

N O R S K R I F T

Redaksjon:

Bernt Fossestøl,	rom C236,	Wergelands hus		
Gudleiv Bø,	" C316,	" "	"	"
Åsfrid Svensen	" C318,	" "	"	"
Kjell Ivar Vannebo,	" C230,	" "	"	"

Manuskripter kan leveres direkte til disse eller sendes til:

NORSKRIFT

Institutt for nordisk språk og litteratur

Postboks 1013, Blindern

OSLO 3

Manuskriptene bør være skrevet på maskin i A4-format, med linjeavstand $1\frac{1}{4}$, marg ca. 4 cm. og med reine typer på et godt fargeband.

NORSKRIFT er et arbeidsskrift og er følgelig beregnet på artikler av foreløpig karakter. Ved eventuelle henvisninger til disse bør det derfor på en eller annen måte markeres at det dreier seg om utkast. Artiklene kan heller ikke mangfoldiggjøres uten tillatelse fra forfatterne.

Innholdsfortegnelse

Jatgeir skald - kongens protesjé eller privathetens dikter?	s.	1
En dikters pendling mellom mesenatinstitusjonen og varemarkedet	s.	2
P.A. Munchs Det norske Folks Historie	s.	8
Civitas Dei	s.	11
Skaperverkets trappesystem	s.	13
Guds stebarn på jorden	s.	18
Opprøreren	s.	23
Spranget	s.	26
Karakterproblemet	s.	30
Bisp Nikolas - intrigemakeren	s.	31
Nasjonen og dikteren	s.	34

Jatgeir skald - kongens protesjé eller privathetens dikter?

Det finnes i Kongsemnerne en person som ordlegger seg så dypsindig at selv den livserfarne og vise Skule jarl må lytte til ham. Denne person er Jatgeir skald. Jatgeir spiller ingen intrigemessig rolle i stykket, men ved sine problematiseringer samler han stykkets tematikk som i et brennpunkt, der vi kan avlese dets sammenheng med forfatterens egne erfaringer omkring sin eksistens som dikter.

Første gang vi møter Jatgeir, står han frem i hallen i Oslo kongsgård og hyller Skule med et kvad. Skule sitter nå som konge, og Håkon er jaget på flukt. Skalden høster takk for sitt kvad og mottar er armring i skaldelønn, samtidig som Skule ber ham bli hos seg og gå ham til hånde. Det lover skalden, og så blir han innlemmet i hirden.

Slik gikk det jo i virkeligheten for seg i middelalderens føydalsamfunn: Skalden var leilighetsdikter; hans produkter hadde en umiddelbar bruksfunksjon. De var mindre beregnet på privat og individuell nytelse enn på hyllest og selebrering av maktinstansene, slik disse var inkarnert i bestemte personer. Skaldens vers kunne også være rene bestillingsarbeider, og de ble lønnet i form av gaver som understreket det underordningsforhold skalden befant seg i til sin konge. Kongen var skaldens mesen.

Dette hierarkiske forhold mellom konge og skald blir ytterligere understreket av skaldens trofasthet når Håkon Håkonsson senere i akten truer Skule med sin hær. "Nu i stål og plade!" sier skalden. Han vil kjempe for sin herre.

Og allikevel manifesterer det seg en helt annen holdning samtidig i Jatgeir. Bak sin skalderolle skjuler det seg et moderne, borgerlig jeg-individ. "Det er ligesom to mænd i dig, islænding", sier Skule til ham, "Sidder du mellem hirden i lystig lag, så drar du kappe og kofte over hver din tanke; er en ene med dig, ligner du stunddom dem en får lyst til at velge sin ven iblandt." Og skalden svarer: "Når I går til svømning i elven, herre, så klær I eder ikke af hvor kirkealmuen må forbi; men i søger jer et lønligt skjul."¹⁾

Det ligger hele kontinenter av borgerlig subjektivitet i en slik selvforståelse. Skalderollen er blitt maske for en individualitet som utfolder seg i privatheten, dvs. i en intimsfære hvor mennesket er ensomt med seg selv. Til denne privat-

het er identitetsfølelsen knyttet. Her inne i skjul fødes skaldens dypeste og egentligste dikt, og de har ingen direkte sammenheng med hans rolle som hoffpoet. Sorgen ga Jatgeir digtningens gave, og den er hans alene, hans private erfaringsgrunnlag. Det er denne private erfaring som gjør Jatgeir rik og fruktbar - og til selveier, for han eier virkelig seg selv. Og denne eiendom kan ingen ta fra ham, selv om han velger å ofre sitt liv for Skule.

"En mand kan falde for en andens livsværk; men skal han blive ved med at leve, så må han leve for sit eget", sier han til Skule, og med det har han formulert sin borgerlige individforståelse.²⁾ Den ytre, samfunnsmessige rolle er sekundær for individdannelsen i forhold til den indre, subjektive opplevelse av seg selv.

Og sett i relasjon til denne individdefinisjon kan Jatgeir tale til Skule hen over hierarkiske motsetningsforhold. På dette plan er han Skules likemann. På det borgerlige marked opptrer individene ikke overfor hverandre i fastlagte avhengighetsroller, men som prinsipielt likeverdige - enten det gjelder kjøp og salg eller meningsutveksling.³⁾

Slik fremtrer diktningen i dette dramaet i dobbelt betydning. Det kan trekkes forbindelseslinjer fra Jatgeir skald til Ibsens egen situasjon som dikter.

En dikters pendling mellom mesenatinstitusjonen og varemarkedet

I 1862, året før Ibsen skrev Kongsemnerne, fikk han avskjed fra Kristiania norske Theater, hvor han hadde virket som kunstnerisk leder helt siden 1857. Teatret måtte av økonomiske grunner gi opp sin virksomhet, og det ble nå innledet forhandlinger med byens annet, faste teater, Christiania Theater, om overflytting av skuespillere. Forhandlingene førte til at Ibsen fikk en beskjeden stilling som konsulent på Christiania Theater. Lønnen var 25 spesiedaler, og det kunne han umulig leve av. Han hadde hatt en årsgasje på 600 spesiedaler på Christiania norske Theater.

Ennå på midten av 1800-tallet kunne selv de mest populære norske forfattere ikke leve av å dikte. Publikumsunderlaget var for lite til at forfatterne kunne satse på et borgerlig-litterært salgsmarked. Derfor var den litterære produksjon langt opp i århundret underlagt førkapitalistiske, føydale ordninger med forskjellige former for mesenattilknytninger: stipendier, dikterlønn, leilighetsvise engasjemen-

ter, private donasjoner utgjorde det økonomiske grunnlag for dem som søkte å dikte på heltid. De fleste forfattere hadde imidlertid borgerlige stillinger ved siden av at de skrev.

Ibsen søkte å slå seg igjennom som forfatter på heltid. Før han ble kunstneriske leder på Det norske Theater i Christiania, hadde han tilbrakt seks år i Bergen ved Det Norske Theater der.

Teaterarbeidet hadde nøye sammenheng med hans dikt-
riske produksjon. Han var ansatt for å drive praktisk scene-
arbeide, han instruerte, valgte ut stykker, mottok stipendier
for å reise ut og lære seg mer om teatret, samtidig som det
inngikk i kontrakten at han skrev stykker til oppførelse på
det teater hvor han var ansatt. Ved siden av teaterstykker
skrev han også prologer til bruk ved festlige anledninger,
dels ved teaterarrangementer, dels i andre sammenhenger.

I de tolv årene han var ansatt ved teatret, kan hans
produksjon i stor utstrekning betraktes som bestillingsar-
beider. Det var kontraktfestede produkter, eller tingede.
Halvdan Koht nevner at han på seks år, fra han var flyttet
til Christiania høsten 1857 og frem til høsten 1863, skrev 38 dikt
til særskilte anledninger - på oppfordring eller direkte be-
stilt.⁴⁾

Han var satt på bundne oppgaver.

Ut over dette drev han som anmelder, men anmeldervirk-
somheten var en sporadisk aktivitet før det var utviklet et
litterært varemarked, hvor publikum trengte veiledning før det
kjøpte. Profesjonell kritikk og profesjonelle kritikere hører
en senere tid til.⁵⁾

Det er en sammenheng mellom Ibsens produksjonsvilkår
og førborgerlige offentlighetsformer. Dikteren er ikke fri
til selv å velge sitt emne, men er underlagt en institusjon
og en bestemt begivenhet. Emnet hentes ikke ut av de person-
lige forhold, men dikteres utenfra. Han dikter ikke for alle
og enhver, dvs. for et borgerlig marked, men for et bestemt
publikum knyttet til et bestemt teater i en bestemt situa-
sjon. Hans diktning har mer bruksfunksjon enn den har vare-
karakter. Den er ikke skapt til privat nytelse, men til offent-
lig hyllest og selebrering av samfunnsmessige maktinstanser.⁶⁾

Mesenen over alle mesener i dette forhold var staten el-

ler den norske nasjon. Ibsen var i disse år nasjonalist på sin hals. Den ideologiske ramme om de to teatre han hadde virket ved, var nasjonalismen. Begge de norske teatrene var startet omkring 1850 i opposisjon til det gamle Christiania Theater, som spilte med danske skuespillere og dansk leder. På de norske scenene ønsket man at det skulle spilles norske stykker, og slike var en mangelvare. Det var her Ibsen skulle bidra til å styrke nasjonalismen.

I 1859 søkte han på vegne av sitt teater i Møllergaten stortinget om støtte, og søknaden røper hans nasjonale sinnelag. Han hevdet at det norske folk trengte til å komme til bevissthet om seg selv, om sin felles bakgrunn og historie, sine tradisjoner og felles skjebne i gode og onde tider. Alt dette ville nemlig kunne fortelle nordmennene at de "(...) i Begrebets sande Betydning udgør en Nation."⁷⁾ Den politiske frihet landet hadde vunnet i 1814, var ikke nok. For å gjøre et land fritt i "Aand og Sandhed" måtte det frigjøres fra fremmede forestillingskretser. Det var her teatret hadde sin misjon, mente han.

Ibsen så i den nasjonale kultur en enhetskultur, som han selv med sin virksomhet bidro til å utbre. Han definerte senere sin oppgave som den "at vække Folket og bringe det til at tænke stort."⁸⁾

På denne bakgrunn blir hans reaksjoner på den akutte pengekrise i 1862-63 forståelig. Han gjorde henvendelser til mesenatet i sikker forvissning om at han hadde en betydningsfull oppgave å løse i den norske befolkning. Han var som dikter ikke fri, men bundet. Han så seg ikke som borgerlig uavhengig forfatter, men som nasjonal skald. Nasjonalt tilhørsforhold og forfatterskap hørte uløselig sammen i hans øyne.

I marsmåned 1863 søker han først det akademiske kollegium om reisepenger til innsamling av folkeviser og sagn i Trøndelag og Nordland, senere den norske regjeringen om årlig gave av statskassen. I den siste søknaden skriver han at han finner det umulig å leve "udelukkende eller blot væsentlig af literær Virksomhed hertilands." Derfor overveier han å emigrere dersom han får avslag på søknaden, selv om han nødig vil gå til et slikt skritt: "At forlade mit Fædreland og opgive en Virksomhed, som jeg hidtil har betragtet og fremdeles betragter som min egentlige Livsgjerning, er imidlertid et Skridt, der falder mig usigelig tungt (...)."⁹⁾

Slik synes et farvel til Norge å være identisk med en oppgivelse av diktergjerningen. Henvendelsen er en blanding av trusel og trygling, av underkastelse og tross.

Det blir avslag på begge henvendelser, og Ibsen søker da i maimåned regjeringen på ny, denne gang om reisestipend til Rom og Paris for å studere kunst, kunsthistorie og litteratur. Han nevner i den forbindelse at årlig gasje av statskassen i inneværende år er tildelt en annen norsk forfatter (Bjørnson), og at "Rejsestipendier af lignende Art allerede har, med undtagelse af mig, været tilstaaet samtlige norske Forfattere, der har gjort den literære Production til deres udelukkende Livsgjerning."¹⁰⁾

Denne gang fikk han penger, ikke nok, men da Bjørnson samtidig trådte støttende til og samlet inn 700 riksdaler, ble det nok til at Ibsen etter å ha skrevet Kongsemnerne kunne komme seg utenlands.

I 27 år ble han borte, men båndet til Norge brast ikke i løpet av disse eksilårene. Den gang han reiste, slynget han sine anklager mot hjemlandet som ikke hadde villet støtte danskene i den tysk-danske krigen på tross av alle fagre løfter blant skandinavistene.

Da tusenårsjubileet for slaget i Hafrsfjord, som fullbyrdet Norges første samling, skulle feires i Haugesund i 1872, ble Ibsen bedt om å skrive festdiktet. Og han gjorde det ved å innflette et portrett av seg selv som den forurettede nasjonale skald:

Mit folk, som skænkte mig i dybe skåler
den sunde, bittre styrkedrik, hvoraf
som digter jeg, på randen av min grav,
tog kraft til kamp i døgnets brudte stråler, - 11)

Hans tilhold utenlands fikk aldri "geografi" i hans diktning. Det var og ble Norge han skrev om hele tiden.¹²⁾ Således kom den føydalt infiserte selvforståelse som var innhyllet i nasjonalismen til å virke utrolig seiglivet hos ham.

I de første årene utenlands var han fremdeles helt avhengig av de mer eller mindre tilfeldige pengegaver han mottok. Men med utgivelsen av Brand var alt som ved et trylleslag forandret.

Det var først da bokhandler, kanselliråd Frederik Hegel dukket opp på det norske bokmarked, at det lot seg gjøre å leve av å skrive i Norge. Bjørnstjerne Bjørnson hadde begynt å

utgi hos Hegel i 1861, og fra dette øyeblikk kom det makt bak bokutgivelsene med tanke på hel skandinavisk omsetning, skriver Halvdan Koht, som påpeker at Hegel hadde kapital og fremferd til å bygge opp en sterk økonomisk-litterær skandinavisme. 13)

Ibsen trykte første gang hos Hegel i 1866.¹⁴⁾ Det var Brand, som ble en voldsom publikumssuksess og ble trykt i hele fire opplag allerede første salgsåret. Tiende opplag kom i 1885.

Ti år senere skriver Ibsen til Hegel: "I denne tid er det 10 år siden jeg med uro ventede på utgivelsen af "Brand". Tak for den tid som ligger imellem! Ingen har således som De bidraget til forskjellen mellem nu og da for mit vedkommende. Vær forvissat om at jeg aldrig glemmer dette".¹⁵⁾

Brands salgssuksess endrer Ibsens situasjon på mer enn én måte. Niels Birger Wamberg påpeker at forbindelsen til Gyldendal kom til å bety at forfatteren fikk "forskud ikke bare på sine honorarer, men på hele sin sikkerhet som digter." 16)

Tidligere hadde Ibsens inntekter vært bundet til teatret og til teateroppførrelser. Nå fikk han sitt gjennombrudd på bokmarkedet. Denne del av kulturinstitusjonen var i langt høyere grad enn teatret underlagt kapitalistiske produksjonsstrukturer med produksjon direkte for et varemarked. Varegjørelsen av Ibsens produksjon smittet av på forfatterens forståelse av seg selv som forfatter; Hegel er en forretningsforbindelse, ikke en mesen. I brevene til ham snakker Ibsen ofte økonomi. Hans Heiberg hevder at i korrespondansen med Hegel opptrer Ibsen "vennlig og korrekt, som en helt likeverdig forretningsforbindelse, der pekuniære spørsmål er ganske kurante saker".¹⁷⁾ Med Hegel kan han diskutere markedsføring. Etter å ha erfart hvordan Brand har kunnet selge, er Ibsen parat til å sende Kjærlighedens Komedie igjennom det samme kapitalistiske produksjonsapparat. Ved å koble den sammen med Brand, ved å hevde at den kan betraktes som en forløper for Brand, kalkulerer han med at den vil "finde sit Publikum" i Danmark.¹⁸⁾

Internasjonaliseringen av forfatterskapet - Kongsemnerne ble oversatt til tysk i 1866 - bidro naturligvis også sitt til at den nasjonale fiksering når det gjaldt kall og funksjon ble svekket.

I 1867 forutannonserer Ibsen Peer Gynt for Hegel. Det er ikke desidert skrevet for teatret. Og nå er det ikke lenger avtagerinstitusjonen som dikterer forfatteren hva og hvorledes han skal skrive. De institusjonelt og personelt bundne relasjoner har måttet bøye seg for en diktning og en skapervilje som går sine egne veier og insisterer på sin autonomi. Det å dikte er blitt en verdi i seg selv. Ibsen markerer det ved å fetisjere selv skaperakten og la andre ting i hans liv være underordnet den. Diktningen får lov å diktere hans reisemål for sommeren: "Her i Rom kommer jeg neppe till at skrive mere derpaa; thi jeg føler Rejseuroligheden i Blodet og endmere Trangen til en større Ensomhed".¹⁹⁾

Et eklatant eksempel på hvordan Ibsen opplever sin diktning som noe som hviler i seg selv, åpenbarer seg i hans reaksjon på Clemens Petersens negative anmeldelse av Peer Gynt. Peer Gynt er ikke poesi, påstår Clemens Petersen. Ibsen svarer i et brev til Bjørnson: "Min Bog er Poesi; og er den det ikke, saa skal den blive det. Begrebet Poesi skal i vort Land, i Norge, komme og bøje sig efter Bogen."²⁰⁾

Suksessen med Brand var medvirkende årsak til at Ibsen ble tildelt diktergasje i 1866. Han fikk 400 spesiedaler om året på livstid, men det nye i hans situasjon etter Brand er at meseninntektene ikke lenger er hans primære inntekstkilde. Han tjener allerede på sine bøker mer enn han har bruk for.

Det var forbi med tiggerbrevne - til den norske stat, til regjeringsmedlemmer, til teatrene, til det akademiske kollegium, til privatpersoner. Ibsen fikk også betalt den gjeld han hadde. Som forfatter var han på full fart inn i det borgerlig kapitalistiske samfunn.²¹⁾

Overgangen fra mesenatorienterte styringer av den litterære produksjon til produksjon for et åpent varemarked løper som en generell tendens i tiden.²²⁾ Det er en overgang som betyr en radikal endring i dikternes selvforståelse. Hos Ibsen lever to tolkninger av dikterrollen side om side, eller de brytes med hverandre. Jatgeir skalds dobbelte identitet som nasjonal skald og borgerlig, individualistisk dikter er Ibsens egen.

Denne historie om Ibsens liv i 1850- og 60-årene er langt viktigere å trekke opp enn historien om hans manglende suksess på teatret, både som kunstnerisk leder og som skue-

spillforfatter, om hans sykelige deprimerthet og alkoholmisbruk, og endelig om hans rivalisering med Bjørnson.

Nå er det klart at forholdet til Bjørnson er viktig i denne perioden. Bjørnson hadde krysset hans spor utallige ganger opp igjennom 50- og 60-årene, og senest sommeren 1863, like før Kongsemnerne ble skrevet. Ibsen hadde blitt invitert med på sangerferd til Bergen. Studentene kjente ham som en flittig produsent av festsanger og prologer og tok ham derfor med. Men også Bjørnson var invitert til å kaste glans over festen. At den siste var innbudt, kunne sies å være en selvfølge. At man ønsket Ibsens nærvær, var mer av en overraskelse. Bjørnson ble det selvfølgeligelige midtpunkt på festen. Imidlertid opplevde Ibsen det at Bjørnson gjorde hva han kunne for å trekke Ibsen med inn i rampelyset.

Kongsemnerne kom til å handle om den tid i Ibsens liv, hvor dikterbroren Bjørnsons suksesser uvegerlig gjorde hans egne nederlag ekstra iøynefallende og tunge å bære. Men også dette forhold, som er portrettert i konflikten og kontrasten mellom Håkon Håkonsøn og Skule jarl, må reflekteres i tilknytning til dikterens pendling mellom mesenat og varemarked - en pendling som vi har kunnet iaktta både når det gjelder de økonomiske realiteter og med hensyn til dikterens selvforståelse. I lys av den føydale selvforståelse blir Bjørnsons suksesser mindre et uttrykk for genialitet enn for nasjonens (urettmessige) forkjælelse, og så må Ibsen ha en hel del å kreve av nasjonen, for også han er jo i egne øyne en av nasjonens "førstefødte". Det er begått urett mot ham.

Men jo mer det borgerlig-kapitalistiske samfunns individforståelse trenger seg på, jo mer blir Ibsen kastet tilbake i seg selv, og jo mer synes han ansvarlig for sin egen (van)skjebne.

En slik "innsikt" er adskillig tyngre å bære, for den setter et spørsmålsteget ved hele hans eksistens som dikter: Har han evnene, begavelsen? Den åpner opp for stykkets psykologiske gåte.

P.A. Munchs Det norske Folks Historie

P.A. Munchs hovedverk Det norske Folks Historie som kom ut i åtte bind og beskrev den norske histories utvikling frem til Kalmarunionen, var hovedkilden til Kongsemnerne. P.A. Munch hadde begynt å utgi verket i 1852, og i 1857 kom åttende bind. Verket stod meget sentralt i disse årene i forbindelse med utviklingen av den såkalte "norske historiske skole", og Bjørnson hadde allerede brukt P.A.

Munch som forelegg til sine historiske dramaer, Kong Sverre fra 1861 og Sigurd Slembe fra 1862. 23)

I sagaen om Håkon Håkonsson kunne Ibsen finne en parallell til sitt eget parløp med Bjørnson, for Håkons saga var i like høy grad sagaen om kongens verge; Skule, som først styrte landet for kongen og senere attrådte tronen, slik at han kom til å kaste landet ut i borgerkrig. Det var til en viss grad sagaen om Skule jarl fortalt igjennom sagaen om Håkon Håkonsson. Ingen kan nemlig være i tvil om at det er Skules person som har fengslet historieskriveren. Skules skjebne tegner seg som en gåte. Gåten roper på en forklaring.

