

IVER TORE SVENNING

TORE  HAMSUN

—maleren og mannen

Efterord:

LARS ROAR LANGSLET



Labyrinth Press

UTSTILLINGEN SOM FIKK EN SÅ BRÅ SLUTT VAR NØDVENDIG FOR TORE HAMSUN, hvor beskjednen den enn var. Gjennom utdanning og utenlandsopphold var han blitt stående utenfor det dagsaktuelle kunstliv i Norge. Nå trengte han å få vite hvor han stod, hva kritikken hadde å si ham. Den ros han fikk av venner, og den respekt familienavnet inngjød, gav ham ikke de svar han søkte.

Nå fikk han dem.

Mest rettferdig og uttømmende synes Sigurd Willoch å ha vært i sin kritikk (Aftenposten 3/4 1940), og det er ikke minst interessant å lese hans anførsler på bakgrunn av den utvikling Tore Hamsuns kunst skulle komme til å få:

«... en ung maler i arbeide for å finne frem til en malerisk form, en opfatning av farve og motiv, som han kan stå inne for. Det kan være langt frem før han har nådd et slikt virkelig personlig uttrykk ... Nogen av landskapene står for meg som det beste. I dem kommer en ganske frisk og djerv opplevelse frem ... Tore Hamsun har trang og vilje til en strengere prøvelse av de maleriske verdier ... Figurbilledene mangler meget som form og sikker tegning ... det som kan tro på en videre utvikling, det er Tore Hamsuns friske og uredde mot når han kaster av sig hemninger og uvedkommende inntrykk av andres kunst, og går løs på sitt billede med den ene tanke å omsette sin glede over motivet i maleri».

I sin anmeldelse understreket Pola Gauguin (Dagbladet) at utstillingen «vidner om en maler som arbeider på et sunt og reelt grunnlag. Han søker frem mot et enkelt og klart opplegg og er kritisk i valg av farver og i den måte han bygger opp på ... motivet ikke bare er en lykkelig opplevelse, men at det (naturen) først og fremst er blitt et studiemateriale for Hamsun til å utvikle sin opfatning av maleriske verdier ...» Heller ikke Gauguin mobiliserer særlig glede over tegningene eller portrettene, selv om andre kri-

tikere gir anerkjennelse for «gode tilløp». De fremhever også portrettene, særlig «den fine studie» av Marie Hamsun (Nationen, se ILL. 4).

Tore Hamsun aksepterte stort sett kritikken, og bestemte seg for å bruke de nærmeste år til sin videre utvikling. Det ble det imidlertid bare begrenset anledning til. Den tyske aksjon 9. april 1940 satte et voldsomt punktum for 1930-årenes både politiske og sosiale utvikling.

I Tyskland, hvor nasjonal mindreverdighetsfølelse gikk i spann med økonomisk og politisk elendighet, kom skjebneåret 1933 ikke minst til å innebære en nasjonal eufori – langt utover de kretser som sognet til Hitlers N.S.D.A.P.

I Norge var situasjonen – og reaksjonen – anderledes. Landet var økonomisk sett å regne blant de fattigste i Europa, og reaksjonen mot meget vanskelige sosiale forhold hadde ført til øket politisk radikalisme. I 1933 var riktignok Arbeiderpartiet forlenget gått ut av Den kommunistiske internasjonale, men frontene var fortsatt meget tydelige i det norske samfunn. «Menstad-slaget» (1932) hadde styrket de borgerlige-nasjonales frykt for et rødt opprør, og man henviste til Sverige, hvor et slikt «opprør» (Ådalen, 1931) ble slått ned med tap av menneskeliv.

De nasjonale krefter var på den tid så å si identiske med den langt fra homogene «borgerlige» blokk, som i manges øyne først og fremst ble representert av partiet Høire og det mer aksjonsvillige Fedrelandslaget. I 1933 kom så partiet («bevegelsen») Nasjonal Samling til, ledet av den tidl. forsvarsminister som hadde sendt soldater ut mot de streikende arbeidere på Menstad.

