



STORTINGET



Maleriet Eidsvold 1814

Innhold

6	Maleriet <i>Eidsvold 1814</i>
14	Mesén og kunstner
18	Fra skisser til monumentalverk
34	Riksrett, parlamentarisme og kunstnerstreik
42	Et demokratisk historiemaleri
50	Virkningshistorie
64	Noter
65	Litteratur

Maleriet *Eidsvold 1814* fremstår i dag som et nasjonalt symbol som markerer begynnelsen på norsk folkestyre: maidagene i 1814 da Norge fikk sin grunnlov. Med sin sentrale plassering i stortingssalen minner maleriet de folkevalgte på ansvaret de har som lovgivende forsamling. *Eidsvold 1814* ble malt i München i 1880-årene, samtidig som den politiske striden om innføringen av parlamentarismen raste i Norge.



Maleriet *Eidsvold 1814*

Oscar Wergeland:
Eidsvold 1814, 1884–
85, olje på lerret, 285
x 400 cm.

Oscar Wergeland
(1844–1910):
Eidsvold 1814, detalj
med påskriften:
«Efter Bestilling
af Corpslæge L.
Ring – malet af Osc.
Wergeland 1885».

O. Wergeland:
Eidsvold 1814, detalj
av «det blide, smilen-
de Vaarlandskap
udenfor».



Norges mest kjente historiemaleri fremstiller øyeblikket da utkastet til Norges grunnlov var ferdig, 11. mai 1814. Bildet viser 84 av de i alt 112 mennene i den grunnlovgivende forsamlingen i rikssalen på Eidsvoll i det presidenten leser opp utkastet. Bildet ble skjenket til Stortinget med ønske om at det måtte tjene til vern om Grunnloven i farefulle tider.¹

Historien om maleriet *Eidsvold 1814* begynner med at «En Privatmand har havt den heldige Tanke at tilveiebringe et stort Maleri af den ægte, enigt-Fædrelandssind besjelede Forsamling»². Denne privatmannen var korpslege Lorentz Reinhold Boll Ring (1832–1904) som ga oppdraget med å male riksforsamlingen til en nær slektning av en fremtredende eidsvollsmann. Navn på både oppdragsgiver og kunstner kan leses nede til venstre i maleriet: «Efter Bestilling af Corpslæge L. Ring – malet af Osc. Wergeland 1885» (ill. s. 6).

Oscar Arnold Wergeland (1844–1910) ønsket å fremstille den historiske hendelsen på Eidsvoll så konkret og realistisk som mulig. Han brukte derfor mye tid på å samle det som fantes av samtidens kilder for å gjengi menneskene og salen så historisk korrekt som mulig. Men 70 år etter selve begivenheten var det få visuelle forbilder å støtte seg til. Det fantes overraskende nok ingen samtidige tegninger, malerier eller kobberstikk av riksforsamlingen eller av rikssalen i Eidsvollsbygningen. Fotografiet var i 1814 ennå ikke oppfunnet,

og selv om bygningen var bevart, var interiøret fra 1814 fjernet. Wergeland la ned et omfattende arbeid for å finne ut så mye som mulig om rikssalen og eidsvollsmennenes utseende og klær. Der materiale manglet, måtte han skape skikkelser som passet med opplysningene han ellers hadde. I tillegg måtte Wergeland regissere motivet for å skape en meningsfylt fortelling for betrakteren.

HVA FREMSTILLER BILDET?

Midt i maleriet står han som ofte er blitt kalt «Grunnlovens far», Christian Magnus Falsen³ (1782–1830). Han leser opp et forslag til det som skulle bli Grunnlovens siste paragraf, som beskriver hva som kreves for å endre den. Eidsvollsmennene sitter tett i tett på enkle trebenker. De fleste av dem lytter til Falsen, med ett klart unntak: Mannen i rød jakke til høyre for ham har snudd seg bort fra forsamlingen og ser rett på betrakteren. Dette er riksforsamlingens faste sekretær, Wilhelm Frimann Koren Christie (1778–1849), senere kalt «Grunnlovens forsvarer». Disse to hovedpersonene befinner seg helt fremme i

billedrommet. Falsen, som var president, er fremstilt i sivilt dagligantrekk, mens Christie har på seg datidens røde sorenskriveruniform.

Bildet er gjennomarbeidet og stramt komponert. Billedrommet er bygget opp som en teaterscene med forgrunn, dybde og kulisser. Kunstneren har formet bildet slik at hovedaktørene i maleriets forgrunn utgjør en trekant. Venstre hjørne dannes av oberst Diderich Hegermann (1763–1835), som lener seg på sin sabel iført en rød uniformsjakke og hvite bukser. Den stående Falsen utgjør trekantens høydepunkt, mens Christie avslutter den til høyre i bildet. Den symmetriske ordningen av forgrunnen skaper ro og opphøyd verdighet. Komposisjonsformen var ofte brukt i renesansen og ble særlig viktig for historiemaleriet. Som vi skal se senere, får denne formen ytterligere betydning fordi den knytter de tre mennene sammen.

Amtmann Claus Bendeke (1763–1828), som sitter med snusdåse i hendene, og godseier og kammerherre Peder Anker (1749–1824) som står med venstre hånd innenfor jakkeslaget, er viktige forgrunnsfigurer til høyre i maleriet. Bak hovedpersonene leder skråperspektivet blikket inn i motivet. Eidsvollsmennene sitter på benkerader i en hestekoform langs salens to sidevegger og tvers over rommet. Salens enkle, hvite vegger er pyntet med girlandere av granbar, og på veggen til høyre gjenkjenner vi portrettet av den dansk-norske unionskongen Christian IV (1577–1648). Under portrettet står mannen som senere skulle utforme det norske flagget vi har i dag, kjøpmann Fredrik Meltzer (1779–1855). På hans venstre side, i rød uniformsjakke, står kaptein Peter Motzfeldt (1777–1854). Dørene til venstre og høyre i enden av salen er åpne: En person er på vei ut venstre dør, mens ved høyre dør virker det som om Nicolai Wergeland (1780–1848), med pipekrage og prestekappe, har stoppet på vei ut for å lytte til Falsen. Det foregår mye i benkeradene: Representantene noterer, prater og lytter. Eidsvollsmennene er fremstilt i forskjellige positurer. Det skaper dynamikk i bildet og



formidler litt av den uformelle, improviserte stemningen som rådet i den raskt sammenkalte riksforsamlingen. Da bildet var ferdig, kommenterte en kritiker anerkjennende at bildet hadde fanget «et Indtryk af Installationens tilfældige Natur», videre at «dens Tarvelighed, hva Medlemspladsene angaar» sto i kontrast til «hvilke Mænd der her sad, og hvilken Gjærning her fulbyrdedes»⁴.

Gjennom de store vinduene i bakgrunnen skimtes en bonde med hest og plog (ill. s. 6). Utsynet over landskapet tjener ikke bare til

å tidfeste hendelsen til vårmånedene i 1814. Ett vindu er åpent og slipper inn dagslys og frisk vårluft som løfter gardinene varlig. Dette elementet kan også leses i overført betydning ved at forsamlingen åpner seg mot verden og slipper inn de nye tankene om folkesuverenitet, maktfordeling og borgerrettigheter, kjent fra blant annet den amerikanske og den franske grunnloven. Her blåser en ny vind over Norge, og nye frihetsidealer nedfelles i Grunnloven. Lys og vind fra åpne vinduer med blafrende gardiner går igjen i flere kjente fremstillinger av nasjonalforsamlinger, særlig

i Jacques-Louis Davids (1748–1825) *Tennisbaneeden* (ill. s. 44–45) fra 1791 som skildrer det dramatiske øyeblikket da den franske tredjestanden motsatte seg eneveldet. Dette øyeblikket markerer starten på den franske revolusjonen. Bonden vi ser gjennom vinduet i Wergelands maleri, pløyer åkeren for å så, slik bønder på Eidsvoll naturligvis gjorde i mai 1814. Men i et maleri som dette er ingen elementer tilfeldige. Som bonden pløyer også eidsvollsmennene ny mark og sår frøene til et nytt, demokratisk system.

O. Wergeland:
Eidsvold 1814,
1884–85, olje på
lerret, 285 x 400 cm.



1. Falsen, 2. Christie, 3. V.C.W. Sibbern, 4. Fleischer, 5. Anker, 6. Løvenskiold, 7. Heiberg, 8. Bendeke, 9. F.W.B. Stabell, 10. F. Schmidt, 11. Kjonig, 12. Mellebye, 13. Collett, 14. Evenstad, 15. P. Motzfeldt, 16. Møller, 17. Sverdup, 18. Meltzer, 19. Nysom, 20. Omsen, 21. Haslum, 22. Wedel Jarlsberg, 23. H.J. Stabel, 24. Weidemann, 25. Rein, 26. Blom, 27. Rolfsen, 28. Wergeland, 29. Mørch, 30. Horneman, 31. Apeness, 32. Diriks, 33. Steenstrup, 34. Carstensen, 35. Krohg, 36. Huvestad, 37. Heyerdahl, 38. Heidmann, 39. Birke-land, 40. Ramm, 41. Ely, 42. Stoltenberg, 43. Forsæth, 44. Darre, 45. Ertzgaard, 46. Wasmuth, 47. Schevig, 48. Ram-bech, 49. Midel-fart, 50. Dahl, 51. Koren, 52. Konow, 53. Regelstad, 54. Grøgaard, 55. Jac. Aall, 56. Wulfsberg, 57. F. Motzfeldt, 58. Lundegaard, 59. Cappelen, 60. Prydz, 61. Lange, 62. Fabricius, 63. Hansen Sørbrøden, 64. Jørg. Aall, 65. Hegermann, 66. Hesselberg, 67. Lund

REPRESENTANTENES PLASSERING I BILDET

Når vi studerer de ulike grupperingene i maleriet, er det som om vi får et innblikk i dagliglivet på Eidsvoll. Fra eidsvollsmennenes egne beretninger i brev og dagbøker vet vi mye om de politiske uenighetene om Norges fremtid, men også om vennskapsbånd som ble knyttet. Eidsvollsmennene har selv fortalt at de gikk opp i rikssalen etter valgdistriktene i alfabetisk rekkefølge; slik satte de seg også. Vi kan derfor ikke ut fra plasseringen si om de avbildede tilhørte selvstendighetspartiet, som ønsket full selvstendighet for Norge, eller unionspartiet, som mente det var mest hensiktsmessig å gå inn i union med Sverige.⁵ Plasseringen i salen var altså ikke styrt av representantenes politiske syn, og i maleriet

er det heller ikke mulig å knytte noen politisk betydning eller spesifikke debatter til de ulike grupperingene. Ser vi nærmere etter, er det likevel noen skikkelser som trer tydeligere frem enn andre. På grunn av perspektivet som skråner svakt innover, som en gammel teaterscene, ser vi kun litt av bakhode og rygg til flere representanter på de venstre benkeradene.

Vi kan identifisere 67 av de i alt 84 personene i maleriet. Da Wergeland ble spurt hvorfor ikke alle 112 eidsvollsmennene var med på bildet, svarte han – noe prosaisk – at han simpelthen ikke fikk plass til alle.⁶ Det var ikke bare i maleriet det ble trangt, også i benkeradene på Eidsvoll var det plassmangel.

Jernverkseier Henrik Carstensen (1753–1835) fra Øster-Riisøer – sistemann i alfabetet – fikk derfor en stol å sitte på.

Wergeland la ned mye arbeid i plasseringen av representantene. Hans system for å plassere dem eller, rettere sagt, hans rekonstruksjon, følger valgdistriktene i alfabetisk rekkefølge. Aggershuus Amt med Anker kommer først og Øster-Riisøer med Carstensen kommer helt sist. Wergelands system starter til høyre på bakerste benk, sett fra presidentpodiet. Når bakre høyre rad er fullsatt, fylles den midtre og så den fremste. Deretter fylles benkeradene til venstre for presidentpodiet fra bakerste og fremover på samme vis. Til slutt fylles tverrbenkene fra bakerste rad.

Flere representanter er utelatt, noen er ikke på riktig plass, og én representant som ikke var der den dagen, er likevel tatt med. Grev Herman Wedel Jarlsberg (1779–1840) var aktiv under forhandlingene og ledet unionspartiet. Men 11. mai, dagen som skildres i Wergelands maleri, holdt han seg i sitt losji ettersom han var sliten av all motgangen og plaget av isjias. Wedel Jarlsberg var imidlertid en såpass markant skikkelse at han ikke kunne utelates fra fremstillingen av eidsvollsmennene.

Av riksforsamlingens 112 medlemmer var 57 embetsmenn, 37 bønder og 18 forretningsmenn, brukseiere, grossister og kjøpmenn. I maleriet er bare tolv av bøndene med, men



O. Wergeland: *Nordmennene lander på Island*, 1877, olje på lerret, 117 x 175 cm.

til gjengjeld er flere av dem godt synlig og prominent plassert. Av embetsmennene er 40 av 57 portrettert. Dette kan synes ujevnt, men det satt ingen bønder i konstitusjonskomiteen, og mange av bøndene spilte en mindre fremtredende rolle under møtene. Av 14 geistlige er ti portrettert, og av juristene er 16 av 21 med i bildet. Samlet sett er 44 av de 55 valgdistriktene representert i maleriet.⁷

HVA ER ET HISTORIEMALERI?

Eidsvold 1814 er et typisk historiemaleri i den

forstand at det fremstiller en gjenkjennbar, spesifikk hendelse i historien som ettertiden anser som viktig for den videre utviklingen. Tradisjonelt fremstilte historiemaleriet mytologiske, bibelske og historiske hendelser, ofte i dramatiske scener. Motivet skulle fortrinnsvis være av heroisk eller moralsk karakter og tjene som forbilde for betrakteren. Det europeiske historiemaleriet har en tradisjon som går tilbake til renessansen, men på 1800-tallet skiftet det gradvis karakter. I tillegg til å bruke motiver fra eldre historie og mytologi ble det nå viktig å løfte frem betydningsfulle

hendelser fra nasjonenes nyere historie. I det kollektive arbeidet med å skape en nasjonal identitet ble emner fra historien, folkeliv og natur sentrale både i historieskriving og i kunst. I Norge hadde historiemaleriet dårlige kår enn i Europa og i nabolandene Sverige og Danmark. Grunner til den svake stillingen i norsk 1800-tallskunst er nok å finne i kunstnernes egne interesser, men fremfor alt i statens trange økonomiske kår og i mangel på private oppdragsgivere. Særlig historiemaleriet i stort format, med sin tydelige ambisjon om å opplyse og oppdra publikum,

forutsetter offentlig oppdrag eller private mesener med historisk og politisk interesse. I Norge var folkelivsskildringer og landskapsmaleri, ofte i mindre og lettere omsettelige formater, viktigere visuelle identitetsskapere enn historiemaleriet. Men i 1870-årene fikk historiemaleriet i Norge et oppsving. Peter Nicolai Arbo (1831–1892), Marcus Grønvold (1845–1929) og Eilif Peterssen (1852–1928) var, sammen med Oscar Wergeland, viktige kunstnere som søkte å fremstille norsk historie og norrøn mytologi på store lerreter.

Mesén og kunstner

Maleriet *Eidsvold 1814* hadde aldri blitt til hvis ikke Lorentz Ring hadde bestilt det av kunstneren som gave til Stortinget. 70 år etter at grunnloven ble vedtatt, sørget Ring for at hendelsen ble fremstilt i et stort maleri.

Knud Bergslien
(1827–1908):
Lorentz Ring, 1900,
olje på lerret, oval,
71 x 60 cm, utsnitt.