Munch fremhever Skule som en mann med "mange Egenskaper, der pryde en god Høvding", og han hevder videre at "var ikke det sidste ulykkelige Aar kommet, kunde man sagt, at der aldrig udenfor selve Kongestammen var født nogen Mand i Norge med bedre Evner end han". 24)

Munch gir seg så til å forklare gåten ut fra en psykologisk karakteristikk som også omfatter det helt spesielle forhold han må ha hatt til kongen:

Men han manglede den dybere moralske Følelse, der kunde holde Ærgjerrigheden og Herskelysten tilbørlig Modvegt. Han manglede - hvad der staar i nøje Forbindelse hermed - med al sin personlige Dygtighed og Kjekhed sandt Mandsmod og Hjerte. Der-af hans Vankelmodighed, hans Mangel paa Redelighed, hans Usikkerhed og Ubestemthed, naar det gjaldt at fatte en Beslutning; og i Bevidstheden om sin Uredelighed og Upaalidelighed følte han sig derfor ogsaa, som man tydelig kan se, ofte forlegen og ængstlig lige overfor den ærlige, oprigtige, men kloge og forstandige Konge, der gjennemskuede ham, og derfor, skjønt neppe begavet med en saa fremragende Personlighed, altid kom til at udøve en aandelig Overlegenhed over ham, hvilken Hertugen maatte føle som en trykkende Byrde, og som derfor vel og især bidrog til at gjøre ham Kongen forhadet, og ethvert første Møde med ham efter en længere Fraværelse ubehageligt. 25)

Uten tvil har dette portrett interessert Ibsen; for det første selve motsetningen mellom de rike evner og den ringe suksess, for det andre påpekingen av usikkerheten som gjør forholdet til kongen konstant betent, uten at kongen på noen måte selv bidrar til det dårlige forhold. Fra Skules øyenhøyde må også Håkons person i sagaen fortone seg gåtefull: en mann uten hans egne dimensjoner bestiger tronen, og en ny æra starter i landet, hvor alt synes kronet av hell.

Sagaens psykologi er bare én av forklaringene på hvorfor Ibsen valgte å hente sitt stoff herfra. En annen forklaring ligger i Håkon Håkonssøns regjeringstid dekker en av de ypperste perioder i norsk historie. Det var ideologisk gods i dette sujet.

Jeg vender her et øyeblikk tilbake til nasjonalismen.

P.A. Munch var den sentrale skikkelse i norsk kulturliv i 1840- og 50-årene. Ved siden av hans egen overveldende rike produksjon virket han som rådgiver og inspirator på alle områder av den tiltagende nasjonale forskning. Han støttet og rådet Asbjørnsen og Moe i deres arbeid med eventyrene og Landstad i hans arbeid med folkevisene. Han hjalp Unger og Keyser med å gi ut norrøne håndskrifter; han viste interesse og forståelse for Ivar Aasens verk, og han grunnla stedsnavnforskningen. Selv ga han ut Nordens gamle Gude- og Heltesagn (1840), og hovedverket var altså Det norske Folks Historie.

Munch ble fører for "den norske historiske skole", som Rudolf Keyser hadde grunnlagt. Denne skole betraktet vår norrøne fortid som en storhetstid. Den norrøne litteraturen var "Nordmændenes Litteratur", slik at hele den islandske litterære virksomhet i middelalderen aldri kunne betraktes som annet enn en gren av den norske. Islandingene var utvandrede nordmenn, og de fortsatte å betrakte seg som nordmenn. Diktningen var frembrakt av en fellesånd, som forøvrig også bandt det norrøne område sammen på tross av historiske og geografiske avstander.

Denne folkeånd levde ikke bare i det litterære uttrykk. Den manifesterte seg også i språket og i den historiske dynamikk. Kjerneområdet for folkeånden var i norrøn tid Norge og Island. Det var her det norrøne språk ble talt renest og mest fullkomment. Det oldnorske var følgelig "rodsproget"; fra det nedstammet "det nu brugelige norske, svenske og danske; kun på Island har det vedligeholdt sin gamle Form i Hovedsagen uforandret". Avvikelsene fra det genuint norrøne tiltok jo mer man nærmet seg Tyskland. Følgelig kom svensk og dansk til å rangere under det norske språk.²⁶⁾

Dette var et syn som ga norsk kultur prestisje på dansk kulturs bekostning og stimulerte kampen mot dansk kulturimperialisme. Skolens historieforståelse tvang en bestemt myte ned over det historiske forløp og gjorde at vi kom til å dyrke vår middelalderlige fortid i forening med den aktuelle frigjøringskamp på det kulturelle område. Den mellomliggende periode i historien var "danske-tiden", et uekte lenke i den nasjonale ring.

Å oppføre Håkon Håkonssøns saga på scenen var å delta i det

nasjonale frigjøringsverk som var påbegynt med grunnloven i 1814, men ennå ikke ført til ende. 27)

Ibsen ville være med. Han kunne på en og samme tid skrive om seg selv - sine private erfaringer - og om det nasjonalpolitiske arbeide som forestod.

Det må her gjøres klart at det norskdomstrev Ibsen gjør seg til talsmann for, ikke fører ham bort fra den skandinaviske bevegelse. I forbindelse med hans deltagelse i striden for et nasjonalt teater i 1858 fremholdt han at nasjonal fremgang nettopp var forutsetningen for en skandinavisk samling: det norske folket måtte stå jevnt med det danske og svenske, selvstendig i åndsliv og politikk, før det kunne gå inn i samlingen, og før samlingen kunne ha gavn av å få Norge med.

Således var Ibsens politiske horisont skandinavismen og hans politiske forum studenterskandinavistene. 28)

Civitas Dei

Det tjener ingen hensikt å lage en omfattende undersøkelse av Kongsemnernes avhengighet av sitt historiske forelegg, dog kan man hurtig konstatere at nesten alle de begivenheter stykket enten omtaler eller iscenesetter, gjenfinner man hos P.A. Munch. Likeledes er persongalleriet tatt ut av historien, med ett unntak: Jatgeir skald. Uten tvil røper dette noe som skaldens særlige betydning i stykket.

Friheter har Ibsen tatt seg når det gjelder kronologien og sammensetningen av begivenhetene. Og utspilningen av de psykologiske karakteristikk og tolkningsmønstre må naturligvis forfatteren alene bære ansvaret for, selv om rammen om hovedskikkelsene er gitt hos Munch - og i Skules tilfelle altså en hel del mer.

Men den avgjørende omkalfatring i forhold til det historiske forelegg skyldes forfatterens genrevalg. Jeg skal demonstrere det ved å gå i detalj på et enkelt punkt. Det dreier seg om de endringer som er foretatt i tilknytning til Skules død i slutten av dramaet.

Sagaen forteller her at Skule gikk ut av Elgeseter kloster fulgt av noen få menn og lot seg hugge ned av birkebeinerne. Hans siste replikk lød slik: "Hugg meg ikke i ansiktet, det er ikke skikk å gjøre det med høvdinger!"

Selve replikken ligger ikke langt fra den forfatteren legger Skule i munnen, men situasjonen har fått en dreining. Skule kommer

ut med sønnen Peter ved hånden, og hans siste replikk lyder slik: "Her er vi; vi kommer frivilling!" Og han føyer til: "- men hugg ham ikke i ansigtet. (...) Uhæderligt er det at handle så med høvdinger!" 29)

Hos Munch blir Peter drept på et tidligere tidspunkt under flukten fra Nidaros og under mindre hedrende omstendigheter. Ved å la også han gå ut for å la seg hugge ned utenfor klosterporten og ved å insistere på frivilligheten både hos far og sønn, legger Ibsen begges død inn under den kristne soningsforestilling. Dermed kan han la hele stykket munne ut i den unisone bekreftelse av Håkons kongstanke, som ikke er annet enn forestillingen om Gudsriket her på jorden: civitas Dei har seiret over civitas terrena. 30)

Denne kristne ramme om det historiske forløp kjenner vi fra Shakespeares kongedramaer. Historien forstås her som en evig kamp mellom gode og onde krefter inkarnert i kampen om kronen. Historiens mikrokosmos avbilder dens makrokosmos: "There is something rotten in the State of Danemark" - det manifesterer seg dels ved at en uverdigg og urettmessig person befinner seg på tronen, dels i Hamlets egen sjelstilstand. En guddommelig orden er blitt forrykket, historien er "av lave", den må bringes på plass igjen. Det skjer ved Hamlets mellomkomst, slik at dramaet kan munne ut i en gjenetablering av den sosiale og religiøse perfektjon som var til stede før det onde brøt inn i riket. Og således kan et nytt drama starte der det foregående munner ut hos Shakespeare ved at kampen om tronen blusser opp på ny. Historien gjentar seg. Evig og alltid strides i historien mørkets og lysets krefter. 31)

Andre Ibsenforskere har pekt på andre Shakespearelån i Kongs-
emnerne. Halvdan Koht trekker i artikkelen "Shakespeare og Ibsen" paralleller mellom Skules samtale med sin skald og kong Lears samtale med sin narr, og han sammenligner Skules vandring gjennom skogen opp til Elgester kloster med kong Lears vandring på heden. Koht er også inne på at det finnes replikklikheter. Den forrådte Ingebjørgseksilreplikk, "At elske, ofre alt og blive glemt, det er kvindens saga", sammenligner han med Cordelias "What shall Cordelia do? Love, and be silent." 32)

Selv om Kohts iakttagelser forekommer meg å være riktige, er det i min sammenheng ikke detaljlikheter, men struktur- og genrelikheter jeg finner det viktig å påvise.

Den ramme om det historiske forløp som er gitt i og med valget av den shakespeareske genre, striden mellom civitas Dei og

civitas terrena, gir dramaet en vertikal akse. Det er en strid som går tvers igjennom de to maktinstitusjoner i middelaldersamfunnet som stykket presenterer for oss, nemlig kirken og kronen. Den forvandler historiske begivenheter til sakrale tegn og seremonier, den lar geografi bli til religiøs topografi, den gjør ting og gjenstander til hellige klenodier, og endelig får den menneskesinnet til å fremstå som en valplass der det gode kjemper med det onde, himmelen med helvete.

På denne bakgrunn blir det forståelig hvorfor stykket starter med jernbyrden og ender ved Elgeseter kloster, og hvorfor bisp Nikolas innrømmes så stor plass i stykket til tross for at han ikke er noen tronpretendent. Striden om tronen får sin kristne innramning når den knyttes til jernbyrden og til soningsverket ved Elgester kloster, og ved fremhevelsen av bisp Nikolas' rolle i kampen mellom Skule og Håkon blir det moralske aspekt ved borgerkrigen fremhevet. Bispen er den onde selv i forkledning.

Skaperverkets trappesystem

Jeg så at den kristne innramning av den historiske konflikt ga stykket en vertikal akse. Dette kan utdypes.

Vertikaliteten i middelaldersamfunnet er ikke bare en religiøs orden. Den er også en sosial orden. Den sosiale orden baserer seg på ulikhetsprinsippet. Ulikhet er et hellig prinsipp, innstiftet av skaperen. Det at det er forskjell på konge og vasall, bonde og trell, mann og kvinne forsøker middelaldersamfunnet ikke å skjule, men gjør tvert imot en dyd ut av. Det finnes en orden i alt fra det laveste til det høyeste; hver ting i tilværelsen har sin plass i rekken, og ved å inngå i trappesystemet er den enkelte ting, det enkelte menneske med til å sikre skaperverkets fullkommenhet. Den enkeltes oppgave i tilværelsen består således i å holde sin plass i trinnrekken og utfylle denne etter beste evne. 33)

Jens Aage Doctor beskriver i artikkelen "Den borgerlige digtnings tilløb - kortlangt i King Lear" det identitetsproblem føydalsamfunnets menneske står overfor i forbindelse med en presentasjon av det sosiale trappehierarki: 34)

Hvad der nærmere tilkommer og påhviler den enkelte er givet med den placering, høj eller lav, som han indtager på samfundspyramiden; ingen skal være i tvivl om sin funktion, det er som at tilegne sig en rolle: at indrette sin optræden efter rollens krav og gøre hvad den foreskriver, uanset om man nu i

sig selv måtte være oplagt til det. Den der således, i dobbelt forstand, har sat sig ind i sin rolle har fået retningsbestemt sin livsudfoldelse også ideologisk; han er den der i kald og stand virker for helheden - familien, godset, riget - og hvad det kommer an på er at udfylde kongerollen være en loyal vasal, en uforfærdet kriger, solidarisk ægtefælle, tro tjener. 35)

Når tilværelsen er slik innrettet, kan det ikke nytte å strebe etter en annen plass i systemet enn den man tilkommer. Hvis det er tronen det gjelder, så er ikke det en jobb man kan kvalifisere seg til. Her teller ikke kvalifikasjoner, ansiennitet og kompetanse. Her gjelder ikke det prinsipp at den beste skal ha stillingen. Å legge inn billetten på den kan man spare seg, for papirer og anbefalinger teller ikke. Det eneste som betyr noe er privilegiene, de man fødes til, dvs. arveretten.

Dette er en antropologi som legger forholdvis liten vekt på hvilket individ som befinner seg bak den sosiale rolle. Den personlige kompetanse og privilegiet faller sammen; det er en enhet mellom person og funksjon. Jens Aage Doctor sier det slik: "at kaldes, at synes konge er at være det!" Kongeverdigheten er ikke en maske som det skjuler seg en individualitet bak. Titlene var den gang ikke tomme, men fulle - av betydning.

I det borgerlige, liberalistiske samfunn er det omvendt ikke titlene som betyr noe, men mennesket bak. Titlene er tomme, og den ubrytelige enhet mellom person og funksjon middelalderssamfunnet kjente, er opphevet. Privilegiene blir nå bannlyst i frihetens og likhetens navn. Det innebærer at mennesket ikke lenger definerer seg ut fra stand og kall, men ut fra individuell evne og hell til å gjøre karriere i et samfunn hvor "enhver er sin egen lykkes smed".

Hvordan det pyramidale middelalderssamfunns vektning av funksjon fremfor person er avløst av det liberalistiske samfunns fremhevelse av det borgerlige individ bak den samfunnsmessige rolle, kan vi se ved å kaste et blikk på et av de få føydalrelikter vi ennå har tilbake: kongen.

Utøvelsen av de offisielle kongefunksjoner i dag, som f.eks. å åpne stortinget, er tomme seremonier. De manifesterer ingen reell makt. Til gjengjeld er kongen som privatperson blitt et interessant tema i offentligheten: kong Olav på ski i Nordmarka med sin hund,

kong Olav som seiler osv.

I dyrkelsen av privatmennesket bak kongemasken projiserer det borgerlige samfunn sin menneskeforståelse over på en føydal institusjon. I det borgerlige univers er kongedømmet ikke lenger av Guds nåde, men inkarnasjonen av den "nåde" som ligger i de borgerlige livsomstendigheter. Kongefamilien er alminnelig i den forstand at den fører et liv som ligner enhver borgers, men u-alminnelig i den forstand at dette liv er velsignet med alle de former for gode borgerskapet streber etter: kjærligheten og lykken i kjernefamilien, avbildet i intimsfæresituasjoner, i fritidsopplevelser. ³⁶⁾

Å synes konge er ikke lenger å være det. Tvert imot, titler er tomme, men de kan være gode å gjemme seg bak. De kan tjene som masker for en indre, subjektiv dimensjon. I det borgerlige univers er det ikke bare legitimt å etablere slike indre frirom, hvor mennesket er alene med seg selv og sine hemmeligheter. Det er også en forutsetning, for ut fra en borgerlig selvforståelse knytter identitetsopplevelsen seg til dette indre frirom. Det er herutfra en realiserer seg selv, blir til det en er eller skal være.

Med denne forflytning av interessen fra det ytre til det indre i menneskets selvforvaltning beveger vi oss fra religiøse, moralske og sosiale bestemmelser av de menneskelig handlinger til de psykologiske bestemmelser. Føydal "ytterlighet" er blitt til borgerlig "inderlighet".

"Det er ligesom to mænd i dig, islendig", sier Skule jarl til Jatgeir: "Sidder du mellem hirden i lystig lag, så drar du kappe og kofte over hver din tanke; er en ene med dig, ligner du stundom dem en får lyst til at vælge sin ven iblandt". ³⁷⁾ Det er å plante en borgerlig forestilling midt inne i en middelalderverden, hvor skaldens oppgave er å være skald og utøver av en samfunnsmessig funksjon som plasserer han en hel del trappetrinn under kongen. Med sin henvendelse til intimiteten i skalden er det som om kongen taler til ham som til en likemann, til et borgerlig jeg-individ. En intermenneskelig horisontalitet er skapt. Skalden svarer med en høyt utviklet bevissthet om hva borgerlig subjektivitet er: "Når I går til svømning i elven, herre, så kler I eder ikke af hvor kirkealmuen må forbi; men I søger jer et lønligt skjul". ³⁸⁾

En slik jegbevissthet ligger tett på Ibsens egen, skal man dømme etter et brev han skrev til Bjørnson året etter at Kongsemnerne var kommet ut:

Jeg ved at jeg har den Mangel ikke at kunne komme tæt og inderlig nær til de Folk, for hvem Fordringen er at skulle give sig hen aabent og helt ud; jeg har noget af det Samme som Skalden i Kongsemnerne, jeg kan aldrig komme mig ret for at klæde mig helt af, jeg har en Følelse af at jeg til min Raadighed i personlige Forholde kun har et falsk Udtryk for det, som jeg bærer allerinderst, og som egentlig er mig selv, derfor foretrækker jeg at lukke det inde og derfor er det at vi stundom har staaet ligesom observerende hinanden paa Afstand. 39)

Sitatet fra Bjørnsonbrevet utgjør en nøkkel til den borgerlige psykologi Ibsen utfolder i sine stykker. Uttalelsen røper hvorledes forholdet mellom person og funksjon ikke lenger som i middelaldersamfunnet kongruerer, men opptrer som polariteter. Det ytre blir en maske som tjener til å skjule det indre, som til gjengjeld blir tvetydig og krever psykologisk iakttagelse for å kunne avleses. Menneskene blir psykologisk interessante for hverandre, blir objekter for hverandres iakttagelser, blir i deres innerste ensomme, blir til atomistiske enkeltindivider. "The great chain of human being" er oppløst i sine enkelte bestanddeler.

Nå reiser problemet seg slik: Er Kongsemnerne et moderne borgerlig drama i middelaldergevanter og -kulisser, eller er det et drama som skildrer en forfatter som i sin selvforståelse pendler mellom en preborgerlig og en borgerlig ideologi?

Atle Kittang heller i artikkelen "The Pretenders - Historical Vision or Psychological Tragedy?" til den første teori. Han skriver:

If we consider The Pretenders from the point of view of genre classification, it has to be registered as a historical drama. But, however historical the plot and subject-matter of the play may be, it still remains in the mind of every student of Ibsen a drama of the inner, psychological, moral and existential conflicts of man, - a play that takes up the tensions between faith and doubt, love and betrayal, action and resignation. 40)

Kittang tilskriver Hermann Hettners bok Das moderne Drama fra 1852, som Ibsen kom over allerede tidlig i femtiårene, en hel del av æren for omfunksjoneringen av det historiske drama:

According to Hettner, the true poetic qualities of the historical tragedy are related to the development and presentation of characters. If an author prefers to take his subject-matter from history, he is bound to show the utmost loyalty to the historical reality. But the historical *couleur locale* is never allowed to be his principal concern. History is dramatic only insofar as it provides characters and psychological patterns with which a contemporary audience can identify. 41)

Det skulle være unødvendig å fremheve at mitt syn dekkes av den siste teori: middelalderdramaet er ikke en tom form, men aktualisering av en tematikk som hører hjemme i Ibsens borgerlige samtid. Det er brytninger i stykket mellom et religiøst-føydalt drama og et borgerlig-individualistisk drama, liksom det er brytninger i Ibsens selvforståelse mellom preborgerlige og borgerlige ideologier.

Og her vil jeg starte min analyse.

Guds stebarn på jorden

Åpningsscenen i Kongsemnerne kaster oss rett ut i de dramatiske begivenheter. Vi befinner oss på Kristkirkegården i Bergen sammen med landets mange kongsemner. Anledningen er den at Inga fra Varteig skal bære jernbyrd for å bevise for all verden at hennes sønn er Håkon Sverressøns sønn.

Det er seks år siden birkebeinerne valgte ham til konge på Øreting. Siden har ryktene gått om at han ikke er den han utgir seg for å være, og for å mane ryktene i jorden har han nå selv krevd Guds dom i saken.

Håkon har ikke selv styrt riket i de årene han har vært konge. Det har Skule jarl gjort som verge for ham, da kongen har vært umyndig inntil denne stund. I løpet av disse seks årene har trengselen omkring tronen blitt stadig mer uttalt etter hvert som ryktene om den falske konge vokste. Flere og flere kongsemner har meldt seg med krav om å få slippe til. Nå står de her alle - fylt av angst og spenning: Vil Gud peke på Håkon? Eller skal en av dem være konge? Ingen higer sterkere mot tronen enn Skule; han har da også i disse år fått smake maktens sødme.

Men det går som Håkon hele tiden har forestilt seg. Inga kongsmor trer ut av Kristkirken og viser dem alle at hennes hender er skjære og hvite som før. Guds dom er falt: Håkon er den rette konge!

Nå begynner imidlertid de skuffede kongsemner å diskutere jura og fortolkninger: Jernbyrden har bare bevist at Håkon er et rettmessig kongsemne! Han kan stille seg i køen av tronsøkere sammen med dem!

En slik reaksjon har Håkon ikke ventet, og den opprører ham. Men for å komme misnøyen tillivs gir han kongsemnerne den innrømmelse at kongevalget skal gå om. Så vil det vise seg hvem folket vil ha til konge; for Guds og folkets dom må alle så bøye seg.

Håkon blåser til riksstevne, og her blir han tatt til konge av det norske folk. Det skjer ikke uten dramatikk. På avstand følger vi hvordan Håkon får en forgylt stol satt frem for seg på tingvollen, samtidig med at en maken stol blir satt frem for Skule av jarlens egne menn. Håkon blir vred og vil hindre det, men jarlen holder fast i stolen.

Mer plastisk kan kampen om tronen ikke fremstilles. Med denne begivenhet er opptakten til borgerkrigene skjedd, og en opprører har manifestert seg. Borgerkrigene ender ikke før Skule ligger død utenfor Elgeseter. Og det er her dramaet stanser. Det har sin primære interesse i å skildre opprøret og opprøreren.

I samme øyeblikk Håkon trer inn i rollen som konge, identifiserer han seg med den og handler helt og holdent i overensstemmelse med hva rollen krever. At han er den rette mann på den rette plass kan avleses av den nesten forunderlige suksess han har med sine handlinger. Alt synes å lykkes for ham.⁴²⁾ Hans utøvelse av kongegjerningen hviler ikke på intuisjon og instinkter, men på reell innsikt - en innsikt i civitas Dei.

