

## Stenersen og Karsten

Det er saa længe kriget fælt og pratet.  
Nej de, hvis hjerte rummer farveskriget,  
forstaar: ved malekunst fornyes riget!

Tom Kristensen siterer i sine erindringer disse vers av Sophus Claussen, skrevet 1917, for å beskrive stemningen blant kunstnerne i København den gang. Det var malerne som slo tonen an. De lå langt foran de mer sendrektige forfattere. Aldri er så mange ydmyge og underdanige forfattere blitt påtruffet — ikke bare i København. Symptomatisk er Pär Lagerkvists kampskrift "Ordkonst och bildkonst" fra 1913, hvor forfatteren raser mot sine egne og fremhever malerne på deres bekostning. Bokens undertittel sier alt: *Om modärn skönlitteraturs dekadens — om den modärna konstens vitalitet.*

Malerne representerte det nye, det fremtidige, det levende — her fant de litt trette og anemiske forfattere et forbilde. De ble en heiagieng for malerne, som til gjengjeld (som Karsten overfor Olaf Bull) portretterte dem og etterpå forærte modellen bildene for videre salg, slik at de avkreftede forfatterne kunne hente seg ved nye pjoltere. Ordet "optimal" er endelig for en gangs skyld på sin plass. Selvfølelsen var optimal blant malerne den gang.

Det er i denne tiden at den purunge Rolf Stenersen kjøpte sine første Munch-bilder. At Munch og Stenersen hører sammen, er noe alle vet. Men hva med Ludvig Karsten? Der er forholdet mer dunkelt.

Ikke bare åpnet Munch hans øyne for kunsten. Han fikk ham dessuten til å skrive. Gjennom Munch ble Stenersen dikter. Siden fulgte andre malere som likeledes var så elskverdige å vekke hans skrivetrang. "Det var høgste ros jeg kunne gi et kunstverk at det fikk meg til å skrive." Karstens bilder kan umulig hatt den virkningen på ham. Han skrev riktignok høyst levende om *figuren* Karsten, han som "sparte på alt unntatt portvin og revestreker." I en tidlig artikkel hyldet han fargeprakten og skjønnheten i Karstens bilder, men den er skrevet i et overspent, patetisk og lite overbevisende språk, en type språk han siden skydde. Også "skjønnheten" kom han siden på kant med, *ordet* i det minste gav ham ubehagelige fornemmelser.

Blant malerne han samlet på, er det ikke først og fremst Karsten man forbinder med Stenersen. "Kai Fjell og Stenersen", Erik Harry Johannessen og Stenersen", "Weidemann og Stenersen", her dreier det seg åpenbart



om en samhörighet som går mye dypere. Et fellestrekk ved disse malerne: De påkaller fabulatoren Stenersen på leting i det underbevisste, mao. den Stenersen som andre samtidige — venner og kritikere — var mest opptatt av i møtet med novellene og romanene hans.

"Det var min forelskelse i Klee" skriver Stenersen "som hjalp meg til å komme videre, til samtidens kunst og bort fra Edvard Munch, og det som hadde vært." "Det som hadde vært", vil i første rekke si Karsten og hans drabanter Onsager, Kavli, Thorsteinsson. Han vokste fra dem. Men før han kom så langt, klarte han å hjemføre noen av de beste verkene deres. Det er på tide de graves opp fra kjelleren i Munchmuseet, før de råtner opp.

En beryktet tysk filosof (1844—1900) har sagt: "Å meddele en indre spenningstilstand gjennom tegn, heri innbefattet rytme og tempo — er hensikten med enhver stil." Som almen definisjon er setningen sikkert ubrukelig. Men den passer på Stenersen og Karsten.

I den artikkelen fra 1928 som før er omtalt, skriver Stenersen om Karsten: "Hans billeder er farvehav. For alt er de blottet undtagen for farve. Ikke linjer — ikke epos. Uten mening eller formål er hans kunst. Skjønnhetsåpenbaringer..." Den Karsten som her toner frem, glir inn i det alment godtatte bildet av Karsten som *den store kolorist*. Magne

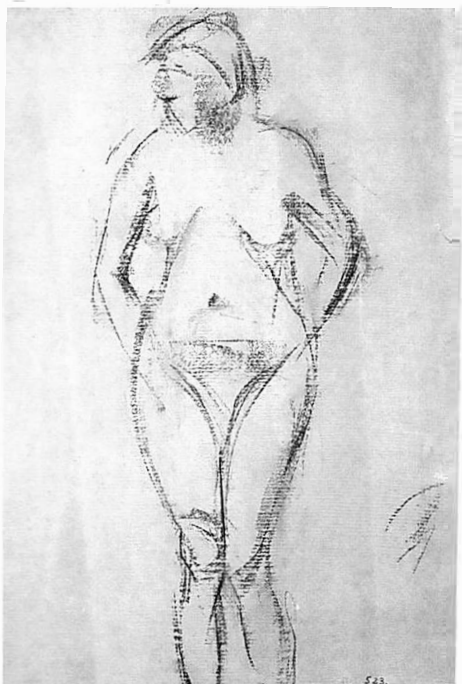
Malmanger gjør seg noen betraktninger over dette i en artikkel fra 1976: "Det er lett å rose Karsten for hans koloritt. Riktig er det også — så langt det rekker-, men det er kanskje ikke så forferdelig oppklarende." Mer oppklarende er å fremheve hans blikk på tingene, hans merkelige øyne. "Vel er hans betraktningmåte preget av hans ubendige subjektivitet — men han forblir alltid betrakter, mer enn billedbygger." Så langt Malmanger. Her i blikket på tingene og den ubendige subjektiviteten møtes Stenersen og Karsten.