O. Wergeland:
Selvportrettet,
1895–1900, olje på
lerret, 56 x 41,4 cm,
utsnitt.



Da Lorentz Ring bestilte maleriet fra Wergeland, hadde Ring akkurat tatt avskjed fra sin stilling som korpslege. Han var en kunstinteressert mann, og gjennom sin fetter, marinemaler Reinholdt Fredrik Boll (1825–1897), kom Ring i kontakt med kunstnermiljøet i Kristiania. Betydelig arv og medgift gjorde ham i stand til å kjøpe kunst, og han hadde nær tilknytning til Christiania Kunstforening. Det var trolig her Ring stiftet bekjentskap med Oscar Wergeland. Helt nøyaktig når og hvordan det skjedde, vet vi ikke. Kanskje fordi kunstner og mesén var venner, finnes det ikke bevart noen brev, kontrakt eller annen form for avtale som forteller hvordan bildet ble bestilt. Vi vet heller ikke noe om hvilken betaling kunstneren mottok.⁸

Ring hadde en variert, internasjonal karriere og mange interesser utover kunsten. Etter fullført medisinsk embetsstudium i 1859 tok han fatt på en karriere som viser hans utferdstrang og eventyrlyst. I 1860–1861 finner vi ham som ambulansелеge under krigen i Sør-Italia i forbindelse med Italias samling. Han reiste så på tokt med korvetten «Norden» til Vest-India og Nord-Amerika under

den amerikanske borgerkrigen. Han foretok forsknings- og studiereiser i perioden 1865–1867 til Berlin, Paris og Wien, og til Algerie hvor han tjenestegjorde syv måneder ved den franske hærens kolerasykehus i Constantine. Etter at han vendte tilbake til Norge, arbeidet Ring først som kompanilege i Trondheim og Bergen, før han ble utnevnt til korpslege ved den 2. Aggershusiske Infanteribrigade i Kristiania. Selv etter at Ring tok avskjed fra tjenesten, la han seg ikke til et rolig liv. Han var medlem av Den norske legeforening fra stiftelsen i 1886, deltok i internasjonale legekonferanser og var svært interessert i utviklingen av ambulansetjenesten. Ring satt dessuten i representantskapet til Christiania Bank og Kreditkasse. Ring hadde gjennom egen arv og farsarven fra sin kone Louise Cecilie Henriette Bache (1832–1906) en solid økonomi. Han drev gården Berger i Norderhov og ivret for utviklingen av skogbruket. I nekrologer og det lille som finnes av biografiske opplysninger fremheves gjerne Rings legegjerning og hans interesse for kunst. For allmennyttig virksomhet ble han i 1889 utnevnt til kommandør av Sankt Olavs Orden.⁹



O. Wergeland:
Eidsvold, 1883, olje
på lerret, 40 x 60 cm.

Oscar Wergelands familieøkonomi var derimot svak, og det gjorde at Wergeland kom sent i gang med sin kunstneriske utdannelse. Først i en alder av 22 år begynte han på Eckersbergs malerskole, som ble opprettet av Johan Fredrik Eckersberg (1822–1870) i 1859 i Grensen i Christiania. Her studerte Wergeland – først på friplass og deretter hjulpet av Schæfferske legat – frem til sommeren 1869. Fra høsten 1869 til 1870 studerte Wergeland ved Det Kongelige Kunstakademi i København. Fra 1870 søkte han kunstnerstipend for å studere i München. Stipendet ble innvilget i 1873, og Wergeland kom til å oppholde seg i München i 16 år, to av dem som student ved akademiet.

Kunstakademiet i München var i sin tid kjent for historie- og figurmaleri. Historiemaleriet, både det religiøse og det verdslige, var den høyest rangerte genren av alle ved akademiet. Oppholdet i München formet Wergeland som kunstner. Hans tid der sammenfalt med

malerkunstens overgang fra romantikken til realismen. Den mest innflytelsesrike historiemaleren i München var Carl von Piloty (1826–1886). Han hentet impulser fra venetiansk kunst og Peter Paul Rubens (1577–1640), med en svært realistisk personschildring og sanselige, varme farger og gjengivelse av stoff og ulike materialer i maleriet.

München-skolen forfektet en nasjonalt orientert realisme der motivet skulle ta utgangspunkt i nasjonens avgjørende, historiske øyeblikk. Det ble lagt vekt på å fremstille den historiske hendelsen så konkret og sannferdig som mulig i samsvar med tidens klær og interiører. Disse idealene var påvirket av den nye historievitenskapen som, ifølge den ledende, tyske historikeren Leopold von Ranke (1795–1886), skulle rekonstruere «hvordan det virkelig var»¹⁰ i tidligere tider.

München markerer et skille i norsk kunsthistorie. Fra 1879 begynte de fleste norske

kunstnere å reise til Paris og Frankrike for å hente inspirasjon til sin billedkunst. Tidligere generasjoner av norske kunstnere hadde reist til Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe eller Berlin, og så til München, som mange nå forlot. Wergeland holdt fast ved det tyske og forble i kunstmiljøet i München helt frem til 1889. Det er én av grunnene til at han i norsk kunsthistorie har blitt tildelt en så beskjeden rolle: Han var ingen avantgardekunstner, og ettertiden har satt hans noe gammelmesterlige malerier fra München opp mot det friske friluftsmaleriet inspirert av franske forbilder. Derfor har Wergeland og hans hovedverk *Eidsvold 1814* enten blitt oversett eller omtalt i nedsettende vendinger.¹¹ I Frankrike var idealet, i alle fall i prinsippet, å male direkte etter naturen og ferdigstille bildet foran motivet. Maleriet skulle heller ikke komponeres, men gjengi et utsnitt av naturen.

Med unntak av noen studiereiser rundt om i Europa forble Wergeland i München til han i 1889 dro hjem og ble ansatt som overlærer ved Den kgl. Tegneskole i Kristiania. Wergeland holdt fast ved München-akademiets klassiske og systematiske arbeidsmetode. Han utformet skisser og studier. Ikke foran motivet, men på grunnlag av forarbeider fullførte han bildene i sitt atelier. Allerede før han dro til München, hadde Wergeland fattet interesse for middelalderhistorie, og i München tok han opp dette temaet i noen mindre malerier som *Nordmennene lander på Island* fra 1877 (ill. s. 12 og 13). Motivet var norrønt, komposisjonen var fra München.¹² Først med sitt hovedverk om eidsvollsmennene skulle Wergeland vende seg til nyere, norsk historie.

Wergelands familiehistorie knyttet ham direkte til Eidsvoll. Hans far, Sverre Nicolai (1817–1896), var dikteren Henrik Wergelands fetter. Oscar Wergelands farfar, Lars Johan Wergeland (1779–1834), var broren til presten og eidsvollsmannen Nicolai Wergeland (1780–1848). Kunstneren representerer dermed en form for kontinuitet fra forsamlingen på Eidsvoll. Samtidige kommentatorer gjorde et poeng av slektskapet,¹³ som trolig også gjorde inntrykk på oppdragsgiveren. I *Eidsvold 1814* inntar malerens grandonkel en sentral plass, selv om han står i enden av salen, lengst bort fra betrakteren. Nicolai Wergelands hode befinner seg midt i siktlinjen mellom Falsens øyne og paragrafutkastet han holder foran seg.

Trolig besøkte Wergeland Eidsvoll og det som var igjen av rikssalen, allerede i 1882¹⁴, men vi vet sikkert at han var der den 3. oktober 1883. I besøksprotokollen den dagen finner vi ikke bare hans navn, men også oppdragsgiver Lorentz Ring og kunstnerkollega Wilhelm Larsen (1854–1893), som studerte i München samtidig med Wergeland. Oppdragsgiveren fulgte åpenbart tett med på planene for maleriet. I en nylig gjenoppdaget skisse, *Rigsforsamlingssalen* (ill. s. 19), ser vi hvordan Wergeland har tegnet to figurerer inn i salen. Det er naturlig å tro at det er de to følgesvennene. Wergeland tok på denne turen seg også tid til å male et bilde av hele Eidsvollsbygningen. Han har kalt det *Eidsvold* og datert det oktober 1883. Den er hurtig utført, og det er mulig den var tenkt som en skisse til et større maleri, i overensstemmelse med Wergelands arbeidsmetode.

Fra skisser til monumentalverk

Studiematerialet og forarbeidene til *Eidsvold 1814* gir oss innsikt i hvordan Wergeland løste oppdraget og arbeidet seg frem til det endelige resultatet som henger i stortingssalen. Selv om kunstneren aldri sto ansikt til ansikt med noen av dem han malte 70 år etter hendelsen, ga han ettertiden en forestilling om hvordan eidsvollsmennene så ut i 1814.

Da Wergeland i 1882, 68 år etter Grunnloven ble laget, begynte arbeidet med å gjenskape et gruppeportrett av eidsvollsmennene, var alle døde. Wergeland måtte derfor gjøre egne undersøkelser av historiske dokumenter, bilder og muntlige fortellinger. Portrettene er i størst mulig grad basert på malerier, silhuetter og senere fotografier av eidsvollsmennene og i noen tilfeller av deres etterkommere. Tidlig i 1884 rettet Wergeland en henstilling gjennom Morgenbladet «til enhver,

der maatte være i Besiddelse af originale Portrætbilleder af en eller anden Eidsvoldsmand fra Tiden omkring 1814, velvillig ad udlåne [...] disse».¹⁵ Litt over et år senere beklaget Wergeland seg imidlertid til Morgenbladet: «Publikum har ogsaa stillet sig pafaldende ligegyldigt og lide imødekommende ligeovenfor den i sin Tid gennem Pressen gjentagende Gange fremkomne Opfordring til at lade Hr. Wergeland til Benyttelse de Originalportræter af Eidsvoldsmænd, som maatte

O. Wergeland:
Rigsforsamlingssalen,
1883, olje på lerret,
89 x 73 cm.





O. Wergeland:
Eidsvold 1814. Skisse,
1882, olje på lerret,
41,5 x 60 cm.

O. Wergeland:
*Teis Jacob Thorkild-
sen Lundegaard*,
olje på papp, 49, 8 x
44,9 cm.



te eksistere; ikke mer end 14 sådanne Billeder ere nemlig komte i Kunstnerens besiddelse.»¹⁶ Ut over de eksisterende portrettene og besøk på Eidsvoll baserte Wergeland seg på skriftlige kilder etter sin grandonkel Nicolai og sin fars fetter, Henrik Wergeland. Den sistnevntes Norges Konstitutions Historie (1841–43) var en svært viktig kilde sammen med Jacob Aalls Erindringer som Bidrag til Norges Historie fra 1800–1815 (1845). Videre studerte Oscar Wergeland også de øvrige eidsvollsmennenes dagbøker og korresponderte med slektninger av eidsvollsmennene.¹⁷ Ved å gå så grundig til verks ønsket Wergeland på sin måte å vise «hvordan det virkelig var» på riksforsamlingen i 1814.

FORARBEIDER

Selv om Wergelands etterlatte materiale av forarbeidene til *Eidsvold 1814* ikke er komplett, er det såpass omfattende at det gir oss innblikk i fremgangsmåten, arbeidets gang og motivets utvikling. Tro mot den klassiske arbeidsmåten utførte Wergeland først et komposisjonsutkast av hele motivet. Deretter tok han i en rekke små skisser for seg rommet, personskildringer og positurer, for så å sette disse sammen i det endelige maleriet. Vi vet også at han benyttet seg av fotoapparat i forarbeidet.¹⁸

KOMPOSISJONSUTKAST

Det første komposisjonsutkastet malte Wergeland – før eller etter sommerferien – i München i 1882.¹⁹ Med denne skissen fastlegger Wergeland bildets oppbygning, eidsvollsmennenes plassering, og det bærer preg av å være raskt utført. (ill. s. 20–21). I Rigsforsamlingssalen fra 1883 ser vi hvordan Wergeland foran motivet har jobbet med gjengivelsen av rommet og av salens detaljer, som for eksempel veggpanelet. (ill. s. 19) Inntil Rigsforsamlingssalen fra 1883 dukket opp på auksjon i 2016, var det ansett som tapt.²⁰ Wergeland vekslet mellom å arbeide med komposisjonen som helhet, salen og enkeltportretter. I begge skissene av salen legger Wergeland an et perspektiv med skrå vinkel, slik det kom til å bli i det endelige bildet. Dette gjør at flere representanter kommer til syne, og at komposisjonen blir dynamisk. Det som trolig er et tredje komposisjonsutkast av salen, kjenner vi bare fra omtale i Morgenbladet.²¹ Det ville ikke være unaturlig at han laget flere enn disse tre.

I *Eidsvold 1814*, Skisse er det kun én hovedperson: Falsen står – i noe som ser ut til å være en fantasiuniform – ved skrivebordet med et ark i hånden. De aller fleste av representantene er skissemessig fremstilt, og bare noen av dem lar seg identifisere. Med den ene hånden innenfor jakkeslaget sitter Anker nede til venstre. Nærmest podiet til høyre sitter professor Georg Sverdrup (1770–1850) på samme type rokokkostol som står bak Falsen på podiet. Forsamlingens faste sekretær, Christie, sitter uvirksom til høyre i mørk jakke og rødstripete vest. Hegermann sitter bak ham, ytterst til høyre i bildet, og ser ut til å notere flittig. Vi gjenkjenner bare noen få representanter foran i forsamlingen, deriblant Nicolai Wergeland, Lauritz Weidemann, Arnoldus Koren og Teis Lundegaard, på dette stadiet i prosessen. Representanten som sitter foran Anker, likner her litt på både Cappelen, Lund og Huvestad. Dette viser at kunstneren har arbeidet med komposisjonen som helhet og ikke først og fremst med portrettlikhet. Detaljene i portrettene skulle han siden utarbeide ett for ett. Vi kan likevel



se at representantenes gjennomsnittsalder er påfallende høy i dette bildet. I virkeligheten var den omkring 42 år. I det endelige maleriet forynget han dem ut fra det materialet han hadde tilgjengelig. Wergeland forklarte for Morgenbladet at «de forhaandenværende Portræter af Eidsvoldsmændene, og navnlig da Galleriet paa Eidsvold [...] er tagne i Origi-

O. Wergeland:
*Hilmar Meincke
Krohg*, olje på papp,
62,5x 37,5 cm.

O. Wergeland: *Andreas Aagaard Kjøig*, olje på papp, 83 x 66,3 cm.



nalenes mere fremrykkede Alder».²² Ikke bare var det en del av eidsvollsmennene som aldri ble portrettert, de fleste av dem som ble det, fikk malt et portrett langt senere enn i tiden omkring 1814.

Eidsvollsgalleriet var opprinnelig et selskap, stiftet 17. mai 1849, med det formål å danne et galleri med byster og portretter av fortjenestefulle nordmenn. I 1854 mottok Eidsvollsgalleriet, som ikke må forveksles med Stortingets Eidsvollsgalleri,²³ bevilgninger fra Stortinget for å skaffe portretter av medlem-

mer av riksforsamlingen. Til jubileet i 1864 besto samlingen i Eidsvollsgalleriet av 65 portretter. Disse portrettene ble svært viktige for Wergeland, og han benyttet seg av flere av dem.

Portrettskissen (ill. s. 22) av bonden Teis Lundegaard (1774–1856) er et godt eksempel på hvordan Wergeland arbeidet. Den er basert på et portrett malt av kunstneren Knud Bergslien (1827–1908) da Lundegaard var 80 år. Wergeland har forynget ham i skissen til en mann i 40-årene, passende med alderen

O. Wergeland: *Peder Anker og Claus Bendeke*, olje på papp, 83,9 x 66,2 cm.



han hadde på Eidsvoll. I det endelige maleriet står Lundegaard i profil helt til venstre i bildet mot den hvite døren. Amtmann Hilmar Meincke Krohg (1776–1851) står helt bak til høyre for vinduet. Hans portrettskisse er basert på Christian Olsens (1813–1898) kopi av Knud Bergsliens kopi av Mathias Stoltenbergs (1799–1871) portrett av amtmannen. Wergeland har altså malt et portrett etter en kopi av en kopi justert for alderen (ill. s. 23).