Det er denne innsikt han formulerer i den tanke som Skule senere finner så genial at han vil gjøre den til sin egen. Norge har vært et rike; det skal bli til et folk, sier Håkon. Trønder skal ikke lenger stå mot vikværing, og agdeværing ikke lenger mot hordalending. Alle skal være ett heretter. Han sammenligner Norge med en kirke som ennå ikke har fått sin vigsel. Vigselen skal han selv bringe. Middelalderpyramiden er her forvandlet til et kirkebygg, der alle byggets elementer understøtter hverandre og streber sammen oppad mot samme guddommeliggjørelse:

Håkon. (...)

Ser I da ikke, at Norges rige, således som Harald og Olaf rejste det, kun er at ligne med en kirke, som ikke har fået vigselen endnu? Væggene høijner sig med stærke støtter, loftshvælven spænder sig vidt over, spiret peger opad, lig gran i skogen; men livet, det bankende hjerte, den friske blodflom går ikke gennem værket; Guds levende ånde er ikke indblæst i det; det har ikke fået vigselen. - Jeg vil bringe vigselen! Norge var et rige, det skal blive et folk. Trønder stod mod Vikværing, Agdeværing mod Hørdalending, Hålogalending mod Sogndøl; alle skal være et herefter, og alle skal vide med sig selv og skønne at de er et! Det er hvervet, som Gud har lagt på mine skuldre; det er gerningen, som skal gøres af Norges konge nu. (...) 43)

Det er klare paralleller mellom denne nasjonale visjon og den forestilling om gudsstaten vi finner i Augustinus De civitate Dei, hvor Shakespeares kongedramaer uten tvil har vært det forbindelse mellomledd.

Når Augustin definerer de to motstilte størrelsene gudsstaten og verdensstaten, tenker han ikke på konkrete historiske dannelser, institusjoner eller riker i bokstavelig forstand. Det er tale om det abstrakte innbegrep av en rekke ensartede krefter. Gudsstaten omfatter alle de krefter som virker på Guds side; i gudsstaten lever man i innbyrdes kjærlighet, man tjener hverandre i ydmykhet, og det hersker fred og rettferdighet.⁴⁴⁾

Verdensstaten derimot, som han også kaller djevelstaten, er innbegrepet av alle de gudsfientlige krefter. I verdensstaten hengir man seg til maktbrynde, til innbyrdes splidaktighet, til hovmod og urettferdighet. Det er kampen mellom disse to maktgrupper som betinger historieforløpet. Det betyr at enhver historisk institusjon kan tas i begge makters tjeneste, eller selv kan stille seg til rådighet for dem.

Gud har opprettet to arter av myndighet på jorden som skal kjempe på gudsstatens side. Han har utrustet to institusjoner med myndighet. Det er kirken og staten. Men disse er ikke likestilte. Kirken er direkte uttrykk for gudsstaten, mens den jordiske stat kun er det i den grad den bøyer av fra sin bestemmelse og faktisk arbeider på gudsstatens virkeliggjørelse.

Mens gudsstatens bilde kan tegnes i form av et kirkebygg hvor alle elementer i byggverket (alle gudsstatens medlemmer) understøtter hverandre i en hierarkisk orden og bidrar i et harmonisk samspill til rikets fred, så kan verdensstaten anskueliggjøres i et motbilde.

Bisp Nikolas presenterer det et sted i stykket for Skule:

Bisp Nikolas. (...)

Så i aldri et gammelt billede i Nidaros kristkirke? Det viser syndfloden, som vokser og højner sig op over alle berge, så der kun er en eneste tind igen. Opper der klyver en hel slægt, fader og moder og søn og søns hustru og børn; - og sønnen river faderen ned i vandflommen for at vinde bedre fæste, og han vil rive moderen med, og hustru og alle børn, for at vinde op til toppen selv - thi deroppe er en fodsbred land, der kan han holde sig en time. - Det, jarl, det er visdommens saga og hver vismands saga.⁴⁵⁾

Var det foregående bilde stykkets samlingsmetafor, så er den

kjempende menneskemonolitt stykkets spiltelsesmetafor. Var kirkebygget en avbildning av middelaldersamfunnets føydalpyramide, så er menneskemonolitten et monument over en (borgerlig) individualisme som truer med å oppløse den indre sammenheng i "the great chain of being". Det siste bilde er en skrekkvisjon, et undergangsbilde, men også en fristelse for den maktbegjærlige. Det er djevlesk forførende for en person som Skule.

Skules identitetsproblem relaterer seg til disse to avbildninger av samfunnsstrukturen. Han erverver seg etter hvert innsikt i sin egen plass i den store, guddommelige orden, ikke som masten som skal peke oppad, men som den tunge, knudrede ekestamme under kjølen. Det er en innsikt i det guddommelig gitte trappesystem tilværelsen er ordnet etter:

Kong Skule. (...)

Er der da trappetrin både over og under? Højner Håkon sig ligeså højt over mig, som jeg højner mig over Pål Flida? Skulde Håkon have fået syn for de ufødte tanker, og ikke jeg? Hvem var jevnhøj med Harald Hårfager, den tid der sad en konge på hvert næss, og han sagde: nu får de falde, herefter skal der kun være en. Han kastede den gamle saga overende, skabte en ny saga. (Ophold; han går grundende frem og tilbage; derpå stanser han.) Kan en mand tage Guds kaldelse fra en anden, således som han kan tage våben og guld fra sin fældte fiende? Kan et kongs-emne tage kongsgerringen på sig, således som han kan tage kongskåben på? Egen, som fældes til skibstømmer, kan d e n sige: Jeg vil være masten i skibet, jeg vil tage furuens gerning, pege rank og skinnende opad, bære gylden fløj på toppen, slå med hvide, bugnende sejl i solskinet og synes for folket langt, langt, borte? - Nej, nej, du tunge, knudrede egestamme, din plads er under kølen; d e r skal du ligge og gøre nytte, stilt og useet af hvert øje oppe i dagen; - dig er det, som skal hindre skibet fra at kante i uvejret; masten med guldflyg og med bugnende sejl skal føre det frem mod det nye, mod det ukendte, mod de fremmede strande og mod den vordende saga! 46)

I løpet av stykket bringer Skule seg selv på plass i denne store guddommelige orden. Det gjør han ved å oppgi planen om å erstatte Håkon på tronen. Han bøyer seg for "Guds bestemmelse", han går den vei Gud peker ut for ham.

Men derved blir han konge i en annen betydning av ordet. Ved å ofre sitt liv for å rense den blodskyld han med sitt opprør har påført riket, blir Jesu tornekroner og blodets purpurkåpe den skrud han mottar ved sin endelige kroning.

Han sikrer ikke bare sin egen sjels frelse ved dette offer. Også Håkons kongstanke kommer han til å realisere. Indirekte bringer han fred og vigsel over landet.

Søsteren Sigrid tolker offeret i disse kristne vendinger:

Sigrid. (...)

Dagen gryr; det dages i Norge, og det dages i hans urolige sjæl! Har ikke vi forfærdede kvinder stået lenge nok i lønkamrene, skrækslagene og gjemt ind i de mørkeste kroge, lyttende til al den rædsel som øvedes udenfor, lyttende til blodtoget som gik landet over fra ende til ende? Har vi ikke ligget blege og forstenede i kirkene, og ikke vovet at se ud, ligesom Kristi disiple lå i Jerusalem på den store langfredag da toget gik til Golgata! (...) 47)

Men nå er det som om forløsningen skjer - samtidig på det mikrokosmiske og det makrokosmiske plan:

Sigrid. Hør, hør! Alle klokker i Nidaros ringer -!
Kong Skule (smiler sørgmodig). De ringer en konge til graven.

Sigrid. Nei, de ringer til din rette kroning nu!
Farvel, min bror; la blodets purpurkåbe flømme vidt over dine skuldre; all brøde dækkes under den!
Gå ind, gå ind i den store kirke og ta livsens krone!
(...) 47)

Skule vender tilbake fra "sin ulydighetsgang på jorden" og blir til et "guds barn".

Men Skules offer får også betydning for Håkons moralske utvikling. Håkon har hele tiden befunnet seg på plass i den guddommelig instituerte pyramide, men det har manglet noe i hans personlige utvikling. Hans hjerte har ikke kunnet bli hørt under utøvelsen av embetsplikten. Sine kjæreste har han måttet sende fra seg. Borgerkrigen har virket forrående også på ham. Han har vært henvist til å virke med en konges arm og en konges hode, men "den hele konge" blir han først når freden er ringt inn i landet, og han kan samle sine aller kjæreste om seg igjen. Først nå mottar også han sin "vigsel".

Liksom geografi forvandler seg til religiøs topografi med sine sakrale "steder" og symboler, slik blir også kroppen i denne moralske konflikt gjenstand for betydningsladning som grenser til emblematikk. 'Hånd' og 'arm' blir metaforer for handlekraft

og mot, 'hode' til symbol på kløkt, innsikt og styringsevne, endelig blir 'hjerte' til tegn på kristent sinnelag, dvs. kjærlighet, tilgivelsesevne og forsoningstrang. "Hånd i hånd" går Skule og sønnen Peter ut for å lage seg hugge ned av bymennene. Det skjer frivillig, og derfor krones de med "tornekrone" og "blodets purpurkåpe". Men Håkon skritter over Skules lik, som "ligger i veien for ham", og derved kan han gå til kongsverket "med frie hender". De "bundne" hender er blitt "frie" og ledes av hjerte og hode.

Opprøreren

Skules sterke trang til å bemektige seg tronen under den dramatiske jernbyrdscenen i første akt henger sammen med hans følelse av å være kongens likemann.

"Jeg alene er den som kan styre landet frem til det beste i disse tider", sier Håkon, men det er Skule ikke så sikker på". Der er flere her, som gir sig selv slikt fagert skudsmål", svarer han.⁴⁸⁾

Skule resignerer imidlertid når han erfarer at Håkon er den mann Gud har valgt til gjerningen, og han synker sammen i sykelige refleksjoner over Håkons merkelige hell som konge. Han lammes av sjalusi.

Her er det at bisp Nikolas kommer inn og vil vende selvpopp-trevlingen til aggressiv utadventhet: "Er I da blind? Ser I ikke at det er en sterkere magt end birkebejnerflokken som staar bagved Håkon og fremmer al hans gerning? Han får hjelpen deroppefra, fra dem - dem som står eder imod - fra dem som var eders avindsmænd fra fødselen af!" Og disse "avindsmænd" skal man ikke bøye seg for: "Rejs jer, mand, skyd ryg! Hvad fik I ellers eders ubendige sjæl til?" Og bispen henviser til det første storverk som ble øvet i verden av engelen som reiste seg mot lyset.⁴⁹⁾

"Og som blev slængt i avgrundens gab -", svarer Skule litt forskrekket. Men nå kan bispen ikke holde tilbake sin ville opprørsdrift: "Og skabte et rige der, og blev konge, en mægtig konge, - mægtigere end nogen af de ti tusen - jarler der oppe!"⁵⁰⁾

Slik er det en tredje måte å bli konge på. Det mørke luciferske rike er bispens kongerike.

Bispen frister jarlen liksom djevelen frister Kristus. Og jarlen lar seg påvirke: "Hvorfor satte de mig ind i verden når de ikke ville stille det bedre for mig?" spør han seg selv. Det er å forherde seg i en lucifersk tross mot Guds mening med én.

Vi husker bispens bilde av syndfloden i form av en levende og stridende menneskemonolitt, hvor det individuelle maktbegjær rev over alle menneskelige bånd mellom enkelt-individene.

I dette bilde ligger det en ansats til individualistisk autonomi, som dog ikke får lov å slippe fri, idet middelalderperspektivet legger seg tolkningsblokkerende ut over det hele. I dette perspektiv blir Skules kolossale ambisjoner og maktoppdrift til destruksjonsdrift. Virkningen blir oppløsning og kaos. I den grad metoden rommer maktmuligheter, så ligger disse i en splitt-og-hersk-strategi. Perpetuum mobile heter det i Nikolas' terminologi. Det er en strategi som består i å "eviggjøre" striden ved å sørge for at ingen av konfliktens parter blir sterke nok til å beseire den annen. Kombattantene vipper opp og ned etter vektarmprinsippet: snart synes den ene å ha overtaket, snart den andre. Det ondes prinsipp: den evige ufred.

Vendepunktet i Skules utvikling skjer da han i siste akt tar på flukt mot Elgeseter kloster. På vei til klosteret blir han bare fulgt av en eneste munk - hans menn sviker ham - og denne munken åpenbarer seg som hans onde ånd: bispen i gjenferdets skikkelse. Nikolas vil friste Skule en siste gang. Han lover å følge ham til kongssetet, men vilkåret er at han skal sikre sin egen sønn, Peter, tronen etter seg.

Skule oppdager øyeblikkelig faren ved å avlegge et slikt løfte. Ingen har i kristen forstand større skyldbyrder å bære enn nettopp Peter, som Skule en gang fikk seg betrodd, ung og ren av sinn. Siden har dette naive barn i blind tiltro til farens storhet og misjon fart fullstendig hensynsløst frem. Å sette ham på tronen vil være det samme som å sikre underverdenen retten til riket i generasjoner fremover. Det er å instituere bispens "perpetuum mobile".

Skule ser at han er på vei mot fortapelsen. Han lærer at bispen vil føre ham opp på et høyt berg og vise ham all verdens herlighet, og han gjør som Kristus:

Kong Skule (løfter hånden til ed). Min søn skal skal - (falder pludselig inde og udbryder forfærdet.) Kirkeraneren! Al magten til ham! Ha! nu skønner jeg dig; - du vil hans sjæls fortabelse! Vig fra mig, vig fra mig! (strækker armene mod himmelen.) Og forbarm dig over mig, du, som jeg nu skriger til om hjelp i min høyeste nød! (Styrter til jorden.) 51)

Og så er veien klar. Skule vinner sitt kongedømme, som altså ikke er av denne verden.

Vender vi tilbake til den augustinske motsetning mellom civitas Dei og civitas terrena, ser vi at Kongsemnerne som middelalderdrama i sluttakten har presentert tre konger for oss. Det er den mørke, luciferske fyrste som med sitt "perpetuum mobile" representerer et splittelsesprinsipp i tilværelsen, som aldri helt kan utryddes, men dog holdes nede. Så er det Skule, som har måttet bøte med sitt liv for å motvirke at dette splittelsesprinsipp helt og holdent invaderte verden og fastholdt den som en civitas terrena. Endelig er det Håkon som i sin kamp for å realisere civitas Dei, mottar Skules selvoffer som støtte, når sitt mål og blir med sin moralske utvikling ett med det.

Tre roller er blitt fylt ut; tre kongsemner er blitt konger, har funnet sine plasser i det middelalderske føydale trappetrinssystemet: Skurken Nikolas, offeret Skule og helten Håkon. Rolle og væsen glir over i hverandre.

Spranget

Skule jarl. (...)
at stå det høyeste så nær - bare
et slug imellem - et spring over, -

Vi tar for oss åpningsscenen en gang til å behandler den ut fra en annen problemstilling. Vi må da leve oss inn i de to hovedpersoners situasjon og derutfra lokalisere på hvilken måte de kontrasterer hverandre.

La oss starte med å se på Håkon. Det er to viktige nasjonale begivenheter som skjer i første akt, og Håkon står bak dem begge. Det er for det første jernbyrden, for det andre kongevalget. Begge begivenheter forteller oss om Håkons evne til å handle når det er bruk for å handle. Han er i ganske enestående grad handlingspotent.

En annen ting vi skal feste oss ved i forbindelse med disse to begivenheter, er at Håkon ikke selv behøver dem for å bli bekreftet i sin selvoppfattelse. Det er omgivelsene som i begge tilfeller krever ytre bevis. Hva omverdenen støtter seg på i form av ytre beviser, det besitter Håkon i form av indre sikkerhet. For hans del behøver Inga ikke å bære jern; han vet med seg selv at han er den rette konge. Kongevalget ser han frem til med mer enn optimisme; han vet hvem valget vil falle på.

Den indre sikkerhet hos Håkon skyldes ikke kristentro. Tvert imot er kristentroen et resultat av den: han tror på Gud fordi han tror på seg selv. Selvtilliten har med karakterutviklingen å gjøre:

Det er seks år siden Håkon ble valgt som konge. I de seks årene frem til nå, hvor han ikke i gavnet, men bare i savnet har vært konge, har alle latente energier ligget buntet i ham i forventningen om den fremtidige oppgave. Vi kan vende Doctors ord på hodet og si at å føles som konge er å være det. Håkon er konge, selv om en annen for øyeblikket sitter på tronen. Håkon mangler bare å bringe det ytre i overensstemmelse med det indre. Så snart han er myndig, dvs. gammel nok til å overta styret, griper han uten å nøle kommandoen. Med et eneste, dristig sprang har han forvandlet lengsel til virkelighet, bundethet til frihet, barndom til manndom.

Han opplever hele situasjonen som en forløsning: Nu er det altså gjort, det som hver evne i mig har ropt højt imod, - det, som mit hjerte har vrid og vendt sig under -".⁵²⁾ Han sier det også slik: "Med bundne hænder har jeg siddet til denne dag; jeg mener ingen mand vil fortænke mig i at jeg længter at få dem løst".⁵³⁾

Til den siste replikk svarer Skule: "Jeg mener at alle vi kongssønner har været lige stramt bundne, thi ingen af os har vidst, hvor langt hans ræt strak".

Det vet Håkon. Han har seg selv som eneste og absolutte referanse. De andre er "umyndige" og er derfor henvist til å ta imot handlingsanvisninger utenfra. De speider etter ytre tegn. Ytre "fylde" må hos dem erstatte indre "tomhet".

Mest markant er denne mangel på privat kompetanse hos Skule selv. Ingen speider mer begjærlig etter tegnene enn han. I starten av stykket fremtrer Skule slett ikke som Guds motstander. Får han bare tegn ovenfra om hvem som er den rettmessige konge, så vil han bøye seg for Guds dom, selv om avgjørelsen skulle gå ham imot. Han vil lære å bøye sitt gjenstridige sinn under Håkon på tross av at han vet at det vil falle ham vanskelig. Tegnene ovenfra må Skule ha, for han vet ikke med seg selv om han er "en hel konge". Men vet man det ikke, så er man det heller ikke. Å vite at man er konge er å være det. Det er denne viten som gir styrkebeltet.

Det er ikke første gang Skule har befunnet seg så nær kongssættet at han har drømt om at han satt i det. Til bispen røper han at han har hatt sjansen flere ganger tidligere uten at det er blitt til noe. Den gang Guthorm Sigurdsson ble konge, stod Skule parat, og på én måte var han nærmere til det enn Guthorm. Han var "den voksne, sterke mand", mens Guthorm var et barn. Det som skapte sluket mellom ham selv og tronen var den gang at Guthorm var kongssønn, sier han.

Senere var sjansen der på ny. Men denne gang ble Erling Steinvegg tatt til konge. Skule skulle ha brutt med birkebeinerne for å komme til. Det var denne gang den uoverstigelige kløft som lå mellom ham og kongsstolen. Han nådde ikke frem, selv om han følte seg bedre rustet for oppgaven enn Erling.

Alltid kommer noe i veien for Skule.

Guthorm døde, og så kom Skules bror på tronen. Han var syk

allerede før han trådte til og således uskikket til å styre. Men også denne gang ble det Skules skjebne å sitte på gjerdet. Han ventet. Han speidet etter sykdomstegn i brorens ansikt, og hvert drag av smerte gjorde ham godt. Det var som "et vindpust i seilet"; det bar ham nærmere mot tronen. Lengselen, ventingen i den uforløste tilstand gjorde hans sinn mer og mer betent. Men Inge døde, og Håkon kom.

Skules problem ligger ikke i at han ikke er den Gud har utpekt til konge, men at han aldri makter å handle den dag det skal handles, alltid har unnskyldninger, alltid stiller opp ytre barrierer for seg selv. Det som skal til for å føre ham over sluket, har han ikke i seg, slik Håkon har det, og derfor må han søke det i det ytre i form av bekreftelser eller bevis:

Skule jarl. Mig tyktes det måtte komme hjælp ovenfra. Jeg kendte kongskraften i mig, og jeg ældedes; hver dag der gik, var en dag som toges bort fra min livsgærning. Hver kvæld tænkte jeg: i morgen sker der et jærtegn, som fæller ham og sætter mig på tronen. 54)

Forlengst har Skule nådd den alder da hans "ungdomsfuldeste kraft" burde kunne settes inn for å realisere hans heteste ønske-drømmer. Vi så hvorledes Håkon i samme øyeblikk han var blitt voksen nok til å styre selv, grep makten med begge hender. Håkon handler der Skule nøler, grubler og mytologiserer sin handlingslammelse:

Skule jarl. (...)

Det er den store forbandelse som ligger over alt mit liv, dette, å stå det høyeste så nær - bare et slug imellem - et spring over, - på den anden side et kongsnavn og purpurkåpe og trone og magt og alt; daglig har jeg det for øje - men vinder aldrig over. 55)

Angsten for å ta dette sprang som fører fra ønske til handling, fra barndommens bundethet til voksenalderens frihet gjør at Skule blir kastet tilbake til sitt indre uoppfylte ønskekammer og lukket inne der. Det minsker ikke ønskenes og begjærenes styrke, men betyr en langsom pervertering av dem. Hans higen etter makt er ikke som hos Håkon koblet sammen med visjonær idealisme og personlighetsvekst. Makten blir hos ham

et mål i seg selv, og i kampen for å vinne den setter han sin personlighets kvaliteter over styr. Makten kommer derved til å bli et tomt skall, en avmektig ytre manifestasjon. I denne historie er nemlig det ytre ikke viktigere enn det indre. Det forholder seg omvendt.

Et øyeblikk i sitt liv er Skule konge. Han har fått jaget Håkon på flukt, men han føler seg ikke som konge. Å føles som konge er å være det. Derfor hjelper det ikke at Skule formelt besitter verdigheten. Kommer tanken om kongsretten uforvarende over ham, så er det Håkon han har i tankene, - ikke seg selv. Hans indre væren står i motsetning til hans ytre synes. Skule har bare maskert seg som konge. Titler er tomme!

Ikke bare forøder Skule sine egne ressurser. Han viser seg også uskikket som konge. Hans handlinger er tvilrådige og in-konsekvente, og får katastrofale følger. Det går annerledes med ham enn med skalden. Motgang avler hos Jatgeir nye dikt. Motgang fører hos Skule til selvpoppivelse og ansvarsunndragelse. Stimulert av bisp Nikolas' mytiske virkelighetstolkning projiserer han ansvaret utover. Han retter bitre anklager mot himmelen som skapte ham slik: "Hvorfor satte de meg ind i verden når de ikke ville stille det bedre for mig?"

