

MARXISTER OM IBSEN



Oktober

Nettpublisering ved Forvaltningsorgan for AKPs partihistorie (www.akp.no) 2020

MARXISTER OM IBSEN

MARXISTER OM IBSEN

Artikler av Engels, Plekhanov,
Mehring, Zetkin, Lu Hsun

Redigert av Knut Johansen

FRA FORLEGGERE



Forlaget Oktober A/S
Oslo 1979

Marxister om Ibsen
Artikler av Friedrich Engels, Georgi Plekhanov,
Franz Mehring, Clara Zetkin, Lu Hsun.
Redigert av Knut Johansen. Oversatt av Kari Haave.

© 1978, Forlaget Oktober A/S
Omslag: Søren Arutjunjan
1. opplag, 1979
Trykt hos A/S Duplotrykk,
Oslo 1979
ISBN 82-7094-215-4

INNHOOLD

Forord	s.	7
Henrik Ibsen og «menneskeåndens revoltering»		
Introduksjon av Knut Johansen	s.	9
Tidstavle: Henrik Ibsen	s.	21

FRIEDRICH ENGELS:

Brev til Paul Ernst i Berlin (utkast)	s.	25
---	----	----

GEORGI V. PLEKHANOV:

Henrik Ibsen	s.	29
--------------------	----	----

FRANZ MEHRING:

Ibsens «Lille Eyolf»	s.	99
Ibsens «John Gabriel Borkman»	s.	105
Henrik Ibsen	s.	109
Ibsens brev	s.	121

KLARA ZETKIN:

Henrik Ibsen	s.	133
--------------------	----	-----

LU HSUN:

Hva hendte da Nora gikk hjemmefra	s.	145
---	----	-----

FORORD

«Marxister om Ibsen» — for første gong kjem det ei bok i Ibsens heimland med denne tittelen. Utvalet står eg ansvarleg for. Men det hadde ikkje blitt noka bok utan hjelp frå Jahn Thon, som mellom anna har sytt for at Ibsen-sitata i artiklane svarar til teksten i norske standard-utgåver, og omsetjaren, Kari Haave. Ho har også gitt råd som eg har følgd når det galdt kva vi skulle ta med av Franz Mehring. Universitetslektor Erling Nielsen skal òg ha takk for at han hjelpte oss med å knekkja eit par nøtter som galdt originalteksten til nokre Brandes-sitat.

Eg meinte det kunne vera behov for eit bidrag i boka som sa noko om korleis marxistar i Noreg i dag ser på Ibsen. Som ein introduksjon har eg derfor tatt med ein artikkel eg sjølv skreiv til Ibsens 150-årsdag i mars 1978.

Boka inneheld eit brevkast Engels skreiv om Ibsen og Noreg i 1890, ein grundig artikkel av Georgi V. Plekhanov som vart prenta i bok første gong i 1908, ein generell artikkel og tre bok- og teatermeldingar av Franz Mehring skrivne frå 1885 til 1900, ein minneartikkel etter Ibsens død av Clara Zetkin, og eit foredrag av Lu Hsun om «Et Dukkehjem», skrive i byrjinga av 20-åra.

Framme i boka har vi sett inn ei tidstavle om Ibsens liv og verk. Heilt bak i boka finn du stutte biografiar om forfattarane og opplysningar om kvar artiklane i boka er henta frå.

Artiklane i boka er omsette frå tysk, også dei som ikkje er skrivne på tysk opphavelig (dvs. dei av Plekhanov og Lu Hsun).

Knut Johansen
Oslo, september 1978

HENRIK IBSEN OG «MENNESKE- ÅNDENS REVOLTERING»

Introduksjon av Knut Johansen

På slutten av livet sitt vart Ibsen rekna blant dei aller fremste forfattarane i verdslitteraturen på si tid, på linje med folk som Tolstoi og Zola. Stykka hans vart sett fram til med ei forventning som om dei skulle vera epokegjerrande politiske eller vitskaplege skrift. Framleis står den vurderinga fast at han var ein av dei aller fremste dramatikarane på si tid, truleg den største. Korleis skal den revolusjonære rørsle i dag vurdere verket hans?

Det er eit omfattande spørsmål. Her skal eg berre leggja fram nokre tankar eg har gjort meg om det.

Henrik Ibsen vart fødd 20. mars 1828. Faren hans var kjøpmann, og gjekk konkurs i 1836, då Henrik var 8 år gammal. 15 år gammal vart han send til Grimstad som apotekarlærling for å forsørgja seg sjølv. Fritida si nytta han til å lesa til artium. Vi veit at han hata det tronge, småborgarlege miljøet han levde i. Det finst ei notisbok etter han frå Grimstad-tida, med ei skisse som heiter «den offentlige opinion». Ho syner ein feit småborgar som piskar på to grisar som går framfor han med halane kjekt i veret.

I 1848 dro han til Kristiania for å ta artium. Han vart tent av den revolusjonsrørsle som for over Europa det året, og skreiv eit flammande dikt for opprøra-

rane i Ungarn. Saman med A.O. Vinje og andre unge studentar gjekk han i gang med vekebladet *Andhrimner*, eit satirisk blad, som slo både mot regjeringa og opposisjonen.

Abildgård, ein av leiarane i Thrane-rørsla, fekk med Ibsen i redaksjonen for *Arbeiderforeningenes Blad* og sette han i sving som lærar på kveldsskulen til *Arbeiderforeningen* i Kristiania. Ibsen meinte sjølv det var eit slumpetreff at han ikkje vart arrestert då reaksjonen gjekk til storm mot *Arbeiderforeningene* i 1851.

«DET POLITISKE FRIHETSTYRANNI»

Somme Ibsen-kritikarar vil dra ei bein line frå Ibsens engasjement i Thrane-rørsla til talen han heldt for *Arbeiderforeninga* i Trondheim i 1885. Der sa han at fornyinga av samfunnstilhøva i første rekke måtte koma frå to samfunnskrefter — arbeidarane og kvinnene. Slike kritikarar finn og fram til ord av Ibsen om at han og dei sosialdemokratiske moraltenkjarane hadde kome fram til dei same resultata. Bernhard Shaw, Halvdan Koht og andre meiner at Ibsen var nær ved å bli sosialist. Andre meiner han står på det steget på den idehistoriske stigen som kjem rett før dei sosialistiske ideane.

Den som går i gang med å undersøka den politiske utviklinga til Ibsen med von om å finna ein klårtenkt og følgjestrang radikal og framstegsven av dette merket, vil få den eine støkken etter den andre. Saka er at Ibsen aldri kom i nærleiken av å skjøna kva slag mål arbeidarrørsla sette seg. Ja, det spørst om det er råd å seia at han skjøna kva slag mål den liberale borgarlege nasjonale og demokratiske rørsla i Noreg og andre land streid for i 70-, 80- og 90-åra heller. La oss

sjå på kva slag *meiningar* Ibsen ga uttrykk for gjennom livet sitt.

Då den liberale byborgarrørsle under leiing av Sverdrup samla seg med bonderørsle til Jaabæk i 1870, tok Ibsen standpunkt for den konservative regjeringa: «Jeg støtter den med min pen og alle mine evner.» Han tykte berre ikkje regjeringa var sterk og hard nok: «Folk der lader Jaabæk og Bjørnson gå på fri fod, kvalificerer sig til selv at puttes i hullet.»

Då Roma vart teke frå paven i 1870 og lagt inn under det nye frie Italia, skreiv han: «Rom var det eneste fredlyste sted i Europa; det eneste sted, der nød den sande frihed, friheden for det politiske frihedstyran- ni.»

«DEN INDIVIDUELLE FRIHET»

I 1872 skreiv han til Brandes og sa at fridom for tanke og ånd trivst best under eineveldet. Dette kom best fram først i Frankrike, seinare i Tyskland, og no ser vi det i Russland, skreiv han.

I 1880 hevda han at «I republikanere er de mest tyranniske av alle. I respekterer ikke den individuelle frihet. Republikken er den statsform hvori den individuelle frihet minst kommer til sin rett.»

Det finst og ord frå Ibsen som ser ut til å gå den andre vegen. I 1884 kunne han skriva eit takkebrev til studentforeininga Fram og seia at han ønskte hjarteleg framgang for «enhver tidsmessig reform på det åndelige og sociale område».

Det er rett nok at han helsa arbeidarsamfunnet i Trondheim i 1885 med ord som tyda på at han knytte vonene sine for framtida til arbeidar- og kvinnerørsle.

«MENNESKEÅNDENS REVOLTERING»

Men den grunntanken ein kan finna i dei forvirrande og sjølvmotseiande vitnemåla om dei politiske standpunkta han tok gjennom livet sitt, den fell så langt frå saman med grunntankane i den nasjonal-demokratiske rørsle i 1870- og 80-åra, og heller ikkje med grunntanken i den unge arbeidarrørsle som voks fram i 80- og 90-åra i Noreg.

«Jeg mener vi har alle sammen ikke noget annet og bedre at gøre end i ånd og sandhet at realisere os selv. Dette er efter min mening det virkelige frisind, og derfor er de såkalte liberale mig på mange punkter så hjertelig imod,» skreiv han i eit brev våren 1884. Javel, men kva med dei vilkåra som skal til for at folk skal kunne realisera seg?

Eg hatar politikarane, sa Ibsen i 1870-åra. «De mennesker vil kun specialrevolutioner, revolutioner i det ydre, i det politiske osv. Men alt sligt er pilleri. Hvad det gælder er menneskeåndens revolterning.» Dette var eit svar frå han på klagemål frå liberalarar over at han tok så konservative standpunkt. Det er ikkje mykje til svar å gje arbeidarar med 12 timars arbeidsdag eller nasjonar utan rett til å nytta morsmålet sitt!

IBSENS IDEALISME

Hovudfeilen med desse ideane er at ideala dei strekar opp er utan tilknytning til praktiske mål og ikkje gjev nokre svar på dei praktiske metodane ein skal følgja for å få bort dei samfunnsforholda han utan tvil både hata og forakta.

Det merkelege med Ibsen er at han laga dikting om idear heile livet — men ideane hans var utan berekraft.

Dei er den store veikskapen ved livsverket hans. Medan dei underkua og utbytta massane i dei landa der verka hans gjekk sigersgangen sin kjempa for mål som ville endra dei ytre tilhøva i samfunnet og rydda vekk fjell som kua dei og heldt dei nede i naud og elende sosialt og kulturelt, skreiv Ibsen dikting som mana til ein «revolusjon» som ville la alt med unnatak av det indre mennesket stå uendra.

Korleis kunne ein slik diktar bli sett på med respekt og kjærleik frå menneske som kjempa i dei store samfunnsrørslene i tida? Korleis kunne ein slik diktar skapa verk som lever den dag i dag og framleis har appell til oss som kjempar mot reaksjonen på det kulturelle og sosiale området?

—

Er det rett å seia at grunntankane, ideane, i verka til Ibsen er dei same som dei han gav uttrykk for i brev og andre dokument vi har etter han som «privatperson»? Det er nødvendig å argumentera for at det er slik før vi går vidare til å drøfta kva det er ved verket hans som gjer at det lever endå ideane i dei er ubrukelege.

Lat oss sjå på hovudideane i nokre av stykka hans.

IDEAL OG VIRKELIGHET

Hovudideen i «Brand» er kravet om å vera fullt ut tru mot ideala sine, å vera tru mot dei i *ånd og sannhet*, utan kompromiss av noko slag. Men kampen mot kompromisset vert eit mål i seg sjølv, det vert aldri noko verkeleg innhald i det. Ibsen gjev oss inntrykk av at Brand siktar så høgt at ingen torer følgja han. Men

sanninga er vel heller at ingen ser *kvar* Brand vil føra folket, kva han vil frigjera det frå og kva som er å vinna ved å følgja han i striden.

Hovudideen i «Peer Gynt» kjenner alle frå skulen: Det dreier seg om å vera seg sjølv fullt ut, slik ein er fødd or Guds tanke, utan å vera seg sjølv *nok*. At det siste rettar seg mot sjølvkjærleik og egoisme, er ei rimeleg tolking. Men kven skulle Peer Gynt vore, kva skulle han gjort, for å vera seg sjølv? Stykket sjølv gjer dette til ei gåte i scenen der Peer har skrella lauken og funne at han ikkje har noka kjerne.

I «Et dukkehjem» er grunntanken kravet om å få handla ut frå rettferdsideane ein ber i seg sjølv, utan å bøya seg for oppfatningane om lov og rett i samfunnet. «Det vidunderligste» skal skje, meiner Nora, når ektemaken hennar forstår det store i at ho har handla etter den indre lova i seg, av kjærleik til han. Når han ikkje kan forstå det, går ho frå han og barna.

LIVSLØGNEN

I «Gengangere» klagar fru Alving seg sjølv for å ha øydelagt livsgleden i heimen sin. Ho har øydelagt seg sjølv og gjort livet surt for ektemaken ved å følgja plikten i *staden* for å følgja kallet i seg sjølv. Men korleis ville livet hennar endra seg om ho hadde handla annleis enn ho gjorde? Ville det venta henne ein betre lagnad om ho hadde løpt vekk med pastor Manders? Ville livsgleden kome inn i heimen hennar om ho ikkje hadde dekkja over at mannen hennar levde eit utseevande liv? Det ville vel helst berre blitt stoff for nye tragediar om fru Alving.

«En folkefiende» fremjar ideen om at «minoriteten alltid har rett», at den som står fram og kjempar for

sanninga, vert forfølgd og fordømd av fleirtalet. Det er eit bittert og beiskt stykke, der den sanningskjære doktor Stockmann vert sviken av representantar både for dei liberale og for arbeidarane, slik forfattaren ser dei.

I «Vildanden» set Ibsen det ideale sanningskravet til Gregers Werle opp mot det kyniske synet til doktor Relling: «Tar De livsløgnen fra et gjennomsnittsmenneske, så tar De lykken fra ham med det samme.» Hedvig er den som ferdast i ei grenseverd der ideala lever usmitta av løgn og falskhet. Tilskodaren sit att med spørsmålet om det er ideala hennar eller løgna og falskheta til dei andre som gjer at ho misser livet i siste akt.

Hovudideane i dei siste stykka — frå «Rosmersholm» til «Når vi døde vågner» rører seg i dei same krinsane. Stykka handlar om menneske som kjempar mellom dei krava samfunnet, familien og røyndomen stiller til dei og fordringa om å leva seg sjølv ut, vera i sanning — som kjempar og *tapar*.

IDEALET EIN IKKJE KAN NÅ

Borgarlege litteraturgranskarar finn stor hugnad i å analysa denne motseiinga hos Ibsen. *Dei* finn sjølv stordomen hans her. Her er det store tragiske momentet i verket hans og i røyndomen sjølv, seier dei. Mennesket har eit indre kall om å følgja idealet i seg og realisera seg sjølv. Dette idealet kan det aldri nå, fordi det er bunde til materien med tusen band. Men i kampen for det *uoppnåelege* viser personane til Ibsen til det som er *større* enn det jordiske mennesket sjølv. Det er dette som rører oss som ser det i dag, dette vil røre menneska til evig tid, seier det. — Eg meiner dei

har *rett*, at dette er den idekrinsen Ibsen lar stykka sine enda opp i.

Men motseiinga mellom ideal og røyndom som heltane til Ibsen strevar med, den er ikkje allmennmenneskeleg eller rotfesta i eksistensvilkåra til mennesket på jorda. Rota til denne uløyselege motseiinga ligg i at Ibsen ikkje er i stand til å gje personane sine ideal *som lar seg realisera*. Finst det slike ideal? Ja, det gjer det.

FINST DET VERKELEGE IDEAL?

Stalin har skrive svært klokt om forholdet mellom ideal og røyndom i ein artikkel frå 1906/1907, «Anarkisme eller sosialisme»:

«Dersom dei økonomiske forholda endrar seg *først* og medvitet til menneska endrar seg i samsvar med dei *etterpå*, då er det klårt at vi må søkja grunnlaget for eit gitt ideal ikkje i menneska sine sinn, ikkje i fantasien deira, men i utviklinga av dei økonomiske vilkåra deira. Berre det idealet er godt og akseptabelt som er bygd på studium av økonomiske forhold. Alle dei ideala som overser økonomiske forhold og ikkje er bygde på utviklinga deira er ubrukbare og uakseptable.»

Målt etter denne lesten vert ideane til idediktaren Ibsen så langt frå store. Samanlikn idelaet som driv «Brand» med dei ideane som dreiv ein opprørsleiar som Christian Lofthus på slutten av 1700-tallet, eller Marcus Thrane, i Ibsens ungdom. Livet til begge desse to enda som tragedie, kan ein gjerne seia. Men dei kjempa for ideal som andre kunne ta opp att og kjempa vidare for

å nå. Og kampen dei førte fekk store praktiske konsekvensar for tusenvis av menneske.

VERKELEGE MENNESKE, IKKJE BERRE MEININGAR

Ibsens ideverd strakk ikkje langt nok til å sjå betydninga av den kampen som gjekk føre seg for verkelege ideal i hans eiga tid. Han hadde ikkje vidsyn nok til å setja ideane om sanning, truskap, løgn og svik i samband med den striden som vart utkjempa på den verkelege scena i Noreg frå 1860-åra til 1890-åra. Det kjem fram i meiningane hans, det kjem fram i verka hans.

Likevel er skodespela hans betre enn dei meiningane han gav uttrykk for i brev og talar. Grunnen til det er at verkelege menneske i verkelege omgjevnader rører seg i dei. I «Brand» finst det meir enn den forvilla idealisten som ber folket gje opp alt og følgja han opp på snøviddene. Det finst verkelege, sneversynte prestar og embetsmenn som fortener den vanvørnaden Brand øser ut over dei. I «Peer Gynt» finst det meir enn gåta om kva det vil seia å vera seg sjølv. Stykket fører norsk natur og folkeliv inn i litteraturen på ein levande måte som ingen før hadde greidd å gjera det på. Det finst skarp satire mot kapitalistisk spekulasjon som framleis kan ha brodd, og realistisk karakterskildring som ein først finn att i romanlitteraturen ti år seinare.

I samtidsdramaene lar Ibsen brodden i stykka retta seg den same vegen som den liberale og demokratiske rørsla retta han. I «Samfundets støtter» syner Ibsen verkeleg at det ikkje kviler noko «uegennyttighetens skjær» over livet til ein borgar som konsul Bernick, men at han tvert om er viljug til å senda eit skips-

mannskap i døden for å dekkja over sviket som har skaffa han rikdommen. I «Et dukkehjem» skildrar Ibsen kvinnas stilling i eit borgarleg ekteskap slik det verkeleg var. *Det* er grunnen til at stykket lever, ikkje dei ideane Ibsen trekk ut av konflikten.

«DET OPRØRER MIG»

«Gengangere» voks ut or hatet og forakten Ibsen følte for «den sorte theologiske bande» som kjempa mot nye, liberale tankar og forsvara «middelalderlige forvrøvlinger» i skulen, på universiteta og i kulturlivet. Ideinnhaldet og sjølv konflikten i stykket er så flokete og ugreie at ein verkeleg må tru Ibsen på ordet når han sa følgjande: «Jeg leser ikke bøker, det lar jeg min kone og Sigurd (sonen) gjøre.» Men politiforbodet mot stykket i Noreg, Tyskland og andre land kom fordi reaksjonen skjøna kva intensjonane hans var. Stykket var eit slag den rette vegen. Det står respekt av det, det er det som gjev stykket karakteren det har, sjølv om det ikkje viser nokon veg fram.

I «En folkefiende» kunne dei radikale i samtida finna att opportunisten og faneflukta til små og store Sverdrup'ar. Dei kunne kjenna seg att i doktor Stockman når byfogden får hissa opp pøbelen mot han fordi han avslører at vatnet i badet er forgifta. Det hadde dei sett skje mot Bjørnson og Dagblad-redaktøren Berner då dei reiste kampen for eit reint norsk flagg i 1879, og liknande episodar fann stad fleire stader når liberale leiarar reiste rundt og heldt talar i valkampen før riksretten i 1884.

«Det interesser mig,» sa Ibsen om forfølginga av Bjørnson den gongen, «fordi det oprører mig.» Men det er samstundes eit faktum at flaggsaka *ikkje* inter-

esserte han. Ja, han såg rett og slett med motvilje på heile striden for norsk sjølråderett.

Den einsame sanningskjemparen Stockmann interesserte Ibsen. Han skriv med harme om korleis dei som sat med makta kunne venda opinionen mot ein slik mann. Men han såg ikkje at det var råd å samla opinionen den andre vegen, endå det var det som skjedde på den politiske arenaen i Noreg desse åra.

Difor handlar og det neste stykket hans — «Vildanden» — om kor fåfengt det er å preika sanning for gjennomsnittsmennesket. Stykket er djupt pessimistisk, og det vert ferdig i — 1884, det året då Venstres rørsle sigrar over embetsmannsregjeringa og dømmer svenskekongens norske politikarar frå embeta sine.

