

en sivilisasjonsfiendtlig lengsel, som ofte er en reaksjon på det som anses som en mangel i det moderne.¹⁶⁵ Arkaismen er altså ofte motivert av kulturpessimisme eller anti-moderne holdninger, og tilbyr ofte konservative alternativer som anses som en tilbakevendelse til “det opprinnelige”.¹⁶⁶ Wiwjorra poengterer at en slik idealisering av fortiden likevel bare er *pseudo*-arkaisk. Gullalderforestillinger knytter som regel ikke an til virkelige tradisjoner eller en faktisk selvopplevd fortid, sier han, og lar seg derfor best forstå som pseudo-arkaiske nykonstruksjoner. Det er verd å ha i tankene en slik refleksjon som Wiwjorra gjør seg når vi her ser nærmere på Vigelands idealisering av fortidens kunst og mennesker best lar seg forstå som konstruerte forestillinger som fungerer i Vigelands univers. Ikke minst lar de seg godt forstå i sammenheng med hans kritikk av det moderne.

Vigelands negative syn på “tap av storhet” for menneskene, forteller noe om hans syn på kultur- og historietutviklingen. Han sier rett ut at han ikke tror på fremskrittet, og at urbanisering og modernisering etter hans mening ikke representerer noe fremskritt for mennesket. Denne tenkemåten kan illustreres ved hjelp av to enkle modeller. Vigeland avviser den tradisjonelle forestillingen om at mennesket beveger seg vekk fra barbari og det primitive, til sivilisasjon og kultur. En slik fremskrittstenkning kan illustreres slik:¹⁶⁷



Denne progressive modellen passer ikke til Vigelands historiesyn. For han virker det snarere som at det er noe galt med veien historien og kulturen utvikler seg. I 1932 noterer han: “Hvad nytter alle opdagelser og oppfinnelser naar selve mennesket ikke blir bedre? Det er det iallfall ikke i den historiske tid. Heller ikke arbeider menneskene bedre enn för og heller ikke blir de

overlegenhet. Terje Emberland og Jorunn Sem Fure, “Forord”, i *Jakten på Germania: Fra Nordensvermeri til SS-arkeologi*, red. av Terje Emberland og Jorunn Sem Fure (Oslo: Humanist Forlag, 2009), 7. Heather Pringler tilføyer at hensikten var å gjenskape de tyske forfedrenes tapte verden. Heather Pringle, *Himmlers herrefolk: Jakten på den ariske rases opprinnelse*, overs. Per E. Fosser (Oslo: Bazar Forlag, 2008), billedplansje V.

¹⁶⁵ Wiwjorra, “Arkaisme og krisen i det moderne”, 36–37.

¹⁶⁶ Wiwjorra, “Arkaisme og krisen i det moderne”, 36–37.

¹⁶⁷ Stefan Arvidsson, “Germania: Noen hovedlinjer i forskningen om fortidens germanere”, i *Jakten på Germania: Fra Nordensvermeri til SS-arkeologi*, red. av Terje Emberland og Jorunn Sem Fure, 11–34 (Oslo: Humanist Forlag, 2009), 11–12.

ældre.”¹⁶⁸ Det er vel neppe riktig at mennesker ikke blir eldre enn før i Vigelands tid, og uttalelsen om at mennesker ikke arbeider bedre heller, minner om Wiwjorras poeng om at det er subjektive betraktninger som ligger til grunn for idealiseringen av “gamle dager”. Det er som om Vigeland synes at noe mangler i det moderne.

Vigeland mener å finne en slags rettesnor i sagalitteraturen, og et særlig forbilde i Egil Skallagrimsson. I Vigelands observasjoner av samtiden og “den historiske tid”, finner han at menneskene ikke har utviklet seg til det bedre, siden de ikke blir eldre. Det er nok ikke riktig at menneskene ikke blir eldre enn før i Vigelands dager, og det at de heller ikke arbeider bedre er nok forholdsvis subjektive betraktninger. Vigelands pessimistiske syn på kulturens utvikling kan illustreres med en modell som viser motsatt utvikling av den vi så i sted. Denne modellen viser en degenerativ bevegelse fra fordums storhet (kultur) til forfallen samtidskultur (dekadanse):



Det er den svenske historikeren Stefan Arvidsson som har tegnet opp disse modellene i den hensikt å forklare klassiske myter. Vigelands syn på kulturutvikling, slik det redegjøres for her, passer nok ikke *helt* på denne modellen. Den historiske utviklingen fremstilles horisontalt, fra fortid til nåtid og en kommende fremtid av enten positiv eller negativ art. Vigeland er fokusert på fortid og nåtid, men etter hva jeg kan se er han ikke spesielt opptatt av fremtiden. I alle fall ikke utover at hans egne skulpturer må vare i tusener av år.

Etter mitt syn er det verdt å merke seg at Vigeland ikke virker så opptatt av fremtiden. I Arvidssons artikkel brukes modellen ovenfor til å forklare nazistenes myter om den nordgermanske rasen. Han skriver om hvordan myten om den ariske rasen fikk stor effekt gjennom sammenlikninger i tidsrom. Han skriver følgende: “Hvis man ønsker å forandre menneskelivet og trekke andre med seg, er det hensiktsmessig å skape motivasjon for oppgaven med en fortelling om hvordan livet så ut tidligere og hvordan det vil kunne arte seg

¹⁶⁸ Vigeland, “Notatbok”, 1932.

i fremtiden.”¹⁶⁹ I en slik sammenlikning ligger noe av det politiske innholdet i nazistenes rasemytologi forklarer Andersson.

Den nazistiske rasemytens kjerne var ideen om en ny og revitalisert mennesketype.¹⁷⁰ Det vil si, målet var å snu degenerasjonen og gjenskape det som ble forstått som en opprinnelig og ren rase. Ingemar Karlsson og Arne Ruth forklarer at det nye med nazismens rasemyte var at den rasjonaliserte *kollektive fordommer* til et estetisk-politisk program som følelsesmessig legitimerte systematisk “grymhet”.¹⁷¹ Det er med andre ord stor forskjell mellom kollektive fordommer om raser, og nazistenes systematiske utryddelse av mennesker som ble forstått som mindreverdige i et rasehierarki. Det er på sin plass å si noe om hva det kan bety at Vigeland er opptatt av opprinnelige norske kropper.

Tidligere i denne teksten kom det frem hvordan Vigeland mente at bøndene i Setesdal var av ren avstamning etter landets gamle befolkning. Han omtaler bondestanden der som “ublandet”. Etter hans mening har det altså ikke forekommet raseblanding i Setesdal, med det resultat at kroppstypen som man finner der ligner på den som landets gamle befolkning hadde. Vi husker at han omtaler sine egne kvinnetyper som muligens setesdalske og urnorske. Det er rimelig å tenke seg at han anser en slik “urnorsk” kropp som forbilledlig i større eller mindre grad, selv om det er vanskelig å si noe helt sikkert om dette, som det kom frem av analysen i forrige kapittel. Denne forestillingen hos Vigeland om kroppen og det urnorske kan betraktes som en biologisk opphavsmyte, og når han holder disse kroppene for å være ublandede, benytter han seg av en terminologi som vitner om innflytelse fra rasetenkning. Det er verd å stoppe opp ved dette poenget, for tanken om at Vigeland var interessert i “det urnorske” og at han er influert av rasetenkning berører et sensitivt emne, og inviterer til misforståelser.

Det at Vigeland ikke fokuserer på fremtiden tyder nemlig på at hans interesse for og forbilde i renrasede setesdalsbønder ikke nødvendigvis må tolkes politisk. Hans idealisering av “det norske” og sagalitteraturen virker ikke reaksjonært hos ham i den forstand at han ønsker å skru tiden tilbake, slik som Vigelands gode venn Knut Hamsun ønsket og formidlet i *Markens Grøde* (1917). Vigeland virker lite opptatt av nazistenes politiske prosjekt om å

¹⁶⁹ Arvidsson, “Germania: Noen hovedlinjer i forskningen om fortidens germanere”, 11.

¹⁷⁰ Ingemar Karlsson og Arne Ruth, *Samhället som teater: Estetik och politik i Tredje riket* (Stockholm: Ordfront Förlag, 1999), 105.

¹⁷¹ Karlsson og Ruth, *Samhället som teater*, 98; For mer om nazistenes institusjonaliserte rasepolitikk se Michael Burleigh og Wolfgang Wippermann, *The Racial State: Germany 1933–1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

revitalisering av den ariske rasen. Hans bruk av “det urnorske” som et ideal for sine skulpturer virker etter hva jeg kan forstå først og fremst som et estetisk ideal.

Det kan være lurt å huske på Wiwjorras tanker om arkaismer som subjektive nykonstruksjoner når man ser på Vigelands uttalelse om at “det er i sagaene vi befinner oss den dag i dag”. Det er den velståendes privilegium å drømme seg bort fra byen, teknologi og ansvar, til sagatidens verden, og hans utsagn skal ikke nødvendigvis tolkes bokstavelig. Det spørs nok om Vigeland ser for seg en faktisk realisering av Egil Skallagrimmsøns levesett og moralsystem. Den Vigeland som kritiserer det moderne, fremskrittet og bymenneskene flytter jo selv inn i en helt ny og topp moderne leilighet på Frogner, med full elektrisitet, tjenestepike og alle fasiliteter.

På den annen side er det ingen umulighet at Vigelands idealisering av “det norske” og hans tanker om at sagaene har uendelig mye å lære oss, for Vigeland er noe mer enn bare estetiske idealer. Han synes nemlig å ha enkelte ideologiske forestillinger som er i tråd med en del av det tankegodset som preger hans samtid. I Norge, og særlig i Oslo, var det et aktivt subkulturelt miljø som ville gjøre alvor av en hedensk levemåte og før-kristne verdier. Det var altså strømninger i Vigeland samtid og lokalmiljø som ønsket en fundamental forandring av samfunnet basert på tanken om at det opprinnelige norske måtte gjenskapes.