I det endelige bildet av riksforsamlingen er gardinene trukket fra, og et vindu er åpnet

og slipper inn lys og luft. En samtidig kritiker fremhevet «det blide, smilende Vaarlandskap udenfor».²⁴ I *Eidsvold 1814*, Skisse (ill. s. 20–21) er gardinene trukket for og hele rommet er lukket. Rommet virker også mindre, ettersom kun én av dørene i rikssalen er avbildet, og den er lukket. I 1814 hang flere malerier fra Carsten Ankers (1747–1824) kunstsamling på veggene i rikssalen, og mange av disse bildene er med i skissen. Det endelige maleriet viser bare ett av disse bildene: portrettet av kong Christian IV. Dette er trolig et bevisst valg fra kunstneren for å understreke selve

O. Wergeland:
Carl Adolph Dahl og
Tollef Olsen Huve-
stad, olje på papp, 55
x 64,8 cm, utsnitt.



handlingen i *Eidsvold 1814*, og fordi han etter hvert hadde funnet ut at maleriene gradvis ble fjernet. Det var fordi Ankers malerisamling med «tildeels smukke, tildeels frivole Malerier»²⁵, som Michael Roccis nakne *Venus* fra 1716, skal ha distraherert representantene.

Allerede i *Eidsvold 1814*, *Skisse* er det tydelig at Falsen står foran forsamlingen som president. Siden presidenten ble valgt for én uke av gangen, må scenen utspille seg i tidsrommet 10. –16. mai. Vi kan derfor si med sikkerhet at Wergeland ikke hadde som hensikt å fremstille 17. mai, slik det ofte antas. Den dagen var Sverdrup, som sitter på stolen nede til høyre i komposisjonsutkastet, president. Wergeland sto ennå tidlig i arbeidet, og foreløpig manglet det viktige elementet hvor den utvetydige § 115 står skrevet på arket Falsen holder i hånden (ill. s. 34). Hvis vi bare forholder oss til det vi ser i bildet, kan det strengt tatt dreie seg om hvilken som helst dag i Falsens presidentperiode. Senere skal vi se at datoen 11. mai er et sentralt element i bildet.

PORTRETTSKISSER

Etter at hovedelementene i komposisjonen var fastlagt i 1882, begynte Wergeland på det mer nitide arbeidet med portrettskisser. Av de 67 mennene vi kan identifisere i det endelige maleriet, er det 55 som er fremstilt med individuelle særtrekk. I de 17 portrettskissene som i dag er kjent, er til sammen 27 personer fremstilt. For Wergelands samtid – knapt 70 år etter riksforsamlingen – var flere av personene gjenkjennelige på en helt annen måte enn for oss i dag. En samtidig kritiker bemerket: «De mest fremtrædende Personligheder i Forsamlingen, Wedel Jarlsberg, Sverdrup, Bernt Anker, Nicolai Wergeland, Jacob Aall, Teis Lundegaard, Hegermann, osv., gjendkjender man snart.»²⁶ En annen kritiker bemerket de «vakre Ansigter og mange djerpe Opsyn, og vi kjender de fleste».²⁷

Wergeland var en fremragende portrettmaler, og ved akademiet i München hadde han perfeksjonert sin evne til å male figur- og portrettstudier etter modell. I *Eidsvold 1814* har han også klart å skape levende mennesker av



O. Wergeland:
Diderik von Cappelen
og Ole Rasmussen
Apeness, olje på
papp, 83,6 x 67 cm.

personer han aldri hadde møtt. Ut fra hans arbeidsmåte er det trolig at Wergeland utarbeidet skisser av de fleste representantene. Vi kan dele skissene vi har, i tre typer fremstillinger: figurskisser, figur- og portrettskisser og portrettskisser. Vi vet ikke hvem som satt modell for Wergeland i München da han malte figurskissene, for eksempel av Andreas Aagaard Kjøning (1771–1856). Portrettlikheten er underordnet (ill. s. 24). Vi vet imidlertid at Wergeland brukte hendene til Theodor Kittelsen (1857–1914) som modell for eidsvollsmennenes hender.²⁸ I figur- og por-

trektskissene av kammerherre Peder Anker og amtmann Claus Bendeke har Wergeland fremfor alt konsentrert seg om å få personenes fremtreden til å virke naturlig (ill. s. 25). I det endelige bildet har de to byttet plass. En del av skissene er rene portrettstudier, som Jens Schow Fabricius (1758–1841) (ill. s. 32, nede til høyre). Sjøoffiser Fabricius er gjengitt i et psykologisk inngående portrett som ikke overføres til det endelige maleriet, hvor han, som Christie, titter ut på tilskueren. Til Fabricius' portrett har Wergeland hentet inspirasjon fra ulike bilder, siden mannen, som sene-

O. Wergeland:
*Henrik Carstensen,
Jacob Hersleb Darre,
Lars Larsen Forseth
og Hieronymus
Heyerdahl*, olje på
papp, 90,5 x 83 cm.



re ble admiral, ble portrettert en rekke ganger i løpet av livet. Wergeland brukte skissene for å gjøre eidsvollsmennene gjenkjennelige og kle dem i tidsriktige klær. Det neste skrittet var å arrangere dem i én dynamisk komposisjon innrammet av et tidsriktig interiør.

Wergeland ønsket å gi utsendingene riktig plassering i salen etter amt. Dette skapte utfordringer, spesielt på tverrbenken hvor Wergeland fikk vanskeligheter med trønderne. Siden Petter Johnsen Ertzgaard (1784–1848) og Daniel Larsen Schevig (1786–1833) på andre rad ved vinduet sitter midt i bildet, måtte Wergeland ty til nødløsninger da han ikke fant noen portretter av dem. Han kunne ikke, som til venstre i maleriet, skjule dem

bak menn han visste hvordan så ut. Gjengivelsen av Schevig er derfor ren fantasi av en mann det ikke fantes portrett av (ill. s. 30). Wergeland har uansett gitt ham riktig uniform som sersjant. I arbeidet med Ertzgaard (ill. s. 30) fikk Wergeland tilsendt et gruppefotografi av alle hans fem sønner i tillegg til et ekstra portrettfoto bare av yngstemann, som var den som ifølge familien liknet mest på far.²⁹ Portrettet ble ikke et portrett i egentlig forstand, men samtidig heller ikke et fantasiportrett som tilfellet var med Schevig.

Andre ganger hadde Wergeland noe mer å forholde seg til, men i fremstillingen av Hesselberg og Cappelen skulle dette få et interessant utfall. Ser vi på skissen av godseier



O. Wergeland:
*Carl Stoltenberg og
Anders Grønneberg*,
olje på papp,
76,4 x 68 cm.

og forretningsmann Diderik von Cappelen (1761–1828), står det «Hesselberg» over hans portrett, men det er ingen tvil om at det viser Cappelen (ill. s. 27). Ifølge Wergelands plasseringsskjema var det handelsmann Iver Hesselberg (1862–1838) fra Laurvigs Grevskap som skulle sitte der Cappelen sitter i det endelige maleriet. Da skissen var malt ferdig, ble trolig Hesselbergs navn skrevet på den. Wergeland hadde imidlertid bare klart å skaffe et silhuettportrett av Hesselberg, og det ble et for spinkelt grunnlag for å fremstille en av maleriets forgrunnsfigurer. Cappelens portrett, som Wergeland hadde bedre forbilder for, ble da malt på den figuren som opprinnelig var Hesselberg.

Nesten alle de bevarte portrettstudiene ble laget parallelt med eller etter at kunstneren hadde bygget opp komposisjonen og fastlagt representantenes plasser med noen justeringer. Rommets belysning og de fremstiltes omgivelser blir trukket med i skissen, som rittmester Eilert Waldemar Preben Ramm (1769–1837) i trekvart profil, hvor vi ser at hans plassering er bestemt og altanens gelender utenfor vinduet er antydnet (ill. s. 31). Denne portrettstudien viser at kunstneren hadde kommet langt i arbeidsprosessen da denne skissen ble malt. Det er ikke en løsrevet studie, men et utkast som males etter at Ramm allerede har fått sin tiltenkte plass i det endelige maleriet. Det motsatte er tilfelle med nevnte Kjonig (ill. s. 24). Hans skisse er malt



O. Wergeland:
Christian Hersleb Horneman, olje på papp, 29,5 x 38,5 cm,
Christian Adolph Diriks, olje på papp, 33,5 x 26,6 cm,
Petter Johnsen Ertzgaard, olje på papp, 34 x 27 cm og
Daniel Larsen Schevig, olje på plate, 28,5 x 23,5 cm.



tidligere i prosessen, og hans endelige plassering i salen var fortsatt ikke fastlagt. Wergeland anstrengte seg for å få den sivilt antrukne embetsmannen Kjonigs fremtoning til å virke naturlig. Dette er et av mange eksempler på at Wergeland etterstrebet varierte gester og kroppstillinger for å gi liv til gruppeportrettet. Selv om Kjonigs positur ikke ble endret, ble hans plassering i maleriet byttet om på. Figur- og portrettstudiene har altså gått hånd i hånd med utviklingen av hovedverket, og en rekke brikker ble byttet om på underveis.

Da de 17 portrettskissene ble restaurert i 2012³⁰, oppdaget Lone Ørskov, malerikonservator NKF-N ved stiftelsen Norsk Folkemuseum, at portrettstudiene av bonde og rittmester Eilert Waldemar Preben Ramm, prost Hans Christian Ulrik Midelfart (1772–1823) og sorenskriver Anders Rambech (1767–1836) opprinnelig var malt på én og samme plate (ill. s. 30). Det samme er tilfellet for byfogd Christian Hersleb Horneman (1781–1860), byfogd Christian Adolph Diriks (1775–1837), kvartermester og bonde Ertzgaard og bonde og sersjant Schevig (ill. s. 31). Etter at *Eidsvold 1814* var ferdig i 1885, skar Wergeland opp platene og signerte hver enkelt portrettskisse med tanke på salg. Det er mulig at dette skjedde i München, og Wergeland kan ha omsatt noen av portrettene før han flyttet hjem i 1889. Studiearbeider var lett salgbare i 1880-årene. Portrettskissene har en umiddelbarhet og friskhet som er noe borte i det endelige maleriet av eidsvollsmennene. De 17 portrettskissene vi kjenner i dag, ble forsøkt solgt på auksjon hos Wang kunsthandel i november 1897, men forble



O. Wergeland:
Eilert Waldemar Preben Ramm, olje på papp, 45,5 x 31,5 cm,
Hans Christian Ulrik Midelfart og Anders Rambech, olje på papp, 39,8 x 45,6 cm og *Paul Steenstrup*, olje på papp, 48,5 x 34,3 cm.

usolgt, selv etter påtrykk for å få en offentlig institusjon til å kjøpe dem. I 1901 kjøpte verkseier Haaken Larpent Mathiesen (1858–1930) portrettskissene av Wergeland for 1000 kroner og forærte dem til Eidsvollsminnet, i dag Eidsvoll 1814, som er en del av stiftelsen Norsk Folkemuseum. Portrettskissene ble da en del av Eidsvollsgalleriet³¹ og hang i hovedbygningen på Eidsvoll frem til grunnlovsjubileet i 1964.

Først utpå vinteren 1884 startet Wergeland arbeidet med å male det store, endelige maleriet. Wergeland kom fortsatt til å endre noe på representantenes plassering. Som vi ser av komposisjonsutkastet, startet han med en enklere komposisjon, med én hovedperson plassert litt til høyre for midtaksen og resten av mennene samlet i en tett, hesteskoformet gruppe rundt Falsen, som beholdt sin plass i det ferdige maleriet. Vi vet med sikkerhet at det fantes en portrettskisse av Falsen som i

dag anses som tapt.³² Sverdrup har mistet sin fremtredende stilling i det endelige maleriet. Hans hode skimtes til høyre for Christie, som på sin side har steget betraktelig i kunstnerens rangordning. Den opprinnelige forgrunnen er endret. Oberst Diderich Hegermann har også fått en langt mer fremtredende posisjon til venstre i maleriet. Skissen viser ham ved siden av major Just Henrik Ely (1759–1824), som er mer skissemessig utført.

O. Wergeland:
Diderich Hegermann,
Just Henrik Ely og
Jens Schow Fabricius,
olje på papp,
92,5 x 75,7 cm.



(ill. s. 32). Ved at en person til kommer opp på podiet, får bildets midtparti en enda klarere trekantform. I prosessen med å gi Christie en ny plass, har kunstneren malt skissen av Christie, som møter oss med et bestemt blikk og etablerer seg som en av nøkkelfigurene i det endelige maleriet (ill. s. 33). Vi kan også legge merke til at det første komposisjons-utkastets rokokkomøbler er noe endret. Det mest radikale grepet Wergeland foretar i det endelige bildet, er imidlertid ikke å heve Christie opp på podiet, men å snu Christies blikk ut av scenen og mot tilskueren. Hvis vi

skulle vært strenge i forståelsen av komposisjonen, sitter Christie og ser ut av vinduet i rikssalen. Det gjør han naturligvis ikke. I den første skissen avbilder Wergeland eidsvollsmennene uavhengig av betrakteren, men i den endelige versjonen oppstår kontakt mellom betrakteren og det som skjer i bildet, som resultat av Christies blikk. Det første bildet viser en gruppe menn opptatt av sine gjøremål, det andre er mer teatralisk idet Christie fra scenen henvender seg til betrakteren.³³



O. Wergeland:
Wilhelm Frimann
Koren Christie, olje på
papp, 84,3 x 65,2 cm.

Riksrett, parlamentarisme og kunstnerstreik

O. Wergeland:
Eidsvold 1814, detalj
av arket Falsen leser
opp fra, hvor det
eneste som kan
tydes, er § 115.



I starten av 1880-årene toppet to langvarige strider seg – en i norsk politikk og en i norsk kunstverden. Konflikten mellom kongens regjering og Stortinget førte til riksrettssak og la grunnlaget for en parlamentarisk styreform i Norge. Samtidig foregikk det en annen konflikt mellom en konservativ kunstforening og norske kunstnere, som i 1882 organiserte sin egen utstilling. Den ble til den årlige Høstutstillingen.

STRID MELLOM KONGEN OG STORTINGET

I 1882, da Wergeland laget de første utkastene til maleriet, var det stortingsvalg i Norge. Ved dette valget sto den politiske striden i all hovedsak om statsrådenes adgang til Stortinget og en mulig endring av Grunnloven. Kravet var at statsrådene skulle ha plikt til å møte i Stortinget og stilles til ansvar for sine handlinger. Stortinget hadde allerede i 1872 vedtatt en grunnlovsendring om at statsrådene skulle ha møteplikt i Stortinget, men unionskongen Oscar II (1829–1907) nektet å sanksjonere vedtaket. Saken toppet seg da Stortinget 9. juni 1880 med 74 mot 40 stemmer vedtok å innarbeide statsrådenes møteplikt i Norges grunnlov, etter at kongen (i praksis regjeringen) hadde nektet å godkjenne vedtaket for tredje gang 25. mai 1880. Striden endte med at Stortinget 23. april 1883 stilte regjeringen Selmer for riksrett. Nesten elleve måneder senere falt den siste dommen i norgeshistoriens mest omfattende riksrettssak, og statsminister Christian Selmer (1816–1889) og de fleste av hans statsråder ble fradømt sine embeter. Etter et mislykket forsøk på å danne en ny konservativ regjering

måtte kongen utnevne den statsminister Stortinget ønsket, venstresidens leder Johan Sverdrup (1816–1892). Det medførte imidlertid ingen endring av Grunnloven i første omgang. Som vi ser, sammenfaller sluttfasen av denne avgjørende politiske striden mellom Stortinget og kongen med utformingen av maleriet *Eidsvold 1814*. Det er vanskelig å tenke seg at et maleri som fremstiller Grunnlovens tilblivelse og ble skjenket til Stortinget for å henge foran representantene, kunne være helt upåvirket av denne striden.