For borgarlege litteraturgranskarar er det levande livet stykka til Ibsen er bygd opp av, uvesentleg i høve til dei evige ideane han uttrykker i gåtefulle symbol og uløyselege motseiingar. For dei radikale i samtida og for oss som vil kjempa for oppnåelege og verkelege mål i dag, er det levande livet og den kvasse brodden i stykka hans det som gjer stykka hans verde å sjå og lesa.

I dei siste stykka hans, særleg frå «Hedda Gabler», vik det levande livet og brodden meir og meir for symbol som berre skal bera fram ideane. Og då er det vanskeleg å halda interessen ved like.

TIDSTAVLE: HENRIK IBSEN

- 1828 — Henrik Johan Ibsen født 20. mars i Skien
- 1844 — Apotekerlærling i Grimstad, bosatt der til 1850
- 1850 — «Catilina»
Heltbergs studentfabrikk i Kristiania, examen artium
«Kjæmpehøjen»
- 1851 — lærer ved thranitterbevegelsens søndagsskole, redigerte «Andhrimner» sammen med Botten-Hansen og Vinje, ansatt som teaterdikter ved Det Norske Theater i Bergen.
- 1852 — Studerte teaterforhold i København og Dresden
- 1853 — «Sancthansnatten»
- 1855 — «Fru Inger til Østråt»
- 1856 — «Gildet på Solhaug»
- 1857 — «Olaf Liljekrans»
Ansatt som sjef ved Det Norske Theater i Kristiania
- 1858 — Gift med Suzannah Daae Thoresen
«Hærmændene på Helgeland»
- 1862 — Fottur til Gudbrandsdalen for å samle inn folkeminner
Slutta som teatersjef ved Det Norske Theater
«Kjærlighedens komedie»
- 1863 — «Kongs-emnerne»
- 1864 — Forlot Norge for å bosette seg i utlandet i 27 år. Roma.

- 1865 — Brev til Magdalene Thoresen, 3.12.1865
- 1866 — «Brand»
- 1867 — «Peer Gynt»
- 1868 — Bosatte seg i Dresden
- 1869 — «De unges forbund»
Besøk i Stockholm og ved åpningen av Suez-kanalen
- 1870 — Brev til Georg Brandes, 20.12.1870
- 1871 — «Digte»
- 1873 — «Keiser og Galilæer»
- 1874 — Besøkte Kristiania
- 1875 — Flytta til München
- 1877 — «Samfundets støtter»
- 1879 — «Et dukkehjem»
- 1880 — Bosatte seg i Roma 1880—85
Brev til Ludwig Passarge, 16.6.1880
- 1881 — «Gengangere»
- 1882 — «En folkefiende»
Brev til Georg Brandes, 3.1.1882
- 1884 — «Vildanden»
Brev til Bjørnstjerne Bjørnson, 28.3.1884
- 1885 — Besøk i Norge
Tale til Arbeidernes fanetog i Trondhjem 14.6.1885
Bosatte seg i München 1885—91
- 1886 — «Rosmersholm»
- 1888 — Brev til Oscar Nissen (Kristiania arbejdersamfund), 29.3.1888
«Fruen fra havet»
- 1890 — «Hedda Gabler»
Brev til Hans Lien Brækstad, august 1890
- 1891 — Tilbake til Norge, bosatte seg på Victoria Terrasse
- 1892 — «Bygmester Solness»
- 1894 — «Lille Eyolf»
- 1895 — Flytta til Arbiensgate i Kristiania
- 1896 — «John Gabriel Borkman»

- 1898 — Feiret på sin 70. årsdag
Tale ved Norsk Kvindesagsforenings fest,
26.5.1898
- 1899 — «Når vi døde vågner»
- 1906 — Henrik Johan Ibsen døde 23.5. i Kristiania

FRIEDRICH ENGELS:

BREV TIL PAUL ERNST I BERLIN (Utkast)

London, 5. juli 1890

Høyt ærede herre,

Jeg kan dessverre ikke oppfylle ønsket Deres og skrive et brev De kan bruke mot herr Bahr. Det ville vikle meg inn i en offentlig polemikk med han, og til det måtte jeg bokstavelig talt ha stjålet av min egen tid. Det jeg skriver til Dem er derfor bare til informasjon for Dem privat.

Ellers er det De kaller den nordiske kvinnebevegelsen fullstendig ukjent for meg. Jeg kjenner bare noen dramaer av Ibsen, og veit absolutt ikke om og i hvilken grad Ibsen kan gjøres ansvarlig for de mer eller mindre hysteriske åndsproduktene til borgerlige og spissborgerlige strebersker.

Det området som en har vendt seg til å kalle kvinnespørsmålet, er også så vidløftig at det ikke er mulig å si noe uttømmende eller noenlunde tilfredsstillende om det innafor ramma av et brev. Men så mye er sikkert, Marx kan aldri ha «oppført seg slik» som Bahr tiltenker ham. Så forrykt var han ikke.

Når det gjelder forsøket Deres på å behandle saka materialistisk, må jeg først og fremst si at den materialistiske metoden slår om i sin motsetning hvis den blir behandla ikke som ei rettesnor i historiestudiet, men som et ferdig mønster som en skjærer til de historiske

kjensgjerningene etter. Og hvis herr Bahr mener å ha knepet Dem på dette villsporet, så ser det for meg ut til å ha et snev av sannhet ved seg.

De sammenfatter Norge og alt som skjer der inn under den ene kategorien spissborgerskap, og skyver så uten betenkning dette norske spissborgerskapet inn under Deres vurdering av det tyske spissborgerskapet. Da er det to kjensgjerninger som stiller seg på tvers for Dem.

For det første: I hele Europa framsto seieren over Napoleon som reaksjonens seier over revolusjonen, og bare i dens franske fedreland inngjød revolusjonen ennå så mye angst at maktøverne som vendte tilbake blei avtvunget ei borgerlig-liberal forfatning. I denne situasjonen så Norge sjansen til å erobre ei forfatning som var langt mer demokratisk enn i noe annet land på samme tid.

Og for det andre har Norge i de siste 20 åra opplevd et litterært oppsving som ikke noe annet land enn Russland kan oppvise maken til. Spissborgere eller ikke, disse folka yter langt mer enn de andre og setter også sitt preg på litteraturen i andre land, ikke minst den tyske.

Disse kjensgjerningene gjør det i mine øyne nødvendig til en viss grad å undersøke det norske spissborgerskapets særegenheter.

Og da vil De antakelig finne at det dukker opp en svært vesentlig forskjell. I Tyskland er spissborgerskapet frukten av en mislykka revolusjon, ei avbrutt utvikling som er trengt tilbake, og det har fått en misdanna karakter av feighet, trangsynhet, hjelpeløshet og udyktighet til ethvert initiativ gjennom trettiårskrigen og tida som fulgte den — da nesten alle andre store folk svingte seg raskt oppover. Denne karakteren beholdt det også etter at den historiske bevegelsen

igjen greip tak i Tyskland; den var sterk nok til å prege også alle andre tyske samfunnsklasser som ei mer eller mindre allmenn tysk grunnform inntil arbeiderklassen vår endelig brøt gjennom disse trange skrankene. Derfor er den tyske arbeideren mest «fedrelandsløs» på den måten at han har rista av seg den spissborgerlige tyske transsyntheten fullstendig.

Det tyske spissborgerskapet er altså ikke noen normal historisk type, men en karikatur som er satt på spissen, et stykke degenerasjon, akkurat som den polske jøden er en karikatur av jødene. Den engelske, franske osv. småborgeren står på ingen måte på samme nivå som den tyske.

I Norge, derimot, har småbønder og småborgere dominert, bare med et lite innslag av mellomborgerskap — slik det omtrent var i England og Frankrike midt på 1600-tallet — og dette har vært den normale samfunnstilstanden i flere århundrer. Her er det ikke snakk om å bli kasta voldsomt tilbake i forelda tilstander gjennom at en stor bevegelse mislyktes og at en hadde en trettiårskrig. Landet er blitt liggende etter på grunn av isolasjon og naturvilkår, men dets tilstand var fullstendig i samsvar med produksjonsvilkåra og derfor normal. Først ganske nylig har det kommet litt storindustri inn i landet, men det er ikke rom for en børs, kapitalkonsentrasjonens fremste redskap.

Dessuten virker den veldig utbredte sjøhandelen konserverende. For mens damp fortrenger seilskipene overalt ellers, utvider Norge seilskipsfarten sin enormt og har, om ikke den største, så iallfall den nest største seilskipsflåten i verden. De fleste av rederne til denne flåten er små og middelstore som i England omkring 1720. Men likevel er det kommet bevegelse inn i den gamle stillestående tilværelsen, og denne bevegelsen kommer også til uttrykk i det litterære oppsvinget.

Den norske bonden har *aldri* vært *livegen*, og det gir hele utviklinga en helt annen bakgrunn, som i Kastilia. Den norske småborgeren er sønn av den frie bonden, og under disse omstendighetene er han en *mann* i forhold til den forkomne tyske spissborgeren. Og den norske småborgerkona står himmelhøyt over den tyske spissborgerhustru. Hva som enn er feilen ved, f.eks. Ibsens dramaer, så gjenspeiler de en verden som riktig nok er små- og mellomborgerlig, som likevel er himmelvidt forskjellig fra den tyske; en verden hvor menneskene ennå har karakter og initiativ og handler sjølstendig, om enn noe besynderlig sett utafra. Slikt foretrekker jeg å lære å kjenne grundig før jeg fordømmer det.

For å komme tilbake til saka, nemlig herr Bahr, undrer jeg meg over at folk i Tyskland tar hverandre så forferdelig høytidelig. Vidd og humor ser ut til å være mer forbudt enn noensinne, og kjedsomhet er ei borgerplikt. Ellers ville De sikkert ha tatt en nærmere kikk på herr Bahrs «kvinne», han har skilt vekk alt som er «skapt historisk». Huden hennes er skapt historisk, for hun må enten være hvit eller svart, gul brun eller rød — altså kan hun ikke ha noen menneskelig hud. Håret hennes er skapt historisk, om det er kruse-te eller ullent, krøllete, glatt; svart, rødt eller blondt. Altså kan hun ikke ha menneskelig hår. Hva blir det da igjen, når De har skilt ut det som er skapt historisk med hud og hår og «kvinna sjøl kom til syne», hva viser seg da? Ganske enkelt hunapen, anthropopitheka, og henne kan herr Bahr ta opp i senga til seg «rent håndgripelig og gjennomskuelig», med hennes «naturlige drifter».

GEORGI V. PLEKHANOV:

HENRIK IBSEN

I

Henrik Ibsen (f.1828) er uten tvil en av de mest fremragende og sympatiske skikkelsene i nåtidas verdenslitteratur. Det er vanskelig å finne noen som er mer betydelig blant alle hans samtidige dramatikere.

De som sammenlikner han med Shakespeare, overdriver riktignok en god del. Som kunstverk ville ikke Ibsens dramaer ha nådd de samme høyder som Shakespeares om Ibsen hadde hatt den samme veldige begavelsen som han. I alle tilfeller hadde han et ukunstnerisk, eller rettere sagt, anti-kunstnerisk element i seg. Den som har lest dramaene hans oppmerksomt flere ganger, må ha merket et slikt element i dem. Og nettopp dette er grunnen til at dramaene hans til sine tider river oss med, mens de av og til blir nesten kjedelige.

Dersom jeg var motstander av at kunst skulle ha et idéinnhold, ville jeg si at det ukunstneriske elementet fins i Ibsens dramaer nettopp fordi de er så fulle av idéer. Og en slik påstand kunne også ved første blick se svært treffende ut.

Men bare ved første blick. Om en undersøkte spørsmålet nærmere, måtte en avvise denne forklaringa som utilfredsstillende.

René Doumic («Le theatre d'Ibsen», *Revue des deux Mondes*, 15. juni 1906) traff spikeren på hodet da han

sa at «søkinga etter ideer, eller med andre ord den moralske uro, interessen for samvittighetsspørsmål, behovet for å betrakte alle dagligdagse hindringer fra et allment synspunkt» utgjør det karakteristiske kjennetegnet til kunstneren Ibsen. Dette trekket, søking etter ideer, kan en i og for seg ikke se på som en mangel; det er tvert om et stort fortrinn. Det er nettopp dette trekket som vekker interessen vår for Ibsens dramaer og også for Ibsen sjøl. Dette trekket ga han retten til å si som han gjorde i et brev til Bjørnson 9. desember 1867, nemlig at han hadde vært «alvorlig i sin livsførsel». Og det var nettopp dette trekket som med Doumics uttrykk gjorde han til en av de største lærerne «for menneskeåndens revoltering».

Å preke «menneskeåndens revoltering» utelukker ikke i og for seg det kunstneriske elementet. For at ikke dette skal skje, er det nødvendig å preke klart og konsekvent, og den som preker må sjøl finne seg godt til rette i de ideene han legger fram. De må ha gått han i blodet for at de ikke skal forvirre han og virke forstyrrende på den kunstneriske skapelsesprosessen. Dersom disse nødvendige betingelsene mangler, dersom den som preker ikke er herre over sine egne ideer, og dersom ideene ikke er klare og konsekvente, da er ideinnholdet bare skadelig for kunstverket. Da blir det bare kaldt, trøttende og kjedelig. Og dette er ikke ideenes skyld, det må vi holde fast ved, nei, det skyldes kunstneren som ikke greide å finne seg til rette i dem og av en eller annen grunn ikke var i stand til å være *en fullgod idedikter*. Følgelig ligger den egentlige grunnen til den kunstneriske svakheten ikke i ideinnholdet, slik det kunne se ut ved første blick, men snarere tvert imot i mangelen på ideinnhold.

Propagandaen for «menneskeåndens revoltering» førte noe høyt og tiltrekkende inn i Ibsens kunstneri-

ske arbeid. Men mens han forkynnte «revoltering» viste han egentlig ikke sjøl hvor det skulle føre hen. Derfor satte han pris på opprøret for dets egen skyld, slik det ofte er i slike tilfeller. Men når noen setter opprøret høyt bare fordi det er opprør, uten å vite hvor det egentlig skal føre hen, vil forkynnelsen hans naturlig nok få en *uklar* karakter. Er han en kunstner som tenker i bilder og skikkelser, vil det uklare i det han preker nødvendigvis føre til at det kunstneriske resultatet blir utilfredsstillende og ubestemt. Noe abstrakt og skjematisk trenger seg inn i det han skaper. Nettopp dette negative elementet kan en finne i alle idedramæne til Ibsen, og dette er en stor svakhet ved dem.

Ta for eksempel «Brand». Doumic kaller Brands moral revolusjonær. Og det er den nok også så lenge den gjør opprør mot borgerlig trivialitet og halvhøhet. Brand er en uforsonlig fiende av all opportunisme, og sett fra denne sida er han i virkeligheten svært lik en revolusjonær. Men likheten er bare ytre og ensidig. La oss høre han sjøl:

«Kom, du unge, — kom du friske;
la et livspust av deg viske
støvet fra den skumle krog.
Følg meg på mitt seierstog!
En gang må du våkne dog;
en gang må du, aldersvorden,
bryte freden med akkorden;
ut av usseldommens nød;
ut av hele halvhetsrøret; —
slå din fiende på øret;
byd ham krig på liv og død!»
(«Brand», 5. handling)

Det er ikke dårlig sagt. Revolusjonære applauderer

gjørne slike taler. Men hvor fins egentlig denne «fjenden» som en skal slå med all makt? Hvorfor skal en egentlig kjempe med han «på liv og død»? Hva er dette «alt» som i Brands henrivende preken blir stilt opp mot «ingenting»? Dette veit ikke Brand sjøl. Når mengden roper til han: «Vis oss veien, vi er beredt!», kan han derfor ikke by dem noe annet enn følgende aksjonsprogram:

«Over viddens frosne bølge!
Gjennom landet vil vi fare,
løse hver en sjelesnare
folket sitter fanget i, —
lutre, løfte, gjøre fri, —
knuse alle sløvhetsrester,
være menn og være prester,
prege nytt det slitte stempel,
hvelve riket til et tempel!»
(«Brand», 5. handling)

La oss nå se på resultatet.

Brand oppfordrer tilhørerne sine til å bryte kompromissets lenker og gå energisk til verket. Hva skal så verket bestå i? Sjelene skal lures og opplyses for å komme seg ut av snarene de er kommet inn i, alle spor av svakhet og latskap skal fjernes. Med andre ord: Alle mennesker skal omvendes til å frigjøre seg fra kompromissets lenker. Og hva så? Det veit verken Brand eller Ibsen sjøl. Som følge av dette blir kampen med kompromisset et mål i seg sjøl og dermed formålsløs, mens skildringa av denne kampen i dramaet — Brand og mengden som følger etter han i tog gjennom «fjellens ørken» — ikke har noe kunstnerisk over seg, men snarere virker anti-estetisk. Jeg veit ikke hva slags inntrykk dette toget gjør på andre, men meg minner det

om Don Quijote. De skeptiske bemerkningene som den trøtte mengden roper til Brand likner mye på dem Sancho Panza retta mot den adelige herren sin. Forskjellen er bare at Cervantes ler mens Ibsen preker, og det gjør ikke akkurat at sammenlikninga faller ut til sistnevntes fordel.

Ibsen tiltrekker oss med sin «moralske uro», interessen for samvittighetsspørsmål og med den moralske karakteren prekenen hans har. Likevel er moralen hans like abstrakt og dermed like innholdsløs som Kants.

Kant sier at hvis en spør logikken om hva som er sant og anstrenger seg for å få et svar fra den, da oppstår det en komisk situasjon som likner på bildet av to personer der den ene melker en geitebukk mens den andre holder en sil bortunder.

I forbindelse med dette spørsmålet bemerker Hegel treffende at nøyaktig det samme bildet kom til å oppstå dersom folk spurte den reine fornuft om hva som er rett og plikt og prøvde å svare på det ved hjelp av den samme fornuften.

Kant så kriteriet på en moralsk lov i viljens form, ikke i innholdet; ikke i *hva* vi vil, men i *hvordan* vi vil det. En slik lov er tom.

Etter Hegels ord sier ikke en slik lov «hva en under alle omstendigheter skal ville og gjøre, men hva en ikke skal ville og gjøre, den er ikke positivt absolutt, men 'negativt absolutt', helt ubestemt eller 'uendelig'. Etter sitt vesen må moralloven være absolutt og positiv: derfor er ikke Kants morallov moralsk.» (Kuno Fischer, *Geschichte der neueren philosophie*, bind 8, Petersburg 1902, s.279 f.)

På samme måte er også den moralloven Brand preker fullstendig innholdsløs. Takket være denne tomheten viser den seg å være en fullkomment umenneskelig

lov, noe som kommer tydelig for dagen i den scenen der Brand forlanger at kona hans skal skille seg av med den vesle lua som barnet hennes bar da det døde og som hun har gjemt på brystet og vætt med sine egne tårer. Når Brand preker denne loven som er umenneskelig nettopp på grunn av at den mangler innhold, da er han i ferd med å melke geitebukken, og når Ibsen fører denne loven fram for oss i form av en skikkelse, likner han den mannen som holder fram silen for å hjelpe til med å melke geitebukken.

Her kunne en innvende at Ibsen sjøl bidrar med et viktig korrektiv til budskapet fra helten sin. Idet Brand rives med av skredet og dør, roper «en stemme» fra oven til ham at Gud er barmhjertighetens Gud (*deus caritatis*). Men dette korrektivet endrer ikke stort på saka. Moralloven forblir likevel et mål i seg sjøl i Ibsens øyne. Og hvis forfatteren vår her hadde ført inn en helt som prekte barmhjertighet, ville ikke hans preken ha vært mindre abstrakt enn Brands. Han ville bare ha framstilt en ny avart av samme typen og til den kan vi vel regne både byggmester Solness og billedhogger Rubek («Når vi døde vågner»), sammen med Rosmer og til og med den døende, bankerotte kjøpmannen John Gabriel Borkman.

Strebinga deres mot det høye vitner bare om en ting hos dem alle: Ibsen sjøl veit ikke hva de skal strebe mot. De melker geitebukken alle sammen.

En kan innvende: «Men det er da bare symboler!» Til det vil jeg svare: Ja, det stemmer! Spørsmålet er bare hvorfor Ibsen så seg nødt til å ty til symboler. Det er et høyst interessant spørsmål.