"Du oppfatter," sier han, "bare i glimt det som skjer. Du stirrer deg blind på ting du liker og mister oversikten. Det er de små ting du ser så skarpt.," heter det om matteproff Stein Orre i Stenersens roman "Synet". Det nytter ikke å senke seg ned i det skrevne hos Stenersen. Det er ikke bøker til å hvile ut i og dvele ved. De er opprivende lesning. Man orker ham ikke lenge ad gangen. Han ser i glimt, og man oppfatter ham i glimt. — Espen Haavardsholm sier om nettopp "Synet" at den er en bok som "lyser av ambivalens". Hva han har på hjertet er ofte uklart. Men han klarer i bruken av språket å fastholde indre motsigelser og spenninger på en hårreisende direkte måte. På sitt område oppnådde Karsten noe av det samme.

Karsten var realist. I sin biografi over Karsten, innprenter Pola Gauguin leseren dette: "realismen.. er det vesentlige i Karstens kunst." Han klarte ikke å hitte på noe. Han hadde ingen faste temaer inne i seg, som han stadig vendte tilbake til. Han klarte ikke å tenke ut det han skulle male på forhånd. Det var i møtet med det konkrete, det øyeblikkelige at den spenning oppsto som gjorde det mulig for ham å male. Han skuet ikke innover for siden på lerretet å "gjøre det usynlige synlig." (Paul Klee).

Dette Klee-sitatet kom Stenersen flere ganger tilbake til i sine skrifter om kunst. Det kan nesten stå som motto for kursendringen i hans samlervirksomhet: vekk fra den utadvendte Karsten og frem mot "sted- og tidløse" malere som Erik Harry Johannessen og Kai Fjell. Men den synske, introverte Stenersen som disse makerne appellerte til, er ikke hele mannen. Forøvrig, hvilken vei man enn ser — innover eller utover — det det kommer an på her er intensiteten i blikket.

I sitt lille skrift om Rolf Stenersen, fremhever Johan Vogt hans ufattelige evne til å se. Som eksempel nevner han at han kunne multiplisere tresifrede tall med hverandre, "hva som bare er mulig når hvert enkelt tall i utregningene festner seg på netthinnen for å bli stående der helt inntil alle regnestykkene er ferdige." Men denne fabelaktige visuelle



hukommelsen lot han hvile når han skrev. Det er et annet blikk det her dreier seg om. Han *utmaler* ikke det han ser. Den verden han skildrer, er meget befolket, omgivelsene antyder han bare. Det er først og fremst gjennom måten de snakker på, i replikkføringen at personene hans blir synlige for oss.

Det var i møtet med Edvard Munch at Stenersen oppdaget at han i likhet med mesteren selv, var noe tilbakestående. Her fant han et slektskap. "Folk flest har fem sanser", heter det i Munch-boken. "Han (dvs. Stenersen selv) hadde nærmest bare en. Nei, han hadde to. Han var svært øm i huden også. — Kanskje var Munch også øm i huden. Han tok aldri i ting han ikke likte. Jo, det var derfor Munch ble maler. Han hadde bare to skarpe sanser." Men hvorfor holde Karsten utenfor? Han hører også til i dette celebre selskap av begavede idioter.

Disse to — Karsten og Stenersen — er utenkelige uten Munch. Hver i sær fant de noe hos Munch, som de omsatte til eget bruk. De sto ikke på egne ben. De trengte å støtte seg til giganten Munch. Begge beundret de Munch grenseløst. De måtte vekk fra Munch for å komme videre.