Vigeland og Ragnarok

SS Standartenführer Arnold Waldschmidt var en anerkjent billedhugger og skulpturprofessor ved kunstakademiet i Prøysen.¹⁷² Han ble sendt til Norge i 1940 for å rapportere til Himmler om holdningene til nazismen i norsk kulturliv. Waldschmidt skrev som nevnt entusiastisk om Vigeland at han var bærer av “en gammel nordisk naturkraft”, og at hans skulpturer beviste en forbindelse mellom vikingtiden og samtiden. Tyskerens tolkning reflekterer at han er påvirket av *völkisch*-tenkning. I Norge fant Waldschmidt likesinnede i *Ragnarok*-miljøet og ble der god venn med Hans Jacobsen og kunstnere som Wilhelm Rasmussen og Geir Tveitt. Ifølge Terje Emberland var Waldschmidt “innbarket hedning”, kristendomshater og preget av pre-nazistisk *völkisch*-ideologi.¹⁷³ Han passet derfor godt inn i gjengen av “politiske og religiøse svermere” som fra 1935 samlet seg rundt Jacobsen og *Ragnarok*-tidsskriftet.¹⁷⁴

¹⁷² Emberland og Roughvedt, *Det ariske idol*, 359.

¹⁷³ Emberland, *Religion og rase*, 286–287; Emberland og Roughvedt, *Det ariske idol*, 359.

¹⁷⁴ Emberland, *Religion og rase*, 287.

Tidligere i oppgaven har jeg nevnt at det var uenigheter blant nazistene, slik det kom til uttrykk i konflikten rundt tolkningen av Vigelands kunst. Goebbels betraktet broskulpturene som “ukunst”, mens Waldschmidt og Rasmussen kom Vigeland til unnsetning. Det er viktig å poengtere at nazismen i Norge bestod av flere strømninger. Emberland skriver at det lenge har vært en ganske unyansert oppfatning av krigstidens aktører i denne sammenheng.¹⁷⁵ Dette mener han er fordi det ut fra et nasjonalt gjenreisningsperspektiv var viktig å opprettholde motstandskampens tydelige skillelinjer. Grensen måtte være klar mellom det politiske partiet Nasjonal Samling og tyskerne på den ene siden, og «gode nordmenn» på den andre siden.¹⁷⁶ Med årene har interessen for ideologiske nyanser og motsetninger økt, og de ulike fløyene i nazismen her til lands har blitt mer synlig. Det fantes altså en radikal fløy, hvor mange kretset til Jacobsen og *Ragnarok*, og en mer kristen-borgerlig og konservativ fløy som støttet Quisling og var medlemmer i NS.¹⁷⁷ Med andre ord bestod nazismen i Norge av flere strømninger av til dels ideologisk og politisk motstridende “nasjonalsosialismer”.¹⁷⁸

Jacobsen stiftet magasinet *Ragnarok* i 1935, som et organ for Quisling-kritiske norske nasjonalsosialister. Jacobsen var redaktør og den radikale fløyens ubestridte leder. Etter *Ragnarok*-kretsens syn var partiet Nasjonal Samling for moderat, for konservativt og kristelig, og de anerkjente ikke Quisling som ideologisk leder. Emberland omtaler denne lille kretsen av bidragsytere, støttespillere og abonnenter knyttet til bladet *Ragnarok* som radikale nazister, i motsetning til størstedelen av NS-medlemmene, fordi de ønsket en fundamental samfunnsendring på det sosiale, kulturelle, politiske og religiøse plan. Emberland tilføyer: “De var ‘radikale’ fordi de mente at denne forandringen ikke kunne skje uten at man vendte tilbake til roten – *radix*. Og for dem var dette rasen.”¹⁷⁹ Ifølge Emberland kom selve tidsskriftet *Ragnarok* i omkring tre tusen opplag, noe som er forholdsvis mye med tanke på tidsskriftets skarpe redaksjonelle profil.¹⁸⁰ I boken *Religion og Rase* skriver Emberland at målet med magasinet var “intet mindre enn en rasebasert kulturrevolusjon”.¹⁸¹ De ideologiske

¹⁷⁵ Emberland, *Religion og rase*, 16.

¹⁷⁶ Emberland, *Religion og rase*, 16.

¹⁷⁷ Emberland, *Religion og rase*, 16.

¹⁷⁸ Terje Emberland, “Hvilken pangermanisme? Ragnarok-kretsen, SS og Ahnenerbe”, i *Jakten på Germania: Fra Nordensvermeri til SS-arkeologi*, red. av Terje Emberland og Jorunn Sem Fure, 227–243 (Oslo: Humanist Forlag, 2009), 228.

¹⁷⁹ Emberland, “Hvilken pangermanisme?”, 228.

¹⁸⁰ Ifølge Emberland var dette en liten subkultur med tyngdepunkt i Oslo og Akershus, med en kjerne på noen hundre aktivister, ved siden av to- tre tusen sympatisører. Emberland, *Religion og rase*, 112; Emberland, “Hvilken pangermanisme?”, 228.

¹⁸¹ Emberland, *Religion og rase*, 113.

grunnverdiene som forente miljøet av aktivister og sympatisører var: “[ø]nnsket om livssynsmessig sammensmeltning av biologi og religion, en vektlegging av biologisk rasetenkning kombinert med en romantisk-religiøs dyrkelse av alt «nordisk».”¹⁸²

På noen måter synes Vigelands verdensanskuelse å ha noe til felles med noen av disse ideologiske grunnverdiene som Emberland beskriver. Vigeland pleiet ikke sosial omgang med denne kretsen. Generelt sett var han ingen sosial mann på sine eldre dager. Likevel abonnerte Vigeland på dette bladet fra 1935 til 1942, altså over en syv års periode fra før krigen, og også langt ut i andre Verdenskrig. At han leste *Ragnarok* er ikke notert noe sted i litteraturen om Vigeland, men i hans bibliotek finnes syv årganger av dette radikale tidsskriftet. Det er selvsagt problematisk å tillegge besittelsen av disse bladene for stor betydning, men det er i alle fall rimelig å si at Vigeland var eksponert for nasjonalsosialistisk tankegods over flere år, og at han må ha hatt en eller annen form for interesse for tematikken i dette tidsskriftet. Ut ifra hva vi har sett i de tidligere kapitlene vil jeg si at det også er sannsynlig. Det synes å være noen likhetstrekk mellom Vigelands forståelseshorisont, og de norrøne og biologisk-mystifiserende perspektivene som preget tekstene i det nasjonalsosialistiske livssynstidsskriftet. Det at Vigeland abonnerte på dette spesielle bladet, som var preget av pangermanisme, norrøn-nasjonalisme og völkisch-ideologi, er interessant og innbyr til spørsmål.

Nå er det slik at mange har stilt spørsmål til Vigelands holdning overfor okkupantene. I Wikborgs nevnte biografi legges det frem eksempler på “feil” oppførsel av Vigeland under okkupasjonen, som vekket reaksjoner og rykter.¹⁸³ Hun skriver for eksempel at Vigeland ville stille ut på en av nazistenes utstillinger, og at han inviterte det tyske militæret til sitt atelier.¹⁸⁴ Wikborg er ikke redd for å legge frem avslørende materiale om Vigeland, men hun fortolker disse hendelsene på en måte som etter mitt syn er noe tvilsom. Hun anser Vigelands valg for å være motivert av uvitenhet og en slags dumskap: “I sin så godt som totale isolasjon var Vigeland lite, om i det hele tatt kjent med de uskevne, men strenge regler for atferd blant «gode nordmenn».”¹⁸⁵ Når man tenker på at Vigeland abonnerte på *Ragnarok* i syv år kan

¹⁸² Emberland, *Religion og rase*, 112; Når det kom til religion i den tyske nazismen var SS-sjef Heinrich Himmler blant dem som ikke var helt fremmed for tanker om å ha nyhedenskap som religion. Adolf Hitler derimot, skal ha sagt: «Det forekommer meg ubeskrivelig tåpelig å reetablere en Odinkult». Øystein Sørensen, *Drømmen om det fullkomne samfunn: Fire totalitære ideologier – én totalitær mentalitet?* (Oslo: H. Aschehoug & Co, 2011), 145.

¹⁸³ Wikborg, *Gustav Vigeland*, 493–494.

¹⁸⁴ Wikborg, *Gustav Vigeland*, 494.

¹⁸⁵ Wikborg, *Gustav Vigeland*, 494.

man med en viss trygghet si at han mest sannsynlig i alle fall var eksponert for nazistiske anskuelser, og at han antagelig ikke var helt uvitende om og blind for sin samtid.

Wikborg skriver også om tilfellet da man fant skulptørens navn på medlemslisten til NS, noe som ifølge henne var avgjørende for hvordan Vigeland kom i vanry etter krigen:

Allerede tidlig under den tyske okkupasjonen begynte et rykte å spre seg om at Vigeland var nazist. Forklaringen kom først da krigen var slutt i 1945: Det var ikke billedhuggeren, men hans sønn ingeniør Gustav Vigeland, født 1901, som ifølge medlemsprotokollen for Nasjonal Samling hadde meldt seg inn i partiet i november 1940. Men stemplet var satt, og sitter fremdeles hos enkelte, særlig dem som misliker hans kunst.¹⁸⁶

Wikborgs resonnement her er at Vigeland, siden han ikke var medlem av NS, dermed ikke hadde sympati med nazistenes ideer. Men dette kan også være en feilslutning når vi tar i betraktning Emberlands redegjørelse for de ulike strømningene og fløyene i nasjonalsosialismen. Det at Vigeland ikke var et registrert medlem i NS er ikke nok til å avfeie alle muligheter for at han kan ha vært influert av ideologiske strømninger i samtiden. Jeg understreker nok en gang at jeg ikke tror Vigeland var nazist, men at deler av hans ideologiske forståelseshorisont sammenfaller til en viss grad med de ideologiske grunnverdiene som Emberland beskrev som viktige for *Ragnarok*-kretsen. Felles er kulturpessimismen, gullaldertenkningen og den norrøne og biologisk-mystifiserende verdensanskuelsen.