GRUNNLOVENS FORSVARER

Mens striden mellom Stortinget og kongen pågikk, fikk Wergeland i oppgave å male et «Billede, der fremstiller Rigsforsamlingen paa Eidsvold 1814».³⁴ Over et år før bildet var ferdig, tolket Morgenbladet det som et innlegg i statsrådssaken: «En Privatmand har havt den heldige Tanke at tilveiebringe et stort Maleri af den ægte, enigt-Fædrelands-sind besjelede Forsamling, hvem vi havde at takke for vor endnu bestaaende Grundlov.»³⁵ I brevet av 14. mai 1885 (ill. s. 36) som fulgte

Ep. 458
1885.

Til

Stortinget,

Et Bilde, der fremstillede Rigsforsamlingen
paa Eidsvold 1814, her paa Troets og Paa
vilde være et Værn om den Forfatnings
Konstituenternes grundlagde.

Et Minde om de Mænd, hvis Fædrelandssind
frelste vort Land, da dets Undergang syntes nær,
maatte mane til Efterligning, hvis farefulde
Tider atter skulde komme.

med maleriet til Stortinget, uttrykker Lorentz Ring et håp om at et slikt bilde «ogsaa vilde være et Værn om den Forfatning, Konstituenterne grundlagde. Et Minde om de Mænd, hvis Fædrelandssind frelste vort Land, da dets Undergang syntes nær, maatte mane til Efterligning, hvis farefulde Tider atter skulde komme.»³⁶ Ring ønsket et bilde hvor «Værn om den Forfatning» som ble laget på Eidsvoll i 1814, var sterkt betont. «Værn om Grunnloven» var de konservatives slagord under den pågående striden om statsrådenes adgang til Stortinget da Ring bestilte bildet i 1882. De såkalte Grunnlovsforeningene, som senere ble til partiet Høyre, så på dette som «farefulde Tider». De var mot Sverdrup og venstresidens radikale politikk som de mente ville forrykke balansen mellom storting og regjering, slik den var slått fast i Grunnloven.

I maleriet *Eidsvold 1814* er det tre elementer som kan referere til den pågående politiske striden. Maleriet skildrer en helt konkret dag i 1814, nemlig 11. mai,³⁷ dagen da eidsvollsmennene debatterte og vedtok Grunnlovens siste paragraf, og med det var den klar for

redigering. Dette vet vi fordi Falsen holder et papir hvor det eneste som er mulig å tyde, er påskriften «§ 115» (ill. s. 34). Ifølge denne siste paragrafen, som etter redigeringen i 1814 ble til § 110, kan Grunnloven kun endres gjennom et kvalifisert flertall. Ett storting stemmer over endringsforslag som må være foreslått av et forutgående storting. Paragrafen som vises, er foretrukket fremfor 114 andre. En mengde episoder og hendelser fra de 40 dagene møtet på Eidsvoll varte, godt belyst i eidsvollsmennenes etterlatte skrifter, er ikke valgt som motiv. Det er dette ene øyeblikket da Falsen leste opp § 115, som er valgt.³⁸ På denne måten får viktigheten av å bevare Grunnloven i sin originale form, med en klar tredeling av statsmakten, en sentral plass i Wergelands kunstverk.

Det andre viktige elementet er sorenskriver Christie. I komposisjonsutkastet hadde han en underordnet rolle, mens han i det endelige maleriet blir en hovedaktør ved at han ser rett på betrakteren. Christie var riksforsamlingens faste sekretær, men han var ikke med-

Lorentz Rings brev til Stortinget datert 14. mai 1885, hvor han ber Stortinget ta imot maleriet *Eidsvold 1814* som gave.

lem av konstitusjonskomiteen. Christies ry som politiker knytter seg fremfor alt til hans innsats som president i den andre grunnlov-givende forsamling forut for unionen med Sverige i 1814. I Wergelands første komposisjonsutkast er Christie kun én blant mange representanter, og det passer med at han ikke sto i første rekke på Eidsvoll. Hvilken begrunnelse kunne kunstneren ha for å la Christie få en slik fremtredende plass? Christie tilskrives mye av æren for at Grunnloven av 4. november 1814 ikke fikk flere endringer enn strengt nødvendig av hensyn til unionen med Sverige. Christie var Grunnlovens fremste forsvarer i forhandlingene med svenskene.

Det siste, nå trolig tapte, komposisjonsutkastet laget Wergeland da han var hjemme i Kristiania, 1883–1884. Mens riksretten gikk sin gang i Stortingets lagtingssal, holdt Wergeland til i nabohuset på Stortingets plass nummer 7.³⁹ Der kom han frem til den endelige komposisjonen, og en ny lederskikkelse trår frem i maleriet. I det endelige maleriet vender Christie riksforsamlingen ryggen. Han som er blitt kalt «Grunnlovens forsvarer» sender tilskueren – ettertiden – et historisk,

årvåkent blikk til «Vern om Grunnloven». Falsen beholdt sin plass midt i maleriet, og til venstre sitter Hegermann prominent – men feil – plassert og lener seg på sin sabel som en avslutning på den tidligere nevnte trekantkomposisjonen. Hegermann utformet siste del av Grunnlovens siste paragraf som Falsen holder i hånden i maleriet. Trekantkomposisjonen knytter de tre mennene sammen, og disse elementene kan knyttes direkte til samtidens strid om parlamentarismen.

KUNSTNERSTREIK

En av hovedaktørene i de politiske stridighetene i 1870- og starten av 1880-årene var juristen Johan Sverdrup. I Stortingets Eidsvollsgalleri henger hans portrett malt av Christian Krohg (1852–1925) (ill. s. 39) og stilt ut på Høstutstillingen i valgåret 1882 (ill. s. 40).

I 1880-årenes Kristiania dominerte den konservative Christiania Kunstforening. Ledelsen og innkjøpskomiteen besto stort sett av høyere offiserer, advokater og menn av borgerskapet, men ingen med kunstekspert-



Foto tatt under kunstutstilling i Kristiania (Den første Høstutstillingen) i Det Norske Studentersamfund, i 1882. Christian Krohgs maleri av Johan Sverdrup i midten. Foto: Ludwik Szacinski (1844–1894). (Se maleriet side 39.)

tise eller kunstnere. På denne tiden var det i større grad blitt mulig for norske kunstnere å bosette seg i Norge og leve av sin kunst. Kunstnerne hadde tidligere søkt seg ut til Europa for å få en kunstutdannelse og ha tilgang til et større kunstmarked. De hjemvendte kunstnerne ble mer og mer misfornøyde med Kunstforeningens konservative kunstsyn. Foreningen refuserte kunst som viste realistiske motiver, ofte påvirket av fransk kunst, og foretrakk isteden akademimaleriet inspirert av tyske forbilder. Kunstforeningen var privat, men siden det lille kunstlivet som fantes i Norge var konsentrert her, ble den oppfattet som offentlig. Kunstnerne gjorde krav på å være med i foreningens styre og ønsket en jury bestående av kunstnere. Dette ville ikke styret ledet av overlege C. Fr. Larsen gå med på. Anført av ledende personligheter som Erik Werenskiold (1855–1938), Fritz Thaulow (1847–1906) og Christian Krohg besluttet kunstnerne seg for å boikotte Kunstforeningen.

Som resultat av kunstnerstreiken ble den aller første Høstutstillingen arrangert av og for kunstnere i 1882. Portrettet av Sverdrup var med på denne utstillingen, og det fikk stor oppmerksomhet (ill. s. 41). I 1884, samme år som Sverdrup ble statsminister, fikk Høstutstillingen for første gang statsstøtte, og den har siden da fortsatt å være en årlig utstilling som presenterer kunst valgt ut av en jury bestående av kunstnerne selv. I Krohgs maleri av Sverdrup får den spede skikkelsen en monumental fremtreden. Sverdrup var lav av vekst,

og helportrettet i noe over legemsstørrelse var en utfordring. Krohgs løsning var å male Sverdrup i helt mørke klær mot en helt mørk bakgrunn, slik at det eneste man virkelig ser, er kroppens mest uttrykksfulle deler: ansikt og hender. I sin høyre hånd holder han lorgnetten han var kjent for å gestikulere med når han talte. Det er interessant å merke seg at bildet i stor grad retter seg etter det gammelmesterlige portrettidealet fra München med den avbildede satt opp mot en mørk bakgrunn.

Samme år som Sverdrup og Venstre vant valget i 1882, satte Wergeland i gang arbeidet med *Eidsvold 1814*. Oscar Wergeland hadde alltid stått på god fot med Christiania Kunstforening, som jevnlig kjøpte bildene hans.⁴⁰ Wergeland inntok en moderat holdning i konflikten og underskrev ikke kunstnernes boikott-erklæring av Kunstforeningen i 1881. Wergeland deltok heller ikke på Høstutstillingen før i 1889, samme år som han vendte hjem fra München. Wergeland var noe eldre enn de førende kunstnerne i denne konflikten, men hele årsaken er nok ikke å finne der. Han var også mindre påvirket av fransk maleri enn de var. Gjennom sitt kunstnerskap videreførte Wergeland tradisjonen fra det tyske akademimaleriet. Korpslege Ring hadde også en nær tilknytning til Christiania Kunstforening og flere av dens kunstnere i tillegg til Wergeland.



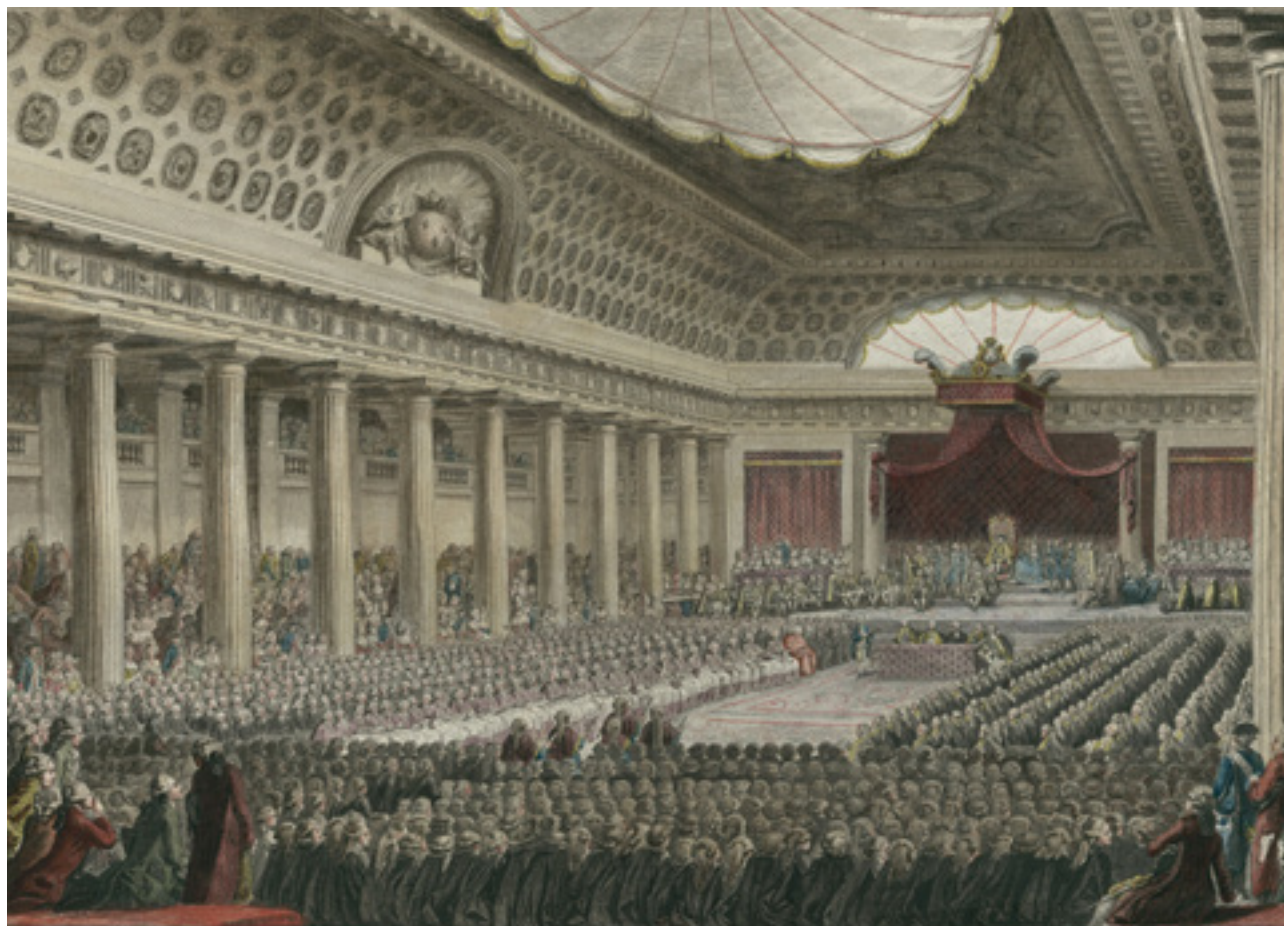
TIL VERN OM GRUNNLOVEN

Ring har blitt tillagt konservative sympatier, mest ut fra hans formue og privilegerte stilling, selv om han ikke var medlem av noe politisk parti. Vi vet dessverre lite om Rings politiske oppfatninger⁴¹. Men han var, som tidligere nevnt, innvalgt i representantskapet i Christiania Bank og Kreditkasse, han var en av ladets største skogeiere, og han var ridder av Den kongelige St. Olavs orden. De fleste opplysninger peker i retning av at den militære legen fra embedsmannsfamilie var en verdikonservativ person. Det er likevel viktig ikke å avskrive hans engasjement for å verne Grunnloven kun som et utslag av reaksjonær tankegang.⁴² Maleriet *Eidsvold 1814* bærer kanskje fremfor alt et budskap om demokratisk forbrødring på tvers av rang og stand. En samtidig kommentator fremhever: «Den simple Bonde Theis Lundegaard sidder her ved Siden af en Peder Anker, Matrosen ved Siden af den Ærværdige Biskop, alle forenede i samme Tanke».⁴³ Dette budskapet står også sentralt i Davids *Tennisbane* hvor repre-

sentanter for tredjestanden rekker hverandre hånden (ill. s. 44–45). I en norsk sammenheng var grunnlovskonservatisme, med ulike politiske fortegn, også et forsvar for den selvstendighet Norge fikk på Eidsvoll. Ved å verne om Grunnloven ønsket de konservative å beskytte seg mot innblanding fra kongemakten og innflytelse fra svensk politikk.

Selv om maleriet på én måte kom for sent – regjeringen hadde møtt i Stortinget siden 1884 – er det mulig å tolke to temaer inn i *Eidsvold 1814*: Grunnloven som blir til, og Grunnloven som forsvares. I dag kjenner vi likevel maleriet best som en historisk skildring av eidsvollsmennene, ikke som et mulig partsinnlegg i en opphetet politisk debatt i 1880-årene. Scenens betydning kom, spesielt etter at det dagsaktuelle, politiske budskapet ikke lenger var relevant, til å ligge i de langsiktige konsekvensene av at landet fikk en grunnlov i 1814.

Et demokratisk historiemaleri



Eidsvold 1814 har på samme måte som Den norske grunnloven sine forbilder i Frankrike og USA. Før han begynte å studere tekster og portretter, så Wergeland etter kunstneriske forbilder som kunne hjelpe ham med å fortelle historien om Grunnloven. Fremstillinger av edsavleggelser og politiske møter var en ny utvikling i historiemaleriet. Det er naturlig å se etter kunstnerisk påvirkning fra de landene som ga politisk inspirasjon til Grunnloven.