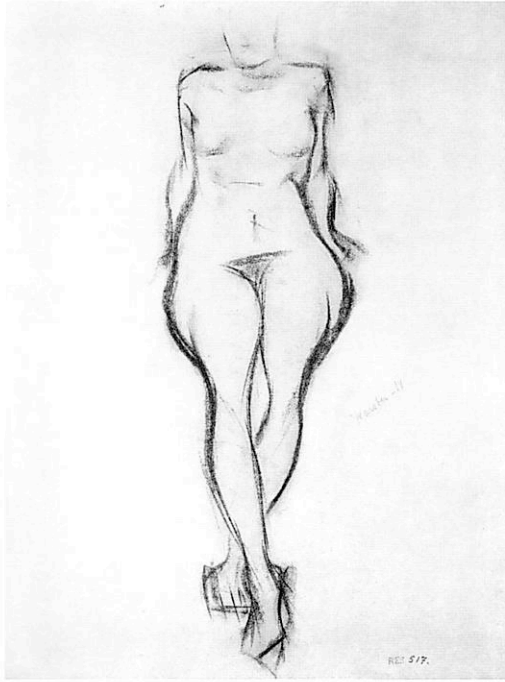
Efter å ha gått rundt på en utstilling av Karsten hos Blomqvist i 1919, sa Munch til Pola Gauguin: "— Jeg tror likevel Karsten er en større kolorist enn meg. — Etter en stund føyet han til: — Men han har ikke så meget innenfor vesten som jeg, — og la forsonende til: — Men for å oppnå noe, må en gi avkall på noe annet."

Det forholder seg ikke nødvendigvis slik at Karsten fra naturens hånd, var av en helt annen legning enn Munch, (hvilket skulle være forklaringen på at han klarte å male så nær opp til Munch, uten å bli innfanget av ham). Det dreier seg og om et bevisst valg. For selv å kunne bli fremkalt som maler, måtte Karsten gi avkall på noe — alt som lå innenfor vesten: dybde og sjelsliv. Det hadde Munch monopol på. Denne avgrensning overfor mesteren, førte også til at Munch på sin side ble klar over hvor hans egen begrensning lå i forhold til Karsten: *Speilegg*, det klarte han ikke å male. Han beundret kolossalt Karstens speilegg. Der gikk grensen for hans kunsts yteevne. Karsten derimot var ute av stand til å male likkister — Munchs spesialitet. I Stenersens samling er det er kassert lerret av Munch, hvor han har malt en likkiste. Karsten malte videre på bildet, men lot likkisten stå. Den virker nokså malplassert. (Stenersen derimot fikk med seg Munchs likkister over i sin diktning. Han formelig svelger i dem i "Stakkars Napoleon.")

Her dreier det seg om taburegler som kunstnerne stiller opp for seg selv. For å kunne åpne for noe, må de stenge av for noe annet. Da Stenersen kom med sine første bøker i tredveårene, ble han møtt med avsky og forargelse. Man ropte opp: Intet er tabu for denne mannen! Men at bøkene fikk denne virkningen på mange, skyldtes også at han i bruken av språket strengt overholdt visse regler. I forordet til "Stakkars Napoleon", skriver Stenersen. "Ord som er sterkt følelsesbetont hos bokens hovedperson er undgått. De er forbudt. Derved er boken blitt vanskeligere for leseren. Men det er en indre sammenheng mellom disse regler og bokens stoff. Reglene, forbudene, som ofte har en tvangsartet karakter, forteller noe. De er uttrykksmidler."

At noe som ikke er der, at noe man undlater, kan bli et uttrykksmiddel, lyder nokså absurd. Men ved nærmere ettertanke: Er det ikke nettopp manglene tilskueren først legger merke til i et bilde som fanger oppmerksomheten? Det er manglene han ser. Den og den maler *unngår* svart, sier vi. Eller foran et gatebilde: *ikke* et menneske eller en bil å øyne noe sted! — Verket virker ved fraværet av noe. Det er ved utelatelsene at maleren hevder sitt særpreg.

I møtet med nye malerier foretrakk Stenersen dem som *minst* lignet på verk han tidligere hadde sett. Etterhvert ble dette hans rettesnor: når han ble presentert for et bilde han ikke likte, som nærmest virket stygt, stanset han opp. Her måtte det være noe. Når bildene hans begynte å bli pene og vakre, kvittet han seg med dem. "Skjønnhet" var ikke et honnørord i hans språk.



Man ser det i utvalget av bilder i hans samling: det skarpe blikket for det individuelle. Det ugrepelige ved et kunstverk, så han før noen annen. Hva skal man kalle dette ugrepelige? Individualitet? Særpreg? Kvalitet? Eller "skjønnhet", "det vakre"? Det siste ordet klarte han ikke helt å gi avkall på. "Jakten etter det vakre", het den siste boken hans.

I sin ungdom sa han om Karstens bilder at de virket ved skjønnhet alene. De var edelstener, smykker, de sa svært lite og vekket neppe trangen til å skrive. "Intet sinn kan de bringe trøst. Ingen stemning gir de utløsning for."

I 1969, førti år senere, skrev han på nytt om Karsten, og her forteller han om et møte med Henrik Sørensen. Han har nettopp kjøpt et Karsten-bilde og Sørensen forteller ham hvor dårlig det er. "Jeg kjente en varm iling løpe gjennom meg. Det var som sto jeg på et høgt fjell og kunne rope ned til ham: "Verden er ikke som du trur. Den er langt, langt mer underbar og vakker. Kjære Søren, vår Herre holder underbare ting skjult for deg. Kan du virkelig ikke glede deg over dette bilde?".

John David Nielsen