Biologi og religion

Teologen Johan Bernitz Hygen (1911–2002) er en av få som ser ideologiske likheter mellom Vigelands og nazismens menneskesyn. Det de har til felles, ifølge ham, er en grunnleggende biologisk anskuelsesmåte. Hygens artikkel “Vigeland, livet og evigheten” fra 1946 er riktignok skrevet for å avkrefte anklagene om nazisme hos Vigeland, og den er noe polemisk. Hygens standpunkt er at Vigeland har et “ideologisk nøytralt modellvalg”, ettersom billedhuggeren etterstrebet å uttrykke det rent allmennmenneskelige.¹⁸⁷ Artikkelen går i dialog med innlegg som det av Pola Gauguin (1883–1961) sommeren 1945. Han anså kraftutfoldelse, voldsmentalitet og stereotypiske kjønnsroller som bevis på at Vigeland var påvirket av okkupantenes voldsregime - uavhengig om han var medlem i NS eller ei.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Wikborg, *Gustav Vigeland*, 494.

¹⁸⁷ Hygen, “Vigeland, livet og evigheten”, 92.

¹⁸⁸ Pola Gauguin, “Gustav Vigeland og Tørteberganlegget”, *Verdens Gang*, 3.7.1945.

Gauguin mente også at selve mennesketypen som Vigeland brukte var brutal og mistenkelig typisk for Østersjøkystens befolkning:

Den oppblåste heroiske holdningen hos mennene med det kortstussede håret som motsetning til de bredhoftede, melkedigre kvinnene med utslått langt hår eller fletter er helt i nazistisk ånd. Mennesketypen så vel i bronseskulpturen som den i granitt er mest den stutte og korthalsede typen en finner på Østersjøkysten, norsk er den iallfall ikke.¹⁸⁹

Gauguin innleder sin artikkel med å avvise det han mener er et vanlig syn, nemlig at Vigelands kunst uttrykker noe særpreget norsk. For Gauguin er Vigeland germanofil og ingen riktig nasjonsbygger. Teksten er et avisinnlegg i 1945, og er ikke ment som objektiv redegjørelse.

Hygen skriver at det er paradoksalt å anklage skulpturene for å ikke ser tilstrekkelig norske ut. Der hvor Gauguin indirekte etterlyser norske kropper, imøtegår Hygen et slikt argument med at selv om det å bruke en mer “sympatisk” eller elegant kroppstype kunne ha fungert bedre estetisk sett, ville det å fremme “norske typer” egentlig ha vært mer i tråd med en nazistisk ideologi som fremmet den “nordiske” eller “ariske” rasen.¹⁹⁰ Til tross for uenigheten med Gauguin om etnisitet i Vigelands mennesketyper, åpner Hygen for et ideologisk tangeringspunkt mellom et grunnleggende biologisk livssyn og menneskesyn:

Det er et ord som lett trenger seg fram når en skal karakterisere Vigelands bilde av livet, det er ordet ‘biologisk’. En kan jo ikke unngå å legge merke til hvilken framskutt plass livets enkle biologiske data får i motivvalget: livet som spirer, modnes, eldes og dør; fruktbarhet og forgjengelighet; mann, kvinne og barn. Og om vi finner stille drøm og ettertanke, så blir endog det nærmest en slags biologisk meditasjon, en halvbevissthetens dunkle anelse som i en blomst eller et dyr.¹⁹¹

I Hygens øyne er Vigelands menneskefigurer først og fremst organiske vesener i en rent biologisk verden. De forskjellige livsstadiene viser i en slik tolkning til at menneskene som en del av floraen spirer og gror, visner og dør, og at dette kommer til uttrykk hos Vigeland gjennom fremstillingen av barn, unge og gamle som alle viser til en slags økologisk syklus.

Det er interessant å vurdere tolkningen opp mot Vigelands “bilde av livet” slik det kommer til uttrykk i *Slekten*. I midtgruppen i denne skulpturen sitter for eksempel en resignert gammel mann. I motsetning til de andre handlende figurene virker han passiv og innadvendt. Utfra Hygens resonnement har ikke Vigelands mennesker vanlig bevissthet, men snarere et bevissthetsnivå som hos planter og dyr. Den gamle mannens innadvendthet skal ifølge dette resonnementet altså ikke tolkes som intellektuell virksomhet eller refleksjon av noe slag, men

¹⁸⁹ Gauguin, “Gustav Vigeland og Tørteberganlegget”.

¹⁹⁰ Johan Bernitz Hygen, “Vigeland, livet og evigheten”, i *Kirke og Kultur*, hefte 2 (1946): 92.

¹⁹¹ Hygen, “Vigeland, livet og evigheten”, 90.

heller som en “biologisk meditasjon” over det å visne hen antageligvis. Vigelands mennesker er ikke tenkende, men organiske vesener med bevissthet lik dyr og planter. Så grunnleggende er Vigelands biologiske menneskesyn ifølge teologen.

Hygen gjør et poeng ut av at de som misforstår Vigelands skulpturer som nazistiske, kanskje ikke oppfatter at Vigelands menneskesyn først og fremst er biologisk, og slik sett en typisk *moderne* forestilling. Denne moderne måten å tenke om mennesket på inngår også i nasjonalsosialismens biologiske menneskesyn. Derfor kan man si at Vigelands menneskesyn er rotbeslektet med det nasjonalsosialistiske menneskesynet.¹⁹² Men det, poengterer teologen ettertrykkelig, er *ikke* det samme som at skulpturene faktisk er nazistiske.¹⁹³ Vigeland tematiserer for eksempel ikke forholdet mellom den sterke og den svake skriver han.¹⁹⁴ Etter Hygens syn fremstiller Vigeland snarere mennesket i strid med *naturens* urkrefter, det vil si “undergangskrefter” som smerte, alderdom og død samt skapende krefter som tilblivelse, glede, kjærlighet.¹⁹⁵

Det er verd å nevne enda et poeng hos Hygen. Han ser nemlig en slags romantisk-biologisk religiøsitet hos Vigeland. Han forteller at Vigelands interesse for det biologiske liv ikke skal forstås som betraktningene til en vitenskapsmann. Kunstnerens interesser for kretsløp og livets transformasjoner er ingen vitenskapelig materialistisk orientert darwinisme. Slik Hygen ser det er det snarere en åndelig og mystisk interesse for livet, som kommer til uttrykk i Vigelands skulpturer. Hygen ser hos Vigeland en sekulær hyllest av biologiens mystiske krefter som virker i en hemmelighetsfull underbevissthet:

... dette livsbildet er sterkt sjelelig bestemt. Med sjel menes da ikke det den eldre kristne forkynnelsen la i ordet: sjelen som eksklusivt organ for evigheten. Det menes den verden av hemmelighetsfulle krefter, av drifter og impulser, av følelser og anelser, av fryd og smerte og stormende higen, av ubevisst viten og evig søken som er overbygningen over vår biologiske natur og underbygningen under vår fullbevisste ånd.¹⁹⁶

Vigelands livsbilde er for Hygen en verden av hemmelige krefter i menneskenaturen, hvor kristendommen erstattes av en alternativ religiøsitet. Han ser en slags romantisk-biologisk verdensanskuelse i Vigelands skulpturer. I en underbevisst verden av hemmelighetsfulle krefter ser han at naturkreftene river i menneskene samtidig som han i dette også ser en “evig

¹⁹² Hygen, “Vigeland, livet og evigheten”, 96. Hygens tekst er skrevet i 1946 og inneholder skarpsindige observasjoner. Da den polske sosiologen Zygmunt Bauman (1925) skrev *Moderniteten og Holocaust* i 1989 var det fremdeles svært kontroversielt å knytte nazismen opp mot moderniteten og nåtiden.

¹⁹³ Hygen, “Vigeland, livet og evigheten”, 92.

¹⁹⁴ Ifølge historiker Harald Ofstad er nettopp forholdet mellom den sterke og svake det essensielle i den nazistiske læren, hvor den sterke har rett til å herske over den som er svakere. Harald Ofstad, *Vår forakt for svakhet: En analyse av nazismens normer og vurderinger* (Oslo: Pax Forlag, 1971), 11.

¹⁹⁵ Hygen, “Vigeland, livet og evigheten”, 92.

¹⁹⁶ Hygen, “Vigeland, livet og evigheten”, 90.

søken” i et slags mellomsjikt i overbygningen over menneskets biologiske natur og underbygningen av en full bevissthet.

Der hvor Hygen snakker generelt om biologi og hemmelighetsfulle krefter formulerer Vigeland seg mer konkret. Han er religiøs, men han liker ikke kristendommen, og enda mindre liker han kristne mennesker. Skulle han peke på en gruppe mennesker som var ondere en andre, er det dem som gir seg ut for å være “kristne”: “Jeg har ennå ikke mött en “kristen” som har været religiøs.”¹⁹⁷ Ingen har for Vigeland gjort så stor skade i historien som Martin Luther med sin protestantisme.¹⁹⁸ I tråd med denne tankerekken noterer Vigeland at han har sendt inn en tekst til *Fritt Ord* men fått den refusert. I artikkelen anklaget han Martin Luther for å ha forpestet menneskeheten med Ordet og bildet av Jesus på korset. Det kan vel da også godt skjønnes med et nærmere blikk på Vigelands notater: “Hvad har ikke det kristne pakk gjort av hververk siden det kom til makten? Det er som krigen! Av kristendommens representanter er, jeg blit [...] bedradd mer infamt enn jeg er blit av noen ’kjeltring’.”¹⁹⁹ Vigeland forteller at hans poeng i den innsendte teksten var at man ikke først og fremst har fått øyne og ører til å se bokstaver eller høre ord med.²⁰⁰ Teksten falt ikke i smak hos det tilsynelatende frilynte magasinet, og ikke lite selvforføyd sier Vigeland at slike tanker ble for hard kost for redaksjonen. Igjen får man vurdere sitatene forsiktig. Vigeland uttaler seg i klartekst i disse notatene, men han kan ikke ha vært noen kristendoms-hater på lik linje med Waldschmidt, for Vigeland så seg villig til å restaurere Nidarosdomen i en ti års tid fra og med 1898. Likevel kan man kanskje tenke seg at kjærligheten for oppdrag stod sterkere enn forakten for kristne.