I Oslo kom den unge Tore Hamsun inn i miljøet omkring NS, unge mennesker som hørte til i partiets studentgruppe, en tid den tallmessig sett nest sterkeste politiske gruppering ved Oslo Universitet, men det var helst kunsten (og litteraturen) som opptok ham. Dem han omgikk var mest – foruten med Tørsteinson og Kai Fjell – unge og yngre forfattere, hvorav ikke få hørte hjemme på det vi kan kalle «venstresiden», samt jevnaldrende i «den grønne hybelgården i Pilestredet», som fikk navnet Hjerterom-gården etter kaféen hvor de unge ofte møttes over en kaffekopp. Ungdommer som politisk ofte hørte hjemme blant «de nasjonale», dvs. NS. Under disse forhold falt det Tore Hamsun neppe inn å innta et annet politisk standpunkt, så meget mer som hele hans oppdragelse var utpreget «nasjonal», uten vel å merke intolerant. Ingen av Hamsun-familien ble heller fanget inn av antisemittismen.

I motsetning til resten av familien fikk Tore Hamsun personlig kjennskap til – og erfaring fra – utviklingen i Tyskland i årene 1934/37, altså fra en tid da t.o.m. tyske jøder regnet med at de forekommende utrensninger og forfølgelser var av forbigående natur.

Det er lite som tyder på at Tore Hamsun reagerte mot den tiltagende ensretting av tysk kunst, like lite som Sigrid Undset hadde reagert negativt mot bokbålene i 1933. Det gjaldt en kunst som stod ham fjernt, og som dessuten overlevet gjennom private gallerier og støttegrupper. Så lenge det gikk. Senere skulle tonen bli en annen og skarpere, ved at enkelte kunstnere – som Emil Nolde – ble ilagt direkte malerforbud. På den annen side var det lite eller intet av den offisielle kunsten som tiltrakk eller imponerte Tore Hamsun. Hans forhold til tysk samtidskunst ble derfor av helt perifer natur. Det er imidlertid mulig at trekk fra Die Neue Sachlichkeit (geometriske former eksempelvis i enkelte ansiktsgjengivelser) kan ha fått innpass i hans maleri. Ja, at man endog kan finne impulser fra den foraktete ekspresjonisme. Mest naturlig er det allikevel å trekke forbindelseslinjen tilbake til den beundrede Cézanne og – ikke minst – fauvisten Alain Derain (1880–1954).

Okkupasjonen skapte både utrygghet og angst for nazifisering av kunstlivet etter tysk mønster. Da de tyske myndighetene kontaktet Tore Hamsun sommeren 1940 om «organiseringen av kunstlivet» tok han straks kontakt med de norske kunstnerorganisasjoner, og han forholdt seg loyal til de retningslinjer han fikk seg overlatt av Bildende Kunstneres Styre.

I denne forbindelse besøkte han også Edv. Munch, et møte som Rolf Stenersen gir et misforstått referat av. Om det var han eller Munch som misforstod er idag relativt likegyldig. Tore Hamsun innfant seg imidlertid på Ekely med «fullmakt» fra Torsteinson, Revold og Gauguin, og hensikten var å få Munchs støtte til den linje som Bildende Kunstneres Styre stod for og ville følge. Munch svarte da at «jeg vil ikke blandes opp i noe av det tyskerne og NS holder på med» (1). Hensikten var altså det motsatte av hva Munchs utsagn kunne tyde på.

Denne «norske» linje kjennetegnet Tore Hamsuns innstilling til meget av okkupasjonstidens kulturpolitikk. Han kunne nok slutte opp om den reserverte holdning til tyskerne som den senere kulturminister dr. Gulbrand Lunde – og ikke minst dennes efterfølger R. J. Fuglesang – la for dagen, men han hadde liten sans for de norsknasjonale strømninger som oppstod innenfor deler av partiet NS.

Drømmen om å skape «det rene maleri» ble på det mest bokstavelige flerret av ytre

begivenheter. Hvor meget han enn forsøkte, klarte han ikke å skaffe seg den sammenhengende arbeidsro som kunstarbeidet krevet. Noe fikk han allikevel malt, men især la han vekt på å utvikle tegneferdigheten.