En fransk beundrer av Ibsen skriver: «Symbolismen er den form for kunst som på samme tid tilfredsstiller ønsket vårt om å beskrive virkeligheten og ønsket om å nå ut over grensene for den. Den gir oss det konkrete

og det abstrakte på samme tid.» Til det kan en for det første bemerke at den forma for kunst som gir oss det konkrete sammen med det abstrakte, er like ufullkommen som en levende, kunstnerisk skikkelse som blir forvandla til et blodløst skjema på grunn av tilsetninga av det abstrakte. Og for det andre — hva skal vi i det hele tatt med denne tilsetninga av det abstrakte? Ifølge sitatet ovafor er denne tilsetninga nødvendig for å kunne gå ut over grensene for virkeligheten. Ånden kan imidlertid overskride grensene for virkeligheten langs to slags veier — vi snakker nå om den *gitte* virkeligheten fordi vi stadig har med den å gjøre: For det første gjennom symboler, som fører ut i området for det abstrakte. For det andre på den samme veien som virkeligheten sjøl, *dagens virkelighet*, overskrider grensene sine på idet den utvikler innholdet sitt med egne krefter, gjennomlever seg sjøl og skaper grunnlaget for *framtidens virkelighet*.

Litteraturhistoria viser at menneskeånden tar snart den ene, snart den andre veien for å komme ut over grensene for den gitte virkeligheten. Den første veien går den når den ikke greier å gripe meninga med den gitte virkeligheten og derfor ikke er i stand til å angi *i hvilken retning den utvikler seg*. Den tar den andre veien når den er i stand til å løse denne oppgava som for det meste er vanskelig og av og til uløselig, det vil si når den ifølge Hegels vakre uttrykk evner å uttale «*de trylleorda som framkaller bildet av framtida*». Men evnen til å uttale disse «trylleorda» er et tegn på styrke, mens mangel på denne evnen er et tegn på svakhet. Når hangen til symbolisme er framtreddende i kunsten i et samfunn, er dette et usvikelig tegn på at tenkninga i dette samfunnet eller tenkninga til de klassene som setter sitt stempel på kunsten, er mangelfull. Den greier ikke å trenge inn til meninga med den sam-

funnsmessige utviklinga som foregår rett for øynene for den. Symbolismen er så å si et tegn på fattigdom. Er tenkninga utrusta med forståelse for virkeligheten, trenger den ikke å gi seg ut på symbolismens ørkenvandring.

En sier at litteraturen og kunsten er et speil for det offentlige liv. Er det sant — og det er utvilsomt sant — så er det klart at hangen til symbolisme, beviset på fattigdom i den samfunnsmessige tenkninga, har sin årsak i en eller annen egenskap ved de sosiale forholda i samfunnsutviklinga. For den samfunnsmessige bevisstheten betinges av ens samfunnsmessige eksistens.

Hva slags årsaker kan dette være? Nettopp det spørsmålet vil jeg gjerne svare på når det gjelder Ibsen. Først vil jeg imidlertid legge fram nok materiale til å bevise at jeg ikke med urette beskylder Ibsen og hans Brand for ikke å vite hva de skal strebe etter, de som har bestemt seg til «å rive i stykker den feige pakt». Videre vil jeg vise at den moralske loven han forkynner, er uten ethvert bestemt innhold.

La oss sette Ibsens sosiale oppfatninger på en mer inngående prøve.

Som kjent regner anarkistene dikteren som en av sine, eller nesten en av sine.

Brandes påstår at i forsvarstalen sin for retten, påberopte en «bombekaster» seg Ibsen som en av representantene for den anarkistiske læra. (George Brandes, *Samla skrifter*, tysk utgave, bind 4, s.241) Jeg vet ikke hvilken «bombekaster» Brandes tenkte på. Men for noen år sia var jeg til stede ved ei framføring av «*En folkefiende*» i teatret i Geneve. Da var jeg sjøl vitne til hvor ivrig ei lita gruppe anarkister lytta til den gode doktor Stockmanns tirader mot «den kompakte majoritet» og mot den alminnelige stemmeretten. Og det må medgis at disse tiradene faktisk likner svært

mye på anarkistenes syn. Også mange av Ibsens synspunkter viser denne likheten. Ta for eksempel Ibsens hat mot staten. Han skreiv i et av breva sine til Brandes at han gjerne ville være med på en revolusjon som var retta mot denne institusjonen som han hata så inderlig. Eller vi kan lese diktet «*Til min venn, revolusjonstaleren*». Der anerkjenner han bare én revolusjon som en kunne ha sympati for — syndfloden.

«Dog selv *den* gang ble Lucifer luret
ti Noa tok, som De vet, diktaturet.»

«Gjør *tabula rasa!*» roper Ibsen, «og jeg går med dere!» Dette er jo nettopp anarkistenes måte å si det på. En kunne tru at Ibsen hadde lest for mye av verkene til Bakunin.

Likevel ville det være en overdrivelse å regne dramatikeren til anarkistene av den grunn. De samme uttrykkene betyr noe helt annet hos Bakunin enn hos Ibsen. Den samme Ibsen som erklærer at han er klar til å delta i en revolusjon som er retta mot staten, erklærer utvetydig at den forma samfunnsforholda har, ikke har den ringeste verdi i hans øyne, men at det ene og alene er «menneskeåndens revolterings» som er viktig. I et brev til Brandes sier han at for han ser den russiske statsforma ut til å være den mest fullkomne, fordi den vekker den største strebinga etter frihet hos undersåttene. (Brev til Georg Brandes 4. april 1872. Her heter det ordrett: «Under absolutismen trives åndsfriheden og tankefriheden bedst; det viste sig i Frankrike og senere i Tyskland og nu i Rusland.») Ifølge Ibsen måtte altså denne statsforma opprettholdes evig i frihetens interesse, og følgelig synder alle de som kjemper mot denne statsforma mot menneskeånden. Dette ville naturligvis ikke Bakunin ha vært enig i.

Ibsen innså at den moderne rettsstaten har en del fortrinn framfor politistaten. Men for han har disse fortrinna bare verdi sett fra statsborgerens synspunkt, mens mennesket slett ikke behøver å være statsborger. Her er Ibsen i ferd med å bli politisk likegyldig. Det er derfor ikke så underlig at han, som utrøttelig preker «menneskeåndens revoltering», forsonte seg med en av de mest usympatiske statsformene som historia kan oppvise. Det er jo velkjent at han oppriktig beklaga at Roma blei besatt av italienske tropper, med andre ord at pavedømmet mista den verdslige makta si.

Den som ikke innser at den «revoltering» Ibsen preker er like innholdsløs som Brands moralske lov, og at nettopp dette er grunnen til manglene ved dramaene hans, den kjenner ikke Ibsen i det hele tatt.

Hvor skadelig tomheten i den ibsenske «revoltering» virker på den kunsten han skaper, kommer best fram i de beste dramaene hans. La oss for eksempel ta «Samfundets støtter». Dette er på mange måter et praktfullt verk. Ubarmhjertig og samtidig kunstnerisk avdekker det den moralske latskapen og hykleriet i det borgerlige samfunnet. Og hva er utgangen på dramaet? Den mest typiske og forstokka hykleren under Ibsens svøpe, konsul Bernick, erkjenner ryggsløsheten sin og gjør høylydt bot foran nesten hele byen. Rørt meddeler han oppdagelsen sin som går ut på at kvinnene er samfunnets støtter. Til dette innvender hans verdige slektning, frøken Hessel, idet hun rørt understreker: «Nei, thi sannhetens og frihetens ånd, *det* er samfundets støtter!»

Hvis vi nå ville spørre denne verdige damen hva slags sannhet hun trakter etter og hva slags frihet hun streber etter, ville hun antakelig svare at friheten består i å være uavhengig av den offentlige mening, mens sannheten nettopp er det som utgjør innholdet i

dette dramaet. I yngre år hadde konsul Bernick en affære med ei skuespillerinne. Men mannen hennes fikk snusen i at hun hadde et forhold gående, og saka trua med å ende med en fryktelig skandale. En venn av Bernick, Johan Tønnesen som utvandra til Amerika, tok Bernicks skyld på seg, bare for seinere å bli beskyldt for tyveri av han. I løpet av alle de åra som gikk, hopa det seg opp hele lag av nye løgner oppå denne grunnleggende løgna i konsulens liv, uten at dette hindra han i å bli en av «Samfundets støtter» sjøl. Som sagt på slutten av dramaet gjør Bernick offentlig bot for nesten alle syndene sine — men noen holder han likevel fortsatt hemmelig. Og fordi denne uventa moralske omveltninga i han til dels skyldes den velgjørende innflytelsen fra frøken Hessel, må vi se på hva hun mener om hva slags sannhet som må danne grunnlaget for det offentlige liv: Når du har flørtet med skuespillerinner, må du si rett ut at du er skyldig i affæren, du skal ikke føre falsk mistanke over din neste. Det samme gjelder i pengespørsmål: Når ingen har stjålet penger fra deg, skal du ikke bære deg som om noen hadde bestjålet deg. Riktignok kan en slik åpenhet føre til at du får den offentlige mening mot deg, men frøken Hessel har alt fortalt deg at den må en være fullstendig uavhengig av. Måtte alle følge denne opphøyde moralen, og en æra med usigelig offentlig velvære vil snart følge etter.

Mye skrik og lite ull! I dette bemerkelsesverdige dramaet «revolterer» ånden for å så å falle til ro igjen etter en av de vanligste og kjedeligste frasene som fins. Det er nærliggende at en så barnslig løsning på den dramatiske konflikten må ha skadevirkninger på dens estetiske verdi.

Og hvordan står det til med den bunnærlige doktor Stockmann? Han vikler seg hjelpeløst inn i ei hel rekke

jammerlige, skrikende motsigelser. I forsamlingsscenen (i fjerde akt) beviser han på en «naturvitenskapelig» måte at den demokratiske pressa lyver skamløst når det betegner massen som folkets sanne kjerne. «Almuen er ikke annet enn det råstoff som folket skal gjøre folk av.» («En folkefiende», 4. akt) Ser man det! Og hvem er så «folket»? Her begynner etter doktorens mening en kjede av ubestridelige naturvitenskapelige argumenter. I det menneskelige samfunnet gjentar det samme seg som overalt ellers hvor det fins liv: «Se bare på en gemeu bondehøne. Hva kjøttverdi har en slik forkrøplet hønseskrott? Det er ikke stort, det! Og hva er det for slags egg den legger? En noenlunde ordentlig kråke eller korp kan verpe omtrent lik-så gode egg. Men ta så for jer en kultivert spansk eller japansk høne ... jo, da ser I nok forskjellen! Og så vil jeg nevne hundene, som vi mennesker er så overmåte nær i slekt med. Tenk jer nu først en simpel almuehund, ... Og still så kjøteren sammen med en puddel, som gjennom flere slektsledd stammer fra et fornemt hus, hvor den har fått fin føde og hatt anledning til å høre harmoniske stemmer og musikk. Tror I ikke at kraniet hos puddelen er ganske annerledes utviklet enn hos kjøteren? Jo, det kan I lite på. Det er slike puddelhvalpe, som gjøglerne avretter til å gjøre de aller utroligste kunststykker. Slikt noe kan en gemeu bondekjøter aldri lære om den så sto på sitt hode.» («En folkefiende», 4. akt) Spørsmålet om hvorvidt ei japansk høne, en puddel eller hvilken som helst annen avart av de *tamme* dyra kan regnes til de «*beste*» i dyreriket lar jeg stå åpent. Jeg vil bare bemerke at de «naturvitenskapelige» argumentene til doktoren går imot han sjøl. Ifølge dem kan faktisk bare de som har forfedre som har levd i fornemme hus i flere generasjoner, der de har hatt anledning til «å høre harmoniske stemmer og

musikk», høre til blant de beste, blant lederne i samfunnet. Jeg tillater meg bare det ubeskjedne spørsmålet: Hører doktor Stockmann sjøl til blant slike folk? I dramaet fins det riktignok ingen holdepunkter når det gjelder forfedrene hans, men en kan vanskelig anta at familien Stockmann hørte til aristokratiet. Og hva hans eget liv angår, så var det fullt av en intellektuell proletars forsakelser. Det ville derfor ha vært mye bedre om han hadde tidd helt om forfedrene (med det rådet i tankene som den krylowske bonden gav gjesse-
ne). Dersom en intellektuell proletar er samfunnsmessig sterk, er det ikke takket være forfedrene, men takket være de nye kunnskapene og ideene som han sjøl tilegner seg gjennom et mer eller mindre arbeidsomt liv. Det er bare det at doktor Stockmanns ideer verken er nye eller overbevisende. Det er brokete ideer, som salig Karonin ville ha uttrykt seg. Doktoren vår kjemper mot «majoriteten». Hva utløste denne kampen? Ganske enkelt den omstendigheten at «majoriteten» ikke ville gå med på den radikale ombygginga av badeanstalten som var ubetinga nødvendig for de sjuke.

Under disse forholda burde det ha vært lett for doktor Stockmann å innse at «majoriteten» i dette tilfellet var på de sjukes side, de sjuke som strømmen til den vesle byen fra alle kanter, mens innbyggerne, som protesterte mot ombygginga, spilte rollen som minoritet overfor dem. Hadde han innsett dette — og jeg gjentar at han lett kunne innse fordi det var en iøynefallende kjensgjerning — så ville han samtidig ha kommet til den overbevisninga at det var fullstendig vanvittig å tordne mot «majoriteten». Men dette er ikke alt. Hvem danna egentlig den «kompakte majoriteten» i byen som helten vår kolliderte med? Det var for det første aksjonærene i badeanstalten, for det andre husierne, for det tredje journalistene og boktrykkerne

som snudde seg etter vinden, og til sist byens plebs som sto under innflytelse av de tre første elementene og fulgte dem blindt. I forhold til de tre første kategoriene utgjorde plebsen naturligvis *majoriteten* i den «kompakte majoriteten». Hadde doktor Stockmann vendt oppmerksomheten sin mot den kjensgjerningen, kunne han ha oppdaga noe som var viktigere for han enn det Ibsen lot han gjøre: Han ville ha innsett at framskrittets sanne fiende ikke er den «majoriteten», han tordner mot til anarkistenes begeistring, men at det er *denne majoritetens tilbakeståenhet, som kommer av at den er avhengig av den økonomisk mektige minoriteten*.

Helten vår kommer med anarkistisk sludder fordi han er tilbakeliggende, ikke fordi han er ondsinna. Hvis han hadde gjort denne oppdagelsen som ville ha satt fart i utviklinga hans, ville han ikke lenger ha tordna mot majoriteten, men mot den økonomisk mektige minoriteten. Det er mulig at anarkistenes applaus da ville ha uteblitt, men til gjengjeld ville han ha hatt sannheten på si side, den sannheten som han stadig vekk elsker, men som han ikke har forstått fordi han er tilbakeliggende.

Anarkistene kaster ikke bort bifallet sitt til doktor Stockmann. Tenkemåten hans har de samme manglene som karakteriserer dem. Den gode doktoren tenker i høyeste grad abstrakt. Han kjenner bare den abstrakte motsetninga mellom sannhet og feiltakelse. Han snakker om puddelens forfedre, men begriper slett ikke at sjøl sannheten kan tilhøre forskjellige kategorier, alt etter hvordan den er *oppstått*.

Blant tilhengerne av livegenskapet i «de store reformers tidsalder» i Russland var det utvilsomt folk som var langt mer danna enn den «døpte eiendommen» sin. Disse folka delte naturligvis ikke den oppfatninga

at tordenen blei framkalt ved at profeten Elias for over himmelen i ildvogna si. Hvis det var årsakene til torden det var snakk om, ville sannheten ha vært på *minoritetens* side — hos de danna føydalherrene — og ikke på majoritetens side — hos den udanna livegne «pøbelen». Men hvis det nå var snakk om livegenskapet? Majoriteten, de samme udanna bøndene, ville ha uttalt seg for å avskaffe livegenskapet, mens minoriteten, de samme danna føydalherrene, ville ha begynt å skrike opp om at å avskaffe livegenskapet ville være det samme som å styrte «samfunnets hellige grunnvoller». Hvem ville her ha hatt sannheten på si side? For meg virker det ikke som det ville ha vært den danna minoriteten. Hver enkelt, eller hver stand, eller hver klasse bedømmer ikke alltid sin egen situasjon feilfritt. Likevel har vi all grunn til å påstå at hver gang en enkeltperson, eller en stand eller en klasse bedømmer situasjonen sin, så er det langt større sjanser for å få høre et riktig synspunkt fra det kanten enn om en spurte noen som har interesse av å se de sanne, virkelige forholda fra en forkjært synsvinkel. Men om det er tilfellet, er det innlysende at det må være feil så lenge det er snakk om samfunnsforhold — og følgelig om *interessene* til ulike klasser og lag av befolkninga. Tvert imot: Opp til i dag har samfunnsforholda arta seg slik at mindretallet hele tida har utbytta flertallet. Derfor har det vært i mindretallets interesse å fordreie sannheten i forbindelse med alt som gjelder denne grunnleggende kjensgjerninga.

Den utbytende minoriteten kunne ikke unngå løgna. Men den løy ikke alltid bevisst, og da var det ikke til å unngå at en gjorde mistak. Den utbytta majoriteten kunne på si side ikke unngå å kjenne hvor skoen trykte, og derfor dukka det uunngåelig opp et ønske om å få skoen reparert. Eller med andre ord: Den ob-

jektive nødvendigheten leda majoritetens blikk mot sannheten, mens den retta minoritetens blikk mot mistak. Og oppå dette grunnleggende mistaket hos mindretallet har det oppstått et temmelig innfløkt byggverk av nye mistak som har hindra det i å se sannheten åpent i øynene. Derfor er det nokså naivt av doktor Stockmann å vente at denne minoriteten skulle ha varme følelser for sannheten og tjene den uegennyttig.

II

«Men den utbytende minoriteten, det er jo slett ikke de beste menneskene,» ville doktor Stockmann innvende. «De beste menneskene, det er vi intellektuelle, som lever av vårt eget arbeid, ikke andres, og som målbevisst streber etter sannheten.»

Kan hende. Men de intellektuelle faller jo ikke ned fra himmelen, de er kjøtt og blod av den klassen som har født dem. De opptrer som ideologer for den klassen. Aristoteles var uten tvil en av de «intellektuelle», og likevel bygde han opp en teori på grunnlag av ideene til slaveeierne på hans egen tid, og den sier at naturen sjøl har bestemt at den ene skal være slave og den andre hersker.

Hvilken danna stand har spilt en revolusjonær rolle i samfunnet? Den, og bare den, som har klart å stille seg på den utbytta majoritetens side i samfunnsspørsmål og som har kvitta seg med den forakten for mengden som så ofte kjennetegner den «dannede».

Da abbed Sieyès skreiv det berømte kampskriftet «Hva er egentlig tredjestanden?», beviste han at denne standen besto av «hele nasjonen med unntak av de privilegerte». Dermed steig han fram som en framskreden

«dannet» og stilte seg på den undertrykte *majoritetens* side.

Men da forlot han samtidig den abstrakte motsetninga mellom sannhet og feiltakelse og tok standpunkt til de konkrete samfunnsforholda.

Vår gode doktor Stockmann hever seg derimot stadig høyere opp i abstraksjonenes sfærer og aner ikke engang at når en leter etter sannheten om *sosiale spørsmål*, må en gå fram på helt andre måter enn i spørsmål som gjelder *naturvitenskap*. Betraktningene hans minner meg om en bemerkning Marx gjør om naturforskere i første bind av *Kapitalen*, der han sier at de nærmer seg sosiale spørsmål helt uten å ha de nødvendige metodologiske forkunnskapene.

Disse folka, som tenker materialistisk innafor spesialområdet sitt, viser seg som reine idealister i sosialvitenskapen.

Også Stockmann slår ut i full blomst som idealist i de «naturvitenskapelige» betraktningene sine over folkemengden. Etter det han sier, mener han å ha oppdagat at massen ikke greier å tenke fritt. Og hva er så grunnen? La oss høre forklaringa hans, vi må bare ikke glemme at for Stockmann betyr fritenkeri «nesten det samme» som god moral.