Som et slags klimaks i tankerekken står et understreket notat alene i en skrivebok fra 1937: “Jeg vil unnvære hele kristendommen mot aa faa Parthenon hel igjen!”²⁰¹ Setningen er kort men uttrykksfull. I sine notater er han nådeløs mot kristne, som han oppfatter som lite religiøse, og som mennesker som gjør skade. Snarere vil han investere i den førkristne sivilisasjonen og se Parthenon-skulpturene in situ. Vigelands egen religiøsitet virker heller knyttet til hans kunstneriske evner enn noe annet. Det er tydelig at han har lite godt å si om kristendommen og kristne, men han er etter hva jeg vet ikke opptatt av hedensk religiøsitet, slik som enkelte i Ragnarok, snarere synes det religiøse for ham å være knyttet til kreativiteten og inspirasjonen han opplever som kunstner.

¹⁹⁷ Vigeland, “Notatbok”, 1925.

¹⁹⁸ Vigeland, “Notatbok”, 1930, 1932.

¹⁹⁹ Vigeland, “Notatbok”, 1937.

²⁰⁰ Vigeland, “Notatbok”, 1930.

²⁰¹ Vigeland, “Notatbok”, 1937.

Lødrup forteller at Vigeland har en religiøs oppfattelse av skaperevnen. Faktisk oppfatter han denne religiøsiteten som fundamental: ”Vigelands helt religiøse oppfattelse av evnene som en guddommelig gave og av arbeidet som et kall, er det sentrale i hele hans personlighet.”²⁰² Aars og Dedekam forteller ofte om hvordan Vigeland betrakter sin kunstneriske skaperevne som en guddommelig kraft, styrt av krefter utenfor ham selv. Hans arbeider er ifølge Dedekam fremkalt av mystiske og uforståelige stemmer i underbevisstheten.²⁰³ På grunn av denne kommunikasjonen med de mystiske kreftene jobber han alltid helt uforstyrret i sitt verksted. Dedekam forteller at han var veldig nysgjerrig på hvorledes Eidsvollsmonumentet tok form, men at dørene til hans forargelse forble lukket slik at Vigelands kontakt med åndene kunne foregå uforstyrret.²⁰⁴ Tidligere er det nevnt hvordan Vigeland er opptatt av at skaperevnen er noe medfødt, og selv ser han at hans skaperevne må forklares utfra at han selv er setesdøl. Det er mulig at det er en forbindelse mellom det religiøse og det biologiske her hos Vigeland, som for eksempel har et biologiserende språk når han snakker om sin egen skapergjerning.

Han nekter å prate om sine ideer til verk som ikke er ferdige. Når Dedekam spør hvor ideene kommer fra, kan ikke Vigeland svare, for det vil være å drepe og myrde arbeidene i fødselen, eller å drepe det spirende liv.²⁰⁵ Grunnen til at han ikke kan snakke om kunsten før den er ferdig er at refleksjon og beregning kveler impulsene og ideene.²⁰⁶ “Sjelen og hjertet er analfabeter”, skriver Vigeland.²⁰⁷ Han står for en slags anti-intellektualisme. For ham skapes ikke kunst gjennom tanker og refleksjon, men styres snarere av hemmelige krefter i underbevisstheten og utenfor en selv. Ved siden av at disse kreftene som Vigeland forstår som en slags inspirasjon og skaperkraft, er han også opptatt av andre krefter som legger føringer på ens vesen. Han gjør seg noen interessante observasjoner – om sitt eget opphav og Sørlandsnaturen.

Er jeg et sørlandslandsskap?

Hylland Eriksen forklarer som nevnt at kriteriene for etnisk identitet er mange, men at de ofte er knyttet til forestillinger om et felles opphav og avstamning. Til denne tanken hører også ideen om at folket blir forstått som et fellesskap eller som en nasjon på grunn av felles

²⁰² Lødrup, *Gustav Vigeland*, 256–259.

²⁰³ Dedekam, “Dagboksopptegetninger”, 95–96.

²⁰⁴ Dedekam, “Dagboksopptegetninger”, 167.

²⁰⁵ Dedekam, “Dagboksopptegetninger”, 135.

²⁰⁶ Dedekam, “Dagboksopptegetninger”, 82.

²⁰⁷ Vigeland, “Notatbok”, 1934–1935.

opprinnelse i en slik spesifikk natur.²⁰⁸ Et klassisk eksempel på denne måten å tenke på finner man hos den danske nobelprisvinneren og forfatteren Johannes V. Jensen (1873–1950). Hans bøker var svært populære, og romanen *Bræen* (1908) var en populær inspirasjonskilde for kunstnere i første halvdel av 1900-tallet. Bokens undertittel er *Myten om istiden og det første menneske*, en tittel som oppsummerer fortellingen ganske godt. I romanen skildres urmenneskene som kjemper mot naturkreftene og isbreen. Noen tvinges til å utvandre sydover mot varmere strøk, mens andre blir igjen i det ugjestmilde Norden. Dette bræfolket lever et ekstra hardt liv, og tvinges til å utvikle seg fysisk og intellektuelt for å overleve kulden. Etter hvert ligner de ikke lenger den nakne og ville stammen som de kom i fra, men de blir lyse i huden og håret.

Et eksempel fra romanen er historien om *Hvidbjørn*, som er en av dem som behersker kampen mot isbreen ved å finne opp sleder og båter. Han legger havet under seg, og når han går i land i Syden, møter han avkommet etter dem som flyktet mot varmere strøk i stedet for å ta opp kampen i Nord. Hvidbjørn kaller dem grevlinger på grunn av at de går på alle fire, og på grunn av stanken. Fortelleren slår fast at “Bræen havde skapt, en gennemgribende Forskel i Udviklingstrin.”²⁰⁹ Stammen tror at de høye, hvite nyryderne er overnaturlige vesener. Noen av de innfødte kryper på magen i støvet i underdanighet, andre flykter for ikke å bli spist. Beskrivelsen av opptrinnet er noe komisk, men fortelleren forklarer: “Hvorledes skulde de heller forstaa Kæmper med lyst Haar og blaa Øjne der kommer over Vandet med *Skibe*, noget de end ikke havde Begreb for.”²¹⁰ Hvidbjørn blir dyrket som en gud av folket i Syden, og Jensen avslutter romanen med å si at alle bønder og konger i Norden nedstammer fra Hvidbjørns ætt.

I dag er det vanskelig å unngå å lese boken i lys av nazistenes anvendelse av tanken om en opprinnelig hvit herskertype. Men *Bræen* kan faktisk minne oss på viktigheten av å ha øye for nyanser. Den ble utgitt i 1908, og til tross for det hierarkiske menneskesynet som fremmes i romanen var den danske forfatteren senere en erklært anti-nazist.²¹¹ Poenget med å trekke frem Jensen er å synliggjøre faren for anakronistisk lesning av denne typen litteratur, som var utbredt i lang tid før nazistenes systematiserte og politiske anvendelse av den. For å gjenta Karlsons og Ruths poeng, var det nye med nazismen *måten* den anvendte etablerte

²⁰⁸ Joachim Wolschke-Bulmahn og Gert Gröning, “The National Socialist garden and landscape ideal. *Bodenständigkeit* (Rootedness in the Soil)”, i *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*, red. av Richard A. Etlin, 73–97 (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 73.

²⁰⁹ Johannes V. Jensen, *Bræen: Myten om istiden og det første menneske* (Kristiania: Nordisk Forlag, 1908), 286.

²¹⁰ Jensen, *Bræen*, 230.

²¹¹ Erland Porsmose, *Fritz Syrland: Kunsten, naturen og kærligheden* (København: Nordisk Forlag, 2010), 352.

tankemåter og kollektive fordommer med tradisjon i tysk nasjonalromantikk på, og brukte det i et estetisk-politisk program med fatale konsekvenser.²¹²

I Vigelands bibliotek finnes tjuesyv av Jensens romaner, og det at *Bræens* sider er sprettet opp tyder på at den har vært brukt. Det er tidligere redegjort for hvordan Vigeland var opptatt av sine røtter i jorden på Sørlandet hvor hans slekt hadde holdt til i hundrevis av år. Hygen observerte en grunnleggende biologisk livsanskuelse hos Vigeland, og mente at menneskene i hans skulpturer først og fremst var å betrakte som organiske vesener i strid med naturkreftene. Han anså dette for å være i takt med vendingen fra en åndelig-kristelig fortolkningsramme rundt menneskenaturen, til et biologisk bestemt syn på kroppen. Sammen med genetikkens utvikling, med biologers revolusjonerende oppdagelser om arvestoffer, og botanikeres funn av genetiske mutasjoner, samt Charles Darwins (1809–1882) teorier i *Artenes opprinnelse* (1859) ble utviklingslæren i stor grad etablert, og det biologiske menneskesynet kom til å dominere den moderne livsanskuelsen.²¹³

Hygen har sannsynligvis rett i at Vigeland var et produkt av sin tid, og at han nok var influert av den nevnte biologiske tenkemåten. Ifølge historiker Knut Kjeldstadli kan perioden 1884–1944 ses på som *biologismens* storhetstid.²¹⁴ Men det kan tilføyes at Vigelands biologiske menneskesyn ikke nødvendigvis skal forstås primært som en moderne anskuelse. Det er mulig at Vigelands “biologiske meditasjoner” er mer “umoderne” og romantiske, enn hva Hygen legger opp til. Vigelands opphavstanke har i denne oppgaven blitt forklart i forhold til hans forestilling om “det urnorske”, som bevart i raserene setesdalsbønder i avstamming fra “landets gamle befolkning”. Til dette kan det tilføyes et element i Vigelands opphavsmytologi som ikke bare handler om avstamming. Han oppfatter naturforholdene som bestemmende for den menneskelige karakteren. I et notat fra 1936 reflekterer Vigeland over sitt eget opphav i det han kaller Sørlandskapet:

Naar jeg mener at mennesket skapes (tar karakter) av lannskapet og heller av Sörlandet, hvorledes kan jeg da hate sörleningene? Er det selvkritik? Hater jeg mine dyder og elsker jeg mine feil? Jeg er jo selv sörlening og min slekt har bodd der i hundreder av aar. Har min slekt været som lannskapet? Er jeg selv et sörlannskap?²¹⁵

Vigeland mener at mennesket utvikler seg i tråd med naturforholdene det er omgitt av. Selv snakker han om Sørlandsnaturen, som han mener har formet ham og hans slekt. I dette notatet

²¹² Karlsson og Ruth, *Samhället som teater*, 98.