FRANSKE FORBILDER

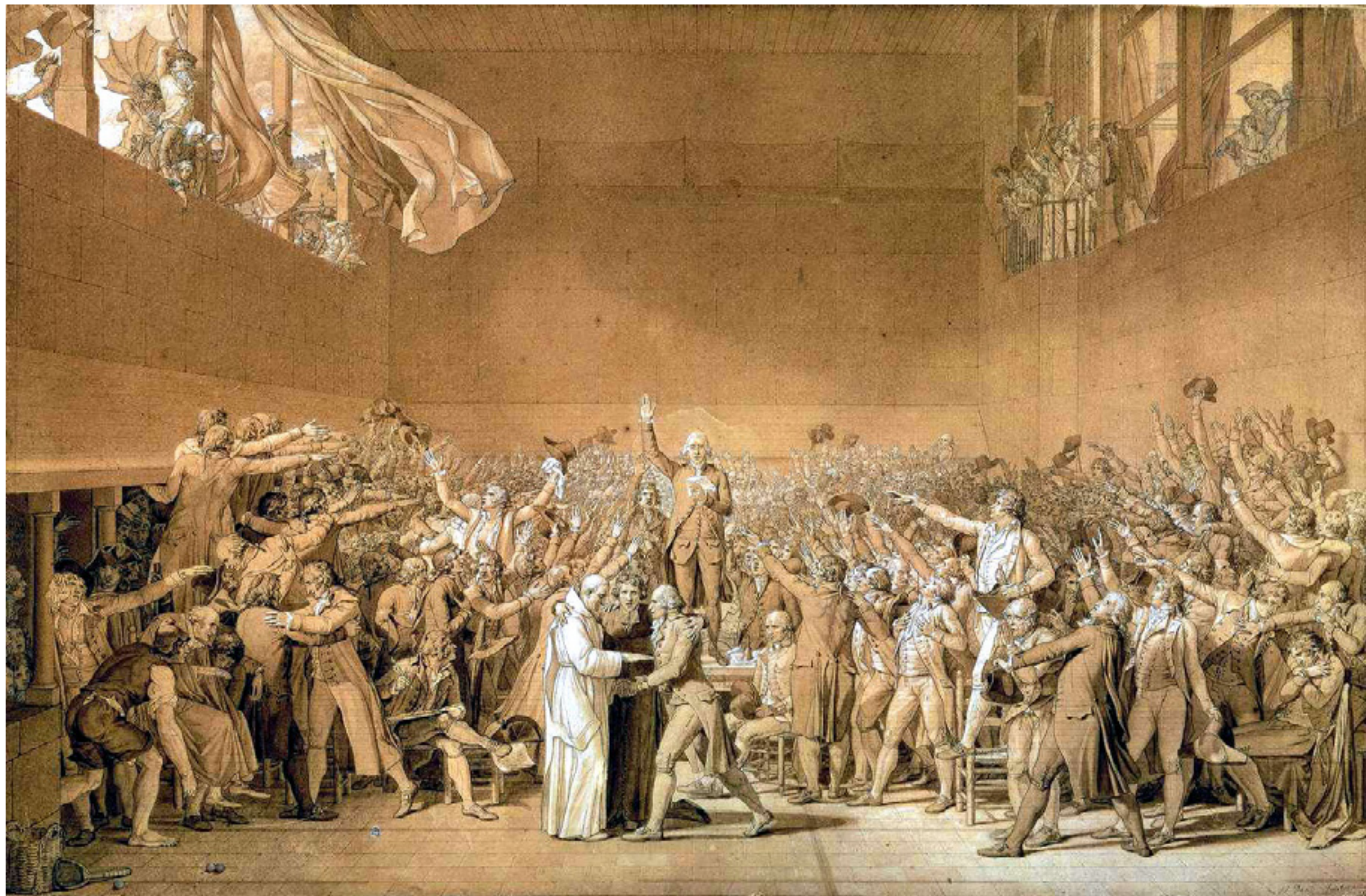
Fra Frankrike kommer et bilde som påvirket ikke bare Wergeland, men hele historiemaleriet. Den fremstående maleren Jacques-Louis Davids (1748–1825) fikk i oppdrag å fremstille *Tennisbaneeden* (ill. side 44–45) som skildrer det dramatiske øyeblikket da den franske tredjestanden motsatte seg eneveldet. David var selv ikke til stede under hendelsen, men fikk i oppdrag å utføre et maleri som skulle være større enn 6 x 10 meter, og som skulle plasseres i salen til den franske lovgivende forsamlingen. Ideen var her, som med *Eidsvold 1814*, å bringe stedet hvor den folkevalgte forsamlingen først ble holdt, inn i salen hvor de folkevalgte hadde sitt daglige virke.

I skissen fremstiller David en opprømt forsamling mennesker som i et dramatisk høydepunkt kommer sammen rundt presidenten Jean Sylvain Bailly (1736–1793) idet han leser opp eden som lover at representantene «aldri vil skilles, og alltid samles igjen når omstendighetene krever det, inntil konstitusjonen er etablert og konsolidert på sikker grunn»⁴⁴. Forsamlingen erklærte seg samtidig som

Frankrikes grunnlovgivende forsamling. Eden var en revolusjonær handling og en bekreftelse på folkets vilje til selvstyre. *Tennisbaneeden* kombinerer gjengivelse av en faktisk historisk hendelse den 20. juni 1789 med en symbolsk fremstilling av forgrunnsfigurene. Foran Bailly rekker munken Dom Gerle den protestantiske Jean-Paul Rabaut Saint-Étienne hånden, som et symbol for en nye æraen av religiøs toleranse. Hovedpersonene i bildet er, slik Wergeland senere skulle gjøre det, komponert i en pyramideform. Maleriet *Eidsvold 1814* bærer også samme budskap om demokratisk forbrødring på tvers av rang og stand, fra adelsmannen Anker til analfabet Even Thorsen (1788–1867). Til sammenlikning fremhever tidligere fremstillinger av lovgivende forsamlinger hierarkisk plassering og orden som utgår fra kongen, som Isidore-Stanislaus Helman (1743–1806) *Åpningen av den franske stenderforsamlingen i Versailles den 5. mai 1789* (etter en skisse av Charles Monnet (1732–1808)) (ill. side 42).

David er banebrytende i det han er den første som avbilder en nær samtidig politisk hendelse.

Isidore-Stanislaus Helman (1743–1806): *Åpningen av den franske stenderforsamlingen i Versailles den 5. mai 1789*, kobberstikk.



Jacques-Louis David (1748–1825): *Tennisbaneanen* (også kalt *Ballhuseden*), 1791, blandingsteknikk på papir, 66 x 101 cm.

se i et kunstverk. Nærheten til politikken førte også til at bildet ikke ble fullført. Nasjonalfor- samling ble snart delt mellom konservative og radikale jakobinere. Noen av dem som hadde vært helter, ble snart fiender av revolusjonen. Selv om bildet aldri ble malt ferdig av David, har andre kunstnere helt siden 1791 kopiert og latt seg inspirere av det. Det har også, gjen-

nom kobberstikk og utallige reproduksjoner, blitt selve bildet på den franske revolusjonen. Fra den 3. til dagens 5. franske republikk har reproduksjoner av bildet hengt i offentlige bygg for å minne tilskuerne om republikkens tilblivelse. Avstanden til revolusjonen gjorde at bildet igjen kunne brukes fra 1870.

Fra de åpne vinduene i *Tennisbaneanen* blåser det en kraftig vind som løfter gardinene mens tilskuerne lener seg inn og kommer med entusiastiske tilrop. Her er det revolusjonens vinder som blåser. Wergeland kjente ganske sikkert til dette bildet, som regnes som et av de mest innflytelsesrike bildene av en grunn-

lovgivende forsamling i kunsthistorien. Helt bak i maleriet *Eidsvold 1814* er, som nevnt innledningsvis, er et vindu åpnet ut mot et vårlig landskap. Som i Davids maleri slipper det inn lys og luft, og i overført betydning nye ideer.

Robert Edge Pine
(1730–1788):
*Congress Voting
Independence*,
1784–88, olje på
lerret.

John Trumbull
(1756–1843): *Decla-
ration of Indepen-
dence*, 1786–1820,
olje på lerret, 50 x
79 cm.

AMERIKANSKE FORBILDER

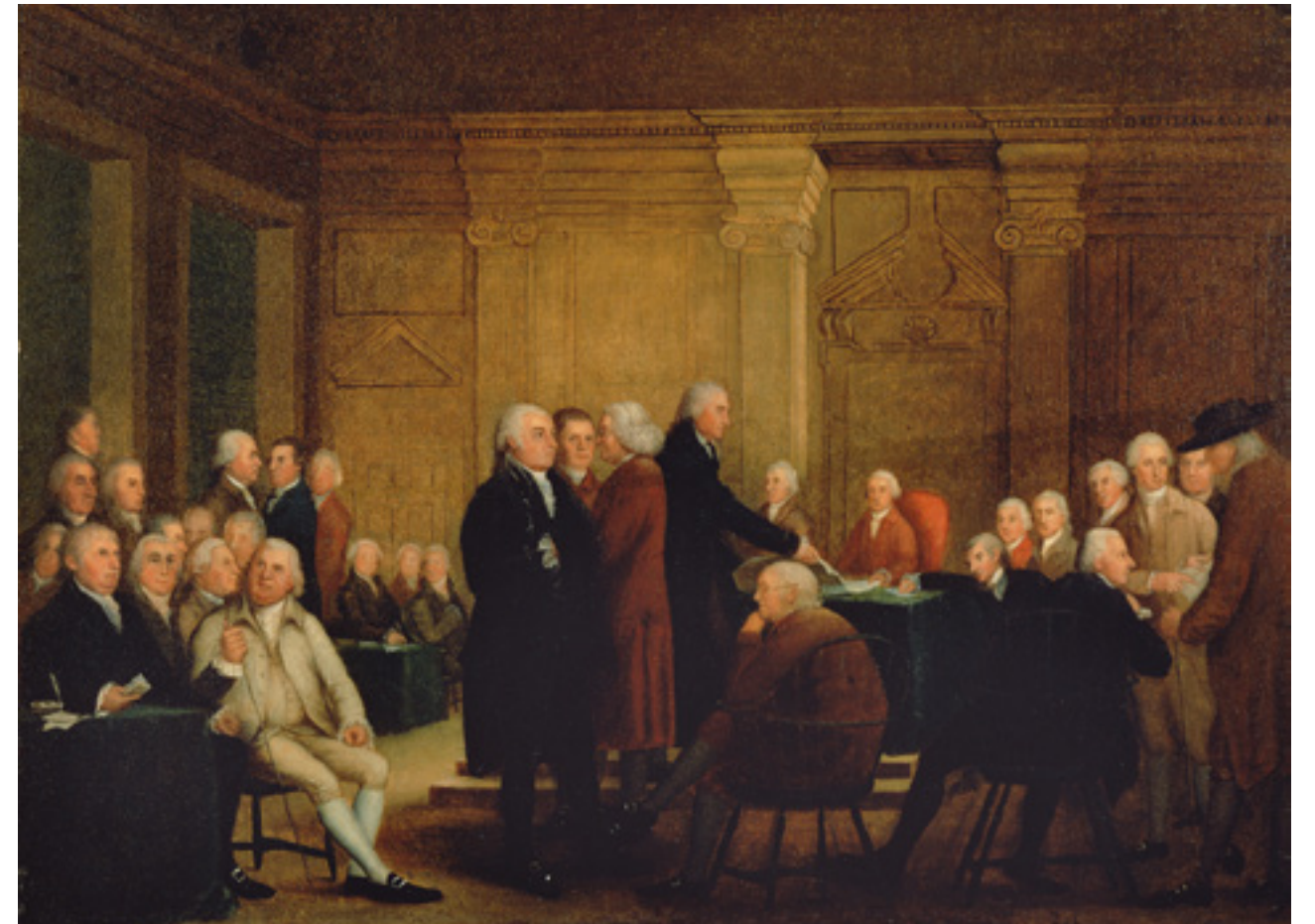
Den historiske hendelsen Tennisbaneeden, selve anslaget til den franske revolusjonen, var tydelig inspirert av den amerikanske uavhengighetserklæringen av 1776 som er avbildet i to (nær) samtidige malerier, som igjen ble spredt vidt som kobberstikk og som frimerker.

Robert Edge Pines (1730–1788) *Congress Voting Independence* (ill. s. 47) fra 1784–1788 viser delegatene som undertegnet uavhengighetserklæringen. Pine seilte i 1784 fra England til Amerika for å male de mest sentrale hendelsene fra den amerikanske revolusjonen og den nye republikkens helter. Komposisjonen viser ulike grupperinger av stående og sittende menn i forsamlingssalen i 1776. Delegatene er tegnet med portrettlikhet, og bildet er iscenesatt rundt det øyeblikket da Thomas Jefferson (1743–1826) legger frem erklæringen. Bildet ble malt i State House hvor uavhengighetserklæringen ble undertegnet. Pine fullførte ikke maleriet selv, men det gjorde Edward Savage (1761–1817). Gjengivelsen av rommet er riktigere enn den mer dramatiske skildring av uavhengighetserklæringen av John Trumbulls (1756–1843) *Declaration of Independence* (ill. s. 47) påbegynt i 1786.⁴⁵ Det er dette bildet som *Eidsvold 1814* i komposisjon klart likner mest på.

Trumbulls bilde viser en forsamling menn som sitter på tre rader i hestekoform. Øyeblikket er ikke uavhengighetsdagen 4. juli, men 28. juni, og viser de fem medlemmene av arbeidskomiteen som er i ferd med å legge frem utkastet til erklæringen for Kongressens president, som sitter i halvprofil med ryggen mot tilskueren på et podium. Trumbull malte to versjoner til og utførte i 1817–18 den største versjonen. Denne henger i Kongressen i Washington, D.C. som ett av fire bilder han har malt fra den amerikanske uavhengighetskrigen.⁴⁶ Da Trumbull skulle male det første bildet, fikk han hjelp av John Adams (1735–1826) og Thomas Jefferson,

som selv hadde vært tilstede da uavhengighetserklæringen ble undertegnet.⁴⁷ Nærheten i tid gjorde dette mulig for Trumbull å bruke fortellinger fra øyenvitner til å gjengi historiske detaljer. Da han malte gruppeportrettet av de 50 delegatene, malte Trumbull 36 av dem etter modell og resten etter eksisterende portretter eller av sønner som var i live, akkurat slik Wergeland gjorde med portrettet av Petter Johan Ertzgaard (se s. 30). Trumbull skulle male et historisk bilde, men han rekonstruerte ikke bare et gruppeportrett. Han måtte, som Wergeland, også skape en meningsfylt fortelling. I bildet er det komiteens fem medlemmer – Johan Adams, Roger Sherman, Robert Livingston, Thomas Jefferson og Benjamin Franklin – som sammen gir dokumentet til John Hancock. I virkeligheten var det kun Jefferson alene som overrakte dokumentet den 28. juni, slik vi så i Pines maleri.⁴⁸

Trumbull konsulterte Adams og Jefferson, ikke bare om rommets utseende og representantenes plassering, men like mye om hva et mulig hovedbudskap i et slikt maleri skulle være. De oppfordret ham til å ta med også de delegatene som ikke var til stede, var mot uavhengighetserklæringen eller ikke hadde signert den. Tanken var at dette skulle være et samlet gruppeportrett av alle delegatene uavhengig av politisk ståsted. Republikken var et faktum, og historien som skulle fortelles gjennom maleriet, måtte tilpasses formålet. Trumbull iscenesetter en symbolsk handling som går utover en historisk korrekt gjengivelse, men rommer et viktig budskap om enighet og samhold. Bildet fikk stor utbredelse som kobberstikk utført i 1820 av Asher B. Durand (1796–1886), og som frimerke for internasjonal frakt i 1869. Det er god grunn til å tro at Wergeland kjente disse to bildene. Muligens hadde hans oppdragsgiver Ring, som hadde vært i Nord-Amerika under borgerkrigen, tatt med seg et eksemplar. *Eidsvold 1814* bærer klare likhetstrekk med Trumbulls bilde, som allerede var et kjent og utbredt symbol på det amerikanske demokratiet.