«Men heldigvis så er det bare en gammel arvtatt folkeløgn, dette at kulturen demoraliserer. Nei, det er fordummelsen, fattigdommen, stygghet over livsvilkårene som forretter den fandens gjerning! I et hus hvor der ikke luftes og feies gulv hver dag — ; min hustru Katrine påstår at gulvet bør skylles også, men det kan der nu disputeres om; — nå, i et slikt hus, sier jeg, der mister folk innen en 2—3 år evnen til å tenke og handle moralsk. Mangelen på surstoff svekker samvittigheten. Og det er nok svare knapt med surstoffet i mange, mange huse her i byen, later det til, siden hele den

kompakte majoritet kan være samvittighetsløs nok til å ville bygge byens oppkomst på et hengedynn av løgn og bedrag.» («En folkefiende», 4. akt)

Av dette følger det at aksjonærene i badeanstalten, som vil bedra de syke sammen med huseierne — og initiativet til bedraget kom fra dem, det vet vi allerede — de vil gjøre dette bare fordi de er fattige og mangler frisk luft i husa sine. Og videre, når ministrene våre tjener reaksjonen med løgn og bedrag, er det bare fordi golvet i de prektige statsboligene deres så sjelden blir feid; og når endelig proletarene våre gjør opprør mot ministrenes løgner og bedrag, er det fordi de puster inn så mye surstoff ... særlig i tider med arbeidsløshet, når de får sparken og blir satt på gata. Her har Stockmann nådd toppen på Herkulesøykla av forvirring. Og tydeligere enn noen gang før trer svakhetene ved tenkemåten hans fram. At fattigdommen er en kilde til fordervelse, og at de som setter fordervelsen på «kulturens» regning tar kraftig feil, det er selvfølgelig helt riktig. Men det er for det første galt at *enhver* fordervelse kan forklares gjennom fattigdom, og at kulturen *under alle omstendigheter* foredler menneskene. Men på den andre sida igjen: Samme hvor sterk fattigdommens fordervende innflytelse er, hindrer «mangelen på surstoff» likevel ikke våre dagers proletariat i å være langt mer mottakelig enn andre klasser for det som regnes som det sanneste, edleste og mest framskredne i dag. Bare det å si at et samfunn er fattig, forklarer ikke *hvordan fattigdommen påvirker dets utvikling*. Mangelen på surstoff vil alltid være en negativ størrelse når summen av den samfunnsmessige utviklinga skal gjøres opp. Men denne mangelen behøver ikke å bety at produksjonskreftene er svakt utvikla. Den kan være betinga av produksjonsforholda i samfunnet som også fører til at *produsentene* lever i elen-

dighet, mens *utbytterne* ikke kjenner noen grenser for sine luner og sin ødselhet. Dersom altså årsaka til «mangel på surstoff» ligger i samfunnet sjøl, så fører nok dette til forflating og fordrevelse i *nåen lag av samfunnet*, men for *hovedmassen* fører det til at revolusjonære tanker og følelser blusser opp og får folk til å ta avstand fra den bestående samfunnsordninga. Det er nettopp dette vi ser i det kapitalistiske samfunnet hvor rikdommen hopper seg opp på den ene sida og fattigdommen på den andre. Men samtidig med fattigdommen oppstår den revolusjonære utilfredsheten med ens egen situasjon når folk erkjenner at betingelsene for frihet fins. Alt dette har den naive doktor Stockmann ikke den fjerneste idé om. Han er helt ute av stand til å begripe hvordan en proletar kan klare å tenke og handle edelt trass i at han puster inn dårlig luft og bor i et hus med skittent golv. Dette er grunnen til at Stockmann, som kaller seg en tenker på «menneskehetens forpost», erklærer det for tull «at almuen, hopen, massen er folkets kjerne, — at den er folket selv, — at menigmann, at disse ukyndige og uferdige i samfunnet, har den samme rett til å styre og råde som de enkelte åndelig fornemme og frie personligheter.» («En folkefiende», 4. akt) Og det er også grunnen til at denne representanten for «de åndelig fornemme og frie», som sin nyeste oppdagelse hevder den samme innvendinga mot demokratiet som allerede Sokrates gjorde. «Hvem er det som utgjør flertallet av beboerne i et land? Er det de kloke folk, eller er det de dumme?» spør doktor Stockmann. «Jeg tenker vi får være enige om at dumme mennesker er til stede i en ganske forskrekkelig overveldende majoritet rundt omkring på den hele vide jord. Men det kan da vel, for fanden, aldri i evighet være rett at de dumme skal herske over de kloke!» Ved disse ordene roper en av de tilstedevæ-

rende arbeiderne: «Ut med den mannen som står og snakker så!» («En folkefiende», 4. akt) Han er fullstendig overbevist om at Stockmann er en folkefiende. Og sett fra hans synspunkt har han helt rett i det.

Doktor Stockmann ønska naturligvis ikke å skade folket da han krevde at badeanstalten skulle ombygges. På dette punktet var han tvert imot en fiende av dem som utbytter folket, ikke en fiende av folket. Da han var blitt trukket inn i kampen mot disse utbytterne, retta han ved en feiltakelse argumentene mot dem, argumenter som han hadde fra folk som *frykta at folket skulle få makt*. Uten å ville det, og uten å merke det sjøl, snakker han her som en folkefiende, som en representant for den politiske reaksjonen.

Det er verdt å merke seg at Bjørnson i andre handling i «Over Ævne, II» lar en skikkelig, ekte folkefiende, en utbytter av yrke, arbeidsgiveren Holger, snakke på akkurat samme måten som doktor Stockmann.

I scenen med Rakel sier Holger at det først vil bli herlig på jorda «... når jorden atter gir plass for store skikkelser der tør og kan kungjøre sig. — Når vi kommer ut av myretue-tiden og tusenben-fantasien. Tilbake til genierne og viljerne ... Mig er det betydningsfuldeste ved hele kampen at personligheten skal få utrymme.»

I en annen scene — på direktørforsamlinga i tredje handling — håner han arbeidernes krav. Slik avslutter han talen sin:

«Når det andre roper til os, at det må bli som flertallet bestemmer, og *de er flertallet* — så svarer vi tilbake: Insekterne er også i flertal. (Hør, hør!) Dersom her kommer et slikt flertal til magten — ved valg eller på annen måte — et flertal altså uten herredømmets tradition, uten dets højsinn og skjønhedstrang, uten

dets sekelgamle prøvede ordenslov i stort som i småt, så siger vi rolig, men bestemt: *Kanonerne op!*»

Dette er i det minste tydelig og konsekvent. Den gode doktor Stockmann ville uten tvil ha tilbakevist en slik konsekvens med forargelse. Han vil ha sannhet, ikke blodsutgytelse. Saka er bare at han ikke forstår det egentlige innholdet i sine egne uttalelser om den alminnelige stemmeretten. I sin forbausende naivitet trur han at representantene for denne retten vil bruke den til å løse *vitenskapelige* spørsmål og ikke spørsmål om *sosial praksis* som er nær knytta til folkemassenes interesser og som kan løses *i strid med* disse interessene hvis massene ikke sjøl har retten til å avgjøre dem i *samsvar med* interessene sine. Det er merkelig at anarkistene heller ikke har forstått dette ennå.

I den andre litterære skaperperioden sin hadde Bjørnson frigjort seg fra de tidligere religiøse synspunktene sine og stilt seg på den moderne vitenskapens grunn. Likevel greide heller ikke han å komme seg løs fra en abstrakt tankegang i sosiale spørsmål. Og likevel synda han langt mindre på dette området enn Ibsen. Den sistnevnte hevda i ei erklæring i 1890 at han har prøvd å gjøre seg fortrolig med «det sosialdemokratiske spørsmål» så langt han har hatt evner og anledning, men han har bare ikke hatt tid til å «studere den store, omfattende litteratur som behandler de forskjellige socialistiske systemer». Likevel er det tydelig å se at bortsett fra løsningen på enkelte delspørsmål er både «det sosialdemokratiske spørsmål» og *metodene for å løse det* fremdeles like fremmed for Ibsen. Når det gjelder *metoden*, er Ibsen fortsatt en reindyrka idealist.

Dette var allerede nok til å skape betingelser for en del feilgrep. Men ikke bare dette.

Ibsen benytta seg ikke bare av en idealistisk metode for å løse sosiale spørsmål; han formulerte også spørsmålene i ei så begrensa form at de slett ikke tilsvarte den veldige *bredden* som det offentlige livet har i et moderne kapitalistisk samfunn. Og dermed blei enhver mulighet til å finne en riktig løsning på spørsmåla ødelagt.

III

Hvordan henger dette egentlig sammen? Hvordan kunne en mann som var talentfull og skarpsindig og full av sannhetstrang gjøre slike skjebnesvangre mistak?

Grunnårsaka var at Ibsens verdensanskuelse var under innflytelse av *det sosiale miljøet som han var født og oppvokst i*.

Vicomte de Colleville og F. Zepelin, forfattere av et nokså interessant verk — «*Le Maitre du drame moderne — Ibsen*» — tilbakeviser med forakt den tanken at verdensanskuelseren til den store norske dramatikerer kunne ha blitt forma under innflytelse av «det berykta samfunnsmiljøet som Taine satte så høyt». De mener at «det miljøet som geniet Ibsen har utvikla seg i slett ikke er Norge». Men dette synet blir bestemt tilbakevist av det materialet de sjøl legger fram i boka.

De sier for eksempel at noen av Ibsens dramaer er blitt til fullstendig under innflytelse fra barndomserindringerne hans. Men er det ikke innflytelse fra miljøet i dette? Vi kan vidare se på den karakteristikken de tegner av det sosiale miljøet som Ibsen blei født, vokste opp og utvikla seg i. Etter det de sier utmerka det seg med en «trøstesløs banalitet». Havnebyen Grimstad, der Ibsen levde i ungdomsåra, ser etter skildringa deres

ut til å være den klassiske grunn for smakløshet og kjedsommelighet. «Alle ervervskilder i denne småbyen lå i havna og handelen. I slike omgivelser hever ikke tankene seg over det hverdagslige nivået for materiell eksistens, og når innbyggerne fra tid til annen forlater boligene sine, gjør de det bare for å forhøre seg om ankomsten av et skip eller børskursene ... Her kjenner alle hverandre. Hjemmenes vegger er gjennomsiktige som glass i slike elendige hull. Den rike hilses ærbødig av alle, den middels bemidla møter ikke samme ivrige forekommenhet, men arbeiderens eller bondens hilsen blir besvart med et tørt nikk.» (Innledninga, s.36 f.) «Her skjer alt uhyre langsomt. For: kommer jeg ikke i dag, kommer jeg i morgen. Alt som går ut over grensene for den vanlige livsførselen klandres på det strenge, alt originalt går for å være latterlig, alt eksentrisk er — forbrytelse». Allerede på den tida da han levde i Grimstad, pekte Ibsen seg ut med det originale, eksentriske vesenet sitt.

Det er lett å forstå hvordan han måtte føle seg blant disse spissborgerne. De tirra han, og han irriterte seg over dem.

Ibsen skriver i fortalen til andre utgave av «Catilina»:

«Hvilket imidlertid ikke, — hverken fra venner eller ikke-venner, — indbragte mig andet end det tvivlsomme udbytte, af de første at hilses som anlagt for det ufrivilligt morsomme, medens andre fandt det i højeste måde påfaldende at et ungt menneske i min underordnede stilling kunde give sig af med at drøfte ting, som end ikke de selv dristede sig til at have nogen mening om. Jeg skylder sandheden at tilføje at min optræden, i forskjellige forholde, heller ikke berettig-

de til synderligt håb om at samfundet i mig turde påregne nogen tilvækst af borgerlige dyder.

Overhovedet, — medens en stor tid stormede udenfor, befandt jeg mig på krigsfod med det lille samfund, hvor jeg sad indeklemt af livsvilkår og omstændigheder.»

Det gikk ikke Ibsen stort bedre da han seinere flytta til Christiania. Også der pulserte det offentlige livet trøstesløst langsomt. «Ved begynnelsen av dette århundret» (dvs. det nittende århundret, G.Pl.) heter det hos Colleville og Zepelin at Christiania var en småby med seks tusen innbyggere. Med en hastighet som får en til å tenke på amerikansk byutvikling, vokste den til en by med 180 000 innbyggere, men likevel bevarte den den tidligere småligheten: Som før sto sladder og kritikk, baktalelser og gemenhet i full blomst. Også her blei middelmådigheten hevet opp i skyene, mens det virkelig store ikke fant noen anerkjennelse. En kunne fylle et helt bind med artikler som skandinaviske forfattere har skrevet om de mørke sidene ved livet i Christiania.» (Colleville og Zepelin, nevnte verk s.75)

Ibsen vansmektet her også, som i Grimstad. Men da den dansk-tyske krigen brøt ut, var det slutt på tålmodigheten hans. I ord var nordmennene fulle av skandinavisk patriotisme og beredt til å ofre alt for de tre skandinaviske broderfolka. Men i virkeligheten ytte de ingen hjelp til Danmark som snart blei beseira av den mektige motstanderen. Ibsen brennemerka de tomme frasene til den skandinaviske patriotismen i det flammende diktet «En broder i nød» (desember 1863). En tysk biograf (dr. Rudolph Lothar) skriver: «I denne tida slo menneskeforakten faste røtter i hjertet hans.» (Dr. Rudolph Lothar, *Ibsen*, Leipzig, Berlin og Wien 1902, s.58) Iallfall var han nå fylt av forakt for med-

borgerne. «Avskyen som hadde grepet Ibsen, nådde nå høydepunktet,» skriver Colleville og Zepelin. «Han skjønnte at det var blitt et livsviktig spørsmål for han å forlate dette landet.» (Colleville og Zepelin, nevnte verk s.78) Han ordna de materielle forholda sine på en eller annen måte, «rista støvet av føttene» og dro til utlandet, hvor han var nesten til sin død.

Allerede disse få opplysningene viser at stikk imot oppfatningen til våre to franske forfattere, måtte miljøet prege livet og verdensanskuelsen til Ibsen, og også de litterære produktene hans.

Her vil jeg gjerne be leseren holde fast ved at ikke bare den som ligger under for påvirkninga fra en gitt omverden og *forsoner* seg med den, men også den som erklærer krig mot denne omverdenen blir formet av den.

En kunne innvende: «Ja, Ibsen har altså ikke holdt ut i omgivelsene sine, enda det overveldende flertallet av landsmennene hans fant seg utmerket godt til rette i dem.» Til det vil jeg svare at mange norske forfattere har kjempa mot dette miljøet, og at Ibsen naturlig nok førte kamp mot det på sin egen individuelle måte. Jeg fornektet da heller ikke den enkeltes betydning i historia allment og i litteraturhistoria spesielt. Uten individer ville det ikke finnes noe samfunn, og følgelig heller ikke noen historie. Når det ene eller det andre individet protesterer mot gemenheten og løgna som omgir det, trer dets åndelige og moralske egenskaper, dets skarpsinn, dets finfølelse, dets mottakelighet osv. nødvendigvis fram i dagen. Hvert individ går protestens vei på sin egen spesielle måte. Men hvor den veien fører, avhenger av den omverdenen, det samfunnet som omgir det protesterende individet. Fornektelsens art og måten den uttrykkes på er avhengig av karakteren til de forholda som fornektes.

Ibsen blei født, vokste opp og blei en mann i småborgerlige omgivelser, og måten han protesterte på blei så å si forutbestemt av karakteren til disse omgivelser.

Til de moralske eiendommelighetene i dette miljøet hører, som vi alt har sett, hatet mot alt originalt, mot alt som avviker det minste fra det som er vanlig i samfunnet. Allerede Mill klaga bittert over tyranniet til den offentlige mening. Og enda var Mill engelskmann, borger av et land hvor småborgerskapet ikke er toneangivende. For å få greie på hvor langt tyranniet til den offentlige mening kan strekke seg, må en ha levd i et av de småborgerlige landa i Vest-Europa. Nettopp dette tyranniet gjorde Ibsen opprør mot. Vi ser at han allerede som tjueåring førte krig mot «samfunnet» i Grimstad, hånte det i epigrammene sine og spotta det i karikaturer.

Det er bevart ei notisbok etter den unge Ibsen, hvor det fins ei tegning som skal forestille symbolet på den «offentlige mening». Hva tror vel leserne at dette symbolet er? En tjukk borger, bevæpna med en pisk som driver to griser foran seg. De skriker framover med tappert hevede krøllhaler. (Lothar, nevnte verk, s.9) Jeg vil ikke akkurat hevde at dette første forsøket til Ibsen på den kunstneriske symbolismens område var så særlig vellykka: Opphavsmannens tanke er for uklart uttrykt. Men iallfall viser bildet av de to grisene at det var en ytterst respektløs tanke som lå bak denne tegninga.

Den småborgerlige offentlige mening øver et grenseløst tyranni, den snuser i alt og veit alt. Derfor tvinger den folk til hykleri og løgn og kompromisser med samvittigheten; den fornedrer karakteren deres og gjør dem inkonsekvente og middelmådige. Idet Ibsen hever opprørsfana mot dette tyranniet, stiller han opp for-

dringa: Sannhet for enhver pris! og grunnsetninga *Det som du er, vær fullt og helt!* Brand sier:

«Vær ikke *ett* i dag, i går,
og noe annet om et år.
Det som du er, vær fullt og helt,
og ikke stykkevis og delt.
Bakkanten er en klar idé,
en drukkenbolt hans akk og ve, —
Silenen er en skjønn figur,
en dranker hans karikatur.
Gå blott omkring i dette land,
og hør deg for hos alle mann,
og du vil se enhver har lært
seg til å være litt av hvert.
Litt alvorslørt til bruk i helgen,
litt trofast etter fedres sed,
litt lysten etter nattverdsvelgen, —
ti det var samme fedre med, —
litt varm om hjertet, er der gilde
og sangen runger for det lille
men klippefaste klippefolk,
der aldri tok mot stryk og svolk, —
litt ødsel når det gjelder løfter, —
litt hårfin når han edru drøfter
det ord som gaves i et lag,
til løsning på en alvorsdag.
Dog alt, som sagt, kun ganske litt;
hans feil, hans fortrinn går ei vidt;
han er en brøk i stort og smått,
en brøk i ondt, en brøk i godt;
men verste det er, — hver brøkens del
slår brøkens hele rest ihjel.»

(«Brand», 1. handling)

Noen kritikere påstår at Ibsen har skrevet Brand under innflytelse fra en pastor Lammers, og særlig under innflytelse fra den berømte danske forfatteren Søren Kierkegaard (Lothar, nevnte verk s. 61—63). Det er så absolutt mulig, men det minsker naturligvis slett ikke riktigheten av det jeg hevder her. Pastor Lammers og Søren Kierkegaard hadde jo hver for seg de samme omgivelsene å slåss med som Ibsen hadde. Det er derfor ikke noe rart at protesten deres delvis likna på Ibsens.

Jeg kjenner ikke verkene til Søren Kierkegaard. Men så vidt jeg kan bedømme ut fra det Lothar sier om dem, kan grunnsetninga «det som du er, vær fullt og helt!» godt være lånt fra han. Lothar karakteriserer Kierkegaards synspunkter slik: «Det er menneskenes oppgave å være en enkelt, å konsentrere seg sjøl i seg sjøl. Mennesket må bli det det er, dets eneste oppgave er å velge seg sjøl i et «gudvillet» valg, på samme måte som dets eneste livsoppgave er å utvikle seg sjøl. Sannheten er ikke å vite sannheten, men å være sannheten. Subjektivitet er det høyeste.» osv. (samme sted, s. 63) Alt dette likner i virkeligheten det Ibsen hevda og beviser bare nok en gang at de samme årsakene framkaller de samme virkningene. (Dessuten sier Ibsen i et brev til Paul Botten-Hansen at «Jeg har lest lite Kierkegaard og forstått enda mindre».)

Personer som har en «ånd» som tenderer mot «oppør» kan ikke være noe annet enn sjeldne unntak fra regelen i et småborgerlig samfunn. Slike personer kalles seg ofte stolt aristokrater, og likner også *faktisk* på aristokrater på to måter: For det første står de høyere enn de andre åndelig sett, slik aristokrater gjør det i kraft av den privilegerte stillinga si i samfunnet. For det andre står de like ensomme som de virkelige aristokratene, fordi deres interesser ikke kan være flertal-

lets interesser, ja, ofte støter de fiendtlig an mot dem. Forskjellen her er bare at det virkelige historiske aristokratiet i si blomstringstid beherska hele samfunnet, mens de åndelige aristokratene som springer ut av det småborgerlige samfunnet nesten ikke har noen innflytelse på det. Disse «aristokratene» utgjør ingen *samfunns*makt, de er bare enkeltpersonligheter. Derfor går de desto sterkere inn for *personlighetsdyrking*.

Samfunnet gjør dem til individualister, og når de først har blitt det, gjør de en dyd ut av nøden og hever individualismen opp til prinsipp. De går ut fra at det som egentlig er et resultat av at de er isolert i det småborgerlige samfunnet, er et tegn på deres personlige styrke.

Når de kjemper mot den småborgerlige halvheten og middelmådigheten, viser de seg ofte sjøl som knuste, splitta personligheter. Derimot fins det også sanne, herlige skikkelser blant dem, av det konsekvente menneskes slekt. Til dem hørte trolig pastor Lammers, vel også Søren Kierkegaard, og helt sikkert Ibsen sjøl. Han gikk helt opp i det litterære yrket sitt. Det er virkelig rørende å lese det han skriver til Brandes om vennskap: «Venner er en kostbar luksus, og når man sætter sin kapital på en kaldelse og en mission her i livet, så har man ikke råd til at holde venner. Det kosteligste ved at holde venner ligger jo ikke i, hvad man gør for dem, men hvad man af hensyn til dem undlater at gøre.» (Brev til Georg Brandes 6. mars 1870)

På denne veien kunne en ende i krass egoisme, slik Goethe gjorde. Den går iallfall gjennom stor og mangfoldig begeistring for yrket.