Skule sammenligner seg selv med en ufruktbar kvinne, og det ligger det en god posjon selvinnsikt i. Han elsker Håkons "tankebarn" fordi han ikke selv eier noe. Han erfarer at det er dødt og tomt i ham og omkring ham. Sin indre tomhet må han kompensere for ved å stjele liv utenfra. Han vil knytte skalden til seg og gi ham sin egen livsoppgave å arbeide for. Det nekter skalden, for han vet at man må leve for "sitt eget livsverk". Men sønnen Peter lykkes det Skule å forbruke til samme formål. Han blir satt inn i kampen for Skules mål; han er med til å gi Skule det selv han ikke har.

Alt går galt for Skule. Han redder seg nok med sitt offer i sluttscenen en personlig frelse, en kristen identitet, men derved bytter han bare ut den ene "rolle" med den andre. Fra å være opprører blir han undersått. Det er ikke sin egen sak han arbeider på. Den har han latt ligge for å tjene en annen.

Skalden sa det slik: "En mand kan falle for en andens livsværk men skal han blive ved at leve, så må han leve for sit eget". For sin selvrealisasjon.

Sett i dette lys er Skule en taper, mens Håkon og Jagtgeir skald har ordnet sitt karakterproblem.

Det borgerlige drama i Kongsemnerne er et drama om karaktersvikt. Ikke om manglende evner eller talent, men om en fundamental angst som er vanskelig å overvinne når et menneske skal frigjøre seg fra sine barndomsformyndere for helt ut å handle ut fra seg selv, være seg selv. Angst og tomhetsfølelse er kjerneordene, og disse psykiske problemer er ledsagefenomener til den borgerlige individualisme som har sprengt seg ut av føydalsamfunnets nettverk av menneskelige avhengighetsrelasjoner.

Karakterproblemet

Vi har sett hvordan middelalderdramaet om civitas Dei og civitas terrena og det borgerlige drama om utviklingen av karakteren løper sammen og finner sin lykkelig avslutning i Håkons skikkelse. Men vi har også sett hvordan det borgerlige individuasjonsdramaet går dypere og har primat når det gjelder å bestemme personenes handlinger: Håkon er sin egen før han er Guds mann. Jatgeir skald er nok kongelig hoffdikter, men ikke for enhver pris. Han har sin egen identitet både som privatperson og som dikter å ta vare på, og hensynet her veier tyngre enn hensynet til konge og nasjon.

I Skuleskikkelsen løper ikke de to dramaer sammen. Også Skule har sitt psykologisk-eksistensielle problem før han får sitt kristent-moralske problem, og han ender med å finne sin plass i den store, føydale sammenheng uten å ha blitt til et borgerlig individ. På overgangen mellom barn og voksen har Skule ikke maktet spranget fra umyndighet til myndighet. Det er siden bare i alder at manndommen har nådd ham. "Jeg var den voksne, sterke mand", sier han som kommentar til at barnekongen Guthorm trådte inn foran ham. I det ytre ja, men ikke i det indre. Mellom ham og manndommen stod og står fremdeles angsten, tvilen, spranget, valget og ansvaret. Istedenfor det ene, definitive valg som kan føre ham over "sluket", nøler han og tenker ut flere utveier, slik at han ikke er i stand til å velge en av dem. Derved kommer han til å befinne seg i en kronisk eksistensiell krise.

Disse eksistensielle kategorier kjenner vi igjen fra Søren Kierkegaards antropologi.⁵⁶⁾ De viser hvordan stykket til syvende og sist har et dypt slektskapsforhold til Ibsens foregående drama, Kjærlighedens Komedie.

Bisp Nikolas - intrigemakeren

Brytningene i stykket mellom middelalderdramaets moralsk-religiøse konflikt og det borgerlige individdramaets psykologiske tematiseringer avtegner seg i Ibsens oppbygning av Nikolas-skikkelsen.

Som aktør i middelalderdramaet, hvor kampen utspiller seg mellom himmel og helvete, mellom Vårherre og Satan, har bispen fått seg tildelt en dobbeltrolle. I kropp og forkledning går han himmelens ærend, men i sitt indre er han djevelens mann. Hans "storverk" i livet blir den oppfinnelse han gjør like før han dør. Den skaffer ham bokstavelig talt udødelighet, idet den tillater ham å gjenoppstå i generasjoner etter generasjoner som splidaktighetens vesen, som Guds antipode, som fristelsen til det onde.

Men under utklekkelsen av en slik djevlesk plan er ikke bispen mer forherdet enn at han må ha sine prestekolleger til å lese bønner for sin sjelefrelse. Han er redd for dom og straff. Det gode og det onde kjemper om herredømme over ham nå i hans siste stund:

Bisp Nikolas. (...)

O, var ikke enden så rap
over mig, - og dommen og straffen, - jeg
skulle ruge dig ud til en høg, som skulle
kaste skyggende rædsel over alt landet og
hugge sine hvasse klør i hver mands hjerte!
(farer sammen.) Men den sidste time er nær!
(skrigende.) Nei, nei, - du skal blive til
en svane, en hvid svane! 57)

Det onde seirer. Når bispen dør, er den onde løs. Munkene flykter redselsslagne ut fra kapellet med ordene: "Frelse sig, hvis som kan!" Andre som er til stede roper: "Det lo højt fra krogen!" - Det skreg: "vi har ham!" - Alle lys sluktes!"⁵⁸⁾

Men dette livsforlis er holdt på distanse fra oss ved at det er tegnet i komisk strek, og komikken er ikke bare på vår side. Bisp Nikolas utfolder den selv. Badet i humor blir derfor Nikolas' dødsscene til et av de sceniske høydepunkter i forfatterskapet.

Med sin åpenhjertige selvutlevering bidrar bispen også til belysning av karaktertematiseringen i stykket. Han forklarer

faktisk sin egen moralske avsporing og gjør det helt i overensstemmelse med den ibsenske karakterforståelse vi har sett eksempler på tidligere i analysen. Han vender tilbake til det tidspunkt i sin egen fortid da han befinner seg på overgangen mellom barn og voksen, eller rettere: presis det øyeblikk da han skal gjøre spranget over i voksenlivet. Her møter angsten ham, og den støter ham tilbake:

Bisp Nikolas.

- Min æt var den mægtigste i landet; mange store høvdinge gik ud fra den; jeg vilde være den største af dem alle. Jeg var ikke mere end gut, da jeg begyndte at hungre efter storværk; jeg tyktes, jeg umuligt kunde vente til jeg blev voksen; - der rejste sig konger med mindre ret end jeg, - Magnus Erlings-søn, Sverre prest -; jeg vilde også være konge; men høvding først, - det var nødvendigt. Så skulde slaget stå på Ilevoldene; der var det førstegang jeg var med. Solen randt, og der gik glitrende lyn fra tusende blanke våben. Magnus og alle hans mænd gik frem, som til en leg; jeg alene kendte mig klemt om hjertet. Hårdt foer vor fylking frem; men jeg kunde ikke vinde med - jeg var ræd!

Angsten er ikke en karakteregenskap, dvs. en medfødt personlighetsdefekt, men en eksistensiell opplevelse knyttet til selve utfordringen i situasjonen, til de muligheter for personlig utvikling og vekst som situasjonen byr på.

Nikolas flykter fra sitt mulighetsfelt og søker hjelp hos andre der han ikke kan hjelpe seg selv. Han kneler foran altrene og gir rike gaver for å få den hellige makt på sin side. Og når heller ikke det hjelper, så sier han seg helt fri for ansvaret og skyver det over på himmelen: "det var de hellige selv, som stengte bommen for mig". 59)

Omkring dette personlige nederlag skjer det en voldsom mytologisering fra Nikolas' side. Han omdefinierer angsten, slik at den ikke lenger rommer utfordringen og muligheten i seg, men tvert imot signerer personlighetsblokkeringen. Maktstjålen har han vært fra fødselen av, hevder Nikolas og fastlegger dermed en determinisme i sin livsforløp som legger heldet utenfor rekkevidde. Og hvem har ansvaret for at han ble slik? Og er det ikke en bitter urettferdighet av Gud å kreve de samme gjerninger av ham - halvmannen - som av den som fikk evnen "fuldt ud til sin livsgjerning"? "Jeg har intet forbrudt, det er mig uretten er øvet

imod; jeg er anklageren!" sier Nikolas.

Den utadrettede aggressivitet går generelt mot "hvert hode i dette land som har høynet sig over mængden". Hva Nikolas selv ikke har kunnet realisere, det skal heller ikke andre komme til å utføre. Hans hat mot all verden, hans intrigemakeri er personlig motivert. Det er kompensatorisk:

Bisp Nikolas.

Ja, jeg har hatet meget; hatet hvert hode i dette land som har høynet sig over mængden. Men jeg hatet fordi jeg ikke kunde elske. Fagre kvinder, - o, jeg kunde sluge dem med gnistrende øjne endnu! Jeg er over åtti år og endnu står min hug til at fælde mænd og favne kvinder; - men det gik mig der, som i slaget; bare vilje og begær, magtstjålen fra fødselen af; lystens sydende gave - og dog krøpling! 60)

Ordet 'krøpling' forvansker problemet. Det er nettopp ikke i anlegg og utstyr bispens mangel sitter, men i evnen til å bringe sitt indre potensiale i overensstemmelse med den ytre virkelighet. Ingen kan hjelpe Nikolas med denne oppgaven. Skalden ga klar beskjed da han sa til Skule at om en kunne dø for en annens livsoppgave, så kunne en bare leve for sin egen. Sin egen livsoppgave er en i Ibsens verden ene om, og ingen får dispensasjon fra kravet om å løse den.

Skule løser den ikke, men velger isteden å påta seg en annen. Hans personlighetsoppgave er i realiteten ikke noe som krever heltebedrifter av ham. Innenfor individuasjonstematikken er Nikolas' problem nøyaktig like stort eller like lite som enhver annen persons. Her gjør ikke standsforskjeller seg gjeldende, og her er ikke trappetrinn over og under det enkelte menneske. Løser man ikke sitt personlighetsproblem, så faller man ikke ned af middelaldersamfunnets standstrapper, men ut av allmennheten, normaliteten, det minste felles mål.

Det er det som skjer når Nikolas flykter fra slaget på Ilevollene der alle de øvrige menn som Magnus har, strir så "mandelig". Når de etterpå vasker sine blodige klær i Trondheimsfjorden, så gjør Nikolas det samme for seg selv et annet sted, men det er ikke blod han vasker vekk. Han er et barn; han er ikke mennenes like. Han får heretter "de andres" latter imot seg når han går

frem i hærdrakt.

Men legger Nikolas innenfor det borgerlige individuasjonsdrama for dagen en avmakt, så kompenserer han innenfor det moralsk-religiøse middelalderdrama ved å velge en rolle som skaffer ham allmakt. Konge eller prest må den mann være som skal rå for all makt, sier Nikolas, og i erkjennelse av dette har han valgt prestegjerningen for seg selv.

Det forholder seg med ham som med Skule at de lar selvrealisasjonsoppgaven ligge og velger seg i stedet en oppgave som tar seg ut av en hel del mer, men i virkeligheten er en hel del mindre, og når alt kommer til alt betyr personlighetssvik. Men det er den forskjell på Skules og Nikolas' forhold til selvrealisasjonsproblemet at Nikolas en gang for alle har satt en parentes om det og ved fortolkningsmessige manipulasjoner gardert seg mot at det kan tas opp igjen. Han er stivnet i en form; hans personlighetsmanko er blitt kronisk. Han blir et slags undermenneske, en karikatur, en klovnefigur som vi ikke er i stand til å identifisere oss med, men vi kan more oss over ham og med ham.

Med Skule har det seg helt annerledes. Gjennom hele dramaet har han muligheten for sine øyne til å realisere seg selv. Han befinner seg konstant i det feltet hvor angsten og spranget gjensidig betinger hverandre. Hans karakter er dynamisk-plastisk fordi hans skjebne ennå ikke ligger fast. Derfor følger vi hans utviklingen med spenning og identifiserer oss med ham. Først i sluttscenen er hans skjebne fiksert, da han velger å dø for Håkons oppgave og derved oppgir å leve for sin egen.

Det moralsk-religiøse middelalderdrama og det borgerlige individuasjonsdrama har således forskjellige utganger og forskjellige tydingner av de personforløp vi får risset opp.

Nasjonen og dikteren

Ett sted i stykket glir de to historier sammen, og det er karakteristisk nok et sted hvor Ibsen er nær ved å bryte den sceniske fiksjon for å kunne komme til å si hva han har på hjertet.

Scenen jeg tenker på, er gjenferdsscenen i femte akt, hvor Skule søker å redde seg ut av Trondheim by på flukt fra Håkons menn. På vei mot Elgeseter kloster blir han fulgt av en mann i munkekappe, som viser seg å være bisp Nikolas' gjenfred.

Bisp Nikolas' ærend viser seg å være mye mer omfattende enn det å friste Skule og føre ham mot fortapelsen. Ibsen bruker ham i denne scene som talerør for å kunne si noen sannhetens ord til nasjonen. Nikolas foretar en nasjonal refselse, og det skjer på vers:

Går til sin gerning de norske mænd
viljeløst vimrende, ved ej hvorhen, -
skrækker sig hjerterne, smyger sig
sindene, veke, som vaggende vidjer
for vindene, - kan kun om en ting
i verden de enes, den, at hver stor-
hed skal styrtes og stenes, - hejses
som mærke usseldoms klude, sætter
de æren i flugt og i fald, - da er
det bisp Nikolas som er ude, Bagler-
bispen, som røgter sit kald! 61)

Man kan si at den nasjonale samdrektighet også er målet for denne kritik, men det er ikke lenger hierarkiske bånd som skal sikre rikets enhet og sammenhold. En pyramidal samfunnsstruktur er her erstattet av en horisontalstruktur, hvor den dialektiske spenning ligger i forholdet mellom individ og masse. Massen er et amorft og formbart materiale uten egenvilje, uten styringsevne. Massen utgjøres av den sum av enkeltindivider som ikke har maktet å gjøre seg fri av den og derfor forblir uten forankring i sitt eget vesen. Massen tuktes fordi den er masse og ikke har forvandlet seg til noe annet. Men den angripes også fordi den utøver gruppetyranni og ikke vil slippe det individ frem som søker å realisere seg selv.

Selvrealisasjonsmuligheten hviler altså på to vilkår: for det første at det personlige vågemot er til stede, for det andre at omgivelsene ikke legger altfor store hindringer i veien for enkeltindividet, at de ikke smitter enkeltindividet med deres slapphet, deres viljeløshet og deres misunnelse.

Det er ikke vanskelig å se sammenhengen mellom denne problematik og Ibsens egen situasjon: tolker han seg fri av gjensidige mesensatforpliktelser i forholdet til den norske nasjon, så blir han stående der som fri dikter som bare har seg selv å stole på. Det er ingenting over og utenfor ham; han må selv bane seg vei som dikter. Men veien kan gjøres tyngre av nasjonen/massen som i smålighet nekter ham den anerkjennelse han mener han har

krav på.

Slik blir den nasjonale refselse liggende i forlengelse av hans nyervervede forståelse av seg selv som fri dikter, en dikter hvis mangel på suksess først og fremst må føres tilbake til ham selv.

Vi startet med å se på forfatterens dobbeltrolle i samfunnet. Vi har dernest analysert frem en parallellitet til denne dobbeltrolle i dramaet. Endelig er dobbeltheten forsøkt bestemt samfunnsmessig og økonomisk.

Med utbredelsen av kapitalistiske eiendoms- og rettsforhold ble individets stilling i samfunnet ikke lenger determinert av hvor det tilfeldigvis var født innenfor det føydale hierarki, men derimot av dets økonomiske makt på markedet. Det betydde først og fremst en formell befrielse fra det ufrie føydalforhold. Den guddommelige verdensorden kunne ikke lenger trekkes frem som rettferdiggjørelse av sosial ulikhet. Isteden talte man om manglende evne hos de personer som ikke kunne følge med i konkurransekampen.

Presis i dette skjæringspunkt befinner Ibsens problem som dikter seg. En borgerlig dikter er ved å vikle seg ut av det føydale hylster.

Men vi har også sett hvorledes den nye individforståelse omorganiserer hans forhold til fedrelandet. Avføydaliseringen frigjør et kritisk potensiale hos forfatterne, legitimerer en refselsesstil som vi først får se utfoldet i de følgende stykker: i Brand og Peer Gynt, men der liksom her uløselig bundet til selvrealisasjonskravet.

Med demonteringen av den norske nasjon som mesen- og formynderinstans er det lagt opp til et genreskifte i forfatterskapet. Det nasjonalhistoriske drama blir avløst av det nasjonal-karaktereologiske.

Noter

1. Hundreårsutgave. Henrik Ibsens samlede verker, Oslo 1932, b.V, s. 104.
2. *Ibid*, s. 109.
3. Ifølge teorien om "den klassiske borgerlige offentlighet" fremkommer allmennviljen av konkurransen mellom private interesser. Allmennviljens 'ratio' seirer over særinteressesenes 'voluntas' gjennom den kvalifiserte debatt, den herredømmefrie kommunikasjon. Presis like fornuftig foregår det på varemarkedet dersom det får lov å passe seg selv uten statens innblanding i form av prisregulering eller økonomisk støtte, ifølge klassisk liberalistisk teori. Utviklingen av økonomisk liberalisme og politisk liberalisme (stemmerettsutvidelse) var således ulike aspekter ved en og samme borgerlige bestrebelse i midten av forrige århundre. Se Jürgen Habermas: Borgerlig offentlighet - dens framvekst og forfall. Henimot: en teori om det borgerlige samfunn, Oslo 1971, særlig kap. IV "Borgerlig offentlighet - idé og ideologi".
4. Halvdan Koht, Henrik Ibsen. Eit diktarliv, B.I, Oslo 1954, s. 196.
5. Virkelig profesjonell ble litteraturkritikken først mot slutten av 1860-årene, skriver Willy Dahl i Norges litteratur I: Tid og tekst 1814-1884, Oslo 1981, s. 152. Profesjonaliseringen setter Dahl i sammenheng med dagspressens voldsomme ekspansjon, som startet i 1850-årene.
6. Om en slik bruks- eller leilighetsdiktning skriver Harald Bache-Wiig i artikkelen "Litteraturkritikk og offentlig mening. Welhavens kulturkamp i 1830-åra", Norskraft nr. 34, 1982, s. 48, at "allerede ved sin utfylling av representative behov ideologisk og sosialt, hadde denne kunsten blitt tillagt verdi: den ble verdsatt for sin evne til å sikre kulturell kontinuitet, harmoni og selvfølelse innenfor et homogent miljø. Den fant passende ord ved passende sted og leilighet, på vegne av en "allmennhet". Ved å ta på seg løsningen av slike oppgaver, fortjente dikterne anerkjennelse så å si for bedømmelsen av de spesifikt litterære kvaliteter".

Nettopp leilighetslyrikken og dramaet er de genrer som lengst bevarer en representativ funksjon opp igjennom det forrige århundrets utvikling av det borgerlige samfunn. (Se Peer E. Sørensen, H.C. Andersen & Herskabet. Studier i borgerlig krisebevidsthed, GMT 1973, særlig kap. II). I Litteraturkritikkens historie - notater til en modell, Universitetet i Oslo 1982 (stensil), peker Arild Linneberg på hvordan leilighetsdiktningen har vært lite påaktet i de tradisjonelle litteraturhistorier til tross for at leilighetsdiktet var dominerende innenfor den lyriske genre "ikke bare i det forrige århundre, men også et godt stykke inn i vårt eget" (s. 31). Linneberg er inne på at også teaterinstitusjonens betydning i forrige århundre har vært oversett: "Etableringen av et nasjonalt teater var ikke uten grunn en avgjørende begivenhet i den norske embetsmannsstatens historie" (s.34).

7. Sitert fra Bjørn Hemmers etterord til Kongsemnerne i Henrik Ibsen. Samlede verker, Oslo 1978, s. 482.
8. I brev til kongen med anmodning om årlig gasje datert 15. april 1866. Hundreårsutg., b.XVI, s. 137.
9. Hundreårsutg. b.XVI, s. 93f.
10. Ibid., s. 95.
11. Hundreårsutg., b.XIV, s. 454.
12. Om eksilet se Erik Østerud, Det borgerlige subjekt. Ibsen i teoriehistorisk belysning, Oslo 1981, kap. 20 og 21.
13. Halvdan Koht 1954, s. 267.
14. "I 1860-årene får vi (...) etterhvert en helt ny forfattertype: den frie skribent som skal leve av å være skribent, uten å ha stilling i embetsverket som økonomisk ryggrad", skriver Willy Dahl i Norges litteratur I, s. 150, og han føyer til: "Til det var det norske markedet ikke stort nok. Men når det danske kom til - og språkforskjellen var ennå ikke blitt større enn at det lôt seg gjøre - kunne det gå".
15. Hundreårsutg., b.XVII, s. 209.
16. Niels Birger Wamberg: Digterne og Gyldendal, Kbh. 1970, s. 52
17. Hans Heiberg, "... født til kunstner". Et Ibsen-portrett, Oslo 1967.
- 18) Mer og mer kom Ibsen til å betrakte sine stykker som "bøker" istedenfor "partiturer" for en eventuell teateroppførelse. Verkets varekarakter blir viktig. I forbindelse med utgivelsen av Brand skriver han til Hegel: "Trykk og Papir er meget smukt, men Bogen vilde formentlig have vundet i Udseende hvis Verskolonnerne havde staaet mere midt paa Siderne". (H.utg. b.XVI, s. 147). Forfatterskapet blir mer og mer orientert i forhold til forlagets utgivelsesrytme med førjulperioden som den gunstigste for utgivelser. Til Hegel i forbindelse med utgivelsen av Peer Gynt i 1967: "Men, under Forudsætning af at De er fornøjet med Arbejdet, bliver Spørgsmaalet om De ønsker Bogen ud till Jul. Jeg seer naturligvis dette helst, men overlader forøvrigt Sagen til Dem." (s. 186).
19. Hundreårsutg. b.XVI, s. 184. Det er viktig her å peke på at kapitaliseringen av bokmarkedet ikke bare skaper den frie, uavhengige forfatter å la Ibsen, men også den lønnsarbeidende forfatter som er underlagt forleggerens betingelser. (se i denne forbindelse Morten Møller og Steen Svava Olsen, Det litterære markedes utvikling mellom 1660 og 1830, Århus 1976).
20. Ibid., s. 198. Ibsens svar markerer i virkeligheten oppbruddet fra en normativ estetikk-tradisjon, en "klassisistisk" regelestetikk hvor det enkelte kunstverk måles ut fra dets overensstemmelse eller ikke med universelle lover. Arild Linneberg fører denne estetikk-tradisjonen tilbake til føydalsamfunnets representative offentlighet, og ser den utfoldet i den norske embetsmannsoffentlighet langt opp i forrige århundre. (Linneberg 1982, s. 49ff).