ANDRE FORBILDER

Jacob Munchs (1776–1839) *Karl XIV Johans kroning i Trondhjems Domkirke 7. september 1818* fra 1822 har blitt foreslått som et hjemlig forbilde for Wergeland.⁴⁹ Dette maleriet er også et rekonstruert gruppeportrett og et av ytterst få historiemalerier av stort format i Norge som ble malt før *Eidsvold 1814*, men mer direkte inspirasjonen er nok hentet utenfor landets grenser. Wergeland hentet trolig inspirasjon fra historiemalerier i München generelt og særlig billedsyklusen i det såkalte Maximilianeum fra 1874. Wergeland var nok godt kjent med denne, og av de ulike kunsternes bidrag kan hans lærer Arthur Georg von Rambergs (1819–1875) *Keiser Fredriks hoff i Palermo mottar et arabisk sendelag* (1230) fra 1865 trekkes frem som en inspirasjonskilde. Ramberg bygger også opp bildet og organiserer de mange aktørene ved hjelp av en trekantkomposisjon. Belgieren Edouard de Bièfves (1808–1882) *Den nederlandske adelens kompromiss 1566* (1841) (ill. s. 48) ble vist på en utstillingsturné i Tyskland, blant annet i München mens Wergeland bodde der. Her ser vi elementer Wergeland kan ha blitt inspirert av, som et bord tildekket med en duk og utstyrt med noen bøker. Et par menn sitter ved siden av bordet, mens en sentralt plassert stående person er fremstilt i profil. Karakteristisk for *Eidsvold 1814* er en velbalansert komposisjon, klarhet i form og farge, jevn belysning og en udramatisk stemning. Disse egenskapene ved et maleri har røtter tilbake til renessansen, og de var fortsatt like aktuelle i Wergelands studietid hos Wilhelm von Lindenschmit d.y. (1829–1895) ved akademiet i München.

Et annet bilde av folkevalgte som diskuterer grunnloven, ble malt av den danske kunstneren Constantin Hansen (1804–1880). *Den grundlovgivende rigsforsamling av 1848* (ill. s. 48) viser medlemmene av den danske forsamlingen under åpningsmøtet 23. oktober 1848. Hansens bilde var også resultat av en privat

bestilling, men tanken var ikke å gi det som gave til offentligheten. Mesenen og den liberale politiker Alfred Hagen bestilte maleriet for å henge det opp i sitt eget hjem. Etterhvert fikk allmennheten adgang til å se bildet som også ble solgt som fotografi. Hansen fikk oppdraget tolv år etter hendelsen og malte det mellom 1860–1864. Hansen måtte derfor også benytte malte portretter, fotografier og byster som forlegg for portrettene. Nærheten i tid gjorde det mulig for Hansen, i motsetning til Wergeland, å snakke med flere av dem som hadde vært til stede under hendelsen.

Den første tegnede skissen er sett fra tilhørerplassene opp mot tronen og kong Frederik VII. I det endelige maleriet går Hansen bort fra dette og plasserer seg selv på kongens plass.⁵⁰ På den måten får kunstneren utsyn mot tilhørerlosjen og salen, samtidig som lyset fra vinduene kom inn fra samme side som der det skulle henge i Hagens bolig.⁵¹ Enda viktigere er nok hvem som skal være i høysetet. Det var maleren da bildet ble skapt, og når bildet var ferdig, skulle det bli tilskueren. Dette er helt i overensstemmelse med tanken bak det nye historiemaleriet. Makten hadde historisk sett utgått fra kongen, som vi så i Helmans *Åpningen av den franske stenderforsamlingen i Versailles den 5. mai 1789* (ill. side 42) og i Hansens første skisse, men nå var det den folkevalgte forsamlingen som skulle lage lover for folket. Med grunnloven gikk Danmark fra å være enevelde til å bli et konstitusjonelt monarki. Slik sett er Hansens endring av perspektiv helt i tråd med det nye historiemaleriet. Bildet ble svært kjent, ikke bare ved at publikum mot betaling fikk se det i Hagens hjem, men som fotografi og senere som kobberstikk. Trolig var det gjennom en slik gjengivelse at Wergeland ble kjent med Hansens maleri som var ferdig nær 20 år før Wergeland malte sitt bilde.

Edouard de Bièfve
(1808–1882):
Den nederlandske adelens kompromiss 1566, 1841, olje på lerret, 149 x 200 cm.

Constantin Hansen
(1804–1880):
Den Grundlovgivende Rigsforsamling, 1860–1864, olje på lerret 338 x 500 cm.

Virkningshistorie

Christian Krohg
(1852–1925):
*Stortingspresident
Carl Berner leser 7.
juni-erklæringen*,
1906, olje på lerret,
273,5 x 174 cm,
utsnitt.



Historien om *Eidsvold 1814* slutter ikke med at maleriet kom på plass i stortingssalen 16. mai 1885. Maleriet ble behørig rost og takket for, og nå starter en annen historie. Det er historien om bildets videre mottakelse og tolkning, først i form av utallige reproduksjoner, som forbilde for oppussingen av rikssalen på Eidsvoll og etter hvert som utgangspunkt for nye kunstverk. Dette er maleriets virkningshistorie.

Wergeland ferdigstilte bildet, som måler 2,85 x 4 meter, i sitt atelier i München våren 1885. Deretter ble lerretet rullet sammen og fraktet med båt til Norge. Bildet ankom Oslo med dampskipet «Kong Biørn» fra Hamburg kvel- den 13. mai 1885.⁵² Bildet ble dagen etter stilt ut i Brødrene Hals' konsertsal i Stortingsgaten 24–26. Samme dag ba Ring Stortinget formelt om å motta maleriet for at det «maatte blive en Nationalejendom» (ill. s. 36).⁵³ Fredag 15. mai ble regjeringen, Stortingets medlemmer, pressen og utvalgte gjester invitert for å se bildet, mens allmenheten fikk anledning til å se bildet dagen etter.⁵⁴ Bildet ble mottatt med stor entusiasme i pressen. Morgenbladet skrev at «I det hele taget maa dette monu- mentale Billede visstnok siges at være et betydeligt Kunstverk, der gjør Maleren stor Ære».⁵⁵ Mens Dagbladet mente at «Ejdsvold 1814 vil blive en kjær Nationalejendom, som vort Folk altid vil være Giveren og Kunstne- ren taknemmelig for».⁵⁶ Stortinget takket 16. mai for «den smukke og værdifulde Gave, der, som et Minde om Fædrenes Størværk, gennem Slægterne skal mane Folket og dets Kaarne til at værne om den Forfatning, de

grundlagde».⁵⁷ Dagen etter ble bildet montert bak presidentens stol i stortingssalen hvor det siden har hengt.⁵⁸ I motsetning til samtidens positive omtale av maleriet har ettertidens dom vært strengere. Maleriet har i kunsthis- torien blitt omtalt som klart komponert, men at det manglet en bærende stemning og viste et fravær av kunstneriske kvaliteter.⁵⁹ His- torikere har likevel benyttet maleriet flittig som illustrasjon. Som illustrasjon til tekster om Grunnloven og i historiebøkene benyttes nesten alltid Wergelands maleri. Og når det er snakk om året 1814, Grunnloven og riks- forsamlingen, er det alltid dette bildet som dukker opp. Kanskje mest fordi det mangler konkurrenter.

Stortingssalen på 1950-tallet før ombygningen da salen ble utvidet med fire meter ut i den gamle bakgården.



STORTINGSSALEN

I dag er *Eidsvold 1814* en naturlig del av stortingssalens interiør. Dette kunstverket bidrar – på samme måte som salens monumentale arkitektur – til å iscenesette Stortingets historie og betydning. Wergeland bringer rommet der Grunnloven ble skapt, rikssalen, inn i stortingssalen, som først sto ferdig i 1866. Maleriet er en så integrert del av rommet at vi nesten glemmer at det ikke fikk sin plass før 19 år etter at salen var tatt i bruk (ill. s. 52). Det som hang der før, var skjoldet med riksløven som ble hevet opp over maleriet.

Stortingssalen rommer i dag plasser for de 169 folkevalgte – og for regjeringens medlemmer. Selve rommet har grunnplan som et gresk teater hvor representantene sitter i en halvsirkel bygget opp i syv trinn. Alle sitter vendt mot presidenten som leder møtene fra et forhøyet podium under Wergelands maleri. Bildet var, fra det ble bestilt, tiltenkt denne

plassen bak høysetet – presidentpodiet – i stortingssalen. Henrik Wergeland hadde allerede i 1836 foreslått at det i stortingssalen i Katedralskolen skulle anbringes et maleri av «Eidsvold i Grundlovens Proklamationsøjeblik.»⁶⁰ Dette kan være noe av årsaken til at scenen i Wergelands maleri feilaktig har blitt datert til 17. mai 1814.

Fra presidentpodiet ser man ut over forsamlingen og ut gjennom de store rundbuevinduene. De åpner salen symbolsk ut mot folket. Men det er også en funksjonell tanke bak – representantene fikk godt arbeidslys. Wergeland forklarer for Morgenbladet hvordan dette påvirket maleriet: «Tonen er holdt temmelig lys af Hensyn til Belysningen i Stortingssalen, der [...] er taget med i Beregningen.»⁶¹ Da salen på 1950-tallet ble utvidet med fire meter, endret disse lysforholdene seg, og etter hvert gjorde den kunstige belysningen at dette ikke lenger var av betydning



Stortingssalen slik den fremstår i dag.

(ill. s. 53). Halvsirkelen som representantenes stoler utgjorde ble da forlenget til en hesteko-form.

Presidentpodiet på Eidsvoll møter presidentpodiet i stortingssalen og blir til et møte mellom to forsamlinger: den første folkevalgte forsamlingen i Norge og det til enhver tid sittende storting. Sammen danner disse to forsamlingenes halvsirkler en sirkel. Det er som et møte mellom de levende og døde samfunn, mellom samtiden og historien. Politikken som utspiller seg foran maleriet i stortingssalen henter sin legitimitet fra handlingen som vises i maleriet. Maleriet er et uttrykk for vår kollektive forståelse av folkestyret i Norge. Det interessante er bare at denne hukommelsen varierer, har ulike politiske farger, og kan anvendes på ulikt vis. Da stortingsbygningen under krigen ble benyttet av den tyske okkupasjonsmakten, ble maleriet skjult bak en gardin og et hakekors. Først

etter frigjøringen i mai 1945 ble gardinen trukket til side, og *Eidsvold 1814* ble synlig igjen.

Maleriet ikke bare en taus kulisse. 4. desember 2000 trakk representanten Karin Lian fra Arbeiderpartiet maleriet og dets oppdragsgiver inn i debatten om statsbudsjettet: «Når det gjelder bruk av ord som våpen for å få makt og innflytelse, vil jeg be om at vi minner hverandre om hvorfor korpslege Lorentz Ring i 1885 gav det maleriet som henger bak meg her, til Stortinget. Han var ambulansesele i den italienske borgerkrigen og så seg lei på at folk skulle slåss og bruke våpen for å få makt og innflytelse. Han så de mange lidelser og tap av liv i denne maktkampen. Han viste til at Norge hadde demokratiske måter å utøve makt og innflytelse på. De folkevalgte skulle bruke ord som politisk våpen for å argumentere og forhandle med sine motparter.»⁶²

Rikssalen på Eidsvoll før siste restaurering i 2014.



Vi ser her at maleriet ikke bare brukes som en illustrasjon, men at oppdragsgiverens intensjoner tas til inntekt for et bestemt politisk syn. Det er mulig at Ring kan ha delt dette synet, men det er ikke dokumentert at dette var hans intensjon med maleriet. På denne måten aktualiseres *Eidsvold 1814* ved at det trekkes inn i dagsaktuelle politiske diskusjoner i Stortinget. Maleriet har dermed en historisk, en symbolsk og en stadig aktuell side hvor det tillegges nye meninger.

RIKSSALEN PÅ EIDSVOLL

Til Grunnlovens 200-årsjubileum ble hele Eidsvollsbygningen og det vi i dag kaller rikssalen, omhyggelig restaurert. Det har etter hvert blitt et mønster at huset og salen blir restaurert hvert femtiende år – til grunnlov-sjubileene i 1864, 1914, 1964 og 2014. I 1914 hadde Wergelands maleri blitt så berømt at det ble brukt som forelegg for en omfattende restaurering av rikssalen.

Carsten Anker kjøpte det vi i dag kaller Eidsvollsbygningen og verket i 1794 mens han ennå bodde i København. Eidsvoll skulle være hans private hjem, selv om han ikke flyttet dit før i 1811. I den anledning ble huset kraftig ombygget og modernisert, men festsalen sto ennå ikke ferdig da den ble brukt til plenums møter for riksforsamlingen i 1814. Den 72 kvadratmeter store salen ligger i husets andre etasje, strekker seg langs en øst–vest-akse fra forsiden av huset til bak-siden. Den har to store vinduer i hver ende som lyskilder, det ene er synlig i Wergelands maleri. Salen var nærmest et råbygg i 1814, og det nødvendige utstyret ble skaffet til veie i all hast. Tømmerveggene ble kledd med uhøvlet plank og strøket hvite med limfargemaling. For å skape en illusjon av mur ble veggene påført stenkdekor. Provisoriske benker med rødt stofftrekk ble satt opp, og til slutt ble det hengt opp girlandere av granbar under gesimsen og rundt dørene.



Rikssalen på Eidsvoll slik den fremstår i dag.

Da Wergeland besøkte Eidsvollsbygningen i 1883 for å undersøke salen, var det ingen ting igjen av den opprinnelige innredningen. Noen få år etter riksforsamlingen måtte Anker selge bygningen og inventaret på konkurssalg. Til slutt overtok staten i 1851 den da forfalle bygningen. Arkitekt Christian Heinrich Grosch (1801–1865) var ansvarlig for restaureringen av bygningen i 1864. Det var ikke en holdbar løsning å beholde rikssalens uhøvlede plankebord pyntet med barlind. Kirke- og Undervisningsdepartementet var imidlertid imot forandringer som endret rommets utseende. For å beholde inntrykket av granbardekorasjonene var løsningen å trekke langveggene med lerret som ble malt grønt, og henge opp portretter fra det nevnte Eidsvollsgalleriet på veggene. Det var denne salen Wergeland så da han besøkte Eidsvoll som del av undersøkelsene til sitt maleri, og det kan i skissen *Rigssalen* (ill. side 19) se ut til at deler av tapetet til høyre for vinduet er revet ned for å undersøke hva som var under.

Det ble ikke satt inn benker eller podium før i 1896.

For historiemaleren Wergeland var en historisk korrekt gjengivelse av salen i maleriet viktig. Han leste brev og dagbøker, gjennomførte intervjuer, besøkte salen og foretok undersøkelser av veggene under tapetet for å danne seg et bilde av hvordan den egentlig hadde vært. Kunstneren balanserte det som den gang ble forstått som historisk korrekt, med løsninger som fungerte innenfor rammene av et maleri og komposisjonens begrensninger. Da Albert J. Lange (1856–1922) i 1896 fikk ansvaret for å restaurere salen, baserte han seg i større grad på Wergelands maleri enn på innsamlet kunnskap om salens utseende og utstyr. Benkene og podiet som ble satt inn som ledd i denne andre restaureringen, var direkte kopiert fra Wergelands maleri. Dermed befestet Wergelands maleri ytterligere sin stilling som selve bildet ikke bare av eidsvollsmennenes arbeid, men også

Postkort av Eidsvold 1814. Utgitt av Mittet & co.

Postkort med påskriften «Enig og tro til Dovre Falder». Utgitt av C. A. Erichsen (Christiania) 1914.

Postkort med påskriften Riksforsamlingen paa Eidsvold 1814. Utgitt av Mittet & co.



salen slik den så ut i 1814. Det at maleriet ble tillagt slik vekt, skyldtes nok både en overdreven tro på malerens evne til historisk korrekt gjengivelse og en tilsløring av den betydelige avstanden på 70 år som skilte Wergeland fra hendelsene i 1814.