En like herlig skikkelse av det hele menneskes slekt er Ibsens åndelige sønn — Brand. Når han tordner mot den småborgerlige forsiktigheten, den filisteraktige måten de skiller ord og gjerning på, er han prakt-

full. Småborgeren skaper til og med sin Gud i sitt eget bilde, med tøfler og nattlue.

Brand sier til Einar:

«Det er ei spott.

Just nettopp sådan ser han ud,
vårt lands, vårt folks familiegud.

Som katolikken gjør en rolling
av frelserhelten, gjør I her
av Herren en avfeldig olding
der er sin alders barndom nær.

Som paven har på Peters stol
til overs snart kun dobbelt-dirken,
så snevrer I fra pol til pol
Vårherres rike inn til kirken.

I skiller liv fra tro og lære;
for ingen gjelder det å *være*
jer streben er jer ånd å heve,
men ikke helt og fullt å leve.

I trenger til, for slik å slingre,
en Gud som ser igjennem fingre; —
som slekten selv dens Gud må gråne
og males med kalott og måne. —

Men denne Gud er ikke min!

Min er en storm hvor din er vind,
ubøyelig hvor din er døv,
allkjærlig der hvor din er sløv;
og han er ung som Herkules, —
ei noen Gudfar på de treds!

Hans stemme slo med lyn og skrekk
da han slo ild i tornehekk

for Moses sto på Horebs berg,
som kjempen sto for dverges dverg.

Han stanset sol i Gibeons dal
og gjorde undre uten tal,

og skulle gjøre dem ennu,
 Hvis slekten ei var slapp som du!»
 («Brand», 1. handling)

I Brands ord stiller så Ibsen i gapestokken det småborgerlige hykleriet, som forsoner seg med det onde i kjærlighetens navn:

«Ei noe ord ble sølet ned
 i løgn som ordet kjærlighed; —
 det legger de med Satans list
 som slør utover viljens brist;
 med *det* de dekker svikfullt til
 at livet er et leflespill.
 Er stien trang og bratt og skred,
 den knappes av — i kjærlighed;
 går en ad sydegaten bred,
 han har dog håp — i kjærlighed;
 så en sitt mål og dog ei stred,
 han seire kan — i kjærlighed;
 går en seg vill, skjønt rett han ved, —
 der er et ly — i kjærlighed!»
 («Brand», 3. handling)

Her slutter jeg meg hjertelig til Brand: hvor ofte har ikke sosialismens motstandere påberopt seg kjærligheten! Hvor ofte bebreider de ikke sosialistene at de i *kjærlighet* til de utbytta bærer *hat* mot utbytterne! Gode mennesker rår en til å elske *alle*: fluene og edderkoppene, de undertrykte og undertrykkerne. Hatet mot undertrykkerne er jo «ikke humant». Brand — det vil si Ibsen — veit hvor mye dette flauet ordet egentlig koster:

«Human! Ja dette slappe ord
er feltrop for den hele jord!
Med *det* hver stymper hyller til
at ingen dåd han tør og vil;
med *det* hver skrelling dekker over
at ei han *alt* for seiren vover;
i ly av *det* blir lettvint brutt
hver uslings løfte, feigt fortrutt; —
I puslingsjele gjør til sist
av mennesket en humanist!
Var Gud human mot Jesus Krist?
Hvis *eders* Gud fikk den gang råde
han under korset ropte nåde, —
og soningsverket saktens blev
et diplomatisk himmelbrev!

Alt dette er utmerka. Slik snakka de store menn i den store franske revolusjonen. Og nettopp her viser Ibsens ånd slektskap med ånden fra den store revolusjonen. Og likevel tar R. Doumic feil når han betegner Brands moral som revolusjonær. De revolusjonæres moral har et konkret innhold, mens Brands moral, som vi har sett før, bare er ei tom form. Jeg sa ovafor at Brand med den innholdsløse moralen sin kommer i samme latterlige situasjon som et menneske som melker en geitebukk. I det følgende vil jeg prøve å forklare hvordan han kommer opp i denne ubehagelige situasjonen. Men først vil jeg se på enda noen karakteristiske trekk ved denne interessante typen samfunns-mennesker.

De åndelige aristokratene i det småborgerlige samfunnet regner seg ikke sjelden til de utvalgte eller — som Nietzsche ville ha sagt — til overmenneskene. Men mens de ser på seg sjøl som utvalgte mennesker på den måten, begynner de å behandle massen, «ho-

pen», folket, ovafra og ned. Alt er jo tillatt for det utvalgte mennesket.

Det er bare mot dem budet «vær det selv!» retter seg. For vanlige dødelige gjelder en annen moral. Wilhelm Hans har med rette sagt at hos Ibsen har alle som ikke er kalt, bare det kallet at de skal oppofre seg. (Wilhelm Hans, «Schicksal und Wille», München 1906, s. 56) Kong Skule sier i «Kongsemnerne»: «Der gis menn som skapt til å leve, og menn som skapt til å dø.» («Kongsemnerne», 5. akt) Bare utvalgte menn blir født til å leve.

Hvor foraktelig aristokratene våre ser på mengden, trenger vi vel ikke flere eksempler på: Vi har vel ennå doktor Stockmanns bemerkelsesverdige tale tydelig i minnet.

IV

I talen sin kommer doktor Stockmann fram til gale, reaksjonære konklusjoner. Det tjener naturligvis ikke Ibsen til ære når det er han som legger talen i munnen på han. Men her må vi ta med en ting i beregninga som gjør hans skyld vesentlig mindre. Den norske dramatiker lot helten sin gå ut mot et *småborgerlig* samfunn, hvor den «kompakte majoriteten» virkelig stort sett består av innbarka spissborgere.

I det moderne, utvikla kapitalistiske samfunnet med skarpe klassekonflikter er den *majoriteten* som *proletariatet* danner, den eneste klassen som er i stand til å bli grepet av hellig iver for alt edelt og framskrittsvennlig. En slik klasse fins ikke i det småborgerlige samfunnet. Også der fins det rike og fattige naturligvis, men de fattige lever under samfunnsforhold som ikke vekker ånden i dem, men som dysser den ned. Så

blir de sjøl lydige redskaper for den «kompakte majoritet» som består av mer eller mindre rike, mer eller mindre bemidla spissborgere. På den tida da Ibsens meninger og bestrebelser blei forma, fantes det ennå ikke noen arbeiderklasse i Norge i dagens betydning av ordet, den hadde derfor heller ikke gjort seg gjeldende i det offentlige livet på noen måte. Derfor er det fullt ut forklarlig at Ibsen på den tida da han skrev talen til doktor Stockmann, ikke fant det verdt å nevne den norske arbeiderklassen som ei progressiv kraft i samfunnet. For han var *folket* det som det også i virkeligheten er i de landa hvor det klassiske småborgerskapet dominerer: En fullkomment utvikla masse som sover, åndelig sett. Det eneste som skiller dem fra «samfunnsstøttene» som lurar dem, er at de har styggere manerer og skitnere hus.

Jeg vil ikke her gjenta at Stockmann tar feil når han hevder at de fattige lagene i det småborgerlige samfunnet er åndelig tilbakestående på grunn av surstoffmangel. Jeg vil bare bemerke at denne gale forklaringa henger sammen med doktorens idealistiske synspunkter på samfunnslivet i det hele. Når en idealist som Stockmann skal behandle utviklinga av samfunnsidéene og vil holde seg til et vitenskapelig grunnlag, så skylder han på surstoffet, på de ufeide golva, på arv, med andre ord på den *individuelle* organismes fysiologi og patologi. Han tenker slett ikke på å rette oppmerksomheten mot de *samfunnsmessige* forholda som jo til sjuende og sist betinger ethvert gitt samfunns psykologi.

Idealisten forklarer tilværelsen gjennom bevisstheten, ikke omvendt. Når det er snakk om de «utvalgte personligheter» i det småborgerlige samfunnet, er jo dette lett å forstå. Disse personlighetene står så isolert i omgivelsene, og omgivelsene utvikler seg så langsomt

at de faktisk ikke har muligheten til å se sammenhengen mellom «ideenes gang» og «tingenes gang» i det menneskelige samfunnet.

Det må sies at denne sammenhengen for første gang blei klar i vitenskapsmenns bevissthet i det 19. århundret, først og fremst som en følge av hendingene i revolusjonstida. Det var historieforskere og skribenter i restaurasjonsperioden som pekte på klassekampen som den viktigste årsaka til bevegelsene i samfunnet. Men de «åndelige aristokratene» i det nesten stillestående småborgerlige samfunnet gjør bare den ene oppdagelsen som smigrer sjøloppattheten deres — at det ikke fins andre tenkende mennesker enn dem sjøl. Derfor ser de på seg sjøl som utvalgte menn og blir «puddelmennesker» for doktor Stockmann.

Uansett, det reaksjonære vrøvlet som har sneket seg inn i talen til doktoren, beviser slett ikke at Ibsen sympatiserte med den politiske reaksjonen. Når en del av det lesende publikum i Tyskland og Frankrike ser Ibsen som bærer av ideer som stadfester den privilegerte minoritetens herredømme over den eiendomsløse majoriteten, må det sies til den store dikterens ære at dette er en enorm feiltakelse.

Ibsen var i det hele tatt likegyldig i forhold til politikk — han har tilstått at han likefram hata politikere. Tenkemåten hans var *apolitisk*. Og det var i grunnen det viktigste trekket ved den. Dette må forklares utifra påvirkning fra miljøet, men det førte til at dikteren blei vikla inn i ei rekke smertelige motsigelser.

Hva slags politikk, og hva slags politikere så og kjente Henrik Ibsen? Det var politikken og politikerne i det samme småborgerlige samfunnet som han sjøl nesten blei kvalt i, og som han hudfletta så grusomt i verkene sine.

Hva er innholdet i den småborgerlige politikken?

Jammerlig lappverk. Hva er en småborgerlig politiker? En jammerlig lappeskomaker.*

Det hender nok at småborgerskapets framskredne menn stiller opp omfattende politiske programmer, men de forfekter dem lunkent og flaut. De forhaster seg aldri; de holder fast ved den gylne regelen: «Il langsomt!» Hjertene deres har ikke plass for den lidenskapen som ifølge Hegel trengs for at det skal skje noe stort i verdenshistoria. Ja, de trenger ingen lidenskap heller, for store historiske dåder er ikke deres oppgave. I småborgerlige land blir sjøl omfattende politiske programmer forsvart og ført til seier med små midler, for takk være mangel på skarpe klassemotsetninger støter ikke disse programmene på store sosiale hindringer. Her kjøpes den politiske friheten billig, derfor er den heller ikke så mye verdt. Også den blir gjennomsyra av spissborgerånd som i praksis kommer i konflikt med det virkelige innholdet i den. Småborgeren er like trangsynt i oppfatninga av den politiske friheten som i alt annet. Bare han ser en konflikt foran seg som delvis likner på de store og truende kampene som er vanlige i det kapitalistiske samfunnet — det hender jo at slike bryter inn i de småborgerlige landas «stilleben» på grunn av innflytelse fra de mer utviklede landa — ja, da glemmer han friheten. Han roper på orden og omstøter i *praksis* den forfatninga han er så stolt av i *teorien*, uten de ringeste samvittighetskvaler. Hos den småborgerlige spissborgeren er det også her langt mellom liv og lære. Kort sagt, den småborgerlige

* Her snakker jeg bare om de landa hvor småborgerskapet danner det framherskende befolkningslaget. Under andre samfunnsforhold kan småborgerskapet spille en revolusjonær rolle, og det har det også gjort mer enn en gang, sjøl om det aldri har vært helt konsekvent. G.V.PR.

politiske friheten er langt fra å likne den mektige, ubøyelige skjønnheten som Barbier i sin tid sang om i «Jambus». Den likner heller på en rolig, innskrenka og smålig «husfrue».

Den som ikke avfinner seg med mønstergyldig renselig, nyfeid og hjemmebakta prosa, kan vanskelig begeistres for denne solide dama. Da vil han heller si fra seg kjærligheten til den politiske friheten, snu ryggen til all politikk og søke tilfredsstillelse på andre områder. Det var nettopp det Ibsen gjorde. Han mista fullstendig interessen for politikk. Men de borgerlige politikerne skildra han ytterst treffende i «De unges forbund» og i «En folkefiende».

Det er verdt å merke seg at Ibsen som helt ung mann ga ut ukebladet «Andhrimner» i Christiania sammen med Botten-Hansen og Aasmund Olavson Vinje. Bladet lå i strid både med det konservative og det opposisjonelle partiet. Når de bekjempa det siste, var det ikke fordi de sjøl var mer moderate, men fordi de syntes det ikke var energisk nok. (Colleville og Zepelin, nevnte verk, s. 57)

I dette ukebladet offentliggjorde Ibsen også den første politiske satiren sin, «Norma». Der tegna han typen på en politisk streber. Seinere gjenskapte han typen fullkomment i «De unges forbund» (Stensgaard). En ser at han allerede da blei smertelig berørt av mangelen på ideale motiver i virksomheten til de småborgerlige politikerne.

Men i kampen mot dette spissborgerlige kannestøperiet holdt ikke Ibsen opp med å være «helt seg selv». Om dette sier Lothar: «Politikken som Ibsen dreiv da og seinere, gjaldt alltid bare mennesket, representanten for ei bestemt retning eller et parti. Den gikk fra mann til mann, den var aldri teoretisk eller dogmatisk.» (Lothar, nevnte verk s. 24). Men en politikk

som interesserer seg bare for enkeltmenneskene og ikke for de teoriene og dogmene som de står for, har absolutt ikke noe politisk ved seg. Ibsens «mann til mann»-tenkning var dels av moralsk, dels av kunstnerisk natur, men den opphørte aldri å være *apolitisk*. Ibsen karakteriserte sjøl svært godt sitt eget forhold til politikk og politikere på følgende måte: «Alt det vi til dato lever på,» skreiv han i 1870, «er jo dog kun smulene fra revolutionsbordet i forrige århundrede, og den kost er jo dog nu længe nok tygget og tygget om igjen. Begreberne trønger til et nyt indhold og en ny forklaring. Frihed, lighed og broderskab er ikke længer de samme ting, som de var i salig guillotinsens dage. Dette er det, som politikerne ikke vil forstå, og derfor hader jeg dem. De mennesker vil kun specialrevolutioner, revolutioner i det ydre, i det politiske o.s.v. Men alt slikt er pilleri (bagateller). Hvad det gælder er menneskeåndens revolterung.» (Brev til Georg Brandes 20. desember 1870)

Å likestille politiske og andre (formodentlig sosiale) revolusjoner, som ikke nøyer seg med overflatiske enkeltheter, er ikke holdbart. Den franske revolusjonen, som Ibsen nevner her, var både politisk og sosial. Og det må enhver samfunnsbevegelse være om den skal kunne kalles revolusjonær. Men det er ikke hovedsaka her. Det som betyr noe er at disse linjene bedre enn noe annet karakteriserer Ibsens negative forhold til politikerne. Han hater dem fordi de tygger drøv på «smuler» fra den franske revolusjonens bord; han hater dem fordi de ikke vil gå videre, fordi blikket deres ikke når lenger enn til overflata av samfunnslivet. Det er akkurat det samme som de vesteuropeiske sosialdemokratene bebreider de småborgerlige politikerne for (de politiske representantene til det vesteuropeiske storborgerskapet nevner slett ikke noen slags «revolu-

sjoner» lenger). Og så lenge Ibsen retter *denne* bebreidelsen mot *disse* politikerne har han helt rett, og så langt vitner likegyldigheten hans overfor politikerne bare om storheten i hans egne bestrebelser og styrken i personligheten hans. Men samtidig trudde han at det ikke kunne finnes andre slags politikere enn dem han lærte å kjenne den gangen i det småborgerlige miljøet der meningene hans blei forma. I dette tok han selvfølgelig grundig feil, og hatet hans mot politikerne viser bare hvor innskrenka hans egen horisont var. Han glemmer at også heltene i de store revolusjonene var politikere, og at heltedådene deres også fant sted på politikkens område.

Som overalt hos Ibsen er sluttakkorden også her «menneskeåndens revoltering» for selve menneskeåndens opprør. Begeistringa over forma er uavhengig av innholdet.

V

Jeg sa at Ibsens negative holdning til politikk *under de nevnte betingelsene* vitner om storheten i hans egne bestrebelser. Men det er også denne egenskapen som vikler han inn i de endeløse motsigelsene som jeg dels har berørt og dels vil si litt mer om.

Det mest tragiske ved hans lodd var at han, denne storslåtte, karakterfaste mannen som satte konsekvens høyere enn alt annet, var dømt til å vikle seg inn i stadige motsigelser.

Ibsen sa forresten sjøl en gang i vennekretsen: «Har dere noensinne tenkt en tanke til ende uten å støte på en motsigelse?» (Lothar, nevnte verk, s. 32). En må dessverre anta at dette bare ytterst sjelden lyktes for Ibsen sjøl.

Alt flyter, alt endrer seg. Og hver ting bærer i seg kimen til sin egen undergang. Gjenspeilinga av tingenes bevegelse i hodene til menneskene betinger at hvert begrep bærer i seg kimen til sin egen negasjon. Det er den naturlige dialektikken i begrepene som igjen beror på tingenes naturlige dialektikk. Den forvirrer ikke den som behersker den, den gir tvert om tankene elastisitet og konsekvens. Motsigelsene som Ibsen vikler seg inn i, har ikke det minste til felles med denne dialektikken. De er en følge av den apolitiske tenkemåten hans som er nevnt ovenfor.

Motviljen som smakløsheten i det småborgerlige livet — privat som offentlig — vakte i Ibsen, dreiv han til å søke et område hvor den sannhetssøkende, kraftfulle sjelen hans kunne hvile ut om enn bare for kortere tid. Til å begynne med fant han et slikt område i folkets fortid. Den romantiske skole fikk han til å studere denne fortida som ikke likna på den trivielle småborgerlige samtida og som var full av vill kraft og heltemodig poesi.

De kraftfulle forfedrene til samtidas spissborgere, de norske vikingene, lokka den skapende fantasien hans, og han skildra dem i noen av de dramatiske verkene sine. Det mest bemerkelsesverdige er uten tvil «Kongsemnerne». Ibsen bar det så å si fram i sjelen sin. Planen til dramaet var laga alt i 1858, men han skreiv det først i 1863. Ifølge Colleville og Zepelin ville Ibsen før han dro fra fedrelandet vise vikingenes sønner, det bleike, egoistiske borgerskapet, hvor dypt de hadde falt. (Colleville og Zepelin, nevnte verk, s. 216). Også ellers er dramaet interessant takk være den grunnleggende politiske ideen: Hovedhelten i stykket, kong Håkon Håkonsson, kjemper for Norges enhet. Her slutter altså forfatterens tenkemåte å være apolitisk. Men den forblir ikke på dette planet lenge. Den

nye tida kan ikke leve på ideene fra ei forlengst svunnen fortid. Ideene fra denne fortida hadde ingen praktisk verdi for dikterens samtidige. Riktignok likte de å minnes de tapre vikingene over et glass vin, men sjøl levde de naturligvis samtidas liv. Fogden sier i samtalen med Brand: «Det ligger vekst i store minner,» men Brand svarer foraktelig:

«Når *minnet* seg til *livet* binder;
men I av minnets gravhaug hul
har bygd jer sløvhets skalkeskjul.»

(«Brand», 3. handling.)

Fortidas politiske ideer viste seg altså å være maktesløse, mens samtida sjøl ikke brakte noen politiske ideer som var i stand til å begeistre Ibsen. Derfor hadde han ikke annet å gjøre enn å flykte inn på moralens område, og det gjorde han da også. Sett fra hans synspunkt — når han bare kjente den småborgerlige politikken og forakta den — måtte det være sjølinnlysende at det var viktigere å preke moral — den abstrakte «viljens lutring», enn å delta i den smålige, motbydelige kjeklinga til de småborgerlige partiene. De sloss om tomme nøtter og var ikke i stand til åndelig å heve seg over disse tomme nøttene. Men den politiske kampen dreier seg om samfunnsforholda, mens moralprekenen retter seg inn mot å gjøre *enkeltindividet* fullkomment. Etter at Ibsen en gang hadde vendt seg bort fra politikken og hadde vendt seg med alle sine forventninger og håp til *moralen*, måtte han naturligvis havne på *individualismens* standpunkt. Men da han hadde havna der, måtte han miste interessen for alt som gikk ut over grensene for å gjøre individet fullkomment. Fra dette stammer det likegyldige, ja, fiendtlige forholdet hans til lover — det vil si til alle obligatoriske normer som i

samfunnets eller i den herskende klassens interesse trekker grenser for den enkeltes personlige vilje. Samme holdning har han til *staten* som er kilde til disse obligatoriske *normene*. Fru Alving («Gengangere») sier for eksempel: «Ja, dette med lov og orden! Jeg tror mangen gang det er *det* som volder alle ulykkene her i verden.» («Gengangere», 2. akt) Hun sier det riktignok i forbindelse med at pastor Manders innvender at ekteskapet hennes «ble stiftet overensstemmende med full lovlig orden». Men hun tenker ikke bare på dette, men på alle «bånd og hensyn» som på den ene eller andre måten avgrenser personligheten. Dette er nettopp et trekk ved Ibsen som bringer han *enda* nærmere anarkistene.