21. Det er i denne sammenheng interessant å se hvorledes forfatteren i samme øyeblikk som hans forfatterskap blir lagt i kapitalistiske rammer, forvandler seg til kapitaleier og spekulant. Han antar karaktermaske. Han skriver til Hegel: "Honoraret for "Kjærlighedens Komedie" beder jeg Dem om, naar Tiden kommer, ikke at send mig, men lade det henstaa indtil næste sommer, eller en anden Tid, da jeg hervede nødtigt vil indehave flere Penge, end jeg bruger. - En Bøn har jeg imidlertid till Dem, nemlig, dersom det kan ske uden altfor stor Ulejlighed, at De vilde gjøre Udlægg till samt besørge kjøbt for mig en Lotteriseddel (enten en hel, to halve eller 4 fjerdedels) i Kjøbenhavns Klasselotteri, jeg har just intet Haab om at vinde, men der er dog deri en Spænding, som jeg synes om. Tillgiv at jeg vover at anmode Dem herom!" (s. 168) Senere bruker han overskuddet til oppkjøp av aksjer.
22. J.fr. Tomas Forser, Thomas Olsson och Per Arne Tjäder "Akademikultur och litterär institution på 1880-talet" i Den litterära institutionen. Studier i den borgerliga litteraturens sociala historia (red. Arne Melberg, Rabén & Sjögren 1975).
23. Se Ludvig Holm-Olsen, Lys over norrøn kultur. Norrøne studier i Norge, Oslo 1981, særlig kapitlet "Grunnleggelse av norrøn filologi i Norge", s. 57-95.
24. P.A. Munch, Det norske Folks Historie, Tredje Deel. Christiania 1857, s. 979.
25. Ibid., s. 979.
26. J.fr. Ludvig Holm-Olsens fremstilling av Rudolf Keyzers forskning i Lys over norrøn kultur, op.cit.
27. J.fr. Arild Linnebergs karakteristikk av teaterinstitusjonen i det forrige århundre om at etableringen av et nasjonalt teater var en avgjørende begivenhet i den norske embetsmennsstatens historie. (se note 6). Den nasjonale opprustning lå ikke bare i valget av emne. Innenfor teaterinstitusjonen lå den også i å skaffe stykker med norske replikker og i å erstatte norske skuespillere med danske, slik at det kunne bli snakket norsk på scenen (j.fr. Ole Bulls kamp for opprettelse av Det Norske Theater i Bergen omkring 1850 og opprettelsen noen år senere av Kristiania Norske Theater som motvekt mot Christiania Theater, hvor danske skuespillere dominerte).
28. Se Halvdan Koht 1954, s. 223.
29. Hundreårsutg., b.V, s. 150.
30. J.fr. Augustin, De civitate Dei.
31. Se Olav Lausund, Comic and Tragic Vision of History and Man in Shakespeare's Early History Plays, Universitetet i Oslo (u-publisert hovedoppgave).
32. Halvdan Koht, "Shakespeare and Ibsen" i Rolf Fjelde (ed), Ibsen. A Collection of Critical Essays, N.J. 1965.

33. Se Arthur O. Lovejoy: The great chain of being, Harvard Univ. Press 1966.
34. Kritik 52, Kbh. 1980.
35. Ibid., s. 36.
36. Om de moderne kongemyter se Søndags-B.T. Rapport om en succes, Kbh. 1971, ved Kirsten Bolvig kap. X: "De kongelige myter. Den alexandrinske verdensmodel".
37. Hundreårsutg. b.V, s.104.
38. Ibid., s.104.
39. Hundreårsutg. b. XVI, s.101.
40. Atle Kittang, "The Pretenders - Historical Vision av Psychological Tragedy?" Ibsen-årbooken 1975/76, Oslo-Bergen-Tromsø 1977, s. 78.
41. Ibid., s. 78.
42. Den lykkelige hånd Håkon har med styret av landet i Ibsens stykke, harmonerer med P.A. Munchs fremstilling av kongen: "I Haakons Tronbestigelse hilste man Begyndelsen til en ny, lykkeligere Tidsalder, og man troede at see et Varsel herpaa i den overvattedes Frugtbarhed og herlige Vinligt, som udmerkede dette Aar. Sommeren, berettes der, var saa god, at Frugttrærne paa de fleste Kanter af Landet bare to Gange Blomster, og de vilde Fugle lagde to Gange Ægg". (s. 590f).
43. Hundreårsutg., b.V, s. 90.
44. Jeg bygger her min fremstilling på Erik Lund, Mogens Pihl og Johannes Sløk, De europeiske ideers historie, Kbh. 1966.
45. Hundreårsutg., b. V, s. 49.
46. Ibid., s. 103.
47. Ibid., s. 148.
48. Ibid., s. 148.
49. Ibid., s. 26, jfr. P.A. Munch 18, s. 879: "Kort at sige, han besad, som Sagaen udtrykker sig, mange Egenskaber, der pryde en god Høvding, og var ikke det sidste ulykkelige Aar kommet, kunde man have sagt, at der aldrig udenfor selve Kongestammen var født nogen Mand i Norge med bedre Evner end ham".
50. Hundreårsutg., b. XVI, s. 50.
51. Ibid., s. 50.
52. Ibid., s. 139
53. Ibid., s. 24.
54. Ibid., s. 27.

55. Ibid., s. 46f
56. Ibid., s. 45f
57. Om Ibsens forhold til Søren Kierkegaard se Jørgen Haugan, Henrik Ibsens metode. Den indre udvikling gennem Ibsens dramatik, Kbh. 1977, særlig analysen av Rosmersholm, og mine egne analyser av Gengangere og Rosmersholm i Norskrift nr. 28, 1980 ("Syndefall og alveslag. Om samfunnskritikk og eksistensialisme i Henrik Ibsens Gengangere) og i Norskrift nr. 34, 1982 ("Den rosmeriske adelighet og dybdepsykologien. En studie i Henrik Ibsens Rosmersholm).
58. Hundreårsutg., b.V, s. 71f.
59. Ibid., s. 82.
60. Ibid., s. 78.
61. Ibid., s. 78.
62. Ibid., s. 139.

Ivar Havnevik:

FRIGJØRINGSLYRIKKEN 1945

Forbemerkning:

De avsnittene som her gjengis, er utdrag av et større arbeid om forholdet mellom lyrikk og samtid i de første etterkrigs-årene 1945-49. Arbeidets første del, som det følgende er hentet fra, analyserer dikt som ble utgitt av etablerte lyrikere i 1945. Tekstene er forfattet 1940-45.

Avsnittene om frigjøringslyrikken danner avslutningen på en seleksjon og gruppering av en rekke sentrale motiver i denne diktningen. Behandlingen av "krigslyrikerne"s bøker vil utgjøre en referanse for en gjennomgåelse av de nye lyrikernes produksjon.

Det resymé som gjengis her, gjelder hele framstillingen av motiver i 1945-lyrikken, både krigsdikt, frigjøringsdikt og dikt med andre motiver. Men dikt som er skrevet av debuterende lyrikere, er altså ikke omtalt.

Tekstene som siteres, er hentet fra førsteutgavene, og alle sidehenvisninger gjelder disse. Siden det er tale om utdrag av et større hele, er kryssreferansene blitt stående i "nullstilling".

Tekstene er hentet fra følgende utgivelser:

Nordahl Grieg: Friheten

Inger Hagerup: Videre

Louis Kvalstad: Drømmen om tiden og bølgen

Gunnar Reiss-Andersen: Dikt fra krigstiden

Einar Skjæraasen: Så stiger sevjene

Halldis Moren Vesaas: Tung tids tale

Tore Ørjasæter: Livsens tre

Arnulf Øverland: Vi overlever alt!

Som pamflett ble utgitt Ingeborg Refling Hagen: "Fare, kjær varlig her!" og "Er verdensparolen: TILBAKE!"

Frigjøringsmotiver

Frigjøringslyrikk kan vi kalle de tidsdikt som har etterkrigstiden som stoffområde. I forhold til nedskrivningstiden, og ofte også til utgivelsen, har diktene en futuristisk intensjon. De taler om en kommende samfunnstilstand. Slik sett er de i slekt med den idédiktningen vi nettopp har gjennomgått, og hvor visse prinsipper, lover og verdier kunne ha en gyldighet ut over det aktuelle og dermed også for framtidens tilstand for menneskeheten, eller for det norske folk. I idé- og frigjøringslyrikken blir vårt folk gjerne en pars pro toto for menneskeheten, og representativ for den.

Frigjøringsdiktene er som regel fulle av forventning om samfunnet som skal oppstå når freden kommer. Det er en gjennomgående tillit til at det frigjorte samfunn vil bli et godt samfunn, der høye verdier vil kunne bli utfoldet i samvirket mellom innbyggerne. Vi vil i tekstkorpus få møte tre varianter av fredsforventninger, en som uspesifisert forestiller seg et eller annet godt samfunn, en som forventer en restaurasjon av det norske samfunn fra før 9. april, og en variant som kanskje ikke alltid forventer, men som håper på og ser muligheten for et nydannet samfunn av høyere kvalitet enn noe historisk samfunn før 1940, dvs. en utopi. I en viss forstand kan frigjøringsdiktene vise seg å være tekster som trekker samfunnsmessige, politiske konsekvenser av de ideer om tilværelsens vesen og verdiinnhold vi tidligere har studert. Det gjelder da forfatterskap som omfatter både de generelle idédikt og de mer spesifikke frigjøringsdikt.

Noen ganske få tekster mangler en positiv forventning til etterkrigssamfunnet, men gir ord til advarsler om å gi plass for institusjoner eller handlemåter som vil kunne motvirke den ønskete verdiutfoldelsen.

Motiv: Fredsforventning

Kontrasten mellom samtidens krise og den tapte idealnasjon Norge som skal gjenerobres, er meget skarpt framstilt av Nordahl Grieg i "Øya i ishavet".(s. 56-58) Den geografiske motsetningen mellom ødemarkslandskapet på Jan Mayen og det frodige sommerlandskapet i Norge får en parallell utnyttelse med storslagen effekt: Kontrasten tilsvarer Norge i krig og Norge i fred, mennesket i krig og mennesket i fred. Selve konkresjonen i naturgrunnlaget har mye å si for diktets virkningspotensiale. Og forfatteren gjennomfører myndig koplingen av de tre parallelle ideene. Vers, prosodi, syntaks og en for Griegs krigsdiktning sjelden knapphet går sammen om å gi diktets budskap en helt særpreget styrke:

Mørk står en øy av hav,
ensom og kald og bar.
Dette er Norges land.
Dette er alt vi har.
(s. 56)

Tapet av landet er en umåtelig sorg. Den usle resten av det, ishavsøyas golde landskap, demonstrerer som faktum det politiske og ideale tap. Men i det tapte land har nordmennene vokst opp og levd og skaffet seg sine verdier:

Blomster og skog og gress
ga oss sin vekst og fred,
så vi må blø med alt
liv som ble trampet ned.
(s. 57)

Fortroligheten med verdiene reiser kravet om gjenerobring av dem, og det er et krav nordmennene med nødvendighet må oppfylle. Fra andre dikt vet vi at åndelige verdier ikke har kunnet la seg kue av fiendens vold, men ånden kan heller ikke gjenerobre noe tapt land: "Og skal vi vinne det, / skjer ikke det ved ånd." Da må også vi bruke fiendens voldsmetoder: "Drepe er alt vi skal. -" Det er et åndelig tap som står på høyde med tapet av landet, en menneskelig ødeleggelse som kan sammenliknes med Jan Mayens "isflak og stein og grus". Men målet for denne selvødeleggende voldsbruk er overordnet hensynet til å bevare egen moralsk renhet. Motstandskjemperne ofrer seg for framtidens samfunn og innbyggerne av det, deres barn:

Slik at en annen slekt
åpen og varm og fri
kan, mellom løv og korn,
slippe å bli som vi.
(s. 58)

Ved handling på tvers av egne idealer sikres idealenes framtid i et samfunn vi vet skal kunne gi rom for dem.(21)

I Gunnar Reiss-Andersens "I timen da alt er ånd" (s. 65-66) utvikles den idé vi har sett flere steder i krigslyrikken: at tyskernes voldsrett ikke kan hamle opp med den ånd som det kuede folket er bærere av:

Det hvisker av vind i løv,
det stråler fra blomsterfonn
at makt er avmektig støv
i timen da alt er ånd.
(s. 66)

Hva ånden består av, blir antydnet gjennom diktets åpningsstrofer - landets renhet ("Det blomstrer så kysk og hvitt"), dets skjønnhet, dets sjelfullhet og det naturlige forhold mellom landet og folket, nærmest et kjærlighetsforhold. "Timen da alt er ånd" er den stund da alle disse kvalitetene oppleves og diktjeget blir seg bevisst at ånden ikke kan kues av volden. Det egenartete ved diktet ligger i den videre konsekvens som situasjonen gir tanker om. Bevissthetsstunden innebærer et framtidsløfte, i og med at Gud sår sin sæd akkurat da:

Guds høire og venstre hånd
sår seden av dugg og ild,
i timen da alt er ånd,
den timen da alt blir til.

I denne sluttstrofen rommes en visjon om freden, den skal gi rom for akkurat de høye nasjonale kvaliteter som dannet ånd. Verdiutfoldelsen blir potensert, etter som Gud sår med begge hender, og den blir altomfattende, idet ytterlighetens elementer, vann og ild, forenes i unnfangelsen.

Halldis Moren Vesaas markerer sitt syn på frigjøringens høye verdi i et dikt som gjør bruk av både vårens verdibegreper og påskeevangeliets. "Påske 1945!" (s. 68-69) risser opp et landskapsbilde av en vikende vinter og kopler dette sammen med overgangen fra langfredag til påskeaften. Det skjer med et slikt militaristisk ordvalg at referansen til den nærstundende fred er opplagt:

No veit vi at mørkret som rår her
har snart tapt sitt siste slag.
(s. 68)

Fredsforventningen knytter seg spesielt til gjenreisningen av mennesket, dvs. menneskerettighetene, men diktets vi ytrer sterk glede ved å være viss på at det bare vil ta kort tid før kapitulasjonen kommer. Noen forestilling om etterkrigstid gir ikke diktet ut over dette, vissheten er nok.

I diktet "Ny vår (1945)" (s. 51-52) bruker Einar Skjæraasen vårens iboende verdier på en litt annen måte - han tar opp de erotiske elementer og fruktbarhetsevnen for å hylle den kommende fred. I sammensmeltingen av folk og land vil vårens vitalitet stå som det samlende tegn over det frigjorte samfunn:

Å men menneskebarn, også vi skulle komme som våren
og ennå en gang: Klæ jorden med liv!

Motiv: Gjenreisning

Restaurasjonen av det tapte Norge finner sitt uttrykk som fredsvisjon først og fremst hos Arnulf Øverland. Det skjer helt eksplisitt i diktsamlingens avslutningsdikt "Hjem fra Sachsenhausen" (s. 133-134) der friheten betyr gjenforening med det tapte:

Oss venter barn og make.
Nu får vi alt tilbake,
vårt hjem og vår egen jord
der hele vår fremtid gror.
(s. 133)

Her i første strofe er perspektivet helt og holdent den frigjorte fangens, og også neste strofe uttrykker glede over gjenforening mellom de fangne og de gjenværende. Men diktets synsvinkel blir etter hvert utvidet slik at frigjøringen gjelder ikke bare fanger, men også hele det okkuperte folk: "Nu skal våre barn ha fred!" Freden er en gjenoppståen av et Norge som er ubesudlet av fiendehandlinger; "atter er verden vår", heter det, for "vår norskhet er bevaret" tvers igjennom krigens prøvelser.

En utdypning av hva denne "norskhet" går ut på, kan vi finne i det tidlige nasjonaldiktet "Vårt fedreland" (s. 50-53) som gir et tilbakeskuende overblikk over det Norge som er foreløpig tapt, men som skal vinnes tilbake. Landskap og naturforhold danner rammen om et samfunn der vesentlige verdier blir utfoldet. Familien er kjernen i dette samfunnet, og barnets trygge og kjærlige forhold til foreldrene tilsvarer folkets forhold til fedrelandet:

Hvor trygg den vesle stuen var
hvor grønn den hagen grodde!
Men hver en kvinne, hver en mann,
er barn av dig, vårt fedreland!
(s. 50)

Nasjonens historie er en arbeidets historie, i kamp med karrige kår. Demokratisk eierstruktur i landbruket gir hver bonde et tilhørighetsforhold til sitt arbeid. Nærheten til jorden er en verdi som finner en like verdifull balanse i nordmennes utferdstrang, det gjelder både sjøfart og i kulturell virksomhet:

Den samme flukt i nordisk ånd:

Den fridde sig for dogmebånd,
som skipet letter anker.

(. . .)

Og dog så rotfast, hjemmekjær,
som bare nordisk diktning er!

(s. 51)

Landets liv karakteriseres av slike motsetninger, men folket holder det sammen ved hjelp av sitt samfunnssystem, rettsstaten:

Vi bygget landet vårt med lov.

Vi skydde løgn, vi dømte rov;

av dette er vi preget.

(s. 52)

Bevisstheten om verdiene i nasjonen gjør diktets vi overbevist om at motstandskamp vil lykkes, og sluttstrofen plasserer den tapte nasjon i fremtiden, når freden kommer - "her skal nordmenn råde". At diktet røper en forventning om at krigen skal være over allerede før vinteren 1941/42, forteller om forfatterens vilje til å oppmuntre og oppildne sine lesere.

Gunnar Reiss-Andersens fedrelandsdikt "Norsk freske" (s. 91-95) er ikke noe egentlig frigjøringsdikt, om vi ser strengt formelt på det - løsrevet fra sin kontekst i diktsamlingen har det ingenting med krigstiden å gjøre. Men her skal det vurderes som en del av diktsamlingen, og det blir da rimelig å lese som et restaurasjonsdikt, en frammaning av den nasjon som skal gjenoppstå når fienden er drevet ut av landet.

Ved første blick er det et rent landskapsskildrende dikt. Landskapet blir nærmest analysert i kraft av sin veldige variasjonsrikdom og i de mange kontraster når det gjelder geografiske og klimatiske forhold. En overordnet maleri-fiksjon gir rom for spesielt mange visuelle effekter, men her finnes også lyd- og temperatursansninger. Og en rekke verdiladde ord gir landskapsskildringen funksjon ut over det geografiske og fram mot hele nasjonen, også menneskene som bor i den. Den gjennomgående verdi er selve

livligheten, og variasjonen blir en vital kvalitet. Når de menneskelige kontraster "gammelt skogtroll" og "pur ung pike" blir brukt to ganger som metafor for landskapet, sier det også noe om variasjonsbredden i befolkningen. Landet er i det hele tatt perfekt, slik det kan forene kontraster. Og maleren er ingen vanlig kunstner:

en naken vår
under isbjørnskrud,
et gammelt kunstverk,
signeret: Gud!
(s. 95)

I diktsamlingens kontekst viser diktet at den midlertidig tapte nasjon har de kvaliteter som vil bestå gjennom prøvelsene og vil gjenopprette den.

Eksplisitt kommer denne tanken til uttrykk i samlingens neste dikt, "Landet med oss", (s. 95-99) der nasjonen på nåtidsplanet lever i eksilnordmennenes erindring og lengsel. Men erindringen eies også av alle som elsker landet, og diktets virkefelt blir dermed utvidet mot slutten til å omfatte alle dem som venter på at landet skal bli frigjort:

Vi har et Norge bak oss.
Vi har et Norge med oss.
Vi har et Norge foran oss
i gry og solopgang!
(s. 99)

Det er det samme rike som det tapte, men når freden kommer, vil dets edleste verdier komme tydeligere til sin rett og bli anerkjent etter fortjeneste, da "skal dette Norge stige / mot himlen som en sang!"(sst.)

Karakteristisk for restaurasjonsdiktene er det vi kan kalle et foredlende syn på spesifikt norske samfunnsverdier. Negative trekk i nasjonen før okkupasjonen fordufter helt når fortiden blir sammenholdt med krigstidens tyranniske undertrykkelse. Det ligger ikke bare fortrenghing eller forskjønnelse i dette fenomenet, etter mitt syn, men heller en forskyvning i språkbruken - i relasjon til nazistyreets maktmisbruk fortoner mellomkrigs-Norges konflikter seg som idylliske. Med en forandret virkelighet får ordene ny valør. Den agiterende intensjon i mange av diktene gjør naturligvis også sitt til å forgylle minnet om fortiden, siden det er den som skal gjenopprettes og det gjelder å holde håpet levende og engasjementet varmt.(24)

Motiv: Framtids-Norge

I og med det nye syn på nasjonen, som edlere eller mer verdifull enn den kanskje ble sett som før krigen, vil det lett kunne finne sted en videreføring av idealene, og dikteren stiller opp en utopi for freds-Norge, ikke bare en restaurasjon.