²¹³ Østerberg, *Det moderne: Et essay om Vestens kultur*, 176–177.

²¹⁴ Knut Kjeldstadli, “Biologiens tid: Randbemerkninger om viten og venstrestat”, *Kunnskapsregimer: Debatten om de nasjonale strateger*, red. av Erik Rudeng, 145–151 (Oslo: Pax Forlag, 1999), 149.

²¹⁵ Vigeland, “Notatbok”, 1936.

kan det også virke som at forestillingen er en form for panteistisk og organisk tenkning. Det felles opphavet i landskapet på Sørlandet som har formet sørlendingene, synes å bli tolket som en slags overgripende identitet for Vigeland.

Vigeland forteller mer om dette til Dedekam, og snakker om forfattere som skriver om Sørlandet. Ifølge Vigeland har Amaldus Nielsen og Vilhelm Krag bare blikk for “de lune kroker” og det idylliske. Gabriel Scotts tidlige bøker viste sans for det storslagne og ville, som Vigeland selv liker, men også Scott går ifølge kunstneren over til å skildre det idylliske. Vigeland mener at dette nok henger sammen med deres milde indre: “Men havets og naturens vælde dernede hadde ingen av dem forstått og skildret.”²¹⁶ Vigeland tolker det, noe paradoksalt, som at det milde lynnet hos disse nevnte kystsørlendingene henger sammen med deres ærbødighet overfor naturmaktene:

Sørlendingerne var gjerne blöte, milde og beskedne av natur og væsen. Det var deres følelse av litenhet og underlegenhet under de vældige naturmakter som hadde gjort dem slik. Vigeland hadde nu en pike fra Solør. Hun var hård av væsen, tör og træt – knak lettere end hun böiet sig, eller det sprang fliser av hende. Det var den trygge indlandsnatur som hadde sat sit præg på hendes væsen.²¹⁷

Vigelands modell er fra Solør, et landskap mellom Elverum og Kongsvinger i Hedmark fylke. Som innlandsmenneske har hun ifølge Vigeland en helt annen natur og ganske annet vesen enn sørlendingene. Beskrivelsen av henne minner om et slags tre, hvor jenta er hard, tørr og flisete. Vigelands tolkning av hennes utseende og vesen minner om tenkemåten som vi så hos Jensen. Den “trygge” innlandsnaturen har ikke tvunget menneskene på steder som Solør til å utvikle seg i kamp med veldige naturmakter. Menneskene på sørlandskysten derimot, de hadde forholdt seg til det mektige hav og en veldig natur.

Ifølge Vigeland har ikke Krag og Nielsen helt skjønt sørlandsnaturen når de beskriver den som idyllisk. Selv er han opptatt av det mer voldsomme med kystlandskapet. Han spør “Har min slekt været som lannskapet? Er jeg selv et sørlannskap?”. Spørsmålene er retoriske fordi Vigeland selv synes å ha svarene klare. Vigeland snakker hyppig med Dedekam om sin slekt, og i en samtale i 1921 er det spesielt mennene de snakkes om. Dedekam gjenforteller:

Farens slekt var fra kysten. Mændene var voldsomme og opfarende. De var som sorte stormfugler, der hadde sit hjem ute på klipperne, hvor storm og bølger raset. De hadde lange, smale ansikter. Faren var snekker. Lavet fineste, limete og sinkete ting. Bedstefaren på mødrene [*sic*] side, var mild og stille.²¹⁸

²¹⁶ Dedekam, “Dagboksopptegnelser”, 291.

²¹⁷ Dedekam, “Dagboksopptegnelser”, 291.

²¹⁸ Dedekam, “Dagboksopptegnelser”, 45.

Vigeland snakker om sin far Elisæus Thorsen (1835–1886), og sin morfar Aanen Toresen (1802–1884).²¹⁹ Det er tydeligvis vesensforskjell også blant sørlendinger. Denne fortolkningen av naturens påvirkningskraft, og at menneskene som biologiske vesener utvikler seg i tett sammenheng med naturen tilføyer et aspekt til Vigelands opphavstanke. Med blikket vendt mot *Slekten* igjen er det interessant å vurdere muligheten for at lignende tankegods er investert i denne skulpturen. De store og sterke menneskene vitner om sunnhet og levedyktighet. Med Vigelands interesse og tenkning rundt fysiognomi er det ikke umulig at *Slekten* som Vigeland har fremstilt, er motivert av tanker om at den kalde og forblåste Norden har fremprovosert disse kraftige og store mennesketypene som et levedyktig folk.

Denne biologiske tenkemåten om at menneskene reflekterer landskapet som det har tilhørighet til var noe som nazistene var veldig opptatt av. I den nazistiske læren anså man tyskerne for å ha dype røtter som forankret folket som en “ekte” nasjon. Jødene ble oppfattet som et folk uten stat og jord, og derfor også som rotløse. Adolf Hitler forklarer i *Min Kamp* at uten denne tilhørigheten til land og landskap er jødene for ham å anse som parasitter uten livets rett.²²⁰ Dette er et eksempel på hvordan denne først ganske utbredte biologiske tenkemåten om menneskers nære tilknytning til landskapet inngikk i nazismen hvor den fikk katastrofale følger.

Kjeldstadli omtaler som nevnt Vigelands samtid som biologismens storhetstid. Han setter strek i 1944, og de biologiske forklaringsmåtene ble ganske raskt upopulære mot slutten av andre verdenskrig. Det kan hende at den upopulariteten som også Vigeland opplevde i slutten av sitt liv, og som fortsatte etter krigen finner noe av sin forklaring i at den biologiske tenkemåten ikke lenger var akseptabel. Kjerschow observerer en ganske dramatisk holdningsendring til Vigelands kunst. Noe hadde forandret seg da broen i Frognerparken ble innviet i 1942, og skulpturene som før hadde vært svært populære nå ble utsatt for “unyansert nedvurdering”.²²¹ Da broen ble åpnet ble skulpturer faktisk misforstått som nazistisk propaganda.²²² Kjerschow skriver: “[h]adde broskulpturene blitt reist tidligere, ville de kanskje ikke ha blitt så mistolket.”²²³ Etter mitt syn handler misforståelsen muligens om mer enn at nazistiske myndigheter hadde tatt over spakene i norsk offentlighet, og at folk trodde Vigelands skulpturer var laget på bestilling av okkupantene.

²¹⁹ Wikborg, *Gustav Vigeland*, 13–14.

²²⁰ Adolf Hitler, *Min Kamp 1/2*, overs. Clara Hammerich (Viborg: Jørgen Paludans Forlag, 1994), 204–206.

²²¹ Kjerschow, “Vitalisme, klassisisme og symbolisme i Vigelands broskulptur”, 34.

²²² Kjerschow, “Vitalisme, klassisisme og symbolisme i Vigelands broskulptur”, 34.

²²³ Kjerschow, “Vitalisme, klassisisme og symbolisme i Vigelands broskulptur”, 34.

Vi husker at Durban ikke så noen allmenngyldighet i *Slekten*, men snarere en stor demonstrasjon av urtyper og kjøtt. Det er en mulighet for at Vigelands “allmenngyldige prosjekt”, formidlet gjennom norske urtyper, egentlig var utdatert før skulpturene ble plassert ut i anlegget. Tanken min er at de mange forsinkelsene i oppføringen av Vigelands skulpturanlegg også bidro til å synliggjøre nettopp hvordan tiden og tenkemåtene hadde forandret seg.

En tid i forandring

Wilhelm Rasmussen, som vant konkurransen om Eidsvollsmonumentet, har gjort seg noen interessante observasjoner om hvordan han personlig opplevde endringer i historiesyn og tenkemåte etter andre verdenskrig. Hans vinnerutkast i konkurransen var *Fra Hafrsfjord til Eidsvoll*. Denne skulpturen gikk fra å være et svært populært verk, til å bli nedvurdert og oppfattet som utdatert i løpet av en ganske kort tidsperiode. Monumentet var en dekorert søyle på 31 meter, inspirert av romerske triumfsøyler. Den var dekket med motiver fra norsk historie. Nederste del bestod av en rekke med bevæpnede vikinghøvdinger på over tre meter. Den første relieff-rekken skildret nordmenn i krig for å samle Norge, og hedenske ofringer førkristen tid. Deretter kristendommens inntog, Nidarosdomen og helgener. Deretter middelalder og dansketid med nye kriger, og til slutt Eidsvollsmennenes bragd som innvarslet folkestyret.²²⁴ Rasmussen fikk klarsignal fra komiteen i 1935, og oppføringen foran Stortinget ble satt til 1938.

På denne tiden forandret imidlertid den økonomiske situasjonen seg i Norge, og da Rasmussen meldte seg inn i NS, oppstod det etter hvert etiske komplikasjoner rundt prosjektet. I boken *Billedhuggeren Wilhelm Rasmussen: En søyle i skyggeland* forteller Arvid Møller, som kjente kunstneren personlig, at Rasmussen opplevde at hans ide og billedfremstilling ganske plutselig ble forstått som urealistisk og uhistorisk etter at det nye *materialistiske* historiesynet ble dominerende.²²⁵

Møller siterer et utdrag fra en artikkel skrevet av journalisten Paul Gjesdahl i *Tidens Tegn*, om hvordan “toget hadde gått” for Rasmussen, før verket rakk å bli oppført:

Når en ser på de vakre bildene av søylens relieffer og leser hva den ellers skal fremstille av nasjonal dåd og dyd, kan en ikke fri seg fra en beklemmende følelse av at søylen kommer en menneskealder for sent. [...] Det avgjørende i landets saga er ikke vikingtokt og grensekrig, men den seige og uavbrutte kamp mot naturen – et lite folks kamp for å underlegge seg et

²²⁴ Arvid Møller, *Billedhuggeren Wilhelm Rasmussen: En søyle i skyggeland* (Oslo: Grøndahl Dreyer, 1996), 43–44.