Moralen setter seg som mål å gjøre mennesket fullkomment. Men moralens praktiske forskrifter har røtter i politikken, *om en med politikk forstår de samla samfunnsforholda*. Mennesket er bare et *moralsk* vesen fordi det er et *politisk* vesen, etter Aristoteles' uttrykk.

Robinson hadde ikke bruk for noen moral på den øde øya si. Om moralen glemmer det og ikke greier å slå ei bru mellom seg og politikken, vil den henfalle til ei rekke motsigelser.

Individene blir fullkomne, frigjør ånden sin og luter viljen. Det er naturligvis utmerka. Men det at de blir fullkomne, slår enten ut i at forholdet mellom menneskene forandres — og da slår moralen over i politikk — eller det skjer ingenting med dette forholdet — og da forfaller moralen snart til stagnasjon. Den enkeltes moralske fullkommenhet blir et mål i seg sjøl, det vil si at den mister enhver praktisk verdi. De fullkomne personene har ikke lenger behov for å spørre moralen til råds i omgangen med andre. Men det betyr at *moralen utsletter seg sjøl*.

Det var dette som skjedde med Ibsens moral. Han gjentar gang på gang: Vær deg sjøl, det er den høyeste lov, det fins ingen synd som er verre enn det som støtter mot dette. Men også kammerherre Alving var jo «helt seg sjøl», og enda kom det bare skitten gemenhet ut av det. Som vi alt har sett, gjelder budet «vær deg selv» bare «heltene», ikke «massen». Da må jo også heltenes moral bero på regler, men disse leiter vi forgesves etter hos Ibsen. Han sier: «Det kommer ikke an på å ville det ene eller det andre, men å ville det som man absolutt må, fordi man nettopp er seg selv og ikke kan annet. Alt annet fører bare inn i løgnen.» Det er bare synd at også dette fører inn i den mest åpenbare løgn.

Kjernepunktet i dette spørsmålet, som er uløselig sett fra Ibsens standpunkt, er hva mennesket *egentlig må ville* for å forbli «hva det er». Kriteriet for det å måtte, ligger ikke i om det er noe ubetinga eller ikke, men i hva det er retta mot. Å alltid være helt «seg sjøl» uten å måtte ta hensyn til andres interesser, greide bare Robinson på øya si, og da bare til Fredag dukka opp. Lovene som pastor Manders viser til i samtalen med fru Alving, er i virkeligheten ei tom form. Likevel tar fru Alving — og med henne Ibsen — grundig feil når hun sier at *alle lover* ikke er noe annet enn ei tom og skadelig form. En lov som for eksempel begrenser kapitalens utbytting av lønnsarbeidet, er jo slett ikke skadelig, men derimot svært nyttig. Og hvor mange liknende lover kunne det ikke lages? Det må medgis at for heltene er alt tillatt, sjøl om dette bare kan innvilges med vesentlige innskrenkninger. Men hvem betegner vi som en «helt»? Den som arbeider i allmennhetens interesse, som tjener menneskehetens utvikling, svarer Wilhelm Hans i stedet for Ibsen (Wilhelm Hans, nevnte verk, s. 52 f.) Svært bra. Men med

ordene «allmennhetens interesse» forlater vi individets og den individuelle moralens standpunkt og stiller oss på et *samfunnsstandpunkt*, på et *politisk* standpunkt.

Hos Ibsen skjer denne overgangen — *når* den skjer — fullkomment ubevisst; retningslinjene for sine «utvalgte» søker han i deres egen «autonome» vilje og ikke i samfunnsforholda. Av den grunn får teorien om heltene og massen et merkelig preg hos han. Helten hans, Stockmann, som setter tankefriheten så høyt, forsøker å påføre mengden den overbevisninga at den ikke får lov til å ha ei egen mening. Dette er bare en av de utallige motsigelsene som Ibsen «ubetinget» måtte vikle seg inn i etter at han utelukkende begrensa seg til å behandle moralspørsmål. Når vi har kommet så langt, kan vi lett forstå Brands svært bemerkelsesverdige karakter.

Han som skapte han, makta ikke å finne en utvei fra moralen over i politikken. Derfor «må Brand absolutt» holde seg på moralens område. Han «må absolutt» begrense seg til å lutre viljen og befri sin ånd. Han råder folket til å kjempe «til livets ende». Hva er så enden?

«... Viljens renhet,
i troen flukt, i sjelen enhet,»

Dette er en feilaktig ringslutning. Ibsen klarte ikke — og av de tidligere nevnte grunnene kunne han heller ikke klare — å finne et utgangspunkt for sin «enhetlige» vilje og midler til å forandre den trøstesløse virkeligheten rundt seg. Derfor «må» Brand «absolutt» preke viljens lutring og menneskeåndens opprør for dets egen skyld.

Videre. Småborgeren er den fødte opportunist. Ib-

sen hater opportunisten av hele sin sjel og tegner et treffende bilde av han i verkene sine. Vi kan bare tenke på boktrykker Aslaksen i «En folkefiende» og det stadige snakket hans om «måtehold» som ifølge han er «den fremste borgerdyd». Aslaksen er typen på den småborgerlige politikeren som til og med er å finne i arbeiderpartiene i de småborgerlige landa. Og det er en naturlig reaksjon mot Aslaksens «fremste borgerdyd» når Brand kommer med det stolte mottoet: «*Alt eller intet.*» Når Brand tordner mot det småborgerlige måteholdet, er han herlig. Men fordi han ikke finner noe grunnlag for sin egen vilje, må han «absolutt» henfalle til tom formalisme og småkremmeri. Etter at kona hans, Agnes, har gitt alle sakene etter det døde barnet sitt til de fattige, vil hun gjerne beholde kappa som barnet døde i. Da roper Brand rasende til henne: «Bli i dine guders vold!» («Brand», 4. handling)

Han krever at Agnes skal gi bort kappa også. Det ville ha vært til å le av om det ikke hadde vært grusomt.

En sann revolusjonær vil aldri legge unødige ofrer på noen, blant annet fordi han har det kriteriet som gjør det mulig for han å skjelne nødvendige ofrer fra unødige. Men Brand har ikke dette kriteriet. Formelen «Alt eller intet» kan ikke gi dette kriteriet, det må søkes andre steder.

Hos Brand dreper forma hele innholdet. I samtalen med Einar forsvarer han seg mot mistanken om dogmatisme med følgende ord:

«Ei noe nytt jeg stunder til;
det eviges rett jeg hevde vil.
Det er ei dogmer eller kirke
som jeg vil løfte med mitt virke;
ti begge så sin første dag,

og derfor var det mulig vel
de begge ser sin siste kveld.
Alt *skapt* har jo et finis bag;
det fanger men av møll og orm,
og må ifølge lov og norm
av veien for en ufødt form.
Men der er noe til som står; —
det er den ånd som ei ble skapt,
som løstes, da den var fortapt,
i tidens første friske vår,
som slo med freidig mannetro
fra kjød til åndens opphav bro.
Nu er i smått den høkret ud, —
takk være slektens syn på Gud; —
men frem av disse sjelestumper,
av disse åndens torsoklumper,
av disse hoder, disse hender,
et *helt* skal gå, så Herren kjenner
sin *mann* igjen, sitt største verk,
sin ætling Adam, ung og sterk!»
(«Brand», 1. handling)

Her snakker Brand nesten som Mefisto:

«Alles, was entsteht,
Ist wert, dass es zu Grunde geht!»

Og slutningen er den samme hos dem begge. Mefistos lyder:

«Drum besser wär's,
Wenn nichts entstünde.»

Brand sier riktignok ikke dette direkte, men han forholder seg likegyldig til alt som fordi det «er oppstått i

tiden» vil «forgå i tiden». Han priser *bare* det som er evig. Og hva er så det? Bevegelsen, eller i Brands teologiske — dvs. idealistiske — språk «den ånd som ei ble skapt». Og i denne evige ånds navn vender Brand seg bort fra alt som bare er «nytt», som er «gitt i tiden». Til siste slutt kommer han til den samme negative slutningen som Mefisto. Men Mefistos filosofi er ensidig. Denne «ånd som stadig fornekte» glemmer at det ikke ville finnes noe å fornekte hvis ingenting hadde oppstått.* På samme måten begriper ikke Brand at den evigvarende bevegelsen (til den «uskapte ånd») bare kommer til uttrykk i at det skapes noe forgjengelig, noe «nytt», i at det skapes nye ting, nye tilstander og nye forhold. Likegyldigheten hans overfor alt nytt gjør han til en *konserverende* person trass i at han hater alle kompromisser. I Brands dialektikk mangler *negasjonen av negasjonen*, og det fører til at den blir helt fruktesløs.

Men hvorfor mangler denne nødvendige delen i dialektikken hans? Her er det igjen Ibsens miljø som har skylda.

Dette miljøet var tilstrekkelig til å framkalle Ibsens negative holdning, men fordi det var for lite utvikla, kunne det ikke vekke en bestemt lengsel i han etter noe «nytt». Derfor makta han ikke å uttale trylleord som kunne ha framkalt bildet av framtida. Derfor gikk han seg også vill i den trøstesløse, fruktesløse negasjonens ørken. Brands *metodologiske* feil kan begrunnes på en *sosiologisk* måte.

* Hegel sier svært godt i sin «Logikk»: «Eksistensen er den første negasjonen av negasjonen.»

VI

Denne feilen som Brand arver fra Ibsen, kunne ikke være uten betydning for Ibsens skapende virksomhet. I en tale på festen i Norsk Kvindesagsforening sa han om seg sjøl: «Jeg har vært mer dikter og mindre sosialfilosof enn man allment er tilbøyelig til å anta.» Ved en annen anledning bemerket han at han alltid hadde hatt til hensikt å skape et slikt inntrykk hos leseren at han trudde han sto overfor en virkelig opplevelse! Det er jo lett å forstå. Dikteren tenker jo nettopp i poetiske bilder. Men hvordan skal «den ånd som ei ble skapt» framstilles billedlig? Her er det nødvendig med et *symbol*. Derfor griper Ibsen stadig til symboler når han tvinger heltene sine til å flakke omkring på den abstrakte sjørealiseringas vei til ære for det som ennå ikke er gjort. Denne fruktesløse virringa avspeiler seg uvilkårlig i symbolene hans. De er blodløse og blasse, alt for lite fylt av «levende liv»: *De framstiller ikke virkeligheten, men bare ei fjern avbildning av den.*

Symboler er i det hele tatt Ibsens svake side. Men han er god når det gjelder uforliknelige framstillinger av småborgerlige helter. Her viser han seg som en uovertreffelig psykolog. Derfor er studiet av verkene hans ikke til å komme utenom for den som vil studere småborgerskapets psykologi. På dette punktet er studiet av Ibsen obligatorisk for sosiologer.* Men i den

* Et av de mest interessante trekka ved småborgerskapets psykologi kommer for dagen hos vår gode doktor Stockmann. Han er ikke fornøyd med den enkle komforten i boligen sin og med den gode inntekta han nylig har kjempa seg til. Derfor sier han til broren sin, borgermesteren:

Doktor Stockmann. Å jo, du kan vel tenke deg at det var trangt for oss mangen gang der oppe. Og nu å kunne leve som en herre-

grad småborgeren tar fatt på sin vilje til å «lutre seg», forvandles han til en skolemesteraktig abstraksjon, som for eksempel konsul Bernick i siste akt av «Samfundets støtter».

Ibsen visste ikke sjøl, og kunne heller ikke vite hva han skulle gjøre med abstraksjonene sine. Derfor lar han teppet falle straks heltene har nådd «erkjennelsen», eller han lar dem omkomme i et ras et eller annet sted i fjella. Det minner om Turgenjev som drepte skikkelsene Basarov og Insaroff fordi han ikke visste hva han skulle gjøre med dem. Hos Turgenjev kom det av at han egentlig ikke visste hva de russiske «nihilistene» og de bulgarske revolusjonære dreiv med. Hos Ibsen er det slik at de folka som driver med sjøllutring for dens egen skyld ikke visste hva de skulle finne på. Berget i barselnød fødte ei mus! Det hender ofte i Ibsens dramaer. Og ikke bare i dramaene hans, men i hele verdensanskuelsen hans. Hvordan stiller han seg for eksempel til «kvinnespørsmålet»? Når Helmer

mann! I dag, for eksempel, hadde vi oksestek til middag; ja vi har hatt av den til aftens også. Vil du ikke smake på et stykke? Eller skal jeg ikke vise deg den iallfall? Kom her —

Byfogden. Nei, nei, på ingen måte —

Doktor Stockmann. Nå, så kom her da. Ser du, vi har fått bordteppe?

Byfogden. Ja, jeg har bemerket det.

Doktor Stockmann. Og så har vi fått lampeskjerm. Ser du? Alt det har Katrine spart sammen. Og det gjør stuen så hyggelig. Synes du ikke det? Still deg bare her; — nei, nei, nei; ikke så. Så, ja! Ser du; når lyset faller sånn samlet ned —. Jeg finner virkelig at det ser elegant ut. Hva?

(«En folkefiende», 1. akt)

Når småborgeren vil være offervillig, får denne lampa og oksesteika en framstående plass i rekka av de tingene som han fører fram på ideenes alter.

minner Nora om hennes «plikter som hustru og mor», svarer hun:

«Det tror jeg ikke lenger på. Jeg tror at jeg er først og fremst et menneske, jeg liksom vel som du, — eller iallfall at jeg skal forsøke på å bli det.» («Et dukkehjem», 3. akt) Hun anerkjenner ikke det vanlige «lov-messige» samlivet mellom mann og kvinne som ekte-skap. Hun streber etter det som før blei kalt «kvinne-emansipasjonen». Etter det samme målet streber visst også «Fruen fra havet», Ellida. Hennes mål er frihet for enhver pris. Når mannen hennes gir henne frihe-ten, forsaker hun «den ukjente» som hun hittil har vært så tiltrukket av, og hun sier til mannen sin: «Men du har vært en god lege for meg. Du *fant*, — og du vovet å *bruke* det rette middel, — det *eneste* som kun-ne hjelpe meg.» («Fruen fra havet», 5. akt) Til og med fru Maja Rubek («Når vi døde vågner») er utilfreds med de snevre rammene i ekteskapet. Hun beskylder mannen sin for at han ikke har holdt løftet sitt om å føre henne opp på et høyt berg og viste henne all ver-dens herlighet. Til slutt bryter hun med han og synger «jubilende»:

«Jeg er fri! Jeg er fri!

Mitt fangenskaps liv er forbi!

Jeg er fri som en fugl! Jeg er fri!»

(«Når vi døde vågner», 3. akt)

Ibsen går altså inn for kvinnefrigjøring. Men her, som ellers, er det den *psykologiske prosessen* ved fri-gjøringa som interesserer han og ikke de *sosiale følge-ne* av den, ikke forandringene i kvinnens samfunns-messige stilling. Det er bare «emansipasjonen» som er viktig, kvinnenens samfunnsmessige stilling forandres ikke.

I talen som Ibsen holdt i Norsk Kvindesagsforening 26. mai 1898, vedgikk han at han ikke engang var klar over hva kvinnesak egentlig var. For han var kvinnesak menneskesak.

«For mig har det altid staaet som en Opgave at løfte Landet og give Folket et høiere Stade. Under dette gjør sig to Faktorer gjældende: det staar til *Mødrene* ved anstrengt og langsomt Arbeide at vække en bevidst Følelse af *Kultur* og *Disciplin*.»

Dette måtte finnes i menneskene før en kunne fortsette å løfte folket. Det ville bli kvinnene som kunne løse menneskespørsmålet. Kort sagt: Det er kvinners plikt å innskrenke horisonten sin til barneværrelset — i menneskesakens interesse. Skal det forestille klarhet?

Kvinnen har morsplikter. Vel og bra. Mannen har farsplikter. Men det hindrer han ikke i å sprengte barneværrelsets grenser. Den emansiperte kvinne skal nøye seg med morsrollen på samme måte som den kvinne som aldri har tenkt på frihet, har gjort det. Det er heller ikke vesentlig. Det er bare det uforgjengelig evige som er viktig, ikke det midlertidige. Det er bevegelsen som er viktig, ikke følgene av den. Menneskeåndens «revolter» lar alt bli stående på samme flekken. Berget i barselnød har igjen født ei mus, alt ifølge den *metodologiske* feilen som har ei *sosiologisk* forklaring, slik jeg allerede har pekt på.

Og sjølve kjærligheten — kjærligheten mellom mann og kvinne? Allerede Fourier pekte med stort satirisk talent på hvordan det borgerlige samfunnet — *sivilisasjonen*, som han uttrykte seg — ubarmhjertig trekker kjærligheten ned i en skitten pøl av materielle beregninger. Det visste Ibsen like godt som Fourier.

Hans «Kjærlighetens komedie» er en utmerka satire som spotter det borgerlige ekteskapet og de borgerlige ekteskapsdydene beskt. Og hva er slutten på dette fremragende stykket, et av de beste Ibsen skreiv? Svanhild, som elsker dikteren Falk, gifter seg med Grosserer Guldstad fordi kjærligheten hennes til Falk virker for opphøyd for henne. Følgende utrolige samtale, som likevel er svært karakteristisk for Ibsens verdensanskuelse utspiller seg mellom Svanhild og Falk:

Falk. O, jeg forstår deg! Men å skilles så!

Just nu den fagre verden står oss åpen, —

her, midt i våren, under himlen blå,

den samme dag vår unge pakt fikk dåpen!

Svanhild. Just derfor *må* vi. Efter denne stund

vårt jubeltog går nedad bakken kun!

Og ve, når engang regnskapsdagen kommer,

og når vi stedes for den store dommer,

og når han krever som rettferdig Gud,

den skatt han lånte oss i livsenshaven —

da, Falk, et svar, som slettet nåden ud:

«Den har vi mistet underveis til graven!

Falk (i fast beslutning). Kast ringen!

Svanhild (ildfull). Vil du?

Falk. Kast den! Jeg forstår deg!

Ja, det er kun på denne vei jeg når deg!

Som grav er vei til livets morgenskjær,

så er og elskov først til livet viet

når løst fra lengsler og fra vill begjær

den flyer til minnets åndehjem befriet!

Kast ringen, Svanhild!

Svanhild (jublende). Jeg har løst min plikt!

Nu har jeg fylt din sjel med lys og dikt!

Flyv fritt! Nu har du deg til seier svunget, —

nu har din Svanhild svanesangen sunget!
 (tar ringen av og trykker et lett kyss på den)
 Til verdens fall imellem havets siv
 dukk ned, min drøm, — deg ofrer jeg isteden!
 (går et par skritt oppover, kaster ringen ut i fjor-
 den
 og nærmer seg Falk med et forklaret uttrykk.)
 Nu har jeg mistet deg for dette liv, —
 men jeg har vunnet deg for evigheden!»
 («Kjærlighedens komedie», 3. akt)

Her feirer den evige, «uskapte» ånd sin største triumf, og nettopp derfor får vi den største selvforsakelsen, selvutslettelsen av det «nye», det som er gitt i tida. Den «lutrede» viljens triumf er ensbetydende med nederlag for den og med seieren for det som her skulle ha vært negert. Den poetiske Falk trer tilbake for den prosaiske Guldstad. I kampen med den borgerlige trivialiteten trekker Ibsens helter alltid det korteste strå fordi den «lutrede» viljen deres har nådd sin høyeste utfoldelse. «Kjærlighedens komedie» kunne med rette ha vært kalt «Den autonome viljens komedie».

VII

I Paris-avisa Humanité kalte kamerat Jean Longuet Ibsen for en *sosialist*. Men Ibsen var like fremmed for sosialismen som for enhver annen teori basert på samfunnsforhold. For å bevise dette, vil jeg bruke den talen Ibsen holdt i Trondheim Arbeiderforening 14. juni 1885.