Noe slik skjer i et par tilfeller hos Øverland. Allerede et tidlig krigsdikt som "Skjebnetimen" (s. 59-62) ser for seg et samfunn av høyere kvalitet enn førkrigsnasjonen. Diktet utvikler seg fra å være et kampdikt til å gi en fredsvisjon. Overgangen skjer ved konstatering av at ideer ikke kan utslettes med vold:

den fattiges rett kan han krenke;
den lever enda i hjertet
(s. 61)

Verdier som kjærlighet og frihet vil bestå også gjennom en krise, og sammen med retten vil de gi grunnlag for en gjenreisning av samfunnet:

Byer skal reise seg rikere,
der de var skutt i grus.
Nye gårder skal lyse,
barn skal leke i hagen.
(s. 62)

Gjenoppbyggingen av byene gjør dem altså ikke bare like rike som før, men rikere. Beskrivelsen av fredslivet har lånt ord og verdier fra selveste Voluspå.(23)

Utopien sier også noe om i hvilken politisk retning den skal organiseres, den er fullt i pakt med Øverlands samfunnsutopi slik den er uttrykt i dikt fra mellomkrigstiden:(24)

Hver som yder sitt arbeid,
han stå for sitt styre selv!
Ingen være din herre,
ingen være din trell!
(s. 62)

Det siste diktet i gruppen som ble skrevet på Møllergata 19, kommer som en forløsning av en rekke depressive stemninger som får ord i diktene like foran.(se ovf. s. 00)

Det gjelder "Deilig er den himmel blå", (s. 109-114) et dikt som er skrevet på Wergeland-trokeer og som rammes inn av allusjoner til Grundtvigs kjente jule- og forløsningssalme.(25)

Diktet tar utgangspunkt i fangens situasjon. Han er berøvet alt, både samliv, samfunnsliv og kontakt med naturen. Erindring er det eneste han har tilbake av bånd til livet utenfor murene. I uskyldstilstanden før krigen, "dengang vi var små", hersket en naiv oppfattelse av verdens overveiende godhet, og verset "deilig er den himmel blå" gav uttrykk for denne godhet og for at den ville komme til å bestå for alltid. Slik ble verset - og verden - oppfattet. Men krigens erfaring gir en ny forståelse av det ondes styrke, og uskylden er brutt.

Diktsubjektet søker nå å utsi så dekkende som mulig "hvad det vilde si å miste". Det underliggende spørsmålet, som består av 22 linjer rapsodisk strømmende naturbeskrivelse, rommer selv sitt svar. Stilen, såvel som versemålet er Wergelands - ikke minst den retoriske effekten som ligger i at en intenst malende språkbruk påstås å ikke makte den nødvendige formidling av budskapet. Følelsen av tap er altså enda sterkere enn de sterke ordene skulle uttrykke.(26) Det er en aktiv, levende natur som er tapt, et himmellandskap med skyer som forandrer seg, står i forhold til jorden under dem, til forskjellige tider på døgnet. Landskap og himmel rommer en svær variasjonsbredde, men er likevel holdt sammen av en enhet, et grunnleggende liv. Sammenføyningen av kontraster utgjør noe av det sentralt verdifulle i landskapet. Og i et plutselig sprang befinner slutten av den lange ytringen seg i menneskenes verden. Landskapets skiftninger har forflyttet seg over i en elskets ansiktstrekk:

- eller smilet, underskjønt,
når det lyser, halvt bedrøvet,
når det glitrer gjennom tåren,
vemodømt . . .

(s. 110)

Foreningen av motsatte stemninger bestemmer kvaliteten også i dette savnet, og diktjeget utbryter: "Min var gleden, min var våren!" I det fortvilte savnet forestiller han seg en kontakt mellom seg og den elskede bortenfor fengselmurene. Vissheten om denne tankekontakt tvers gjennom alle stengsler danner et vendepunkt i teksten, og fortvilelsen vendes til håp, illustrert i bildet av vårjevndøgn. Tidene vil bli bedre, like naturbestemt som at det går mot lysere årstider. Dermed må dikts subjektet, nå et du som omfatter både diktets jeg og den enkelte leser, holde seg i åndelig beredskap for freden, dvs. skaffe seg en klar bevissthet om hvilke livsverdier som skal gjelde og hvordan den enkelte skal være ansvarlig for gjennomføringen av dem:

Du må nøie tenke efter,
hvem du er, og hvem du var,
du må kjenne dine krefter,
dine veier og ditt mål;
men om selve jorden brente,
må du rolig kunne vente,
rolig vente og gi tål.

(s. 111)

Det kan ikke være noen passiv tålmodighet det siktes til, men en viten om at seieren vil måtte komme, slik at den enkelte ikke gir opp sine menneskelige verdier.

I diktets neste fase stilles problemet om det er mulig for fienden å utrydde hele folket, dets ideer med propaganda, dets motstandsytende medlemmer ved deportasjoner og drap. Svaret er benektende, dersom folket holder seg til visse betingelser, ikke svikter bestemte verdier:

Lite trolig,
dersom troskap har tatt bolig
på ditt tun og i din hytte.
Ingen onde råd skal nytte
dersom bare vanlig mot
i ditt sinn har festet rot,
dersom folket holder sammen,
så i nød som og i gammen.

(s. 111-112)

Troskap mot de menneskelige verdiene fra uskyldstiden, "vanlig mot" til å trasse fienden, samhold - det er tre verdier som er tilstrekkelige for å unngå åndelig eller fysisk tilintetgjørelse i stor skala.

Årstidsbildet blir nå erstattet av et døgnrytmebilde, den kommende fred liknes ved soloppgangen. Den enkelte som kanskje ennå ikke har skaffet seg sikkerhet for "hvem han er, og hvem han var", har mulighet for fellesskap og trygghet ved å erkjenne at situasjonen må forandre seg og bli bedre:

Ser du denne bleke strimen
over åsene i øst?
Det er mer enn håp og trøst,
det er selve demringstimen!

(s. 112)

Når dagen kommer, med fred, står alle samfunnsmedlemmene klare til å ta imot den. Og i en framtidvisjon ser nå diktjeget hvordan dagningen kommer til landet og da forvandler krig til fred. Naturens forvandling forteller om verdiene som skal oppstå:

Se de stille stjerner vike
inn i søvnens skyggerike!
Se den røde dagnings bue
skytte ut sin blanke lue,
og se duggen perle over
eng og aker, busk og blad,
Jeg har aldri vært så glad!
(s. 112-113)

Og diktjeget utformer en rekke teser for oppbyggingen av nasjonen: "her i dette land skal makten / være tjener!" er den første tese, vi får tro at makten skal tjene folket, at utøvende myndighet er demokratisk basert. Ytringsfrihet er den andre tese samfunnet skal tuftes på. Og det er tale om økonomisk likhet såvel som rettslig ansvar som påligger den enkelte borger:

Og som det er skam å stjele,
skal vi dele
arbeids bør og arbeids frukter!
Her skal alle
på sin gjerning stå og falle!
Her skal både
rettferd skje og frihet råde!
(s. 113)

Den forening av motsetninger som gjorde norsk landskap verdifullt i diktets erindrende avsnitt, utgjør sentralverdien også i det kommende samfunnet, som skal forene handle- og tankefrihet med ansvar og økonomisk rettferdighet. I et slikt idealsamfunn kan kjærligheten mellom to komme helt til sin rett og til full utfoldelse:

Gi mig så i denne stund
kysset av din varme munn
(sst.)

Og åpningslinjen fra Grundtvigs salme avslutter diktet med nytt innhold i ordene "Deilig er den himmel blå" - de gjelder nå framtidspotipien, ikke den naivt oppfattede idyll. Diktet impliserer at krigen kanskje til og med kunne ha vært unngått om diktets samfunnsutopi var blitt gjennomført før:

O, om nogen av oss visste,
hvad vi sang, da vi var små:
Deilig er den himmel blå!
(s. 114)

For det er ikke hvilken som helst utopi diktet forfekter. Blåfargen i Grundtvig-sitatet sier noe om tilværelsens høye verdi, dens idealitet. I diktet blir denne fargen supplert av en annen, som har med de politiske aspektene av utopien å gjøre. Framtidens daggy er rødt og kommer "over åsene i øst". Når da også det å "dele arbeids bær og arbeids frukter" står i motsetning til det å stjele, har teksten gitt tilstrekkelig signal om at det dikteren ser fram til, er et nytt sosialistisk utjevningssamfunn. Vi kjenner Øverlands kritikk av Stalins system, og jeg mener ikke at han går inn for den slags kommunisme i et frigjort Norge, bl.a. legger teksten meget sterk vekt på rettsstatens idé. Det østlige bildet kan like gjerne være militært å forstå, som tillit til at Sovjet ville komme til å spille en viktig rolle i den militære seier.

Noe liknende budskap om økonomisk eller sosial politikk møter vi ikke hos noen av de andre av lyrikerne i tekstkorpus, heller ikke hos den av dem som mest innstendig tilkjennegav støtte til Sovjet før invasjonen 9. april, Nordahl Grieg. De delene av "På Tingvellir" (s. 100-113) som legger fram en fredsutopi, legger vekt på helt andre sider av samfunnslivet enn dem forfatteren var opptatt av i 1930-årenes siste del. (se analyse ovf. s. 00) Det islandske idealsamfunnet som der skildres, rommer kvaliteter som det er viktig å få overført på norsk jord etter krigen, i fredssamfunnet. Når Grieg karakteriserer og verdsetter Island, så er det like gjerne et potensert Norge han roser. Islendingene er opphavlig norske, og landnåmsmennene var på en måte norskere enn de som ble igjen, for de drog til Island for å beskytte ideen om frihet, ifølge den fortolkning som teksten gjør bruk av. Idealsamfunnet er en nasjon som forener motsetninger, først og fremst motsetningen mellom karrig, streng natur og innbyggernes strev for levekårene. Verdigrunnet for samfunnslivet er tredelt. Lov og rett sikrer folkestyre og beskytter mot maktmisbruk. Frihet finner sitt uttrykk i uskyldig kjærlighet, livsutfoldelse og omsorg (jfr. barnas lek, de voksnes saga-liv). Kunsten binder menneskene til de evige krefter som styrer tilværelsen og frigjør menneskene fra den tvang som ligger i tidens gang, for kunsten kan overskride dødens vilkår.

Disse ideene står, slik jeg ser det, meget langt fra det kommunistiske system som Grieg forsvarte før krigen. Samfunnslivets mål er helt andre enn de vi finner formulert i f.eks. Ung må verden ennu være -, gjennom Kira-skikkelsen.(27) Man kunne nok tenke seg at Grieg ønsket å viske ut alle politiske skillelinjer i den nasjonale enhets tjeneste, og det er en beveggrunn vi vet han har vært opptatt av i andre sammenhenger.(28) Hans øvrige krigslyrikk har mange antydninger til den kommende frigjøring, men den er alltid ellers rent generell, enten en uspesifisert, høy verditilstand, eller en åpenbar restaurasjon av det frie Norge han kjente fra før. Med "På Tingvellir" forkynner Grieg et framtidssamfunn han har kunnet skimte konturene av i sin idealisering av det islandske samfunnet.(29) Og det er gjort med en slik poetisk styrke at det ikke kan bortforklares som et produkt av ønsket om nasjonal enhet, som en slags utglattning av overflaten, for å få flest mulig til å godta visjonen. Den er genuin nok, dyptgående nok til å bære et synspunkt om at Grieg hadde orientert seg i en ny retning i sitt syn på tilværelsen.(30)

Det finnes visse elementer som er felles for denne utopien og den vi iakttok hos Louis Kvalstad, i diktet "Drømmen om tiden og bølgen".(s. 115-119) (se ovf. s. 00) Kvalstad mangler riktignok noen konkret plan for organiseringen av sitt idealsamfunn, mens Grieg peker på den islandske rettsstaten som modell. Hos Kvalstad forutsettes muligens en tilstand der konflikter vil ha vanskelig for å oppstå, idet "det onde vek for kjærlighetens makt" og mennesket - vel hver enkelt av samfunnsborgerne - vil skaffe seg total selvbeherskelse, "menneskets seir over seg selv".(s. 117-118) Men i synet på livsutfoldelsen, gjennom arbeid, har de to dikterne mye felles, og kan sies å supplere hverandre - Grieg nevner primærnæringene, Kvalstad også handel, industri og kommunikasjoner. Synet på kunstens funksjon er noe nær det samme hos de to, den skal nesten kultisk forbinde menneskene med den makt eller de makter som eksisterer omkring menneskenes verden og styrer den. Kvalstad ser for seg "templene for menneskeånden" liksom Grieg så de syngende piker på dikterens grav. Barnet, og barndommen, blir en verdimarkør i begge dikteres visjoner, det er den tilstand i menneskelivet som mest trofast gjengir meningen med det. Gjennom barnet melder framtiden seg.

Tore Ørjasæters diktsamling avsluttes med en større avdeling med tittelen "Frigjering", (s. 53ff) og den omfatter 9 dikt, de fleste ganske store, tilnærmet ordnet som syklus. De allmenne forhold som gjelder for frihet og fred, blir hovedtema for noen dikt, mens dette blir prøvd ut eller eksemplifisert i dikt med mer spesielle emner. I Ørjasæters frihetsbegrep er ytringsfriheten det dominerende aspekt. Ytringsfriheten får en distinkt plassering i forfatterens verdensbilde og har et selvfølgelig verdiinnhold. Den står i forbindelse med den

ånd som gjennomstrømmer altet og blir som idé bare forsterket i møtet med materiell vold. Samtidig forutsetter den fred for å bli fullt ut realisert i mennesketilværelsen. Fredsbegrepet er mer diffust framstilt i disse diktene, ikke slik å forstå at det er tvil om fredens verdi og guddommelige opphav, men den er en mye mer usikker størrelse som krever en form for kamp for å kunne bli virkeliggjort. Men dermed kommer fredsverdiene, som innebærer at vold unngås, i strid med seg selv, og problemet finner ingen løsning innenfor diktsamlingens argumentasjon.

Selve frigjøringens idé blir framstilt i diktet "Midt inn i myrkret" (s. 55-56) i et dobbeltsymbol, eller rettere: to symboler som flettes i hverandre og har referanse til samme fenomen. Frigjøringsfenomenet liknes med anelsen av lys i et ugjennomtrengelig mørke, og lyset utvikler seg langsomt i styrke fram mot "soldagen". I samme takt skjer en annen utvikling, av en kime dypt nede i den frosne jorda, fram til den spirer i sollyset. Med støtte i de allmennfilosofiske diktene først i samlingen bør nok de to symbolene leses som to aspekter ved frigjøringen - det himmelske og det jordiske. Det himmelske aspekt, i lyssymbolet, er en forutsetning for den jordiske frigjøring, utfoldelsen av livet:

Det vakar ein vilje som vekkjer
det inste og dulde fram
i soldagen, frostbundne livet
skal skjote sin kuldehåm.

Når frigjøringen kommer, er det en guddommelig vilje som tar avgjørelsen og uttrykker seg gjennom en syklisk lovmessighet - etter mørket skal det komme lys.

Det neste diktet, "Krigsvår", (s. 57-59) appliserer den erkjennelsen på okkupasjonstiden, muligens selve okkupasjonsvåren 1940, da "dødskolonnor tunge rulla fram". I diktet stilles et problem:

Korleis kan graset spire
der dauden herja mest
(s. 58)

Svaret rommes i at den vårskildding som da nettopp er gitt, gjentas i problemstillingen og i det som formelt er svaret. Livet selv er upåvirket av voldsbruken, og dermed blir det understreket at krisen er midlertidig, etter som verden er skapt slik at vold ikke har makt til å kue livskraftene:

Maskinfuglar meia
nedåt det levande,
men livet det sigra
enno ein gong.
(s. 59)

Et diskret underliggende tema kommer til uttrykk gjennom stil og versemål på slutten av diktet. Folkeviser og eddadikt blir tatt i bruk. "Korleis kan graset spire" er en formulering lånt fra "Olav og Kari", og den nye vårschildringen alluderer til sluttstrofene i "Voluspå":

Allting glitra
i grøne fargor
lauvet spratt
på ei enda natt.
(sst.)

Det tema som antydes av disse allusjonene, er dobbelt: norskheten forteller om at nasjonens idé er i pakt med vekstlivets ukuelighet, og historien, selve alderen på de brukte tekstene, bekrefter gyldigheten av den hypotesen som blir framsatt. Frigjøringen vil komme. Enda en folkevisestrofe, denne gangen et gamlestev, fører inn en ny verdisammenheng - uskylden i naturen i den norske nasjon, i selve det skapte livet.

Vanmektuge, svarte maskinfuglar
som seiest i rymdi rå'.
Dei har 'kje den livsens lengsel i seg
som alle dei fuglar små.
(sst.) (31)

Dette diktets sikre, men ennå ikke konkretiserte, forventning om frigjøring blir brakt nærmere den faktiske frigjøring i "Nyår 1945".(s. 60-62) Det som måtte finnes av utålmodighet og tvil om at krigen skal ta slutt, blir kraftig motsagt av vissheten om at freden er innen rekkevidde. Kalendervekslingen er naturens bevis på at livet snart vil gjenoppstå, og bildet av vinteren som vender, blir koplet til bildet av et fødselsøyeblikk:

Tidi stansar i denne stilla,
siste sekundar går
før store underet hender
då tidi føder sitt bloduge foster
det nye år.

Fødselsbildet forteller både om de lidelser som må til og om store
framtidsløfter.

I "Oppstandingsdagen" (s. 63-64) er syklusen nådd fram til selve 8. mai og
framstiller begivenheten i påskeevangeliets oppstandelsesspråk. Krigstiden har
artet seg som en korsfestelse og gravlegging av det menneskelige:

Krossfest, bunde og blødande.
Ikkje eit levande ord
anda fram av din stengde munn.
Det var som du sløktest og støktes i gravi
denne stund.

Flere metaforiske karakteristikker av krigstiden er "myrker", "trælebond",
"dødsens naud". Det Norge som har gjennomgått de ytterste lidelser, har også
kommet rikere og mer verdifullt ut av dem, de har fungert som en skjærsild:

Dei rikaste krefter røyndest
til mergen , og mergen var god.
So Norig steig fram av skiringselden
med reinare mod.

Beviset på det gode grunnto i det norske folk har vært viljen til offer for
framtidens sak. Her er Ørjasæter på linje med Nordahl Grieg, og han kaller de
offervillige "dei beste", med en tydelig allusjon. Hos Ørjasæter er de bestes
innsats tegn på den godhets ånd som gjennomstrømmer mennesketilværelsen,
den samme kraft som har ført til fred - i diktets billedspråk den kraft som
"gravi sprengde". Her brukes krigens språk. Med andre ord har de allierte
stridskrefter vært besjelet med samme ånd. Den identifiseres også med den
verdi som skal bygge landet etter frigjøringen, det "reinare mod" som var
resultatet etter skjærsildens renselse. Nasjonen står klar til å utfolde et hittil
ukjent åndelig liv.

Følgende dikt, "Det frie ord", (s. 65-66) kommer nærmere inn på hva den nye
livsutfoldelse har for innhold. Men første del av diktet gir større plass til en
undring over at utfoldelsen lar vente på seg. Folket er blitt så vant til

frihetsberøvelsen at den enkelte ennå ikke har greid å gjøre bruk av sin frihet, "enno er det liksom angestbunde / på tunga" heter det om det frie ord. Frigjøringen gjelder i det hele tatt primært bruken av språket. Bruk av yringsfriheten er sann frihetsutøvelse - det er premisset for diktets budskap. Inntil videre må den enkelte menneske lære seg å leve i frihet, og diktet stiller opp en allegori for å få gitt dekkende uttrykk for dette:

Som fuglen lenge stengdest inn i bur.
So slepp han ut, men då du ser han stane
i lufti som forvirra, fangenskapet
heng enno løynleg att i blod og vane.
D'er enno ikkje som han heilt upp trur
på fridomen.

Men det er en overgangstilstand, for snart er fuglen på vingene og "stig med jubel mot sin fridoms dag".

Tilbake på diktets refleksjonsnivå blir det konstatert at ordet etter hvert faktisk blir brukt, etter en viss nøling. Det diktets vi iakttar, er flere ulike yringsformer, som i diktet får sin karakteristikk i billedspråk, men som vi må tro har dekning i den språklige praksis i 1945, i presse og litteratur. Ordet blir beskrevet som "ein reinsande eld" og blir et uttrykk for opplevelser og følelser som "brende seg gjennom hug og hjarta", dvs. yringer som følger tilværelsens generelle åndsbevegelse og samtidig med at de er lidenskapelige, har evne til å lutre både menneskers tanke og følelse. Av språklige uttrykksformer er det bare diktningen som vil kunne ha en slik evne. Disse yringene finner videre gjenklang i det norske landskapet, som et ekko, og de er representative for hele nasjonens undertrykte lengsel mot frihet. Ordets neste oppgave blir å stå i sannhetens tjeneste, dels ved å avsløre løgn, som nazistisk propaganda, dels ved å legge fram alle opplysninger om krigsforbrytelser og undertrykkelse. Det siktes da til virkelighetsskildringens felt, i bokform og aviser. Til sist pekes det på at "det frie ord er eit tveggja sverd", med en henvisning til rettsvesenets bruk av det i det kommende landssvikoppgjøret. Sverdet er som kjent en av fru Justitias attributter.

Med sin funksjon i opplevelsens, sannhetens og rettferdighetens tjeneste viser bruken av yringsfriheten en vei for hele samfunnsutfoldelsen i Ørjasæters etterkrigsutopi. Diktets sluttlinje sier om det frie ordet: "med det skal vi skape ei betre verd."

De neste diktene i avdelingen står ikke i samme faste sykliske forhold til helheten som de foregående, men de inneholder hver på sitt vis forlengelser av de samme resonnementene som dem vi hittil har møtt.

Fredskantaten "Kain" (s. 67-74) er kanskje det merkeligste av dem, med en for diktsamlingen lite typisk vakkende tillit til det gode i tilværelsen. Allerede diktets åpning tar et ukonvensjonelt utgangspunkt, med en omsvøpøs kritikk av voldsutøvelse, uansett mål eller tilhørighet.

Hate laut vi og liv svikte.
Myrde vår bror med rått vald.
Auke hatet var største dygdi.
(s. 67)

Innholdet i diktsubjektet vi blir viktig for forståelsen av diktet. I norsk lyrikk med motiv fra okkupasjon og frigjøring dekker pronomenet så godt som alltid det norske, ikke-nazistiske, okkuperte folk, og såvel dikter som leser er omfattet i dette vi. Men hvis dette diktets voldskritikk gjelder motstandskampen, er ordene så sterke at det er vanskelig å dele de vurderingene som blir fremmet her. Kritikken går enda lenger:

Med Kains merke på blodug panne
rusa vi fram med blindt mod.
Sløkt var vår sjel og slørd vår vilje,
bundne i redsle og døds ro.
(sst.)