Den siste restaureringen av rikssalen, til 2014-jubileet, var basert på omfattende tekniske og historiske undersøkelser og viste at restaureringen i 1896 hadde tilbakeført rikssalen med en rekke feil: Veggene var opprinnelig ikke hvitmalte, det var to og ikke tre benkerader, det var ingen lysekrone i taket – ei heller i Wergelands maleri – men fire oljelamper på veggen, det var langt større ruter i vinduene, det var flere malerier på veggene, og ikke minst var stolene og bordet på presidentpodiet ikke i rokokkostil. Akkurat hvordan stolene så ut, var Wergeland selv usikker på, og det er nok derfor det er ulike stoler i komposisjonsutkastet, skissen av Christie og det endelige maleriet. Carsten Anker hadde vært direktør for Det Kongelige Meubelmagazin i København og fulgte med i tiden. I Ankers hus fantes det ikke gammelmodige rokokkomøbler, hans møbler

var i den nyeste empirestilen. Men selv etter omfattende undersøkelser, restaurering og tilbakeføring av rikssalen forblir Wergelands maleri likevel selve bildet av hendelsene i 1814. Selv om rikssalen så langt som mulig nå er tilbakeført til sitt opprinnelige utseende i 1814, vil det være Wergelands bilde av eidsvollsmennene vi husker.

REPRODUSERT OG FORTOLKET

Grunnlovsjubileer har vært anledninger til å hente frem *Eidsvold 1814*, både i form av reproduksjoner og appropriasjoner – nye kunstverk som tar utgangspunkt i det gamle, kjente. *Eidsvold 1814* er blitt gjengitt og bearbeidet utallige ganger ved hjelp av moderne reproduksjonsteknologi, noen alvorlige og andre mer spøkefulle. I forbindelse med store grunnlovsjubileer har det vært populært å gjenskape riksforsamlingen med samtidige aktører i rollene som eidsvollsmenn. På denne måten har reproduksjonene bidratt til å befeste maleriets stilling i vår felles visuelle kultur.

PLAKATER OG POSTKORT

Samtidig med at Wergelands maleri ble brukt som illustrasjon i historiebøker, ble det spredt rundt i landet i form av reproduksjoner. P.T. Mallings Boghandel i Kristiania tilbød store, litografiske fargereproduksjoner, og det ble omtalt som et «Nationalt kunstverk til pryd for hjem og skoler, offentlige kontorer, forsamlingslokaler etc.»⁶³ i 1897. Hjalmar Biglers Forlag tilbød i 1895, i *Julaften*. *Illustreret norsk Juleblad*, en reproduksjon av *Eidsvold 1814* sammen med to gjengitte malerier av henholdsvis Tidemand og Gude. Ti år etter at maleriet var hengt opp i stortingssalen, settes Wergeland i selskap med to av Norges fremste kunstnere. Kunstforlaget Mittet & Co. solgte også både sort-hvitt- og fargekopier av maleriet til å henge på veggen. I tillegg produserte de postkort i forbindelse med Grunnlovens 100-årsjubileum. De ble produsert i mange ulike utgaver i både sort-hvitt og farger. Kølbelleske bok- og kunsttrykkeri nøyde seg ikke bare med en reproduksjon av bildet, men pyntet postkortet med portretter av Falsen, prins Christian Frederik



og Christie og ordene «Enig og Tro til Dovre falder». I alle postkortene går man tilbake til det som forstås som et bilde av 1814, men i realiteten går man bare tilbake til en visualisering av hendelsen som var 30 år ved Grunnlovens 100-årsjubileum.



Foto av storting, regjering og konge i rikssalen på Eidsvoll 17. mai 1914.

Postkort med tablå av Christian Frederiks edsavleggelse for riksforsamlingen. Ukjent utgiver.

100-kroneseddel fra 1962. Utgitt av Norges Bank. Frimerker fra 1914 og ett frimerke fra 2014. Utgitt av Posten Norge.

FRIMERKER OG PENGER

Til Grunnlovens 100 års-jubileum ble *Eidsvold 1814* gravert på frimerker i tre valører. Gravøren, Ferdinand Schirnböck (1859–1930) fra Wien, gjenga maleriet samvittighetsfullt i frimerkets lille format. Til jubileet i 2014 bearbeidet Enzo Finger (f. 1955) motivet og hentet frem Falsen og Christie, som ble gravert av Sverre Morken (f. 1945). I årene 1962–1987 var maleriet gjengitt på baksiden av den norske hundrekroneseddelen i en forenklet, men tro gjengivelse av bildet. Det var firmaet Bradbury & Wilkinson i England som graverte seddelen med assistanse fra Norges Banks Seddeltrykkeri. Gjennom denne bruken kom de fleste i direkte kontakt med kunstverket.

FULLENDELSE AV GRUNNLOVSVERKET

Eidsvold 1814 har også funnet veien inn i andre kunstverk for å fremheve og underbygge motivet i maleriet det er en del av. I et maleri i Stortingets kunstsamling kommer dette tydelige frem. Christian Krohg malte i 1906 et maleri som fanger det historiske

øyeblikket da stortingspresident Carl Berner (1841–1918) leser erklæringen som oppløste den 91 år gamle unionen med Sverige (ill. s. 63). Berner er skildret stående på presidentpodiet med manuskriptet til 7. juni-erklæringen i hånden. Krohg har komponert bildet slik at Berners figur blir et ekko av Falsen bak ham i Wergelands maleri. Begge menn holder historisk avgjørende dokumenter i hendene, og 7. juni tillegges på den måten historisk tyngde på lik linje med Grunnloven.

GJENSKAPELSE, STATISTIKK OG LEK

17. mai 1914 lot storting og regjering seg forevige i rikssalen (Ill. s. 58). Det var ikke et formelt stortingsmøte, men et «jubileumsmøte» som markerte både en gjenskapelse og en fortsettelse av riksforsamlingen. Stortingspresident Jørgen Løvland talte, og beskrev ikke arbeidet på Eidsvoll like mye som maleriet de satt og så på hver dag i stortingssalen: «Me ser dei for oss i dag her i salen. Her stod Georg Sverdrup, der sat Christie og nedover benkjene sat dei 110 andre folksens sendemenn.»⁶⁴ Som en av deltakerne var kong Haakon VII



Trond Hugo Haugen (1975): *Et riksportrett (etter Eidsvold 1814)*. Verket er basert på maleriet *Eidsvold 1814* (1885) av Oscar Wergeland, Stortinget. ©Trond Hugo Haugen / BONO 2014
Foto: André Severin Johansen

også til stede og kan skimtes på første rad ved podiet. Hans forgjenger, prins Christian Frederik, var ikke på Eidsvoll 11. mai og mangler således i Wergelands maleri. Det finnes et postkort fra 1914 med et tablå som gjenska- per Christian Frederiks edsavleggelse 19. mai 1814 (Ill. s. 58). Det er et lite mysterium: Vi vet ikke hvor, hvem eller i hvilken anledning dette tablået ble laget. Store ressurser må ha gått med til å gjenskape scenen, tydelig basert på Wergelands maleri.

Når vi feirer Grunnloven, kan det være vanskelig å akseptere at noe vi setter så høyt – grunnlovverket på Eidsvoll i 1814 – ikke fullt ut lever opp til våre demokratiske idealer i dag. Paragraf to – den såkalte jødeparagrafen – er av ettertiden sett på som en skamplett på en ellers radikal og demokratisk grunnlov. Til tross for gradvis utvidet stemmerett for menn skulle det gå 99 år etter at Grunnloven ble vedtatt, før kvinner fikk allmenn stemmerett.

Trond Hugo Haugens (f. 1975) *Et riksportrett (etter Eidsvold 1814)* berører noen av disse temaene. Verket består av to fotografier, ett av en tom rikssal på Eidsvoll, og ett som er en parafrase over det kjente maleriet. I det siste presenterer Haugen 112 mennesker som statistisk sett speiler sammensetningen av den norske befolkning i 2014 (ill. s. 60). Kunstne- ren rykker oss ut av Wergelands kjente maleri og gjør oss oppmerksom på den historiske utviklingen. For eksempel er kvinnes fravær i Wergelands maleri like selvfølgelig som deres tilstedeværelse i Haugens fotografi i dag. Er så Haugens bilde å forstå som en kritikk av originalen, eller er det et supple- ment? På kunstverkets nettside forklarer han: «Den folkevalgte forsamlingen skal gjenspeile befolkningen og det må være samsvar mel- lom de styrende og de som styrer»⁶⁵ Side- stiller kunstneren begrepene representasjon (forstått som en gruppe personer som uttaler seg og tar avgjørelser på vegne av andre) og



representativitet (forstått som et nyansert og uttømmende utvalg av en befolkning)? Bildet synes å stille spørsmål ved hvem som kan uttale seg og ta avgjørelse på andres vegne. Hvem skal representantene representere? Som med det originale bildet var Trond Hugo Haugens prosjekt avhengig av finansiell støt- te. Ideen var kunstnerens, og bildet ble en del av feiringen av det nasjonale grunnlovsjubi- leet i 2014, gjennomført ved hjelp av tilskudd fra Kunst i offentlig rom (KORO).

Noen av de samme ideene som i Haugens Et riksportrett finner vi hos fotografen Christian Fredrik Wesenbergs (f. 1961) *Eidsvold 2014*. Komposisjonen og rommet er det samme. Mens Haugen viser hele samfunnet i dets komplekse sammensetning, er eidsvollsmen- nene hos Wesenberg byttet ut for å si noe om én gruppe mennesker og deres stilling. I bildet, som ble laget til det «rosa rom» i utstil- lingen «Ja vi elsker friheten» på Historisk mu-

seum i 2014, ser vi 70 halvnakne menn, noen dragartister og én kvinne, Norges statsminis- ter Erna Solberg, i ramme på veggen. Wesen- bergs bilde er en collage i samme tradisjon som blant annet Klassekampens julekalender i 2013, hvor eidsvollsmennene er byttet ut med samtidige politikere, kunst- og kultur- personligheter. Wesenberg har sammen med «Bamseklubben», en forsamling godt voksne, lubne homofile menn, tolket *Eidsvold 1814* inn i sin samtid. Fotografiet er kanskje tenkt å være en naken og løssluppen feiring av menneskets frihet. Eller oppnår bildet sin ef- fekt fordi det fortolker et nasjonalt ikon med humor?⁶⁶ Begge tolkningene er ment som provokasjoner for å «presse grenser og finne ut hvor langt man kan gå i frihetens navn».

Christian Fredrik Wesenberg (1967): *Eidsvold 2014*. Fotografi etter idé av kuratoren for grunn- lovsutstillingen Ja, vi elsker frihet, Lill-Ann Chepstow-Lusty, Kul- turhistorisk museum, Universitetet i Oslo»

Christian Krohg
(1852–1925):
*Stortingspresident
Carl Berner leser 7.
juni-erklæringen*,
1906, olje på lerret,
273,5 x 174 cm,
utsnitt.

AVSLUTNING

Med sin sentrale plassering i stortingssalen og sin mangslungne virkningshistorie har maleriet *Eidsvold 1814* befestet sin stilling som selve symbolet på det norske demokrati-
et. Virkningshistorien har imidlertid utvisket den betydelige avstanden på 70 år som skiller utførelsen av maleriet fra eidsvollsforsamlingen, som det fremstiller. Som den første og eneste visuelle fremstillingen av maidagene i 1814 har maleriet fått en helt egen posisjon i historien.

De franske, amerikanske og danske forbildene viser at *Eidsvold 1814* inngår i en eldre tradisjon. Bildene har til felles at de fremstiller et viktig øyeblikk ved utformingen av et nytt, demokratisk system som markerer et brudd med enevelde eller fremmedherredømme. Bildene er både realistiske og symbolske. Malerne har brukt tidsvitner og historiske kilder for å skape en historisk korrekt fremstilling av øyeblikket. Samtidig er fremstillingene stramt regissert for å gjenspeile ettertidens forståelse av øyeblikkets varige betydning.

Når korpslege Ring to generasjoner senere gir en slektning av en fremtredende eidsvollsmann i oppdrag å male forsamlingen, iscenesetter maleren bildet – Christie ser på deg! – for å minne sin samtid om Grunnlovens betydning. På denne måten griper maleriet rett inn i en (den gang) dagsaktuell debatt om parlamentarismen. Gjennom avbildninger, gjenskapninger og levende tablåer har hver påfølgende generasjon gjort bildet til sitt og fylt det med nye lag av mening. Over tid har aktualiteten til maleriet *Eidsvold 1814* forskjøvet seg fra 1880-tallets debatt om parlamentarismen til en mer generell feiring av det norske demokratiet. Mangelen på konkurrerende fremstillinger av riksforamlingen gjør dette maleriet til et nasjonalt symbol uten sidestykke. Korpslege Ring avsluttet sitt brev til Stortinget med følgende ønske, som langt på vei har gått i oppfyllelse: «Da Grundloven tilhører os alle, skulde jeg ønske, at – Eidsvold 1814 – [...] maatte blive en Nationalejendom.»⁶⁷



Noter

¹ Historien om hvordan *Eidsvold 1814* ble til, står i gjeld til Winge, 1994. Sisi Solem Wings magisteravhandling om maleriet er den hittil eneste brede undersøkelse av maleriets bakgrunn og tilblivelse.

² Morgenbladet 16.1.1884.

³ Når det gjelder valg av skrivemåte for navn på eidsvollsmennene, benyttes her den samme som i Holme, 2014.

⁴ Morgenbladet 16.5.1885.

⁵ Dette var ikke politiske partier i moderne forstand. Det var et etablert prinsipp i 1814 at man ikke skulle slutte seg til bestemte meningsgrupper, men stå fritt i enhver sak. Ideelt sett skulle alle gjøre nøye overveielser og fatte beslutninger på selvstendig grunnlag. Likevel var det kun et fåtall som fullt og helt levde opp til idealet om full uavhengighet. De andre sluttet seg mer eller mindre konsekvent til de to meningsgruppene.

⁶ I et brev fra eidsvollsmannen Christian Christensen Kolleruds sønnesønn, Christensen, til A.J. Lange 9.1.1902 fortalte Christensen at han hadde spurt Wergeland hvorfor ikke farfaren var med i bildet. Wergeland hadde svart at han ikke fikk plass til alle. PA-0086 - Eidsvollsbygningen, Riksarkivet, Oslo.

⁷ Her benyttes S.S. Wings kartlegging fra 1994 av hvem som er avbildet i maleriet.

⁸ Det foreligger heller ingen opplysninger om at andre historiemalere, som P.N. Arbo, K. Bergslien eller E. Peterssen kan ha vært aktuelle kandidater til oppdraget, men siden vi ikke vet noe om bestillingen, kan vi ikke utelukke muligheten.

⁹ Norske militærleger, 1907, s. 20–21, nekrologer i Dagbladet 7.4.1904 og Morgenbladet 7.4.1904.

¹⁰ Kjeldstadli, 1999, s. 59. Formuleringen «wie es eigentlich gewesen» påvikret nok også Wergelands lærer ved kunstakademiet i München Arthur Georg von Ramberg (1819–1875) som var opptatt av å skildre de ulike epokers karakter gjennom mennesker holdninger og adferd, og i kunstverket rekonstruerer dette.

¹¹ Thiis, 1907, s. 93–94, Ramdal, 1981, s. 145 og Berg, 1993, s. 379. For en mer positiv vurdering, se Lange & Ljøgodt, 2002, s. 278–279 og 286.

¹² Motiver bærer sterke likhetstrekk med Emanuel Leutes (1816–1868) maleri fra 1851 *Washington überquert den Delaware*. Wergeland må ha sett dette bildet i Kunsthalle i Bremen.

¹³ Bergens Adressecontoirs Efterretninger 4.6.1882: «Kunstneren, hvis Slægtning Nicolay Wergeland, Henrik Wergelands og Fru Camilla Colletts Fader, indtog en fremragende Plads i Rigsforsamlingen, har omfattet sin Opgave med stor Forkjærlighed.»

¹⁴ Wergeland var hjemme fra München sommeren 1882, og fra senhøsten 1883 til ut på vårparten 1884 i perioden han malte *Eidsvold 1814*. I besøksprotokollen fra Eidsvoll finner vi kun hans signatur én gang i 1883, PA-0086 - Eidsvollsbygningen, Riksarkivet, Oslo.