I denne talen skildrer den tilårskomne dikteren de inntrykka han fikk da han vendte tilbake til fedrelandet etter mange år i utlandet. Han hadde oppdaga mye

gledelig, men også gjennomlevd mange skuffelser. Med beklagelse hadde han lagt merke til at de mest uunnværlige personlige rettigheter ennå ikke hadde blitt anerkjent og lovfesta i landet hans. Regjeringspartiet innskrenka egenmektig trosfriheten og talefriheten. På dette området var det ennå mye å gjøre, men *dagens** demokrati makta ikke å løse denne oppgava. For at den skulle kunne løses, måtte det et *adelig element* inn i statslivet, inn i regjeringa, inn i folkerepresentasjonen og inn i pressa. «Jeg tenker naturligvis ikke» — kommenterte Ibsen — «på den *fødselens adel* og heller ikke på *pengenes*, ikke på *kunnskapens adel* og ikke engang på *evnenes* eller *begavelsens*. Jeg tenker på *karakterens*, på *sinnets* og *viljens adel*. Den alene er det som kan frigjøre oss.» Og denne adelen vil ifølge Ibsen komme fra to kanter: «fra våre kvinner og fra våre arbeidere».

Dette er virkelig interessant. For det første minner «regjeringspartiet» som Ibsen er misfornøyd med, uvilkårlig om den «kompakte majoritet» som doktor Stockmann dro til felts mot. Også den blei bebreida for å ringeakte den personlige friheten allment og tale- og trosfriheten spesielt. Men i motsetning til herr Stockmann sier ikke Ibsen at det er «mangel på surstoff som dømmer mennesket fra massen» til sløvhet. Nei, arbeiderklassen opptrer her som en av de to gruppene i samfunnet som Ibsen venter skal fornye det offentlige livet i Norge. Det bekrefter at jeg har rett når jeg hevder at Ibsen slett ikke var en bevisst motstander av arbeiderklassen. *Hvis han tenker på den som en spesiell del av «massen»* — slik tilfellet var i Trondheim, men ellers svært sjelden — så ser det ut til at han ikke lenger nøyer seg med å melke geitebukken,

* Ordet *dagens* står i kursiv i den trykte teksten til talen.

med befrielsen og revolusjoneringa av menneskeånden for dens egen skyld. Nei, da viser han til ei konkret politisk oppgave: Å utbre og befeste de personlige rettighetene. Hvordan skal så denne oppgava løses? Den hører jo ellers til blant «spesialrevolusjonene» som Ibsen fordømte så sterkt. Det ser ut til at veien til å løse denne oppgava går over politikkens område. Men på det politiske området føler Ibsen seg slett ikke vel. Derfor skynder han seg å gå over til det vante hjemlige moralens område: Han venter seg det beste når *det adelige elementet* får innpass i Norges politiske liv. Og det er igjen vagt og uklart. Det er som om en hører hans åndelige sønn Johannes Rosmer tale. Han hadde satt seg som mål å «gjøre alle mennesker i landet til adelsmennesker». («Rosmersholm», 1. akt) Rosmer vil nå dette målet gjennom å «gjøre menneskeånden fri» og «lutre dens vilje». Det er selvfølgelig svært rosverdig. En fri ånd og en lutret vilje er overordentlig ønskelig. Men politikk fins det ikke spor av. *Uten politikk fins det ingen sosialisme.*

Vel å merke fins det en god del sannhet i Ibsens ord for arbeiderne i Trondheim om karakterens, viljens og sinnets adel. Den dikteriske fintfølelsen hans tålte ikke det småborgerlige måteholdet som skjemte ut sjøl de edleste sjelsbevegelser. Denne fintfølelsen førte han ikke vill da den viste han arbeiderne som den samfunnsgruppa som ville føre det manglende «adelige» elementet inn i norsk samfunnsliv. Proletariatet streber med hele sin energi mot det store, endelige målet sitt. Det vil i virkeligheten *frigjøre ånden og lutre viljen sin*. Men Ibsen misforsto den virkelige sammenhengen. *For at* proletariatets moralske gjenfødelse skal bli mulig, må det ha stilt seg dette store målet, for ellers er det ikke i stand til å heve seg opp over den småborgerlige sumpen trass i alle moralprekener. Entusiasmens edle

ånd er det ikke Rosmer, men Marx og Lasalle som fører inn i arbeiderklassen. Den *moralske* «frigjøringa» av proletariatet kan bare virkeliggjøres gjennom den *sosiale* frigjøringskampen. «Im Anfang war die Tat,» sier Faust. Men det skjønte ikke Ibsen. Trondheimstalen inneholder nok et avsnitt som tilsynelatende bekrefter Jean Lonquets oppfatning:

«Den Omformning af Samfundsforholdene, som nu forberedes ude i Europa, den beskjæftiger sig væsentlig med Arbeiderens og Kvindens fremtidige Stilling.

Den er det, jeg haaber paa og venter paa og vil virke for, alt, hvad jeg kan.»

Her snakker Ibsen nesten som en overbevist sosialist. Men for det første lider ordet hans av å være svært ubestemt. Jeg snakker slett ikke om at en ikke må skille det såkalte kvinnespørsmålet fra det såkalte arbeiderspørsmålet. Det viktigste er at Ibsen ikke med en stavelse nevner hvordan han forestiller seg «Arbeidernes fremtidige Stilling». Det beviser at det endelige målet, «Omformingen av Samfundsforholdene», er fullstendig uklart for han. Håpet om kvinnens framtidige «adel» hindrer han ikke i å henvise henne til barneværelset. Hva kan få oss til å tru at håpet om arbeidernes «adel» har overbevist ham om at arbeideren må frigjøre seg fra kapitalens overmakt? Det går ikke fram av det han sier, derimot kan en lese ut av talen hans i Norsk Kvindesagsforening at «Omformingen av Samfundsforholdene» i hans språk bare betydde det ene «å heve folket opp på et høyere standpunkt». Men er det *sosialisme*?*

* Det er forbausende at Brandes, som er fortrolig med den sosialis-

Ifølge Ibsen må en først foredle folket og deretter heve det opp på et høyere nivå. Denne formelen likner svært mye på det berykta slagordet til tilhengerne av livegenskapet: «Først utdanne folket, så frigjøre det». Jeg gjentar uttrykkelig: Det fantes ikke spor av en føydalherre i Ibsen. Han var langt fra en fiende av folkets frigjøring. Han er tvert imot beredt til å tjene folkets interesser. Men hvordan, på hvilken måte, det var helt ukjent for han. Og det kommer av at det småborgerlige samfunnet som han vokste opp i og som han seinere måtte kjempe hardt med, ikke kunne oppvise det ringeste som kunne fremme ei riktig løsning på eller ei riktig formulering av slike spørsmål som arbeider- og kvinnespørsmålet.

Jean Longuet felte en gal dom. Han blei ført vill av den forklaringa som Ibsen måtte gi i forbindelse med det pressa skreiv i 1890 på grunn av Bernard Shaws forelesninger om «Ibsen og sosialismen». I denne forklaringa hevder Ibsen at han hadde forsøkt, «med stor Interesse og efter bedste Evne å studere det socialdemokratiske Spørsmål», sjøl om han aldri hadde «fått Tid til å studere den store, omfattende Litteratur som behandler de forskjellige socialistiske systemer». Men som jeg alt tidligere har bemerka, er det tydelig at Ibsen også har betrakta «det socialdemokratiske Spørsmål» fra sitt vante, det vil si moralske synspunkt og ikke fra noen politisk synsvinkel.

Hvor lite han forsto å vurdere den moderne proletariske bevegelsen, forstår en når en ser at han ikke i det hele tatt forsøkte å sette seg inn i den store historiske betydninga til Pariskommunen av 1871. Han erklærte

tiske litteraturen, finner uttrykk for en «skjult sosialisme» i Trondheims-talen. Det samme hevder han å finne i «Samfundets støtter». *Det* skal det mye godvilje til!

den for en karikatur av sin egen statsteori, sjøl om det i hans hode ikke fantes rom for noen statsteori i det hele tatt.

VII

Ved Ibsens gravferd var det en beundrer som kalte han en Moses. Det er imidlertid ei lite treffende sammenlikning.

Ibsen var kanskje bedre enn noen av sine samtidige i verdenslitteraturen skikka til å føre leseren ut av spissborgerlighetens Egypt. Men han visste ikke hvor det lovede landet lå, og han tenkte til og med at et slikt land ikke trengtes fordi menneskets indre frigjøring var det viktigste. Denne Moses var dømt til å flakke om i abstraksjonens ørken. Det var til stor ulykke for han. Han sa om seg sjøl at livet hans hadde vært «en lang, lang pasjonsuke». (I talen ved banketten 13. april 1898.) Det kan ikke betviles. For han som var av en slik oppriktig, konsekvent natur må det ha vært en kilde til uutholdelig lidelse å flakke omkring i labyrinten av uløselige spørsmål.

Han hadde det tilbakeliggende offentlige livet i Norge å takke for disse kvalene. Den trøstesløse småborgerlige virkeligheten viste han hva han måtte fornekte; men den kunne ikke vise han hvilken vei han skulle slå inn på.*

* Det står ennå nokså dårlig til med den proletariske politikken i Norge. Da landet nylig reiv seg løs fra Sverige, oppsto snart spørsmålet: republikk eller monarki? Det var da noen av sosialdemokraterne som uttalte seg for monarkiet, og det må en jo undre seg over. «Er det sant?» spurte jeg den kjente svenske sosialdemokraten Branting. «Dessverre er det sant,» svarte han. «Og hvorfor gjorde de det?» «For ikke å stå tilbake for oss svensker, som har en konge,»

Da Ibsen rista det borgerlige hverdagsstøvet av føttenes sine, vendte Norge ryggen og slo seg ned i utlandet, hadde han riktignok den aller beste *ytre* mulighet til å finne den veien som fører til menneskeåndens virkelige opphøyelse og til at den skal seire over den banale spissborgerligheten. I Tyskland brøyta allerede da arbeiderklassens frigjøringsbevegelse seg vei, den bevegelsen som sjøl motstandere roser for evne til ekte og høytstående moralsk idealisme. Men Ibsen mangla dengang de *indre* forutsetningene for å bli fortrolig med denne bevegelsen. Den forskende ånden hans var altfor opptatt med de oppgavene som hjemlandet hadde rulla ut for han og som forblei uløste fordi livet som Norge hadde budt ham ikke inneholdt de betingelsene som var nødvendige for at han skulle kunne løse dem.*

Ibsen blei ofte kalt *pessimist*. Han var det også i virkeligheten. I hans situasjon og så alvorlig som han behandla de spørsmåla som plaga han, kunne han umulig bli *optimist*. Han ville bare ha blitt optimist hvis det hadde lyktes han å løse gåten til vår tids sfinx. Men dette blei ikke han til del.

svarte Branting med et lite smil. Det er meg noen fine sosialdemokrater! Det er ikke så lett å finne noe liknende.

* For nøyaktighetens skyld vil jeg tilføye at innflytelsen fra høyerestående land kom fram hos Ibsen før utenlandsreisa. Alt i Christiania skreiv han full av entusiasme om revolusjonen i Ungarn, og han omgikk til og med ei tid folk som var oppglødd for sosialismen. Det kan derfor hevdes at det var utenlandsk innflytelse og ikke livet i Norge som var bestemmende for den kritiske innstillinga hans. Men denne innflytelsen var ikke djuptgående nok til å vekke en varig politisk interesse hos ham. Han glemte snart Ungarn, han kom snart bort fra de sosialistisk innstilte vennene og huska dem kanskje først da han arbeidde med Trondheims-talen sin.

Han sa en gang sjøl at motsetninga mellom vilje og evne danna et av grunnmotivene i verkene hans. Han kunne like godt ha sagt at det var sjølvne grunnmotivet, og at nettopp dette var grunnen til pessimismen hans. Denne motsetninga var på si side et produkt av miljøet. I det småborgerlige samfunnet kan «puddelmennesker» beskjeftige seg med de mest vidtgående planer. Men det blir ikke dem «til del» å fullføre noe, av den enkle grunn at viljen deres ikke finner noe objektivt støttepunkt.

En sier også at Ibsen dreiv *individualitetsdyrkelse*. Det er også riktig. Men dette kom av at moralen hans ikke fant noen utgang som førte til politikken. Og grunnen til det var ikke *styrken* i personligheten hans, men *svakheten*, som han kunne takke det samfunnet han vokste opp i for.

Etter alt dette kan en bedømme dypsindigheten til La Chenes som i den ovennevnte artikkelen i «Mercure de France» påstår at det var en stor lykke for Ibsen å stamme fra et lite land hvor det riktignok gikk ham ille til å begynne med, men hvor i det minste alle verkene hans blei lagt merke til fordi de ikke forsvant i mengden av andre produkter. Det er så å si den litterære konkurransens standpunkt. Med hvilken foraktelig ironi ville ikke Ibsen sjøl ha tatt imot ei slik forklaring!

Colleville og Zepelin kaller med rette Ibsen for *det nyeste dramas mester*. Men om verket tjener mesteren til ære, så gjenspeiler det også alle de svakeste sidene hans.

Ibsens svake side, hans manglende evne til å finne en vei fra moralen ut i politikken «måtte absolutt» komme til syne ved at det blei ført et symbolsk, abstrakt, tendensiøst element inn i verkene hans. Dette måtte forvandle noen av de dikteriske skikkelsene hans

til blodløse abstraksjoner, og nettopp «idealmenneskene» hans, «puddelmenneskene», led svært under denne vanskeligheten. Nettopp derfor hevder jeg at Ibsen ikke ville ha nådd Shakespeares høyder sjøl om han hadde hatt like stor poetisk kraft. Hvordan og hvorfor kunne det ha seg at publikum oppfatta denne sterke mangelen ved verkene hans som et fortrinn? Også dette må ha en sosial årsak.

IX

Hva er så dette sosiale grunnlaget? For å finne det, må en først fastslå de sosialpsykologiske betingelsene for Ibsens suksess i de vesteuropeiske landa hvor den sosiale utviklinga har nådd et høyere trinn enn i Skandinavia.

Brandes sier:

«Der skal mere til end Talentets Styrke for at trænge igennem udenfor sit Land. (...) Der maa foruden Talentet findes Modtagelighed derfor. I sit eget Samfund skaber den fremragende Aand enten selv langsomt denne Modtagelighed, eller den forudfører nervøst og benytter de Strømninger i Sindene, der findes eller umiddelbart ville komme. Men Ibsen har ikke kunnet skabe denne modtagelighed indenfor en fremmed Sprogkreds, der intet vidste om ham, og selv hvor han kan synes at have forudset noget kommende, slog han tidligere ikke an.»

(Tilskueren, 1890, s. 424)

Det er helt riktig. Talent alene er aldri nok i slike tilfeller. Innbyggerne i middelalderens Roma hadde

ingenting til overs for den antikke verdens kunstverker; de brente til og med de gamle statuene for å utvinne kalk av dem. Men så kom ei annen tid da romerne og italienerne i det hele begynte å bli begeistra for den antikke kunsten og tok den til mønster. I løpet av den lange perioden da Romas innbyggere behandla den antikke skulpturens store verker så barbarisk, foregikk det en gradvis prosess i det indre livet i middelalder-samfunnet som forandra dets struktur og dermed også meninger, følelser og sympatier hos innbyggerne. Omforminga av *eksistensen* førte med seg ei omforming av *bevissthet*en, og bare den siste satte romerne under renessansen i stand til å nyte den antikke kunstens verker — eller riktigere, bare bevisstheten gjorde renessansen mulig.

I det hele tatt, når en kunstner eller forfatter vil vinne innflytelse på innbyggerne i andre land, må stemninga hos denne kunstneren eller forfatteren svare til stemninga hos de utlendingene som leser verkene hans. Når Ibsens innflytelse har strukket seg langt ut over hjemlandets grenser, må det altså komme av at verkene hans hadde egenskaper som svarte til stemninga hos det lesende publikum i dagens siviliserte verden. Hvilke egenskaper er så dette?

Brandes viser til Ibsens *individualisme*, til hans forakt for *majoriteten*. Han sier:

«Det første Skridt til Frihed og Storhed er det at have Person. Den, der har lidet Person, er kun en Brøkdæl af et Menneske; den der slet ikke har nogen, er et Nul. Men kun Nullerne er ens. Man har i vore Dage i Tyskland paany sandet Leonardo da Vinci's Ord: «Alle Verdens Nuller er, hvad deres Indhold og Værdi angaar, lig et eneste Nul.» Her alene er Lighedsidealet naaet. Og

man tror ikke paa Lighedsidealet i de tænkende Kredse i Tyskland. Henrik Ibsen tror heller ikke derpaa. Mange mene i Tyskland, at efter Flertalstroens Tid vil Mindretalstroens komme, og Ibsen er Mindretalstroens Mand. Mange hævde endelig, at Vejen til Fremskridt gaar gennem Isolering af den enkelte. Henrik Ibsen slaar ind i denne Tankegang.»

(Tilskueren, 1890, s. 425)

Her har Brandes igjen til dels rett. De såkalte «tenkende kretser i Tyskland» bryr seg i dag ikke det minste verken om likhetsidealet eller om majoritetstroen. Denne motviljen konstaterer Brandes ganske riktig. Men forklaringa hans er gal. Etter det han sier ser det i virkeligheten ut til at det å strebe etter likhetsidealet, er uforenelig med å strebe etter å utvikle personligheten sin, og at det er derfor de «tenkende kretser i Tyskland» forkaster det nevnte idealet. Men det er feil. Hvem våger å påstå at de «tenkende kretser» i Frankrike foran utbruddet av den store revolusjonen vurderte «personens» interesser lavere enn de samme kretser i dagens Tyskland? Samtidig stilte de «tenkende» franskmenn seg dengang langt mer sympatisk overfor likhetstanken enn tyskerne i dag. «Majoriteten» skremte disse franskmennene langt mindre enn de «tenkende» tyskerne skremmes av den i dag. Ingen kan tvile på at gamle abbed Sieyès og hans likesinnede hørte til den tids «tenkende kretser» i Frankrike. Abbed Sieyès' hovedargument til fordel for tredjestanden var nettopp at dens interesser var *majoritetens*, som sto i motsetning til interessene til en liten flokk *privilegerte*. Følgelig dreide det seg slett ikke om egenskapene ved likhetsidealet eller majoritetsideen i seg sjøl, men om de historiske betingelsene som de «tenkende

kretsene» i det gitte landet møtte disse ideene under. De «tenkende kretsene» i Frankrike i det attende århundret sto mer eller mindre på standpunktet til det *mer eller mindre revolusjonære* borgerskapet. I sin opposisjon mot det verdslige og geistlige aristokratiet følte disse seg solidarisk med den store massen av befolkninga, det vil si med majoriteten. Dagens «tenkende kretser» i Tyskland derimot — og ikke bare i Tyskland, men i alle land hvor den kapitalistiske produksjonsmåten har befesta seg — står i de fleste tilfeller på standpunktet til et borgerskap *som har innsett at deres klasseinteresser er mer i slekt med aristokratiets enn med proletariatets, som i alle framskredne kapitalistiske land utgjør flertallet av befolkninga* (aristokratiet er nå for øvrig også stort sett fylt av borgerskaps ånd). Derfor vekker «majoritetstroen» ubehagelige forestillinger i disse kretsene; derfor ser den for dem ut til å være uforenlig med «person»ideen; derfor blir de mer og mer fylt av «minoritetstro». Det revolusjonære borgerskapet i Frankrike i det attende århundret var tilhengere av en Rousseau som det den gang ikke fullt ut forsto; borgerskapet i dagens Tyskland hyller en Nietzsche fordi det med riktig klasseinstinkt straks ante en dikter og ideolog for klasseherredømmet sitt.

Uansett, det er ingen tvil om at Ibsens individualisme svarer til den minoritetstroen som er typisk for de «tenkende kretser» i borgerskapet i dagens kapitalistiske verden. I et brev til Brandes av 24. september 1871 skriver Ibsen:

«Hvad jeg først og fremst vil ønske Dem er en rigtig fuldblods egoisme der kan drive Dem til for en tid at sætte Deres eget som det eneste, der har værd og betydning, og alt andet som ikke eksisterende.» Den stemninga som taler ut av disse orda stemmer ikke ba-

re litt, men fullstendig overens med tankegangen blant det «tenkende» borgerskapet av i dag. Det samme gjelder tankene i følgende linjer fra det samme brevet: «Det solidariske har jeg egentlig aldrig havt nogen stærk følelse af; jeg har i grunden kun taget sådan med som traditionel trossætning-, og havde man mod fuldt og helt at sætte det ud af betragtning, så blev man kanskje kvit den ballast, som tynger værst på personligheden.» Og endelig må jo enhver «tenkende» klassebevisst borger måtte se med høyaktelse på den mannen som skreiv følgende: «At der er bedre beveret i andre lande, end her hjemme, tror jeg ikke; massen står uden al forståelse af det højere både ude og hjemme.» Mer enn 10 år seinere skreiv Ibsen i et brev til Brandes: «Under alle omstændigheder vil jeg aldrig slutte mig til et parti, som har majoriteten for sig. Bjørnson siger: Majoriteten har altid ret ... Jeg derimod må nødvendigvis sige: minoriteten har altid ret.» Også disse orda må få bifall fra borgerskapets «individualistisk» innstilte ideologer av i dag. Og siden den tankegangen som kom til uttrykk i disse orda var grunnlag for alle de dramatiske verkene til Ibsen, så er det ikke underlig at verkene hans tiltrakk seg oppmerksomheten til alle ideologer av denne sorten og at disse viste seg svært «mottakelige».