Voldsmenneskene mister all evne til å skille sannhet og løgn, og lar seg beordre til hva som helst, "slavar drivne av rå makt". Det er en beskrivelse som kunne passe i den slags kampdiktning som skal vekke avsky for fienden. Men en norsk dikter i en norsk diktsamling som er gjennomført anti-nazistisk, kan ikke bruke vi om fienden, og heller ikke beskrive sine egne som om de/vi var fiender. Diktsubjektet taler derfor på andres vegne, og da på hele den krigførende menneskehetens vegne. Som medlemmer av menneskeheten har også nordmennene del i krigens moralske forfall. Krigen blir sett som en utfoldelse av grunnleggende motsetninger, en dobbelthet som konstituerer hele tilværelsen, menneskeheten og det enkelte individ. Krigen er utslag av et midlertidig overtak for destruktive krefter, dvs. det ondes prinsipp. Fra de andre diktene i samlingen vet vi at menneskeheten styres av et altoverveiende godhetsprinsipp, en ånd som streber oppad. Diktet sier ikke noe om årsaken til at denne tilstanden nå har vært satt på hodet. I det følgende parti av teksten undersøkes også balanseforholdet mellom ondt og godt, slik det forholder seg i individets konstitusjon. Krigen i verden har paralleller i det små:

Hatet og eigenhugen imillom
einskilde tvo
vitna um krigen i kvart eit hjarta.
(s. 68)

Mennesket har også et ondt frø i hjertet, som vokser opp og blir "forbanningstreet", ved siden av det godes frø, som vokser av samme jordbunn. "Livsens gåte" kaller diktsubjektet denne dualiteten. Men gåten har fått sin løsning med korsfestelsen. Forsåvidt har denne første del av diktet med sin sterkt negative forståelse nådd fram til en fyllestgjørende konklusjon, med mysteriet på korset, fullbyrdelsen av Guds vilje:

Løysing og svar,
fekk vi til sist på vår eigi gåte,
fyrst då Guds gjenomstungne hjarta
blodofret bar.
(sst.)

Det neste avsnittet i diktet går inn i Kain-skikkelsen, dvs. den krigførende representant for menneskeheten i alle tider. Kain er typen på det som skjer med mennesket når det onde treet vokser til og overskygger det gode. Diktsubjektet spør om når dette vrengebildet av mennesket vil få tilfredsstilt sin ødeleggelseslyst. Problemstillingen viser at "livsens gåte", eller det ondes problem, ikke kan være løst en gang for alle likevel, i og med korsfestelsen. I allfall ikke i den forstand at det onde ville opphøre. I en rekke avsnitt videre stilles opp kontrasten mellom et uskyldig barn, typen på det uskyldige og gode menneske, og det samme barnet som voksen, død soldat, typen på det menneske som er blitt pervertert av det onde i seg. Diktsubjektet er nå et annet, et eg som er faren til den døde soldaten. Farens sorg over sønnens forvandling og utslettelse er umåtelig, men likevel forsonet i tanken på at den døde vender tilbake til det skapte:

(. . .) Du tyrste jord
som drakk hans blod og dogga
deg med den dyre saft.
Tak mot'om no i store moderfamn.
(s. 71)

Soldatens tragedie ligger i at hans evner til menneskelighet er blitt ubrukte, for de har jo vært til stede selv om de har vært overskygget av ødeleggelsesdriften.

Den siste delen av diktet begynner med en brå overgang til en helt annen forestillingskrets. Et havlandskap får nå symbolisere tilstanden i tilværelsen, hva som har skjedd hver gang ondskapens krefter har fått overtaket i menneskehetens utviklingshistorie. En storm har reist seg, har rast, rast ut og stilnet igjen. Når stormen er over, og det klarner opp, kommer stjernene fram etter å ha vært midlertidig skjult for verden. De er tegn på den permanente godhet som står over og bak alle tumulter som måtte herje jorden. Men demringen, som forener lyset fra stjernene og det kommende sollyset, forteller et budskap som forsoner diktets konflikter. Stjernene er tegn for den evige, gode ånd som smått om senn, men uten opphold, drager menneskeverdenen oppover mot skaperens egen høye tilstand. Sollyset varsler en ny epoke for menneskene på jorden. Hele dette døgn-symbolet er en gjentakelse av korsfestelsesscenen. Stjernene er "dødsens bleike", solskinnets skaper "martyrglans". Spydet i Jesu side reflekteres i landskapsskildringen. I mysteriedøden skapes livet på nytt:

Underleg offerhugen føder
livet, som Kristus på Golgata tre,
vigslar inn den store solrenning
over jordi med brorskap og fred.
(s. 72)

I diktets store analogi forklares da ondskapens overtak i det enkelte menneske og i menneskeheten, dvs. krigen. Som stormvær kommer og går, blir borte lenge, men vender tilbake på nytt, vil krigen komme, den også. Men storm er mer sjelden enn rolig vær, og byggende fredsperioder vil alltid følge krig og bringe menneskeheten ett skritt lenger fram enn den var før krigen begynte. Det ondes kraft er sterk, så sterk at Gud måtte ofre sin sønn en gang. Men det onde har likevel vendt tilbake, og slik som stormen kommer igjen, må offeret skje på ny. Uten noen gudssønn på jord, må hele menneskeheten delta i martyriet, men samtidig frelse seg selv gjennom offeret.

Diktets havbilde brukes også til mer enn å forklare den uopphørlige bølgebevegelse i tidenes gang. Når lyset kommer og freden gjenreises, faller det sol på vannet, og den enkelte får større klarhet og innsikt i sannheten om mennesket, i sitt eget sinn:

Det blekar nedpå botnen som eit under
so gjenomsynleg skin den skire grunn.
Som mannehugen ljosnar upp og mildnar
når hatet sloknar ut med ro og klåre
på sjeledjupet.
(sst.)

Bølgebevegelsen gjør seg også gjeldende i menneskesinnet, og selve fredens øyeblikk kan inntreffe da sola både kan lyse opp sjødyper og lyse opp himmelen slik at den kan spille seg i den samme vannflaten som er gjennomlyst. Dette er et sannhetens øyeblikk for diktsubjektet, nå et du som identifiserer leser og et underforstått dikterjeg. Den sjeldne landskapssituasjonen bekrefter sannheten i det verdensbilde diktet har formidlet:

Jord og himil einannan speglar
i denne fred over all forstand.
(s. 73)

Dermed skulle alt være sagt, voldens og ondskapens impuls være plassert som en stadig truende, men i siste instans likevel maktløs kraft i tilværelsen. Allikevel slutter ikke diktet i denne sikre tro på det godes makt. Diktsubjektet har ikke gjort regning med den etterdønning som nå ruller mot hans strand, for å tale i diktets eget billedspråk. Angsten for at lidelsen allikevel skal vende tilbake, melder seg med uhyggelig styrke. Den lar seg ikke kontrollere av det omhyggelige oppbygde resonnement som diktet har sluttført:

Dødsskrik av sundflengde unge søner,
angest frå pinte moderhjarta,
heng att i denne andtæpte stilla,
ligg som ein løynleg lidingssum
i dette lende metta av mord.
Dyr er freden og djup er otten.
Hjarta, hjarta, menneskehjarta
orkar du verje freden din?
(s. 74)

Med disse diktets siste ord må vi regne med muligheten av at grokraften i det godes spire har tatt skade av krigen. Det er en tvil som har meldt seg plutselig og umotivert, ikke bare i dette diktet, men i hele diktsamlingen. Det sier noe om tvilens styrke, for den har brutt seg gjennom en sammenhengende og systematisk tro på innretningen av tilværelsen.(32)

Menneskeåndens seierskraft nettopp i det tilsynelatende nederlag blir gitt ord i prologen til Kaj Munks skuespill Niels Ebbesen, "Helsing til Danmark":(s. 75-78)

Då steig han fram ope, og ystt på skansen
han fall på sitt frie ord.
Men lever no fyrst i offerglansen,
ei eldstytte over nord.
(s. 78)

Mordet på Kaj Munk har gitt et resultat som er motsatt hensikten - hans opprørske motstandsaktivitet i skrift og tale har fått større virkning enn den ellers ville hatt.

I et større essay-dikt samler Ørjasæter alle sine tanker om ytringsfriheten og dens plass i tilværelsen og i menneskeheten generelt, i etterkrigssamfunnet og hos norske forfattere og vitenskapsmenn spesielt. Diktet er skrevet som epilog til Den norske Forfatterforenings 50 års jubileum, som ble feiret 25. og 26. oktober 1945. "Ordet" heter diktet, (s. 79-86) og det åpner med en referanse til logos-begrepets guddommelige opphav og hevder at dets betydning er like viktig i den aktuelle situasjon som i det nytestamentlige "I begynnelsen":

Ordet var Gud i sin opphavsgrunn,
så er det sagt.
Og denne sannings utsegn står ved makt
i denne stund.
(s. 79)

"Denne stund" er da den som forener samfunnets frigjøring med jubileet for forfatterne, ordets gjenskapere. Diktergjerningen er et kall, og kallet har en dobbelt funksjon. Ordet skal brukes slik at det får gitt uttrykk til den ånd som beveger tilværelsen, og slik at det har "tolkingsevne", dvs. kan gi uttrykk for dyptliggende følelser i sinnet og fenomener i tiden. Kallet kan ikke røktes tilfredsstillende uten i frihet, og undertrykkelse av ytringsfriheten sidestilles med Jesu lidelse i Getsemane. Undertrykkelsen kalles også "sjelemord". En aktualisering av slike vilkår har skjedd under okkupasjonen, og de norske forfatterne, de som blir tiltalt i diktet, har vist hvordan kallet har måttet bli utøvd i hemmelighet. Til tross for de hindringene som har blitt pålagt folket, har ordets åndskraft levd videre:

Det kviskra i duldo og under jord
med fårlege ord.
Det anda i djupet med sevjesaft,
det mognast ei ånd, umerkande stillt
som røter gror.
(s. 80)

Det paradoksale har skjedd også i denne frihetsberøvelsen, at dikternes åndsevner har blitt skjerpet av den, ikke svekket. Og deres oppgave i framtiden blir å holde åndens sverd skarpt. Det skjer ved hjelp av sterke følelser. Det heter da om diktningen, i sverdet's bilde:

Sjode det gjennom heitaste kjensle
røyne det ut um eggi held
seg sterk og heil gjennom skirings brenslé.
(s. 81)

For at diktningen skal kunne virke til det gode for folket, må den ha et helt personlig utgangspunkt, komme fra "ditt inste og eige" og ikke være lånt på noe vis. Ved sin originalitet blir dikteren representant for de mange, fordi han kan være sann bare ved å være seg selv.

I den følgende sekvens i diktet rettes blikket mot naturvitenskapen og dens forskere. Med dette åndsfeltet har det skjedd en skade, for i takt med utviklingen av den tekniske innsikt har det foregått en utarming av idéinnhold i teknikken:

Likevel
i det ho vann verdi,
tapte ho si sjel.
Og livsens safter
turkast ut etter kvart.
(s. 82)

Siden teknologiens formål er tapt av syne for dem som utøver den, har materien og det onde prinsipp tatt makten over utviklingen og over menneskene selv:

Løyste vi krefter
vi ikkje kan styre,
då er vi selde
um menneskedyret
fær velde
med sine våpen te øyde verdi.
(sst.)

En slik tilstand må ikke vare ved, og noen må sette alt inn på å forandre den. Fravær av menneskelige verdier i teknologien fører ikke bare til krig, men til psykose for alle mennesker, "skræmmande / avgrunn av angst og redsle". Muligheten for undergang er til stede:

Trugande står det eit mene tekel
med logande skrift
over dette sekel.
(s. 83)

I denne situasjonen er det dikterne har sin oppgave. Ingen andre enn akkurat de som arbeider med ordet får ansvaret for å gjenreise verden og gjøre den bedre enn den var før:

Den heilage kraft i ditt kvesste sverd
skal skapa ei rikare framtid
på denne din sigersdag.
(sst.)

Du er her den enkelte forfatter.

Herfra maner diktsubjektet fram en visjon av det kommende fredssamfunn som supplerer utopien vi fant i "Det frie ord".(se ovf. s. 00) Foreningen av vitenskap og diktning, fornuft og følelse, er en vesentlig forutsetning for at menneskene i det kommende samfunn skal kunne bringe menneskeheten framover, i pakt med skapningens idé. Det er et høyt mål som stilles opp:

Skape um verdi, som ligg i ruinar
til fruktbart lende,
som lever og lyser
av fridoms og rettferds fred.
Or denne grunnen gror det blømande
livsens tre.
(s. 84)

Treets symbolinnhold kjenner vi fra samlingens åpningsdikt, det uttrykker hensikten med verdens eksistens, dvs. guddommelig frelse. (se ovf. s. 00) Men oppgaven er ikke liten selv om seieren er sikker. Menneskets innerste og kanskje største åndelig ressurser trenger en frigjøring eller forløsning, fra det diktet kaller "bunden natur". Nå blir det ikke gått noe nærmere inn på hva det vil si med et slikt bånd eller en hindring. Det ligger nær å fortolke det nær den dobbeltheten som diktet "Kain" uttrykte refleksjon over, balansen mellom ondt og godt i menneskenaturen. Frigjøringen av det gode ligger i dikterens makt, og det er han som har ansvaret for et slikt framskritt. Middelet er å skape diktning som kan bringe de enkelte mennesker i kontakt med hverandre, i et nært forhold mellom jeg og du. En enkelt dikter kan være nok, og denne dikteren kan være blant Forfatterforeningens medlemmer. I hengivelsen til mennesket ligger verdens frelse:

Han som kan sjå sine menneskebrødre
i augo og seia: Du.
Det er ordet til fridoms forløyning
til siger over det tapte.
(s. 85)

Da kan splittetheten i den enkelte også forenes, og alle kan med full kraft gå inn for å gjennomføre viljen til "menneskeånden", de "framgangslinor som tener livet".

Den store og frigjørende helhetsopplevelse blir avslutningsvis skildret i bildet av atombomben. Eksplosjonen får symbolisere menneskeåndens triumf:

Sprengje den bundne atomkjerne
som spring ut i stråleblom,
med manglyndte livsfylle, opnar si eldfulle
krune av kraft.
(s. 86)

Symbolet skal leses med overføring til områder for menneskers samværen, det er ingen direkte hyllest til Hiroshimaangrepet. Men symbolet låner svært høye verdier fra Hiroshima, og vi bør se verdiladningen i lys av gleden over at også krigen i Stillehavet nå var slutt. Hadde Ørjasæter satt inn hele sin innlevelsessevne også i denne situasjonen, ville han neppe brukt den slik. For så vidt blir han selv et eksempel på menneskeåndens begrensning. Utopiens verdi er klar nok - forening av diktning og vitenskap skal frigjøre mennesker, både i deres ytre livsvilkår og i indre, sjelelig forstand. I Wergelandske ordelag indentifiseres menneskets utviklingsmål, "dyre' / i mennesket adle til Gud". I det eviges tjeneste står den hersker -

(. . .) som tener
alle, og aukar utløyingskrefter
med rikare teneste og større rom
te løyse sin bror or træleåket
i fulle frigjerings-sum.
(sst.)

Det er ingen konkret utformet utopi, men tankene om en humanisert vitenskap, om et samfunn preget av omsorg og kontakt, om oppvurdering av diktningens funksjon - vil vi finne igjen også i politiske og ideologiske skrifter fra samme tid.

Diktsamlingen får sin kompositoriske avrundning med "Ættetrete", (s. 87-90) et dikt som tar opp igjen og utdyper tre-symbolet fra de to åpningsdiktene. (se ovf. s. 00) Det som kommer til her, er en innlemmelse av ideer om jordisk vekst, dvs. drift til formering, ideer om begjær, unnfangelse og fødsel. Etter en første del der det blir gitt en poetisk undersøkelse av generelle vilkår for videreføring og vekst av liv, munner diktet ut i en symbolsk framstilling av en spesielt norsk samfunnsutopi. Den norske utgaven av "livsens tre" blir kalt "ættetrete" og uttrykker ideen med og utviklingen av den norske nasjon.

Den jordiske livskraft kommer i diktet til uttrykk i et blod-symbol. Blodet vekker begjær i alt som er jordisk og kroppslig, og begjæret skal tilfredsstilles i en forening med lysets krefter, i diktet konkretisert i et sol-symbol. I diktsamlingens billedspråk hører lys- og sol-symbolene til i den guddommelige opphavstilstand som hele den jordiske natur utvikler seg henimot for å smelte sammen med. De to livsprinsippene, det jordiske og det himmelske, stilles opp i gjensidig attraksjon som grunnvilkår for det som senere skal skje:

Blodet spelar med solkraft og syner
frå utfjerre lende og lønd
og vekkjer hugen til fri utfalding
med lengslor og langferds ånd.
(s. 87)

I den parringsakten som så beskrives, er det særlig det feminine prinsipp, blodet, som utfolder livskraft, drift og aktivitet:

Rosor blømer på kinn
og augo lyser. Den bjarte lengsel
i unge vårar
opnar famnen mot elskaren sin.
(sst.)

Unnfangelsen gir liv til en spire, til et nytt slektledd, "ættetrete". Det nye menneske, som er symbolisert i det voksende trete, henter sin livskraft fra de to opphav, gjennom røttene fra jorda, gjennom løvet fra sola, fra jordisk og himmelsk opphav i likevektig fordeling. Den nye menneskeslekt skal da bli spesielt fruktbar, og selvfølgelig både i naturlig og i åndelig forstand:

Ætti spelar sitt blodfulle spel,
økslar seg ut i rik forgreining,
røter seg til med nye renningar
alt til ei stor sameining.
(s. 88)

Vilkårene og lovmessigheten kan gjelde en hvilken som helst nasjon som utvikler seg i pakt med skapningens intensjon . Vi må tenke oss at hver nasjons slekter har særtrekk som er egne for akkurat dem. Særegent for det norske ættetrete er det jordsmonn som røttene gror i, at de har feste i både kyst og innland:

Røtene greiner seg ut, den eine
sløkkjer sin tørst i den blåe fjord.
Den andre tøygjer seg aust mot innlandet,
vid er umkrinsen der dei gror
og syg åt seg alle landsens krafter
med vokstersafter
til store treet. (. . .)
(s. 89)

Sammenføring av disse to motsatte geografiske grunnvilkår for nasjonens liv er en bekreftelse i det spesielle på det omfattende grunnvilkåret for hele eksistensen, verdien i å føre motsetninger sammen og løfte dem opp i en høyere sfære. I denne voksende virksomhet ligger landets oppgave for fremtiden.

Frigjøringsdikt med skeptisk holdning

Den optimisme som gjennomstrømmer de aller fleste dikt om frigjøring og fredstid, er nesten helt uten undertoner av tvil og skepsis. Men en troende dikterpersonlighet som Nordahl Grieg kan vise fram gløtt av negativitet selv om hans reservasjoner aldri får bli stående som avslutning på noe poetisk resonnement om hva kampen skal føre fram mot. Snarere er det slik at hans motforestillinger viser at framtidsoptimismen ikke er lett kjøpt og heller ikke blir lansert i propagandistisk hensikt. Hva enten det er et generelt godt samfunn som skal gjenopprettes eller det skal skapes et helt nytt samfunn, så antyder aldri Grieg at det vil skje som ved et trylleslag. Smerten - og hatet - vil leve enda en stund, og mye tyder på at det først er neste generasjon som vil evne å bygge opp det nye landet. "De norske barnenes sang" (s. 40-42) slutter slik:

Den dag det siste slag er slått,
da skal de voksne ha forstått:
Vi skulle kjempet like godt.
Men vi skal bygge bedre!

Det er samme tanke som i avslutningen på "Øya i ishavet", (se ovf. s. 00) der framtidvisjonen knyttes til "en annen slekt", dvs. de yngre som ikke har behøvd å drepe eller hate noen, som har kunnet utvikle sine beste egenskaper i fred. I bokstavelig forstand. Og i "Viggo Hansteen", i avd. V, blir det minnet om at det

ikke bare er de drepte som er krigsofre, men også deres etterlatte, og vel like gjerne alle de som har innlevelsessevne til ikke å glemme den lidelse som har måttet til for å skape "seierens skinnende dag":

Kanskje vil gå fra festen,
frysende, seiersky,
noen som vendte hjem til
de pintes og dreptes by.
(s. 81)

Mennesketypen "de nestbeste" vil også i den kommende frigjøring være til stede som slange i paradiset, men han kan uskadeliggjøres av de andres skjerpete oppmerksomhet, ifølge slutten av "På Tingvellir". I frigjøringens store fellesskap vil det ikke være mange slike: "Og hva er han mot de tusen, hvis eneste liv har vært håpet?"(s. 113) Det er Nordahl Griegs siste ord i den saken.

Inger Hagerup er forsiktig med å gi synspunkter på det meste som gjelder tilværelsens store spørsmål, og noen visjon om et norsk framtidssamfunn kan ingen vente å finne hos henne. Men i hennes eksildikt finnes en lengsel som tyder på forventning om at det iallfall ikke skal bli dårligere betingelser for livslykke enn det var før krigen. Og den frihet som så mange andre ser fram til og forventer en spesiell utfoldelse av, har hun ingen naiv tiltro til:

Når fikk den fast og jordisk form?
Den er en drøm, en ild, en storm.
("Friheten", s. 72-73)

Friheten er et ideal som i høyden gir begjær etter en høyverdig livstilstand, men som mest sannsynlig vil bringe skuffelse med seg. Diktets tre små strofer maner til demping av optimismen foran frigjøringen.

Som nevnt ovenfor (se s. 00) er det ofte en mer negativ og sorgfull holdning til stede i eksildiktene fra Sverige enn i annen krigsdiktning. Hos Reiss-Andersen gav det seg uttrykk i et par meget selvkritiske tekster, og han kan også la sin kritikk ramme hele det fellesskap han selv var del av. I diktet "Perspektiver" (s. 130-132) advarer diktsubjektet mot selvgodhet og selvrettferdighet slik den kan bli uttrykt ikke bare av eksil-nordmenn, men av enhver motstandskjemper, aktiv som passiv. Sluttstrofen viser i en metafor hvor likt det norske selvskrytet kan bli tyskernes. Inne i nordmennenes bryst henger en medalje:

Den skrangler stundom når vi slår oss selv
for hårdt på brystet.
Og jeg tør ikke spørre dig ved vinen
om den medaljen viser fiendens ansikt.

Fra en slik selvkritikk, av hele fellesskapet, er ikke veien lang til en negativ visjon av det framtidige fredssamfunnet. I denne visjonen, "Et høstlig dikt", (s. 133-134) er lidelsene som krigen har skapt, så store at gjenreisningsevnen hos de krigførende er ødelagt. De mange konfliktene fører først til likegladhet:

og alt det der med sang og klang
og hornmusikk og flagg på stang
er blitt oss like fett.

Men det er særlig opplevelsen av andres død som skaper angst og virker lammende, også ut over fredsslutningen:

Vårt hjerte er en kirkegård,
en grav, en fangeleir.