²²⁵ Møller, *Billedhuggeren Wilhelm Rasmussen*, 46.

veldig rike og bringe det under materiell og åndelig kultur. Som symbol blir derfor Eidsvollssøylen noe av en antikvitert alt i det år den reises ...²²⁶

Gjesdahl oppfatter fremstillingen av krig og vikinger som en utdatert historiefortelling, allerede før skulpturen var ment å oppføres. Selv mener han at kampen mot naturen og ressursene er det som driver historien fremover, noe som tyder på at han selv forholder seg til en mer materialistisk fortolkning av historien, der sosial og økonomisk utvikling blir oppfattet som de sentrale drivkreftene i historiens utvikling. Etter mitt skjønn er denne endringen i ideologiske strømninger på 1930-tallet også relevant for Vigeland og *Slekten*. Gjesdahl mente at vikinger og krig ikke lenger var like dagsaktuelle representanter for det norske i dette nasjonalmonumentet. Kritikken treffer etter mitt syn også *Slekten*. Som eidsvollsmonument stod det inngravert på sokkelen at Norge vant sin frihet til tross fiender i øst og vest, og som vi har sett tidligere vekket “grensevokterne” diskusjon fra første stund.

I dette kapittelet har Vigelands allmenngyldighet blitt satt på prøve. Spørsmålet om etnisitet hos Vigeland og i hans skulptur har fremkalt svar som tyder på en romantisk og konservativ forståelseshorisont hos Vigeland. Han finner essensen av det norske i sagalitteraturen, og særlig representert i Egil Skallagrimsson, som for Vigeland er det største og det mest norske mennesket han kan tenke seg. Denne idealiseringen av fortiden og sagalitteraturens verden og mennesker kan forstås som en modernitetsfiendtlig reaksjon. Vigeland kritiserer ofte samtiden. Han tror ikke på fremskritt eller at menneskene utvikler seg til det bedre. Det konservative og idealistiske alternativet er storheten som han finner at kommer til uttrykk aller tydeligst i sagaene. Jeg har forsøkt å forankre dette tankegodset i en politisk samtidskontekst, hvor Vigeland ikke er alene om å være negativ til kulturutviklingen, og anse den før-kristne tiden som forbilledlig. Jeg har redegjort for et interessant funn, nemlig at Vigeland abonnerte på *Ragnarok* i syv år. At han har en stor mengde årganger av dette bladet tyder på at han har vært eksponert for nasjonalsosialistiske strømninger i sin samtid. Jeg har forsøkt å diskutere likheter og forskjeller mellom Vigelands ideologiske forståelseshorisont og den tenkemåten som preget *Ragnarok*-kretsen.

²²⁶ Møller, *Billedhuggeren Wilhelm Rasmussen*, 46.

5 Konklusjon

Det overgripende spørsmålet i denne teksten har vært hva slags ideologi som ligger bak Vigelands kunstverk *Slekten*. Problemstillingen formulerte jeg slik: *Hvordan inngår det klassiske, det urnorske og spørsmålet om etnisitet i Vigelands skulptur Slekten?* Besvarelsen har fordelt seg i tre hovedkapitler, og til en viss grad har hvert kapittel vært viet en tredjedel av spørsmålet, selv om disse aspektene naturligvis overlapper hverandre. Første kapittel forklarte Vigelands interesse for det urnorske. Det midterste kapitlet handlet om forholdet mellom det klassiske og det norske hos Vigeland generelt og i *Slekten* spesielt. Siste del var en undersøkelse av spørsmålet om etnisitet og Vigelands opphavstanke. Her forsøkte jeg å diskutere etnisitetsspørsmålet ut fra tanken om at Vigeland har en grunnleggende biologisk verdensanskuelse.

Arbeidet med denne oppgaven begynte da jeg kom over et bemerkelsesverdig parti i Lødrups biografi *Gustav Vigeland*. I en setning i denne boken fortelles det at Vigelands mennesketype, nærmere bestemt kvinnetypen, etter Vigelands mening muligens var å regne som urnorsk og typisk setesdalsk. Funnet brakte meg videre til Dedekams dagbok om Vigeland, som Lødrup oppgir som kilde til sin tekst. I denne kommer det frem at Vigelands mannstype hadde et forbilde i Edda-diktet *Rigs-tula*. I all hovedsak ligger disse funnene til grunn for undersøkelsen min her. I Vigeland-forskningen er ikke disse urtypene omtalt, og Vigelands interesse for “det urnorske”, vikinger, og “de gamle nordboere” er knapt nevnt noe sted.²²⁷ Jeg vurderer derfor arbeidet mitt som et bidrag til helhetsbildet av Vigeland og hans kunst.

Forklaringsrammene jeg har anlagt på funnene er nøye valgt ut etter å ha prøvd flere muligheter. Først var jeg interessert i å finne ut om det lot seg gjøre å lese inn elementer av totalitær ideologi i *Slekten*, og jeg begynte å sammenlikne arbeidet med samtidig monumentalskulptur som Josef Thoraks *Kameradschaft* og Vera Mukhinas *Arbeider og Kolkhoz-kvinne*. Disse smykket paviljongene til Tyskland og Sovjetunionen under verdensutstillingen i Paris i 1937, og Vigeland skulle egentlig stille ut der, i det norske utstillingsbygget. Vigeland trakk seg i siste liten, fordi frakten ble for tung. Særlig på grunn

²²⁷ Arne Durban skriver riktignok, som tidligere nevnt, at Vigeland jobbet etter en urform og stereotyp i *Slekten*, men omtalen er generell og uten kilder. Jeg er derfor litt usikker på om Durban baserer seg på Lødrups og Dedekams tekster når han snakker om denne urtypen, eller om det er hans egen tolkning.

av det ene monumentalverket.²²⁸ Det er fristende å spekulere i om det kan ha vært *Slekten* som skulle stilles ut i Paris, men dette er selvsagt umulig å vite.

Jeg hadde orientert meg i Vigelands personlige bibliotek og bet meg merke i at han var i besittelse av en mengde litteratur om rasetematikk, om alt fra radikal nazistisk propaganda til mer estetisk-orienterte kunstbøker. Denne vinklingen viste seg å være lite fruktbar, fordi jeg hele tiden måtte ta så mange forbehold om forskjeller, og trå så forsiktig i mine påstander og konklusjoner at det til slutt ble svært lite plass til å skrive om *Slekten* og Vigelands ideologi.

Jeg har også vært innom et forsøk på å utføre en mer semiotisk orientert verksanalyse av *Slekten*, hvor jeg prøvde å strukturere analysen, ved å hente ut informasjon av skulpturen ved hjelp av dikotomiske begrepspar. Metoden var inspirert av den tysk-russiske kunsthistorikeren Boris Groys, som har fått mye ut av det i arbeidet med kommunistisk propagandakunst. Siden det er lite ambivalens i propagandaverk, er en strukturalistisk orientert semiotikk velegnet til å avkode slike kontrastfulle arbeider. Da jeg forlot den totalitære vinklingen, lot jeg også denne mer semiotiske arbeidsmåten ligge. Jeg har rett og slett jobbet meg frem mot stadig mer enkle forklaringsrammer rundt Vigelands urtyper. Selv vil jeg vurdere det slik at det har vært givende å se på *Slekten* som et slags symptom på mer lokale og nasjonale strømninger i mellomkrigstiden, i første rekke. Ikke minst har jeg hatt god nytte av et levende forskningsfelt lokalt i Oslo hvor jeg har jobbet med denne oppgaven. Det finnes stor kompetanse på eugenikk, rasebiologi, nasjonalromantikk og klassisisme i Norge. Dette har jeg god bruk for i arbeidet med Vigeland og *Slekten*.

Innledningsvis posisjonerte jeg meg i forhold til Tone Wikborg, som har skrevet flere biografier om Vigeland. Wikborg var som nevnt leder for Vigeland-museet i tretti år, og i til å begynne med vurderte jeg det som nesten mistenkelig at Vigelands forbilder i norske urtyper ikke er blitt kommentert i noe av det hun har skrevet. Etter hvert i arbeidet har jeg kommet til å vurdere det annerledes. Det er naturlig at det dominerende bildet av Vigeland har vært et bilde av en tidløs og universell kunstner. Vigeland var ikke politisk aktiv, men etter krigen oppstod det likevel et rykte om at han hadde vært nazist. Med tanke på all den negative pressen som var rundt hans kunstnerskap i årene etter krigen, med mer eller mindre begrunnede anklager om nazisme og masseproduksjon, er det ikke rart at man har hatt behov for å snakke om Vigeland og hans kunst som hevet over ideologisk og politisk innhold.

²²⁸ Gerd Hennum, *Gustav Vigeland i svart og hvitt* (Oslo: Fædrelandsvennen, 1985), 201.

Det er legitimt å betrakte Vigelands skulpturer *som skulpturer*, og ikke først og fremst som beholdere av ideologi. På 1950-tallet og 1960-tallet var vel det også klima i kunsthistoriefaget for å vitenskapeliggjøre kunsthistorien ved å gjennomføre mest mulig nøytrale og objektive vurderinger av form og stil, mer enn ideologikritiske analyser som gjerne har kommet til å dominere faget senere. Når det er sagt står Wikborg ganske uimotsagt når hun så sent som i 2010 skriver at Vigelands kunst ikke viser til noe utenfor sin egen sfære, og at hans “figurer er fullstendig fri for ethvert sosialt eller politisk siktepunkt”. Etter mitt skjønn er det mye usagt om Vigelands ideologiske forestillingsverden, som er relevant for tolkningen av hans skulpturer.

I denne oppgaven har jeg forsøkt å undersøke Vigelands ideologiske forståelseshorisont slik den kommer til uttrykk i *Slekten*. Denne skulpturen er et godt eksempel på at Vigelands kunst ikke er hevet over tid og sted, eller at den er fri for ideologi, siden resepsjonshistorien tydelig viser at publikum fra første stund har lest ideologisk og politisk innhold inn i dette verket. Dersom denne teksten oppfattes som i overkant polemisk, ønsker jeg å si at vinklingen min på *Slekten og Vigeland* ikke er tenkt som en “ny og bedre” retning i Vigelandforskningen. Snarere er arbeidet ment som et tilføyd perspektiv på Klassisisten. Det er ingen tvil om at Vigeland oppfattet sitt kunstnerskap som universelt og tidløst, og han etterstrebet det allmenngyldige i kunsten sin. Ikke desto mindre bør det være rom for forskjellige tolkninger av *Slekten* og av Vigelands klassisisme.