¹⁵ Morgenbladet 16.1.1884.

¹⁶ Morgenbladet 16.5.1885.

¹⁷ Noen få av brevene er bevart i PA-0086 – Eidsvollsbygningen, Riksarkivet, Oslo.

¹⁸ Sophus Larpent, som besøkte Wergeland i hans hjem våren 1896 skriver om dette i sin dagbok 20.05.1896. U.B. Oslo Ms.fol.1821, H2. Ref. brev fra familie til Eidsvollsmenn, PA-0086 – Eidsvollsbygningen, Riksarkivet, Oslo.

¹⁹ Morgenbladet 14.05.1885

²⁰ *Rigsforsamlingssalen* ble solgt på Blomqvist nettauksjon AS 29.09.2016 av ukjent selger. Dette er trolig det samme bildet som ble solgt med tittelen Studie til *Rigsforsamlingen* på Eidsvoll, kat. nr. 21, katalog over Wangs auksjon i Studentersamfundets Sal 19.10.1914.

²¹ Morgenbladet 16.1.1884

²² Morgenbladet 16.1.1884.

²³ Stortingets Eidsvollsgalleri har 18 portretter av de mest fremtredende eidsvollsmennene, malt i forbindelse med grunnlovsjubileet i 1914. Det var første gang Stortinget kjøpte

kunst til eget hus, hvis man ser bort fra løvene av Christopher Borch (1817–1896), som har voktet hovedinngangen siden året før bygningen stod ferdig i 1865.

²⁴ Morgenbladet 16.1.1884.

²⁵ Aall, 1859, s. 390.

²⁶ Morgenbladet 16.5.1885.

²⁷ Dagbladet 15.5.1885.

²⁸ I Treider, 1951, s. 80: «Et lite fargetrykk av Riksforsamlingen på Eidsvoll hang også på veggen, og det var morsomt å ha der, for alle de fine hendene til Eidsvollsmennene hadde pappas hender. For da Wergeland malte bildet, satt Papa modell for hendenes skyld.»

²⁹ Winge, 1994, s. 108.

³⁰ Ørskov, 2012.

³¹ Dette må ikke forveksles med Stortingets Eidsvollsgalleri fra 1914 med 18 portretter av de mest fremtredende eidsvollsmennene, se også side 23 i denne katalogen og note 23.

³² En portrettskisse av Falsen til *Eidsvold 1814* er omtalt i Norsk portrettarkiv: https://portrettarkiv.ra.no/fotoweb/archives/5011-Norsk-portrettarkiv/?q=christian%20magnus%20falsen (lest 01.11.2020).

³³ For ytterligere gjennomgang av de to bildene analysert ved hjelp av Michael Frieds begrepspar om teatralitet og absorpsjon, se: Larsen, 2014.

³⁴ Brev fra Lorentz Ring til Stortinget, sitert i: Stortingsforhandlinger, 1885, del S. 16.05., s. 801.

³⁵ Morgenbladet 16.1.1884.

³⁶ Stortingsforhandlinger, 1885, del S. 16.05., s. 801. I Stortingsforhandlinger for årene 1882–1885 fremkommer det ikke at en slik utsmykning var oppe til behandling.

³⁷ Jf. Morgenbladet 16.1.1884: «For sin Komposition har han [sc. Wergeland] valgt det Moment den 11te Mai 1814, da Nationalforsamlingen er færdig med den foreløbige Gjennemgaaelse af Grundloven.» Her virker det som om Morgenbladet referer til Wergelands egen forklaring heller enn en tolkning av bildet.

³⁸ Aall, 1859, s. 442: 16. mai er ikke en mulig dato ut fra hva vi ser i maleriet. Ifølge Aall ble den redigerte Grunnloven lest opp av redaksjonskomiteens formann og ikke av Falsen.

³⁹ Morgenbladet, 16.1.1884.

⁴⁰ I perioden 1869 til 1911 kjøpte kunstforeningen inn 27 malerier av Wergeland; Willoch1936, s.211.

⁴¹ Det er kun ett brev bevart i Nasjonalbiblioteket. Til gjengjeld er det et brev fra Ring til den setrale høyrepolitikeren Emil Stang (1834–1912) datert 22.09.1892. Det er mellom Stangs første (1889–1891) og andre (1893–1895) regjering. Ring skriver der i en kommentar til De konservative Foreningers Centralstyrelse at «unionen med Sverige ikke bør oppløses hvis Norge oppretter et eget Utenriksministerium.» NB Brevs. 216

⁴² For en tolking av Ring som konservativ, jf. Winge, 1994, spesielt s. 49–53, mens Ramndal, 1965, s. 288–294 forsøker å plassere Ring til venstre politisk.

⁴³ Hedemarkens Amtstidende, 7.4.1882.

⁴⁴ Bordes, 1983, s. 14.

⁴⁵ Mulcahy, 1956, s. 74.

⁴⁶ Ahrens, 1980, s. 192–205

⁴⁷ Mulcahy, 1956, s. 77.

⁴⁸ Cooper, 1982, s. 76

⁴⁹ Winge, s. 158. Winge mente for øvrig at: «Ett bestemt forblide for sin monumentale fremstilling har kunstneren ikke hatt.»

⁵⁰ Jørnøs, 1991, s. 105.

⁵¹ Slosser, 2020, s. 9.

⁵² Hedemarkens Amtstidende 15.5.1885.

⁵³ Dagbladet 16.5.1885 / Brevet sitert i: Stortingsforhandlinger, 1885, del S. 16.05., s. 801–802.

⁵⁴ Morgenbladet 16.5.1885.

⁵⁵ Morgenbladet 16.5.1885.

⁵⁶ Dagbladet 16.5.1885.

⁵⁷ Stortingsforhandlinger, 1885, del S. 16.05., s. 801–802.

⁵⁸ Stortingsforhandlinger, 1885, del S. 20.05., s. 803.

⁵⁹ Thiis, 1907, s. 128 og Alsvik & Østby, 1951, s. 206.

⁶⁰ Wergeland, 1836.

⁶¹ Morgenbladet 16.5.1885.

⁶² Stortingsforhandlinger, Budsjett-innst. S. nr. 4. (2000–2001), s. 900. Argumentet er basert på Ramndal, 1965, s. 290.

⁶³ Aftenposten 28.2.1897..

⁶⁴ Haffner, 1953, s. 198..

⁶⁵ www.riksportrett.no (lest: 01.11.2020)..

⁶⁶ https://www.nrk.no/17mai/_eidsvollsmennene_-uten-bukser-1.11712510 (lest: 01.11.2020)..

⁶⁷ Stortingsforhandlinger, 1885, del S. 16.05., s. 802..

Litteratur

Ahrens, K. (1980). Nineteenth Century History Painting and the United States Capitol.

Records of the Columbia Historical Society, Washington, D.C., 5, 191-222.

Alsvik, H. & Østby, L. (1951). *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*. (B. 1). Oslo: Gyldendal.

Astrup, B. (1972). *Stortingsbyggningen i Christiania: Dess förhistoria och tillblivelse samt analys av dess arkitektur*. (Magisteravhandling. Universitetet i Oslo). Oslo: B. Astrup.

Berg, K. (1993). Naturalisme og nyromantikk 1870–1900. I K. Berg (Red.), *Norges malerkunst* (351-499). Oslo: Gyldendal.

Bordes, P. (1983). *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David: le pentre, som milieu et son temps, de 1989 à 1792*. Editions de la Réunion des musées nationaux. Paris: Ministère de la Culture.

Burke, P. (2001). *Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books.

Cooper, H.A. (Red.). (1982). *John Trumbull: The hand and spirit of a painter*. New Haven: Yale University Art Gallery.

Dowd, D.L. (1969). *Pageant-master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution*. Freeport New York: Books for Libraries Press.

Danbolt, G. (2009). *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Samlaget.

Eidsvollsbygningen 1814–2014. Restaurering av Rikssalen. (2014). Oslo: Statsbygg.

Fure, E. (2013). *Eidsvoll 1814*. Oslo: Dreyer.

Haffner, V. (1953). *Stortingets hus*. Oslo: Gyldendal.

Holme, J. (Red.) (2014). *De kom fra alle kanter. Eidsvollsmennene og deres hus*. Oslo: Cappelen Damm.

Høyer, A. (2011). *Restaureringen av Oscar Wergeland: «Eidsvold 1814»*. (Upublisert restaureringsrapport). Oslo: A. Høyer

Jørnæs, B. (1991). Den grundlovgivende Rigsforsamling – en tekstmosaik. I Constantin Hansen: 1804-1880. En samling af Constantin Hansens værker. Aarhus: Thorvaldsens Museum og Aarhus Kunstmuseum. 101–110.

Kjeldstadli, K. (1999). *Fortida er ikke hva den en gang var: En innføring i historiefaget*. Oslo: Universitetsforlaget.

Lange, M. I. & Ljøgodt, K. (2002). *Svermeri og Virkelighet: München i norsk maleri*. (Utstillingskatalog). Oslo: Nasjonalgalleriet.

Larsen, P. (2014). Eidsvold 1814: Fra visuell interpellasjon til nasjonalt ikon. *Kunst og Kultur*, 97(3), 130–137.

Lindblad, S. (2014). Maleriet Eidsvold 1814. *Pensjonist-nytt*, 34(1), 6–13. Drøbak: Frogn Seniorcenter.

Ljøgodt, K. (2014). Fra Riksforsamling til riksportrett. I L. Ulekleiv (Red.), *Et Riksportrett*. (URO/KORO, 2014:1). Oslo: Kunst i offentlige rom.

Ljøgodt, K. (2011). *Historien fremstilt i bilder*. Oslo: Pax.

Mulcahy, J.M. (1956). Congress Voting Independence: The Trumbull and Pine-Svage Paintings. *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 80(1), 74–91. (Jeg har lest den på nett, men dette er artikkelen)

Norske militærleger: 1882-1907: biografier og bilder. (1907). Kristiania: Det militærmedicinske selskap i Kristiania.

Pohrt, T. (2013). Reception and Meaning in John Trumbull's «Declaration of Independence». *Yale University Art Gallery Bulletin*, 95(1), 117–119.

Ramndal, L. (1965). Oscars Wergelands Eidsvoll 1814: eit folkekjært kunstverk 80 år. *Syn og Segn*, 71, 288–294, 414.

Roger. B.H. (1881). *Les Graveurs du Dix-Hutième*. (B. 2). Paris: Damascène Morgand et Charles Fatout.

Schmidt, S. S. (2020). *Constantin Hansens politiske motiv: En kontekstualiseret billedanalyse af maleriet af Den Grundlov-givende Rigsforsamling*. Århus: Kulturstudier, årg. 11, nr. 2. http://tidsskriftetkulturstudier.dk/tidsskriftet/2020-2/2-vinter/constantin-hansens-politiske-motiv/ (Lest: 25.03.2021)

Thiis, J. (1907). *Norske malere og billedhuggere*. Bergen: John Grieg.

Thiis-Evensen, T., Winge, S.S. & Aamold, S. (2000). *Stortinget og kunsten*. Oslo: Stortinget.

Torkjelsson, E. (2014). *Stortinget: Bygningen og kunsten*. Oslo: Stortinget.

Treider, I. Kittelsen (1951). *Tirilil Tove: Minner om Kittelsen og hans hjem*. Oslo: Gyldendal.

Ugelstad, J. S. (2014). *Portretter 1814–2014*. Oslo: Sem & Stenersen.

Wilberg, J. (1986). Kunst og kunstforening – i skjønn forening?: Kunstforeningens fremvekst (1836 –1886) i lys av samfunnsutviklingen. I M.I. Lange (Red.), *Konfrontasjon: Striden om Kunstforeningen 1875 –1885*. (12-26). Oslo: Oslo Kunstforening.

Wergeland, H. (1836, 16. juni). Om kunstens stilling i Norge. I *Statsborgeren. En tidende for Norges vel*.

Wergeland, H. (1897). *Norges Konstitutions Historie*. I *Skrifter i Udvalg* (B. 6). Kristiania: Olaf Husebys Forlag.

Winge, S.S. (1994). *Eidsvold 1814: Historiemaleri og Samtids-dokument*. (B.1-2). (Magisteravhandling. Universitetet i Oslo). Oslo: S.S. Winge.

Ydstie, I. (1986). Kunstdebatt og kunstkritikk i 1880-årene. I M.I. Lange (Red.), *Konfrontasjon: Striden om Kunstforeningen 1875 –1885*. (27-42). Oslo: Oslo Kunstforening.

Ørskov, L. (2012) *Konserveringsrapporter: 17 skisser Eidsvold 1814*. (Upublisert konserveringsrapport) Oslo: Norsk Folkemuseum.

Østbø, I.B. (2010). *Storting og regjering*. Oslo: Schibsted.

Aall, J. (1859). *Erindringer som Bidrag til Norges Historie fra 1800–1815*. Christiania: Cappelen.

Utrykte kilder

Besøksprotokoller (RA/PM-0086/M/L0050) og brev (RA/PM-0086/I/L0030) i PA-0086 - Eidsvollsbygningen, Riksarki-vet, Oslo

Nasjonalbiblioteket, Brevsamling 216

Foto:

Side 5, 36, 50-53, 55 og 63: Foto: Stortinget

Side 6 og 34: Foto: Terje Heistad / Stortinget

Side 8-9 og 39: Foto: Teigens Fotoatelier / Stortinget

Side 12-13 og 20-21: Foto: Jacques Lathion / Nasjonalmuseet

Side 14: Foto: Lars Nerli / Stortinget (venstre)

Side 14: Foto: Rune Aakvik / Oslo Museum (høyre)

Side 16 og 19: Foto: Blomqvist Kunsthandel

Side 22–29 og 32-33: Foto: Anne-Lise Reinsfelt / Eidsvoll 1814

Side 30 og 31: Foto: Malerikonservator NKF-N Lone Ørskov / Norsk Folkemuseum

Side 41: Foto: Ludwik Szacinski / Oslo Museum

Side 42: Foto: gallica.bnf.fr / BnF

Side 44-45: Foto: © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot

Side 47: Foto: © Philadelphia History Museum at the Atwater Kent /Courtesy of Historical Society of Pennsylvania

Collection / Bridgeman Images (over)

Side 47: Foto: Yale University Art Gallery (under)

Side 48: Edouard de Bièfve, Le compromis des nobles, dépôt de l'Etat en 1890 au Musée des Beaux-Arts de Liège. © est Liège, Musée des Beaux-Arts – La Boverie (over)

Side 48: Foto: Ole Haupt / Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot (under)

Side 54: Foto: Normanns kunstforlag / Eidsvoll 1814

Side 56: Foto: Nasjonalbiblioteket (venstre)

Side 57: Foto: Nasjonalbiblioteket (over)

Side 57: Foto: Nasjonalbiblioteket (under)

Side 58: Foto: Ernest Rude / Stortingsarkivet (over)

Side 58: Foto: Nasjonalbiblioteket (under)

Side 59: Foto: © Posten Norge AS (frimerker)

Side 59: Foto: Norges Bank (seddel)

Side 60: Foto: Trond Hugo Haugen

Side 61: Foto: Christian Fredrik Wesenberg

Eivind Torkjelsson
© Stortingets administrasjon 2023
ISBN: 978-82-8196-190-6
Bokmål 2. utgave 2023
Layout og trykk: Stortingets administrasjon
Denne katalogen er en videre bearbeidelse og utvidelse av utstillingskatalogen *Maleriet Eidsvold 1814* som ble skrevet

 Svanemerket trykksak, 2041 0654

til utstillingen med samme navn, og som var i historisk sal i Stortinget 20. mai 2015 til 15. januar 2016.
Bilde på omslaget:
Oscar Wergeland (1844–1910): Utsnitt av *Eidsvold 1814*, 1884–85, olje på lerret, 285 x 400 cm. (Foto: Teigens Fotoatelier / Stortingsarkivet)