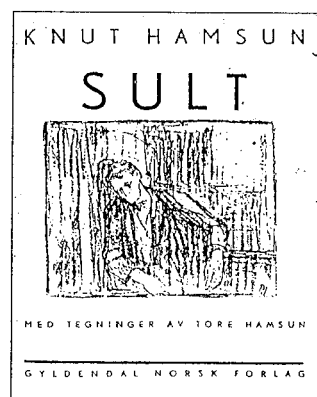
En av hans venner som oppfattet situasjonen (Einar Schibbye) fikk ham derfor til å lage illustrasjoner til farens «Sult», et arbeide som faktisk ble gjennomført. Boken utkom 1944, og mottagelsen var god.

Tegningene til «Sult» er av ujevn kvalitet, og Tore Hamsun ville senere ikke vedkjenne seg alle. De beste av dem viser imidlertid at kunstneren nå hadde fått grep også på tegnekunsten. Fremskrittet er meget betydelig. Når denne utgave ikke er blitt tilgjengelig på nytt er årsaken at de fleste av tegningene forlenget er forsvunnet, tilintetgjort eller gitt bort. Tegningene er ikke bare interessante ledd i Tore Hamsuns utvikling som kunstner. De viser også at han var påvirket av den «skamkunsten» som nå stod på indeks – også i Norge. (se ILL. 8 OG 9).

Heller ikke Norge slapp nemlig unna kunstutrensningene. Edvard Munch ble riktignok ikke rørt ved. En av hans fremste beundrere var jo dr. Goebbels, som i telegram til Munchs 80-årsdag (1943) hyldet ham som «Storgermanias største maler». Men med utstillingen «Kunst og ukunst» søkte man etter tysk påtrykk å skape en pendant til utstillingen av «entartet» kunst, og det ble også foretatt personalutskiftninger på Akademiet. Alt begivenheter som Tore Hamsun ikke fikk eller tok del i. Mindre heldig var en annen «franskmann», den nye direktør for Nasjonalgalleriet professor Søren Onsager. Han bestemte seg allikevel for å bli stående. Hans situasjon og innstilling var imidlertid tydelig nok, noe som medførte at hans undervisning på Akademiet bare ble delvis boikottet.

Skuespillerstreiken 1941 ble den ytre foranledning til en tysk aksjon mot teatrene. De statsstøttede teatre fikk nye sjefer – og ble omgående gjenstand for boikott. Boikotten av den nyopprettede Statens Teaterskole ble mindre virkningsfull. Blant de arresterte var Nationaltheatrets styre. Og dermed stod også Gyldendal Norsk Forlag uten sin direktør, Harald Grieg, teaterstyrets formann

Knut Hamsun reagerte ved flere ganger å kreve at Grieg skulle løslates og gjeninnsattes i Gyldendals direktørstol, men et slikt prestisjenederlag ville tyskerne ikke godta.



9. Bokomslag fra «Sult» bl. teknikk, 1944, ukjent orig. størrelse



10. PROFESSOR ADOLF HOEL,
kullstift, 1945, ukjent orig. størrelse

Istedet ble Tore Hamsun satt under press i de første måneder av 1942. Hvilket måtte forekomme naturlig nok. Knut Hamsun var forlagets største aksjonær, og det var hans investering som gjorde hjemkjøpet 1924 mulig. Gyldendal var – og er – et privat, norsk aksjeselskap, og det var vesentlig å få beholde det som et slikt. Tore Hamsun gav derfor tilslutt etter for presset, og overtok stillingen som kommisarisk leder av forlaget. Noe som ble forstått av Harald Grieg og de fleste av forlagets ansatte. Hans samarbeide med disse ble derfor mer enn godt – og på Grini ble Harald Grieg hver uke holdt orientert om forlagets gang, slik at han kunne gi sine råd – og direktiver. Forøvrig henvises til Sigurd Evensmos forlagshistorie «Gyldendal og gyldendøler». Da Harald Grieg tilslutt ble løslatt var han heller ikke i tvil om hvem som hadde arbeidet for ham. Noe et brev av 24. september 1942 til Marie Hamsun gir klart uttrykk for:

«Kjære fru Hamsun.

Da jeg forstår at det først og fremst er Dem jeg kan takke for at mitt fangenskap nu omsider er bragt til ophør, vil jeg gjerne få lov å sende Dem en hjertelig takk for hvad De har gjort for mig.