Det ligger mye arkivarbeid til grunn for denne oppgaven, og naturligvis er det alltid svært begrenset med materiale man rekker over. Det er med tungt hjerte man som masterstudent oppdager at denne typen arbeid aldri blir fullkomment ferdig, fordi det alltid dukker opp nye funn som nyanserer tidligere påstander i den ene eller andre retningen. Dette er noe jeg har måttet forholde meg til underveis i arbeidet. I hvilken grad Vigeland vektla disse urtypene han omtaler som forbilder, og akkurat *hvor* sterkt han interesserte seg for “det urnorske” er vanskelig å si noe helt sikkert om. Det finnes mengder av tekster, håndskrifter og lignende i museet, som aldri er blitt undersøkt, og som er lite tilgjengelig for folk flest. Den dagen da alt tekstmateriale i Vigeland-museet er transkribert og gjennomgått vil antageligvis nye poenger komme med i bildet av Vigeland som ideologiprodusent.

For min egen del skulle jeg likt kommet til bunns i relasjonen mellom Vigeland og skulpturprofessor Arnold Waldschmidt. Ifølge Harald S. Jacobsen, en god venn av Waldschmidt, var disse skulptørene omgangsfeller før og under krigen. Jeg har ikke funnet noen korrespondanse mellom disse to, utenom dette sporet som Jacobsen har etterlatt seg som

en forklaring til brev brukt i landssviksaken mot ham. I dette finnes det et stort forskningspotensial, for hvis det finns en relasjon mellom Waldschmidt og Vigeland, er det god grunn til å spørre seg om Vigeland kan ha vært influert av Völkisch-bevegelsen som Waldschmidt var en del av. Etter mitt skjønn åpner dette for en større ideologisk forklaringsramme rundt de romantiske strømmingene som Vigeland ser ut til å forholde seg til. Hvis relasjonen Waldschmidt-Vigeland lar seg bekrefte, kan man benytte innflytelsesproblematikk som grunnlag for et utvidet metodisk og teoretisk rammeverk rundt tematikken som jeg har påbegynt i denne masteroppgaven. Hvis det er innflytelse fra Völkisch-ideologi hos Vigeland inviterer det til forskning på et spennende fortolkningsunivers rundt symbolikken i Vigelands kunst.

Til slutt er det på sin plass å vurdere arbeidet i sin helhet. Jeg vil si at *Slekten* har fungert godt som undersøkelsesmateriale i denne oppgaven, fordi det virker som om kunstneren har investert mye tid og tanker rundt tematikk som slekt, opphav og “det norske”. Det har vært relevant for meg å undersøke et verk som har vært mye diskutert i pressen, og den konfliktfylte resepsjonshistorien er i seg selv et argument for at Vigelands kunst ikke alltid er så lett å forstå og fortolke. For meg har dette vært et godt fundament for min egen tolkning av skulpturen. Jeg mener *Slekten* lar seg lese i lys av Vigelands interesser for “det urnorske” og det klassiske, og hans ide om at den urnorske kroppen har tatt form av det norske landskapet hører med i forklaringen rundt disse typene.

En naturlig innvending mot min konklusjon er at poengene som er utvunnet her først og fremst bare gjelder *Slekten*, og at poengene eller fremgangsmåten ikke er gyldig for undersøkelsen av flere verk. Man kunne si at så fort man setter inn en annen skulptur enn *Slekten* som undersøkelsesmateriale, så er ikke argumentasjonen like overbevisende. Det er nok noe riktig i en slik kritikk, for *Slektens* bakgrunn som nasjonalmonument, skiller seg litt ut i Vigelands kunstneriske produksjon. Motivet ble utviklet med tanke på å minnes Eidsvollsfedrene som gav Norge grunnloven i 1814. Til denne hypotetiske innvendingen vil jeg si at denne skulpturen, som har en spesiell opphavs- og resepsjonshistorie, og som Vigeland arbeidet på i nesten tretti år, uansett er verd en egen undersøkelse. Valget av perspektiv på *Slekten* er tatt i full bevissthet på bakgrunn av et ønske om å sette fingeren på Vigelands ideologiske forestillinger om slektskap, etnisitet og opprinnelse, noe som jeg oppfatter som underbelyst i Vigeland-forskningen.

Litteratur

- Aall, Hans, et al. *Norske bygder: Setesdalen*. Kristiania: Alb. Cammermeyers Forlag, 1921.
- Aikio, Matti. "Gustav Vigelands Eidsvoldsmonument. Og komitéen med den sjettede sans". *Aftenposten*, 5.2.1924.
- Amory, Frederic. "The Historical Worth of *Rígsþula*". I *alvissmál* 10 (2001): 3–20.
- Arvidsson, Stefan. "Germania: Noen hovedlinjer i forskningen om fortidens germanere". I *Jakten på Germania: Fra Nordensvermeri til SS-arkeologi*. Redigert av Terje Emberland og Jorunn Sem Fure, 11–34. Oslo: Humanist Forlag, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *Moderniteten og Holocaust*. Oversatt av Mette Nygård. Oslo: Vidarforlaget, 2005.
- Bjerke, Øyvind Storm. "Svarstad, Anders Castus". I *Norsk Kunstnerleksikon IV*. Redigert av Oscar Thue et al., 122–125.
- Brenna, Arne. *Form og komposisjon i nordisk granittskulptur 1909–1926: Carl Milles. Kai. Nielsen. Gustav Vigeland*. Dr.philos.avhandling. Universitetet i Oslo, Vigeland-museet, 1953.
- Bryn, Halfdan. "Antropologi: Efter Brigadelæge dr. C. O. E. Arboe". I *Norske bygder: Setesdalen*. Redigert av Hans Aall, et al., 16–21. Kristiania: Alb. Cammermeyers Forlag, 1921.
- _____. *Norske folketyper: En antropometrisk-somatoskopisk typeundersøkelse av det norske folk*. Trondheim: Aktietrykkeriet, 1934.
- Bulmer, Martin og John Solomos. "Introduction". I *Ethnic and Racial Studies Today*. Redigert av Martin Bulmer og John Solomos, 1–12. London og New York: Routledge, 1999.
- Burleigh, Michael og Wolfgang Wippermann. *The Racial State: Germany 1933–1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Clinefelter, Joan L. *Artists for the Third Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*. Oxford, New York: Berg, 2005.
- Cowling, Mary. *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Victorian Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Dahl, Hans Fredrik. *Norsk idéhistorie: De store ideologienes tid 1914–1955*. Bd 5. Oslo: H. Aschehoug & Co, 2001.
- Dedekam, Hans. "Dagbokopptegnelser". Håndskrevet manuskript og avskrift i Vigeland-museet.
- Durban, Arne. *Gustav Vigeland*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1945.
- Edda-dikt*. Oversatt av Ludvig Holm-Olsen. Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1985.
- Egils-soga*. Oversatt av Leiv Heggstad. Oslo: Det Norske Samlaget, 1942.
- Emberland, Terje. *Religion og rase: Nyhedenskap og nazisme i Norge 1933–1945*. Oslo: Humanist Forlag, 2003.
- _____. "Hvilken pangermanisme? Ragnarok-kretsen, SS og Ahnenerbe". I *Jakten på Germania: Fra Nordensvermeri til SS-arkeologi*. Redigert av Terje Emberland og Jorunn Sem Fure, 227–243. Oslo: Humanist Forlag, 2009.
- Emberland Terje og Jorunn Sem Fure. *Jakten på Germania: Fra Nordensvermeri til SS-arkeologi*. Oslo: Humanist Forlag, 2009.
- Emberland, Terje og Bernt Rougtvedt. *Det ariske idol: Forfatteren, eventyreren og nazisten Per Imerslund*. Oslo: H. Aschehoug & Co, 2004.
- Eriksen, Thomas Hylland. "Kultur og samfunn". I *Menneske og samfunn*. Redigert av Erik Sølvsberg, Hans Arne Kjelsaas og Thomas Hylland Eriksen, 118–173. Oslo: H. Aschehoug & Co, 1995.
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago og London: University of Chicago Press, 1988.
- Gauguin, Pola. "Gustav Vigeland og Tørteberganlegget". *Verdens Gang*, 3.7.1945.
- Greenhalgh, Michael. *The Classical Tradition in Art*. London: Gerald Duckworth & Co, 1978.
- Hansen, Maurits Christopher. "Luren". I *Norske tekster: Prosa før 1900*. Redigert av Steinar Gimnes og Jorunn Hareide, 116–120. Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1997.
- Hennum, Gerd. *Gustav Vigeland i svart og hvitt*. Oslo: Fædrelandsvennen, 1985.
- Hitler, Adolf. *Min Kamp 1/2*. Oversatt av Clara Hammerich. Viborg: Jørgen Paludans Forlag, 1994.
- Hygen, Johan Bernitz. "Vigeland, livet og evigheten". I *Kirke og Kultur*, hefte 2 (1946): 81–96.
- H. "Gustav Vigeland 60 aar". *Morgenbladet*, 10.4.1929.
- Jensen, Johannes V. *Bræven: Myten om istiden og det første menneske*. Kristiania: Nordisk Forlag, 1908.
- Jirat-Wasiutyński, Wojtęch. "Modern Art and the New Mediterranean Space". I *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*. Redigert av Wojtęch Jirat-Wasiutyński og Anne Dymond, 3–33. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Just, Carl. *Dagbok om Gustav Vigeland: Utdrag av byarkitekt Harald Aars' etterlatte dagboknotater*. Oslo: Ernst G. Mortensens forlag, 1951.