I motstandskampens forbruk av menneskelige ressurser er folket blitt helt utmattet.

Nå er ikke dette Reiss-Andersens siste ord, for i avslutningsdiktet gjentar han sin tidligere tro på nasjonens framtid. ("Mitt folk", s. 135-137)

Ingeborg Refling Hagen er i sine to tidsdikt "Fare, kjør varlig her!" og "Er verdensparolen: 'Tilbake' " mer opptatt av å avverge det hun ser som etterkrigstidens trusler mot nasjonen. (33) For henne blir spørsmålene om hevn for grusomheter, rettergang ved krigsoppgjøret og bruk av dødsstraff avgjørende for hele nasjonens framtid. Rettferdighet uten dødsstraff blir et vilkår for opprettelsen av et sant fredssamfunn.(34)

En dialogkomposisjon blir gjennomført i det polemiske diktet mot dødsstraffen, "Fare, kjør varsomt her!".(s. 1-8) Diktet gir først ord til tre tilhengere av dødsstraffen, tre kvinner som okkupantenes undertrykkelse har skapt om til hevnersker. Det menneskelige i dem er utslettet:

La dem erfare den sannhet
at kulene som de sendte
drepte nok flere i landet
enn disse som stupte i grav.
(s. 2)

Dem er her nazistene. De etterlatte er gjort til skygger av sin egen menneskelighet, og som ledemotiv i diktet benyttes en referanse til Odyssevs' ferd til dødsriket: "Skygger næres av blod". Kravet om dødsstraff sidestilles med umenneskelig hevntørst. Forfatteren ser kravet som tegn på en regresjon av menneskehetens utvikling, til et tilbakelagt stadium da adferd ble styrt av ubevisste impulser og følelser uten moralsk kontroll. Diktsubjektet som formulerer forfatterens synspunkter i motinnlegg mot de tre hevnerskene, erkjenner selv faren for at driften til voldelige represalier er nær ved å ta makten over hennes egne holdninger:

Lytt fra det underbevisste
roper det idelig "hevnl!"
(s. 4)

For å kontrollere hevntørsten blir en rekke verker fra verdenslitteraturen mobilisert som motkraft. Medea blir lest som en avsløring av hevndriften, og Hamlet, Påskeevangeliet og Inferno gir diktsubjektet styrke til å motstå den og altså til å gå offentlig ut mot dødsstraffen:

Slå ikke inn på den veien -
vi må ikke havne der.
Ser du den flammende ildskrift:
"Fare - kjør varlig her."
(s. 7)

Diktet er datert 21. juni 1945 og hører til i debatten om dødsstraff som fant sted nettopp da, selv om det ikke ble publisert eller distribuert gjennom vanlige offentlighetskanaler.(35)

To måneder senere tar Refling Hagen opp den samme problemstillingen på ny, i et mer pessimistisk tonefall nå, vi får tro det skyldtes at en rekke dødsdommer i mellomtiden var blitt fullbyrdet. "Er verdensparolen: 'TILBAKE!' " heter diktet.(s. 9-15) Den holdning som diktsubjektet iakttar rundt seg, er skremmende:

Dødsdom er målet her nord.
Dødsdom, det eneste rette,
uten betenkning, og fort.
Jeg kjenner jeg er urolig
til skuddet er unnagjort.
(s. 11)

Slik lyder røsten til en av de hevnjerrige. I dette diktet er det Henrik Wergelands menneskesyn som får forsvere diktsubjektets avvisning av volden som institusjon i et fredssamfunn. Sannheten er selverkjennelse. Selvinnsikt fører til nestekjærlighet. For "på bunnen av mitt vesen / fins nøyaktig en likhet med ditt" - slik refereres Wergeland, og i kraft av denne likhet og likeverdet den medfører, utelukkes volden. Med en pussig metafor slås det fast at dødsstraffen ikke har noen plass i et anstendig menneskesamfunn:

For kjærlighet er forbrødring,
Forbrødring er kvinnens sed
som knuser voldsmaktens hode
og stanser Kains ferd,
og løfter oss til sitt rike.
Det rike som heter frihet.
Frihet. Menneskeverd.
(s. 13)

Kvinnen må helst forstås symbolsk som en utøver av fred og representant for kjærligheten. Og å knuse voldsmaktens hode kan ikke bety bruk av dødsstraff, men ha et rent idémessig innhold. Nestekjærlig praksis vil eliminere vold.

I fredsåret 1945 er det svært sjelden vi møter skeptisk innstilling til framtid og samtid hos de lyrikere vi her har behandlet. Den uro som kunne gjøre seg gjeldende sporadisk hos Ørjasæter, blir oppslukt av den overveiende positivitet i hans forkynnelse. Reiss-Andersens nedtrykthet i "Et høstlig dikt" gir nok et adekvat inntrykk av hans illusjonsløshet, men det er lite representativt for dikternes forventninger til etterkrigstiden. Det er også en direkte motsigelse av hans eget "I timen da alt er ånd" og forteller kanskje mest om eksil-nordmannens depresjon under en bestemt livssituasjon. Diktet har likevel full poetisk bærekraft og vil kunne gi uttrykk for manges opplevelse av krigens ulykke, mange som var rammet meget hardere enn flyktningen selv. De to diktene motsetningsforhold vitner om en sterk ambivalens i dette forfatterskapet.

Refning Hagens uro er derimot helt konsekvent. Hun skiller seg ut fra sine samtidige ved å reagere med angst og avstandstaken, til tross for at hun gir ord til en forståelse av tilværelsen som er like fylt av tro på det godes kraft som den en Ørjasæter eller en Kvalstad formulerer. Men der hvor de andre ser betingelser for vekst i utvikling av menneskeheten, opplever hun tilbakeslag, fordi dødsstraffen blir praktisert. Reiss-Andersens mismot er psykisk fundert. Hennes skuffelse er begrunnet av mangelen på etisk herredømme over følelsene hos samfunnets medlemmer. Motstandskampen har i dette henseende vært

forgjeves. "Er verdensparolen: 'Tilbake!'" er skrevet av en dikter som har tapt et slag og har trukket seg tilbake for å samle krefter til nye framstøt. I de etablerte lyrikeres laug står hun alene.

Resymé

I den analytiske og selektive gjennomgåelse av tekstkorpus er det lagt fram en rekke betydningsfaktorer som kan samles i en foreløpig karakteristik av lyrikken. Gjennom grupperingen av tekstene etter deres hovedmotiv har vi kunnet iakttå hvordan forfatterne gjør bruk av sin forhåndenværende ideologi eller verdensanskuelse når de vurderer og fortolker historiske begivenheter i sin samtid. En rekke ideer om tilværelsen framstår i disse diktene som sanne vilkår for livsutfoldelse av enhver art. Det er menneskets livsutfoldelse som er av interesse for dikterne, og det er om å gjøre for dem å forfekte en rekke verdier i medmenneskelig samkvem. Dikternes ideer om hvordan tilværelsen er oppbygd, kan vi kalle deres ontologi. Intensjonene med menneskehetens eksistens og historiske utvikling vil være begrunnet i denne ontologien, og med det de verdier som forfektes.

Den historiske samtid som dikterne er opptatt av å formidle synspunkter på, er den norske nasjon under okkupasjonen og den kommende etterkrigstid. For dikterne blir den politiske motstandskampen et ledd i realiseringen av menneskehetens utvikling og hensikt slik den er begrunnet i deres ontologi. De medmenneskelige verdier som blir krenket av okkupasjonsmakten, må gjenreises eller bevares for at tilværelsens mening skal bestå. Motstanden får m.a.o. en overordnet ideologisk begrunnelse. Når det gjelder vilkårene for verdiutfoldelse under okkupasjonspresset, er det klart at de er dårligere enn i fredstid, men det er meget om å gjøre for dikterne å påvise at det er fullt mulig å holde de viktigste ideene og verdiene i hevd, selv under vanskelige betingelser. Dersom folket holder seg trofast mot sine verdier og praktiserer dem så langt det lar seg gjøre, vil ingen fiende kunne lykkes i sitt forsøk på å undertrykke folket, dvs. styre dets utvikling mot andre mål for tilværelsen, mål som fordrer andre midler (void) og dermed krenker folkets opprinnelig normer. Ved ideologisk trofasthet vil frigjøringen komme og fienden drives bort eller måtte gi opp på annen måte - det er en ontologisk fast lovmessighet.

Med få unntak gjelder denne tenkemåten hele tidsdiktingen i tekstkorpus, alle typer krigsdikt såvel som frigjøringsdiktene.

Ideologiene, dvs. idésystemene, har også fått en rekke direkte uttrykk i den diktgruppe som nettopp drøfter ontologien, tilværelsen og dens betingelser. Det er forskjellige måter å oppfatte tilværelsens konstitusjon på. To oppfatninger er dominerende, når det gjelder forståelsen av eksistensen og menneskets plass i den. De har sterke likhetstrekk og nærmest identiske verdisyn, men er ulikt begrunnet.

Den ene oppfatningen forutsetter et mål for utviklingen av alt liv på jorden, fremst menneskehetens liv. Verden er skapt av en bevisst guddom eller av Gud i kristen forstand, som med vilje har satt menneskeheten i en utgangsposisjon hvorfra den skal utvikle seg fram til det høye stadium guddommen selv befinner seg på. Guddommen søker bekreftelse på seg selv gjennom utviklingen av menneskeheten. En spore til fullkommenhet er guddommelig nedlagt i alt levende, og i mennesket er denne spore så sterk at identitet med guddommen i siste utviklingsledd vil måtte oppnås. Forestillingen uttrykkes gjerne i bildet av en gudegnist. All utvikling styres av den villete utviklingsstrømmen som skal føre fram til endelig sammensmelting av jordiske og himmelske sfærer. Motgang og ulykke av enhver art vil alltid tjene utviklingens gang, for de stiller guddomskraften på prøve, tilintetgjør individer som manger den i tilstrekkelig grad, herder kraften gjennom kamp.

Den andre - sekulære - formen for forståelse av tilværelsen gjør ikke regning med noe forutbestemt mål eller noen guddommelig, bevisst vilje, hverken med skapelsen eller med utviklingen av livet og menneskeheten. Denne utviklingen ses likevel som en kjede av framskritt. Men den blir begrunnet i menneskenaturen. Denne er innrettet på en stadig økning av menneskehetens lykke, på vekst av følelse, kunnskap og moral. De verdier som tjener denne veksten, viser seg å være de samme som fremmer den guddommelige utviklingen i det religiøse eller idealistiske verdensbildet. Også motgang og ulykke får omtrent samme funksjon som der, etter som kamp mot ødeleggelseskrefter styrker de verdibyggende tendenser i menneskets natur.

Begge anskuelser er positive og optimistiske, og begge opererer med omtrent samme hierarki av normer der omsorg og kontakt i vid forstand utgjør styrende verdier av første rang.

I pakt med framskrittstroen i begge ideologier viser krigsdiktningen en unison tillit til seier og gjenreisning av nasjonens angrepne verdisystem. Krigen er en overgangstid, lidelsene vil snart bli avløst av en fredstilstand som er minst like god som før krigen. Frigjøringsdiktningen stiller følgeriktig opp store forventninger om en framgang for både nasjonen og menneskeheten. Den allmenne idédiktningen drøfter vilkårene som gjelder generelt og som blir aktualisert i de situasjoner dikterne henter sitt stoff fra. Her gjennomgås vilkårene som gjelder for menneskelivet, og her begrunnes optimismen i tidsdiktene.

NOTER

(21) Henry Notaker leverer en analyse av diktet i sin hovedfagsavhandling. (se note 17 ovf.) Med et annet resonnement enn mitt når han til den samme helhetsfortolkning. (s. 72-76)

(22) Også disse forhold er diskutert av Henry Notaker. (se forrige note) Han skiller mellom to måter dikterne vurderer fortiden på: i sin umiddelbare erindring eller implisitt gjennom *sín* kritikk av krigens tilstander. (kap. "Fortidens Norge", s. 41-47) Han oppfatter målet for motstandskampen ensidig som en restitusjon av det norske førkrigssamfunnet. Hans analyse kaster lys over de diktene som nettopp maner til slik gjenopprettelse. Men, som jeg viser i det følgende, gir en rekke dikt ord til forestillinger om et annet og bedre samfunn enn 1930-tallets Norge.

(23) Det er ikke tale om noen allusjon, men en overføring av stemningen fra slutten av Voluspå, der verden blir skapt på ny, sml. strofe 64:

Sal ser ho stande
fagarar' enn sol,
med gull er han tekt,
på Gim-lé.
Der skal svikklause ætter
eige heime,
og i alder og æve
une njote.

(Den norrøne litteraturen. Band I. Edda, 1961, s. 16)

(24) Det kan gis eksempler fra både Berget det blå (1927), Hustavler (1929) og Den røde front (1937). Fra 1927:

Du skal ha barn og make
og bygge hus og hjem.
Med verktøi skal du nære,
med våpen verge dem.
("Opbrudd", del V, Samlede dikt 1911-1940, 1979, s. 182.)

Og revolusjonært skjerpet i 1937:

Når vi får pløie egen jord,
der vi kan være trygge
og vite, det er her vi bor,
og våre barn kan bygge,
da skal vi gjøre hvad vi kan
med hånd, med hjerte og forstand,
og vi skal også verge
vårt eget fedreland!
("Det dages i Norge", n.v. s. 303)

(25) N.F.S. Grundtvig: "De hellige tre Konger. (En Barnesang)", i originalversjon med 14 strofer i Erling Nielsen, red.: Danske salmer, 1960. (s. 139-141) Bearbejdet og forkortet med 9 strofer i Landstads reviderte salmebok, som nr. 853. En analyse av diktet er gjort av Flemming Lundgreen-Nielsen i avhandlingen Det handlende ord: N.F.S. Grundtvigs digtning, litteraturkritik og poetik 1798-1819. Første del, København 1980. (s. 355-358) Diktet er datert 12. desember 1810, midt under den livskrise som førte Grundtvig til et sammenbrudd 16.-20. desember. Lundgreen-Nielsen viser også til den omfattende litteratur om krisen. (s. 383-384)

(26) Avsnittet alluderer til Wergelands "Hardanger", dikt nr. XI i Den engelske Lods, 1844. Spørreteknikken - der spørsmålet rommer svaret på sin egen problemstilling - er benyttet også av Wergeland, og det gjelder også der et landskapsdikt der landskapet uttrykker nasjonal kvalitet. Nettopp den fred som oppstår i forsoningen av motsetninger, er kjernen i denne kvaliteten. Eksempel på den retoriske effekt som ligger i at dikterens påståtte evneløshet tross og viser seg å være dikterisk evne, finner vi Jan van Huysums Blomsterstykke, 1840, i kap. "Beskuelsen" og i kap. "Gamle Adrians Blomsterbed", i siste tilfelle da Adrian utbryter: "O hvor har jeg nok af Mæle,/for at tale ud min Lyst?" - hvorpå han gjør nettopp det. Jfr. Henrik Wergeland: Den engelske Lods, utg. v. Asbjørn Aarseth, 1967. (s. 141-144) Jan van Huysums Blomsterstykke, utg. v. Willy Dahl, 1965. (s. 14ff, 38 ff.)

(27) I Nordahl Griegs roman Ung må verden ennu være -, 1938, formidles et politisk budskap med tilslutning til det samtidige sovjetiske statssystem og dets ideologi. Den hovedperson som er bærer av verdibudskapet, er den unge kommunistkvinnen Kira: "Brennende stolt var hun fordi hennes land var det første som hadde smadret rettet til å tjene på andre mennesker." (s. 79 i utg. 1962) Hennes engelske kjæreste, Ashley, setter pris på hennes konsekvente holdning, så forskjellig fra hans egen mer diffuse vestlige humanisme: "For ham

(. . .) var det en befrielse å finne en urokkelig overbevisning, alltid på plass, uten en rispi i sig." (sst.) Og: "Dette lidenskapelige, hensynsløse instinktet for rett måtte være medfødt i henne." (sst.) I Kiras svigerfamilie finnes et ungt par som enda mer direkte enn hun selv får uttrykke sovjetmenneskenes hengivenhet for og lojalitet mot sitt autoritære samfunnssystem. I Ashley's synsvinkel: "Er det slik å forstå (. . .) at de simpelthen anser ideen, det klasseløse samfundet, for så grenseløs at de gir alle krefter til sin positivitet." (s. 89) Hans spørsmål bekræftes av romanframstillingen, og den milde ironi som også får farge de to unges blinde tiltro til dogmene, blir nøytralisert og helt opphevet av den skinnende og løfterike poesi som farger beskrivelsen av dem når de får utfolde sine interesser - flyging og fallskjermhopping, og når den unge Stepan får utsit sin framtidsvisjon om hver enkelt sovjetborger som blir sin egen kunstner og vitenskapsmann. (jfr. slutten av kap. VII, s. 89-94)

Fredrik Juel Haslund gir for øvrig en inngående behandling av Griegs forhold til kommunismen. (N.v. S. 239-264)

(28) Haslund påpeker hvor viktig samarbeidsånden var for Grieg under krigen. (N.v. s. 263) I Gyldendals utgivelse av dikt som ikke tidligere var utgitt i bokform, Håbet, 1946, og Samlede dikt, 1948, blir det anført at diktene "Sjømannen", "Den menneskelige natur" og en opprinnelig versjon av siste avd. i "Viggo Hansteen" ikke skulle publiseres før etter frigjøringen, i følge Grieg selv. Alle tre tekster distanserer seg fra en type nordmann som slår seg opp på andre kjeftmpendes innsats og advarer mot at denne typen får for meget makt når samfunnet skal gjenreises. Det er advarselen mot "livets nestbeste menn" som gjentas mer eksplisitt, og det er tydelig at Grieg har holdt tekstene tilbake for å unngå splid i enhetsfronten, i England såvel som hjemme. Selve konflikten i tekstene har lite eller ingenting med samfunnsideologier å gjøre, og den samarbeidsånd som Grieg praktiserer, er etter mitt syn snarere et tegn på frafall fra kommunismen.

(29) Grieg distanserte seg fra de norske kommunistene og det han kalte "deres oppførsel våren og sommeren 1940", jfr. Stein Flekstad: "Nordahl Grieg. Noen minner og meninger". I: Vinduet, 1949. (s. 195) Men han forsvarte også Sovjet-Unionen og ville ikke akseptere Koestlers framstilling av Moskva-prosessene i Darkness at Noon. (sst.) Allikevel vil jeg hevde at hans tilslutning til de norske styrkene 9. april og all den samfunnsideologi som kommer til uttrykk i krigslyrikken, tyder på et definitivt brudd med tanken om at et kommunistisk samfunnssystem kunne la seg gjennomføre i Norge. Det er opp til Grieg-forskerne å utrede dette nærmere. Framhevelsen av rettsstatssystemet i "På Tingvellir" er skrevet etter at Grieg har lest Koestler.

(30) Et spørsmål som da melder seg, er hvilket opphav de har, de ideer som Grieg formidler i krigslyrikken. Vi må, med Haslund, regne med at "De unge døde"-ideologien er et forbilagt stadium, og med tekster⁶ fra krigen at kommunismen er forlatt. Den samarbeidsidé som skal styre samfunnet, den ansvarsidé som skal prege individet, svarer til en liberal-humanistisk forståelse. I følge Grieg-litteraturen er det nettopp en slik forståelse han møtte i sitt hjem, gjennom den oppdragelses⁷ han mottok, særlig av sin far. Jfr. Haslund: N.v., (s. 32-33), Mjöberg: N.v., (s. 12-13), Egeland: N.v., (s. 13-15) Harald Grieg: En forleggers erindringer, I, 1958, kap. "Unge år", I. (s. 17-44)

(31) Det er tvilsomt om Ørjasæter har hatt noe bestemt stev i tankene. Men versformen og syntaksen peker entydig i retning av gamle stev-genren. Sml. et stev fra Landstads samling der vi finner den karakteristiske mangel på overbestemt konstruksjon, i linje 2:

Sakte sill' eg svare deg
var eg i dei djupan dalar,
nykillen syng og løva spring
og fagraste gaukanne gala.

(M. B. Landstad: Norske Folkeviser, 1968 (1853), s. 385)

(32) Leif Mæhle gir en kommentar til diktet i sin studie i Frå bygda til verda. (se ovf. note 18 og 19) Også han peker på diktets konkluderende tvil: "Men denne gongen (. . .) tykkjest løysinga vera meir ei fortvila von (. . .) enn ein realitet som vi kan lite på." (s. 79) Som helhet gir hans gjennomgåelse av diktsamlingen et inntrykk av at den er noe diffus i konturene og lite strukturert, mens jeg anser den for å være svært stramt komponert.

(33) De to diktene ble gitt ut som privattrykk i et hefte som ble distribuert i posten til publikum og innflytelsesrike personer i 1945. Diktene er senere tatt inn i diktsamlingen Jesabels latter, 1973. På heftets omslag er tittelen på det ene diktet annerledes enn inne i heftet (og i diktsamlingen), idet abverbet varlig på tittelbladet er blitt til varsom⁸ i overskriften. Den siste er beholdt i 1973-utgaven. Jfr. Ingeborg Refling Hagens erindringsbok Løftet må holdes, 1981, særlig kap. "Er verdensparolen: tilbake?" (s. 8-16) om hennes kamp mot dødsstraffen og om heftets utgivelseshistorie.

(34) Refling Hagens Jesabels latter, 1973, inneholder også et fangedikt, "Grininatten", (s. 7-9), som åpenbart må være skrevet i tilknytning til hennes fangenskap der. Også i det diktet er dødsstraffen tema, og den avvises fordi den er i strid med skaperverkets intensjon:

Men dødsdom stanser tiden,
vår vei mot evigheten.

En dødsdom er en Gudsdom
og brøde samme stund.

(s. 9)

(35) En drøy uke senere ble London-regjeringens provisoriske anordning om dødsstraff vedtatt av Odelstinget. I ukene forut for vedtaket hadde det i pressen vært bred debatt om saken. Blant de fremste motstandere av dødsstraffen var Eivind Berggrav og Johan Scharffenberg. Jfr. Yngvar Ustvedt: Den varme freden - den kalde krigen, kap. "Det bitre oppgjøret", (s. 132-167) særlig underkap. "De er verre enn rotter!". (s. 140-143) Refling Hagens Jesabels latter har med en kommentar til diktene om dødsstraff, og forf. uttrykker der tilslutning til Scharffenbergs syn.