Jeg har tilfeldigvis klart fengselstiden bra, – jeg er i god forn både til legem og sjæl. Men påkjenningen har jo iblandt vært ganske hård, og det var unektelig bittert å begynne på det andet år! Jeg er derfor meget lykkelig over atter å være hjemme, – og min familie ikke mindre.

Sigrid og jeg reiser nu til Portør hvor jeg har tenkt å tilbringe ihvertfald en del av høsten. Jeg hører at Hamsun har vært alvorlig syk, men at han nu heldigvis er bedre.

Vil De hilse ham mange ganger og ønske ham god bedring videre.

Med mange hilsner, – også fra Sigrid

Deres hengivende H. Grieg» (4)

Tonen fra direktør Griegs side skulle som kjent bli en ganske annen så snart den tyske okkupasjon opphørte, og det er ikke kjent at Grieg gjorde forsøk på å hjelpe Marie Hamsun, da det ble hennes tur til å komme bak gitteret. Man kan kanskje forstå hennes steile holdning mot familiens gamle venn i årene etter 1945. Og Harald Grieg var



II. KOMPONISTEN DAVID MONRAD JOHANSEN, *blyant, 1945, ukjent orig. størrelse*

heller ikke den eneste som stod i tilsvarende «æresgjeld» til Hamsunfamilien.

Det som tok meget av Tore Hamsuns tid – og overskudd – i disse årene var nettopp rollen som mellommann og, ikke minst, stillingen som familiens og farens representant i Oslo overfor de tyske myndigheter. Ikke minst gjaldt dette organiseringen av Knut Hamsuns forsøk på å redde norske liv og interesser. Under de daværende forhold kunne det lett bli for sent å rekke frem til Nørholm med bønner om hjelp. Det meste ble kanalisert omkring Tore Hamsun. Til de mer lyse minner fra den tid hører da at vennen Max Tau ble varslet i siste øyeblikk om jødeaksjonen, og måtte få Tore Hamsun til både å pakke kuffertene og bære dem til Hjemmefrontens møtested.

Alt dette – med møter med bl.a. Terboven og tiltagende tyske tilstramninger – ble mer enn nok å bære for en mann som egentlig bare hungret etter å male og få være i fred for alt som hørte politikken til. At sympatien med tyskerne – og spesielt mange av dem som var stasjonert i Norge – etterhvert ble noe tynnslitt er et faktum, men hverken dengang eller senere stod han frem med dette som unnskyldning eller forklaring. Hans lojalitet overfor farens og familiens politiske innstilling og holdning forble urokket, selv om han – innad og for seg selv – hadde sine reservasjoner, og etter evne og mulighet forsøkte å bære disse frem.

Efter krigen ble Tore Hamsun virksomhet under krigen – og i fravær av betydelige forsvarsvidner – belønnet med fem måneders fengsel, eller «leirliv» som han selv ironisk har kalt oppholdet på Ilebu i 1945. At han ikke tok skade av oppholdet fremgår av hans selvbiografi, et hell han tilskriver sin relativt unge alder. Mange eldre hadde det adskillig verre. Oppholdet gav ham imidlertid også anledning til å fornye og utdype tidligere vennskapsforhold. Hvilket bidro til at han senere kunne si at oppholdet hadde gitt ham «adskillig» (se ILL. IO OG II).

Det vil vel likevel være for meget forlangt at «oppgjøret» skulle redusere den oppståtte distanse mellom kunstner og omverden. Hans elskverdige vennlighet forble nok ytre sett den samme, men noen var det nok som fornemmet at han hadde satt opp et gjerde mellom seg og omgivelsene, som en annen «utstøtt» – dikteren Rolf Jacobsen – også kom til å gjøre. Det skulle ta tid før disse gjerder forsvant. Og en dulgt smerte ble vel aldri helt borte. Kanskje ble også en smule menneskeforakt igjen. Det koster å velge egne stier, når verden omkring en bare kjenner til svart og hvitt. Ikke bare under en krig, men også etter blir retten til egne oppfatninger lite verdsatt. Av begge parter.