- Karlsson, Ingemar og Arne Ruth. *Samhället som teater: Estetik och politik i Tredje riket*. Stockholm: Ordfront Förlag, 1999.
- Kjeldstadli, Knut. "Biologiens tid: Randbemerkninger om viten og venstrestat". I *Kunnskapsregimer: Debatten om de nasjonale strateger*. Redigert av Erik Rudeng, 145–151. Oslo: Pax Forlag, 1999.
- Kjerschow, Elsebet. "Vitalisme, klassisisme og symbolisme i Gustav Vigelands broskulptur". Hovedoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 1998.
- _____. "Vigeland og vitalismen". I *Livskraft: Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930: Munchmuseet 17. februar – 17. april 2006*. Redigert av Karen E. Lerheim og Ingebjørg Ydstie, 95–111. Oslo: Munchmuseet, 2006.
- Koefoed, Holger. *Eros i norsk kunst 1880–1980-årene*. Oslo: J. M. Stenersens Forlag.
- Kyllingstad, Jon Røyne. *Kortskaller og langskaller: Fysisk antropologi i Norge og striden om det nordiske herremennesket*. Oslo: Spartacus Forlag, 2004.
- Larsen, Stein Ugelvik, Beatrice Sandberg og Volker Dahm. *Meldungen aus Norwegen 1940-1945: die geheimen Lageberichte des Befehlhabers der Sicherheitspolizei und des SD in Norwegen*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2008.
- Leoussi, Athena S. "From Civic to Ethnic Classicism: The Cult of the Greek Body in Late Nineteenth Century French Society and Art". I *International Journal of the Classical Tradition* 16, nr. 3 (høst/vinter 2009): 393–442.
- _____. *Nationalism and Classicism: The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*. London: Macmillan Press LTD, 1998.
- Lucie-Smith, Edward. *Illustrert kunstordbok*. Oversatt av Ellen Hirsch. Oslo: NKS-forlaget, 1990.
- Lødrup, Hans Peter. *Gustav Vigeland*. Oslo: Nasjonalforlaget, 1945.
- Messel, Nils. "Gustav Vigeland og 1890-årenes dekorative bevegelse". I *Ledige stunder: Gustav Vigeland og kunsthåndverket: Vigeland-museet 20. september 1997 – 4. januar 1998*. Redigert av Nils Messel, 19–34. Oslo: Vigeland-museet, 1997.
- Mickeviciute, Venta. "Rígsþula: Diktets fortolkning i mytologisk, samfunnshistorisk og religiøs kontekst". Masteroppgave i nordisk vikingtids- middelalderkultur. Universitetet i Oslo, 2003.
- Mosse, George Lachmann. *The Image of Man: Creation of Modern Masculinity*. Oxford og New York: Oxford University Press, 1998.
- _____. *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*. New York: Howard Fertig Inc. 1998.
- Mjøen, Jon Alfred. *Rasehygiene: Utdrag av Dr. Jon Alfred Mjøens bok "Rasehygiene"*. Utkommet i Oslo 1938. Oslo: Centralforlaget, 1945.
- _____. *Rasehygiene*. Kristiania: Jacob Dybwads Forlag, 1914.
- Mumle Gåsegg [Johan Borgen]. "Vigelands forkastede triumfbue skal innlemmes i fontenen". *Dagbladet*, 27.1.1939.
- Møller, Arvid. *Billedhuggeren Wilhelm Rasmussen: En søyle i skyggeland*. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag, 1996.
- Mørstad, Erik. "Vigeland, Adolf Gustav". I *Norsk Kunstnerleksikon IV*. Redigert av Oscar Thue et al., 372–385.
- _____. "Gustav Vigeland i 1890-årene: En analyse av relieffet *Helvete*". I *Kunst og Kultur* 70 (1987): 2–30.
- Nietzsche, Friedrich. *Således talte Zarathustra: En bok for alle og ingen*. Oversatt av Bjørn Christian Grønner. Oslo: Spartacus Forlag, 2011.
- Njålssoga*. Redigert av Jan Ragnar Hagland. Oversatt av Aslak Liestøl. Oslo: Det norske samlaget, 2008.
- Pedersen, Helge. "'Gud har skapat svarta och vita människor, djävulen derimot halfnegeren.' En komparativ analyse av Jon Alfred Mjøen og Herman Lundborgs rasehygieniske ideer i Norge og i Sverige. Ca. 1900-1935". Hovedoppgave i historie. Universitetet i Oslo, 2003.
- Porsmose, Erland. *Fritz Syrland: Kunsten, naturen og kærligheden*. København: Nordisk Forlag, 2010.
- Pringle, Heather. *Himmlers herrefolk: Jakten på den ariske rases opprinnelse*. Oversatt av Per E. Fosser. Oslo: Bazar Forlag, 2008.
- Renberg, Ulf. "Frognerparkens redning". *Arbeiderbladet*, 8.4.1988.
- Roll-Hansen, Nils. "Norwegian Eugenics: Sterilization as Social Reform". I *Eugenics and the Welfare State: Norway, Sweden, Denmark, and Finland*. Redigert av Gunnar Broberg og Nils-Roll Hansen, 151–194. Michigan: Michigan State University Press, 2005.
- _____. "Misvisende om nordisk sterilisering". *Aftenposten*, 8.9.1997
- Schnitler, Carl W. *Slegten fra 1814: Studier over norsk embedsmanskultur i klassicismens tidsalder 1814–1840: Kulturformene*. Kristiania: H. Aschehoug & Co, 1911.
- Sjåstad, Øystein. "Absorbent og teatralt i Christian Krohgs og Edvard Munchs kunst". I *Kunst og Kultur* 3 (2010): 172–179.
- Skorgen, Torgeir. *Rasenes oppfinnelse: Rasetenkningens historie*. Oslo: Spartacus, 2002.
- Slagstad, Rune. (*Sporten*): *En idéhistorisk studie*. Oslo: Pax Forlag, 2008.

- _____. “Døde og levende kroppar”. I *Nytt Norsk Tidsskrift* 2 (2008): 135–145.
- Squire, Michael. *The Art of the Body: Antiquity and its Legacy*. London og New York: I. B. Tauris, 2011.
- Stang, Ragna. *Gustav Vigeland: 1869–1969*. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag, 1969.
- _____. Brev til Vigelands-komiteen. “Uttalelse om Gustav Vigelands gruppe ‘Slekten’”. 2.6.1958.
- _____. *Gustav Vigeland: Om kunst og kunstnere*. Oslo: Johan Grundt Tanum, 1955.
- Steine, Bjørn Arne, Øystein Sørensen og Bernt Hagtvatn. *Ideologi og terror: Totalitære ideer og regimer*. Oslo: Dreyers Forlag, 2011.
- Stenseth, Bodil. *En norsk elite: Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890–1940*. Oslo: H. Aschehoug & Co, 1993.
- Steorn, Patrik. *Nakna Män: Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915*. Dr. artes-avhandling i kunsthistorie. Universitetet i Stockholm, 2006.
- Store norske leksikon*, snl.no, s.v. “Eugenikk”, <http://www.snl.no/eugenikk> (oppsøkt 7.5.2012).
- Søbye, Espen. *En mann fra forgangne århundrer: Overlege Johan Scharffenbergs liv og virke 1869–1965. En arkivstudie*. Oslo: Forlaget Oktober, 2010.
- Sørensen, Bodil. *Gamle mestertegninger fra Sophus Larpents samling*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1999.
- Sørensen, Øystein. *Drømmen om det fullkomne samfunn: Fire totalitære ideologier – En totalitær mentalitet?* Oslo: H. Aschehoug & Co, 2011.
- _____. “Totalitarisme som begrep og fenomen”. I *Ideologi og terror: Totalitære ideer og regimer*. Redigert av Bjørn Arne Steine, 11–34. Oslo: Dreyers Forlag, 2011.
- Thiis, Jens. *Edvard Munch og hans samtid: Slekten, livet og kunsten, geniet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933.
- _____. “Gustav Vigeland”. I *Ord och Bild*. Hefte 2 1904.
- _____. “Gustav Vigeland II”. *Verdens Gang*, 9.11.1894.
- Tresidder, Jack. *The Complete Dictionary of Symbols: In Myth, Art and Literature*. London: Duncan Baird Publishers, 2004.
- Vigeland, Gustav. “Erindringer”. Manuskript til selvbiografi. 1918.
- _____. “Gustav Vigeland om sine olde- og besteforeldre”. *Aftenposten* 8.4.1939.
- _____. “Notatbøker”: 1912, 1926, 1930, 1932, 1934, 1935, 1936, 1937.
- _____. Brev til Eidsvoldskomiteen. “Inbydelseskollegiet for Eidsvoldsmonumentet”. 16.11.1907.
- _____. Brev til Theodor Vigeland. 11.4.1904.
- _____. Brev til Sophus Larpent. 3.2.1895.
- Waldschmidt, Arnold. “Gustav Vigeland”. I *Ragnarok* 8, nr. 2–3 (Juli 1942).
- Wennerberg, Tor. “Sterilization and Propaganda”. I *New Left Review* 226 (1997): 146–153.
- Wikborg, Tone. *Gustav Vigeland: Kunstneren og hans verk*. Oslo: H. Aschehoug & Co, 2010.
- _____. *Gustav Vigeland: En biografi*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2001.
- _____. *Gustav Vigeland: Tresnitt*. Oslo: Grøndahl og Dreyers forlag, 1996.
- _____. *Gustav Vigeland: Mennesket og kunstneren*. Oslo: H. Aschehoug & Co, 1983.
- _____. “Slekten”. Oslo: Oscar-Andersens trykkerier, 1978.
- Winckelmann, Johann J. “Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture”. I *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Redigert av Donald Preziosi, 27–34. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Witoszek, Nina. “Nature as Sacrum: The Case of Vigeland”. I *The Origins of the “Regime of Goodness”: Remapping the Cultural History of Norway*, 145–165. Oslo: Universitetsforlaget, 2011.
- Wiwjorra, Ingo. “Arkaisme og krisen i det moderne: Ideen «Ahnenerbe»”. I *Jakten på Germania: Fra Nordensvermeri til SS-arkeologi*. Redigert av Terje Emberland og Jorunn Sem Fure, 35–60. Oslo: Humanist Forlag, 2009.
- Wolschke-Bulmahn, Joachim og Gert Gröning. “The National Socialist garden and landscape ideal. Bodenständigkeit (Rootedness in the Soil)”. I *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*. Redigert av Richard A. Etlin, 73–97. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- Østerberg, Dag. *Det moderne: Et essay om Vestens kultur 1740–2000*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2001.
- Øygaren, Hege. “Slekten verner Vigelandsparken”. *Osloavisen*, 8.4.1988.