Nå mente ikke de gamle romere forgjeves at når to sier det samme, så er det ikke det samme. Ibsen forbandt et helt annet begrep med ordet «minoritet» enn de borgerlige leserne i framskredne kapitalistiske land. Ibsen tilføyde som kommentar: «Jeg mener den minoritet som går foran der, hvor flertallet endnu ikke er nået hen. Jeg mener, retten har den, som er nærmest i pagt med fremtiden.»

Som vi har sett utvikler Ibsens bestrebelser og meninger seg i et land hvor det ikke fantes noe revolusjo-

nært proletariat og hvor den tilbakeliggende folkemassen var småborgerlig inn til beinet. Denne massen kunne i virkeligheten ikke bli bærer av et framskredent ideal. I Ibsens øyne måtte derfor ethvert skritt framover komme som en «minoritets»-bevegelse av en liten flokk tenkende individer. Helt annerledes var dette i land med utvikla kapitalistisk produksjon. Der måtte enhver bevegelse framover være en bevegelse av den utbytta *majoriteten*, eller rettere, *den måtte forsøke å være det*. Hos folk som har vokst opp i samme samfunnsmessige omgivelser som Ibsen, har «minoritetstroen» en helt uskyldig karakter. Enda mer: den tjener som uttrykk for de *progressive* bestrebelsene til en liten intelligent *oase* som er omringa av spissborgerskapets ufruktbare ørken. Men i de «tenkende kretser» i framskredne kapitalistiske land er denne troen et tegn på *konservativ motstand mot arbeidermassens revolusjonære krav*. Når to sier det samme, så er det likevel ikke det samme. Men når noen preker «minoritetstroen», så kan og må budskapet hans finne gjenklang hos den som deler denne troen, sjøl om det er av helt andre psykologiske årsaker. Ibsens skarpe, djupt følte angrep på «majoriteten» blei hilst med bifall av utallige personer som framfor alt så denne majoriteten som proletariatet som kjemper for frigjøring av seg sjøl. Ibsen angreip den «majoriteten» som var *fremmed overfor enhver progressiv bestrebelse*, mens han fikk tilslutning fra dem som var *redde for «majoritetens» progressive bestrebelser*. La oss gå videre. Brandes fortsetter:

«Men hvis man vil se denne Individualisme efter i Sømmene, saa vil man finde en skjult Socialisme i den, der er at spore allerede i «Samfundets Støtter», og som kom til Udbrud i Ibsens be-

gejstrede Svartale til Arbejderne i Trondhjem
under hans sidste Besøg i Norden ...»

(Tilskueren, 1890, s. 427.)

Som jeg alt har nevnt, skal det mye godvilje til for å oppdage noen som helst sosialisme i «Samfundets støtter.» I virkeligheten løp Ibsens «sosialisme» ut i det godhjerta, men uklare ønsket om «å heve folket opp på et høyere nivå». Men det hindra ikke Ibsens suksess i «tenkende kretser i Tyskland» og andre kapitalistiske land, det bare styrka den. Hvis Ibsen virkelig hadde vært sosialist, ville han ikke ha fått noe bifall fra dem som holdt på «minoritetstroen» på grunn av frykt for «majoritetens» revolusjonære bevegelse. Og nettopp fordi Ibsens sosialisme ikke betydde noe mer enn ønsket om å «heve folket opp på et høyere nivå», måtte den finne gjenklang hos dem som så *sosiale reformer* som et sympatisk middel for å hindre *sosial revolusjon*. Her har vi samme ulikhet i tolkninger som i tilfellet med «minoritetstroen». Ibsen gikk ikke videre enn til ønsket om «å heve folket opp på et høyere nivå» fordi han hadde fått meningene sine forma i det småborgerlige samfunnet hvor utviklinga ikke hadde nådd så langt at det store sosialistiske problemet hadde kommet i forgrunnen. Det var bare fordi Ibsens bestrebelser var så begrensa at han blei sikra suksess i den øverste klassen (de «tenkende kretser») i de samfunnene der hele det indre samfunnslivet er dominert av dette problemet.

Det må for øvrig sies at sjøl Ibsens begrensa reformatoriske bestrebelser nesten ikke kommer til uttrykk i de dramatiske verkene hans. I dramaene hans er tenkemåten apolitisk i ordets videste forstand, det vil si *fjernt fra alle samfunnsspørsmål*. Han preker «viljens lutring», «menneskeåndens opprør», men han veit ik-

ke hva slags mål den «lutrede viljen» skal sette seg, han veit ikke hva slags samfunnsforhold menneskeånden skal kjempe mot etter sin «revoltering». Det er en veldig mangel; bare den måtte jo, ved sida av de to andre manglene som alt er nevnt, fremme Ibsens suksess i de «tenkende kretser» i den kapitalistiske verden. Disse kretsene kunne sympatisere med «menneskeåndens revoltering» bare så lenge det skjedde for sin egen skyld, som et mål i seg sjøl, *uten noen annen hensikt, altså så lenge det ikke truet den bestående samfunnsordninga.*

De «tenkende kretser» i borgerskapet kunne lytte med stor medfølelse til Brands ord når han lovte:

«Over viddens frosne bølge!
Gjennem landet vil vi fare,
løse hver en sjelesnare
folket sitter fanget i, —
lutre, løfte, gjøre fri, —...»

(«Brand», 5. handling)

Men om den samme Brand hadde gitt forståelse av at han ville «lutre og løfte» sjelene ikke bare for å gå tur med dem over «viddens frosne bølge», men også for å la dem fullføre en bestemt revolusjonær dåd, så ville nok de «tenkende kretser» fulle av forferdelse ha oppdaga en «*demagog*» i han og stempla Ibsen som en «*tendensiøs*» forfatter. Og her ville ikke Ibsens talent ha hjulpet i det hele tatt: Her ville det ha blitt helt tydelig at de «tenkende kretser» ikke er så mottakelige som nødvendig for å kunne sette pris på et talent.

Ibsens svakhet var altså at han ikke klarte å finne en vei ut av moralen inn i politikken, noe som kom til uttrykk som et element av symbolisme og abstraksjon i verkene hans. Det er nå blitt klart hvorfor denne svak-

heten *ikke skadde* han i størstedelen av det lesende publikums øyne, *men tvert om var nyttig for han*. «Idealmenneskene», «adelsmenneskene» hos Ibsen er utydelig tegna, de er nesten blodløse vesener. Men det er nødvendig for at de kan slå an i borgerskapets «tenkende kretser»: Disse kretsene kan bare sympatisere med slike «idealmennesker» som legger for dagen en uklar, utydelig streben «oppad» og som nærer intet mindre enn ønsket om å «opprette himmerik her på jord». Det er de «tenkende kretsers» psykologi i dagens borgerskap, en *psykologi* som vi har sett kan forklares gjennom *sosiologien*. Denne psykologien har satt sitt preg på all kunst i nåtida. Takk være den er symbolismen så populær i dag. Det uunngåelig utydelige ved de skikkelsene som symbolistene skaper, stemmer godt overens med det utflytende i de «tenkende kretsers» praktisk talt maktesløse strev i dagens samfunn. Samme hvor skrikende utilfredse de er med den virkeligheten som omgir dem, er de ute av stand til å heve seg opp til å *fornekte den revolusjonært*.

Den stemninga i borgerskapets «tenkende kretser» som skapes av dagens klassekamp, fører altså naturligvis til at kunsten blir *forflata*. Den samme kapitalismen som hindrer at de produktivkreftene menneskeheten rår over i dag i produksjonssfæren, blir utnyttet fullt ut, danner samtidig en hemmende faktor når det gjelder å skape kunst.

Og proletariatet? Dets økonomiske stilling er ikke så god at det kan beskjeftige seg med kunst nå. I den grad proletariatets «tenkende kretser» har beskjeftiget seg med den, er de sjølsagt forplikta til å innta ei bestemt holdning til denne forfatteren.

Proletariatets «tenkende kretser» innser fullt ut de manglene ved Ibsens tenkemåte og kunstneriske arbeid som er skildra her, og de forstår grunnen til disse

manglene. Trass i dette kan de ikke annet enn å elske den norske dikteren *som menneske*, som en som hater den småborgerlige opportunisten på det djupeste og *som kunstner*, som en som har belyst psykologien til denne opportunisten med grelt lys. For den «menneskeåndens revoltering» som i dag kommer til uttrykk i proletariatets revolusjonære strid, er blant annet også uttrykk for opprør mot den småborgerlige trivialiteten, mot «sjelens svakhet» som Ibsen kjempa mot i sin *Brand*.

Vi ser altså at Ibsen er et paradoksalt eksempel på en kunstner som i nesten like stor grad, om enn ut fra motsatte motiver, vinner tilslutning fra de «tenkende kretser» i begge de to store klassene som i dag står mot hverandre i uforsonlig fiendskap. En slik kunstner kunne bare være en mann som fullførte utviklinga si i et samfunn som likner svært lite på det miljøet dagens storslåtte klassekamp utspiller seg i.

Offentliggjort 1908

FRANZ MEHRING:

IBSENS «LILLE EYOLF»

Da «Hallischen Jahrbücher» i slutten av trettiåra forsøkte å få litt liv inn i tysk litteratur og filosofi igjen, offentliggjorde den kjente estetikeren Vischer et essay der som spotta kommentarene til andre del av Goethes «Faust» med besk humor. Slutninga hans var at denne delen var et «mekanisk produkt som ikke var blitt til, men var lagd, fabrikkert, fuska sammen». Det var grovt, især sju år etter Goethes død, men det var også et modig trompetsignal som kalte ei ny slekt til nye kamper. Vischer var ikke sosialdemokrat eller en annen oppvigler, og seinere gikk han nettopp i den satiriske tredje delen som han dikta til «Faust», til angrep på de røde med de verste slagorda fra den halvoffisielle pressa. Men han var en estetiker som ikke står fjernt fra spissene i den borgerlige kritikken i dag, og derfor har han vel hatt sin estetiske grunn til å ønske at Goethe hadde latt helten sin delta i bondekrigen.

Vischers fyndord om den andre delen av tragedien falt oss uvilkårlig inn da vi for et par måneder sia hadde lest Ibsens nyeste drama, «Lille Eyolf», for første gang, uten å forstå det. Vi leste det så for andre og tredje gang med samme negative resultat. Forgjeves søkte vi hjelp hos de tallrike kommentatorene dramaet straks fikk i den borgerlige pressa. De lykkelige hadde riktignok forstått det alle sammen, men fordi alle forsto det på forskjellig måte, var det heller ikke her noen egentlig løsning å finne på den dramatiske gåten. Et

siste nødanker var da oppførelsen som fant sted for første gang på Det tyske Teater i forgårs. Premierepublikummet var svært nådig og hilste forestillinga med livlig bifall, så herr Brahm trådte fram foran tepet og ga det smigrende vitnemålet fra den ufeilbare kritikerdomstolen sin at teatret hadde oppfatta Ibsens ånd riktig. I alt dette hjerteføleriet og maskespillet ville vi ha følt oss helt sønderknust om vi ikke kunne ha trøsta oss med at vi hadde noen lidelsesfeller i ulykken. Det var de fire eller fem skuespillerne som spilte dramaet. De utstyrte rollene sine med alle de virtuose små dumhetene de bare kunne få plass til, særlig fru Sorma, heltinnen i stykket, men noen konsekvent oppfatning og gjennomføring av oppgavene deres kunne en ikke oppdage sjøl med den skarpeste teaterkikkert. For oss ser dette ut til å føre mer bevis *mot* dikteren enn de mest dypsindige kommentarer kan føre *for* han: Når en genial kunstner og erfaren Ibsen-skuespiller som Emanuel Reicher famler rastløst fram og tilbake i tre lange akter, må det være en alvorlig hake ved stykket.

I mellomtida har Erich Schlaikjer i det forrige nummeret av dette tidsskriftet gitt en analyse av dramaet som er fin å lese, det innrømmer vi gjerne. En bedre tolker kunne ikke de betingelsesløse beundrerne av den norske dikteren ønske seg. Men det ser for oss ut til at Schlaikjer leser mer *mellom* linjene enn *på* dem. Hva Ibsen nå enn kan ha ment, har han iallfall ikke ment det Schlaikjer lar han mene. Ibsen har ikke villet vise en holdningsløs kompromissnatures moralske bankerot; dramaet klinger heller ut i en melankolsk, men etter dikterens hensikt også salvesesfull tone. Hvis Ibsen hadde villet skrive et karakterstykke, ville han ikke ha bygd den dramatiske konflikten på så eventyraktige, barnslige forutsetninger som han faktisk har gjort. Det største ondet er i grunnen at det eldgamle redskapet, ei

vogge, er ukjent i Allmers hus. Spedbarnet Lille Eyolf ligger på et bord mens faren passer han, da denne blir tilkalt til ei ekteskapelig hyrdestund. På grunn av det faller Lille Eyolf ned fra bordet og blir krøpling. Faren blir helt fra seg og gir seg i kast med livsverket sitt, ei bok om det menneskelige ansvar. Med tjukke bunter hvitt papir reiser han til fjells for å skrive på boka, men vender tilbake med uforretta sak, ikke for å skrive bok, men for å vie seg helt til oppdragelsen av Lille Eyolf i stedet. Pynta som ei brur tar ektemaken imot han ved hjemkomsten; «Han hadde champagne, men rørte den ei.» Neste morgen kommer Rottejomfruen, en uhyggelig skapning som lokker rottene med Mopse-mann, lokker rottene så de løper etter han ut i vannet og drukner. I huset Allmers fins det ingen rotter, derimot løper Lille Eyolf etter den hemmelighetsfulle personen ut i vannet og drukner som ei rotte, mens hans temperamentsfulle mamma leser den seindrektige pappaen teksten på grunn av champagnen han ikke har drukket. I andre akt dynger ekteparet Allmers seg ned med harde bebreidelser, forfulgt av Lille Eyolfs spøkelse, for i tredje akt igjen å forenes og «lutres» gjennom den edle hensikt å pleie de fattige barna på stedet i stedet for den tapte sønnen.

Den billige tanken å avfeie Ibsens drama gjennom bare å streife toppunktene i handlinga flyktig, ligger oss helt fjernt. Vi framhever dem bare for å bevise at Ibsen umulig kan ha ment dramaet som annet enn symbolsk. Han lar ikke de raske skiftningene i beslutningene til helten springe ut av karakteren, men ut av en hemmelighetsfull «forvandlings lov», hva han nå mener med det. Denne «forvandlings lov» lyder som et wagnersk ledemotiv gjennom hele dramaet og holdt på å rive sjøl det vanlige premierepublikum her til lands ut av illusjonen da den stereotypet vendte tilbake

i tredje akt. Derfor er etter vår mening Schlaikjers hypotese ikke holdbar, samme hvor mye den utmerker seg i forhold til den borgerlige kritikkens pjatt når han med fortvilt beslutsomhet forsøker å redde et menneskelig gripbart innhold ut av dramet. Men det fins ikke noe slikt innhold i det. Ibsen kan ha hatt de vakreste og mest dypsindige tanker da han skreiv «Lille Eyolf», men det har ikke lyktes han å åpenbare dem for verden. Og da skulle vi ha hatt motet til «Hallischen Jahrbücher» og kalt verket ved dets rette navn: et mekanisk produkt, ikke blitt til, men lagd, fabrikkert, fuska sammen. Det som var riktig for Goethe er vel ikke for hardt for Ibsen. Og vi har større grunn enn «Stürmer-und-Dränger»ne i «Hallischen Jahrbücher» til ikke å oppholde oss for lenge ved gjenferdene fra fortida.

Goethes Faust ender i andre del som en slags sosial velgjører, men Vischer mente at han burde ha deltatt i bondekriger. Ibsens helt og heltinne svinger seg til «tindene» og «stjernene» idet de velter suppekjelen og veldedigheten over de fattige barna på stedet, men dersom han vil lutres til en ordentlig mann og hun til en ordentlig kvinne, da burde de være med de store frigjøringskampene i tida. Vi veit godt at denne oppfatninga skal ha blitt latterliggjort av Brahm og hans feller ved at de sier at skriftene til Marx og Engels vel burde diktes om til femakters dramaer. Bak dette vrøvlet skjuler seg bare den feige rådløsheten til hjelpeløse epigoner. I sine velmaktsdager har den borgerlige estetikken aldri latt seg fange i «den rene kunsts» fantom, som ikke fikk lov til å flekke seg til gjennom berøring med tidas sosiale kamper. Så lenge den borgerlige litteraturen var levedyktig, har dens store representanter, fra Boccaccio og Rabelais til Lessing og Voltaire, fanden ikke latt seg hindre gjennom den «rei-

ne kunst» i å delta i sin klasses kamper med glinsende våpen. Ibsen sjøl er såvisst ingen epigon, og i «Neue Zeit» har de store verkene hans stadig blitt uforbeholdent anerkjent. Men disse verkene, som «Et dukkehjem» og «Samfundets støtter», er også tvers igjennom sosial kampdiktning og greier seg svært dårlig bedømt som «rein kunst». Nå har den historiske utviklinga vokst over hodet på den norske dikteren som på så mange andre folk; han kan eller vil ikke ta det avgjørende skrittet over grensa mellom den borgerlige og den proletariske verden, men han er for ærlig og har for stor innsikt til å tru på at borgerskapets seier kan vare; derfor mystifiserer han dets angst i alt mulig hemmelighetsfullt kram. Vi har like oppriktig respekt for Ibsen som Vischer for Goethe, men når den gamle herren ikke kan med si tid lenger, så går ikke vi mindre framover med vår tid av den grunn, sjøl om vi må gå over Rottejomfruen og Mopsemann.

En må i det hele tatt bli klar over det. For det kjempende proletariatet fins det to passende standpunkter som det kan innta i diskusjonen om kunsten. Enten sier en: Kunsten, og særlig scenen, har ikke på langt nær den betydning for arbeiderklassens frigjøring som den hadde for den borgerlige klassen, særlig i Tyskland. La oss derfor la kunsten være en privatsak, og la oss heller konsentrere all kraft på økonomiens og politikkens avgjørende slagmark. Eller en sier: Like sikkert som det sosialistiske samfunnet vil skape en herlig gjenfødelse av kunsten, like umulig er det å stenge proletariatet ute fra kunstens område som det blir ivrigere til å trenge inn på jo høyere det utvikler seg. La oss derfor, i passende forhold til den økonomiske og politiske kampens fordringer, prøve å gjøre klart for oss betingelsene for en proletarisk estetikk! Hvert av disse standpunktene er konsekvente i seg sjøl, og mye

kan sies *for* og *imot* begge. Men det som ligger mellom dem, er i alle tilfeller av det onde. Å godta den borgerlige estetikken og bare forsøke å forbedre den ved hjelp av noen særegne åndrikheter, vil ikke si annet enn å smugle borgerskapets mugne åndskram inn bakveien etter at det har blitt kasta ut gjennom hovedporten, og her tenker vi ikke på Schlaikjer. For å si hva vi mener om et annet spørsmål som ofte har blitt drøfta på de sosialdemokratiske landsmøtene, så er kritikken av sosialistiske ungdomsskrifter etter den borgerlige estetikkenes nedarva målestokk like åndrik og overbevisende som kritikken av borgerlig ungdomslitteratur gjennom kristelig-føydale traktater. Den sosialistiske ungdomslitteraturen må gå ut fra helt andre forutsetninger enn den borgerlige, ganske enkelt fordi barna til proletariatet lever under helt andre forhold og har helt andre meninger og forutsetninger enn borgerskapets barn. Det fins ikke noe mer reaksjonært enn den revolusjonen som storindustrien har fått i stand i den proletariske barneverdenen ved å gi tilbakevirkende kraft til de fablene og eventyra som var tilpassa anskuelserne og forestillingene i den stor- eller småborgerlige barneverdenen og kanskje ennå er det.

Men for å komme tilbake til «Lille Eyolf», så bekjenner vi frimodig og i fare for å bekjenne vår skam: Vi har ikke engang den minste hypotese å sette fram for leserne når det gjelder Rottejomfruen og Mopse-mann. Og sjøl om vi hadde den mest åndrike hypotese om dem, ville det ikke være bryet verdt for oss å skrive den ned.

IBSENS «JOHN GABRIEL BORKMAN»

Ibsens nyeste drama blei i går oppført på Det Tyske Teater. Det har nok en gang åpna slusene for flommen av Ibsen-kommentarer. Jeg har ikke tenkt å skrive nok en kommentar i tillegg til disse. De går alltid ut på å legge kommentatorens mer eller mindre åndrike meninger inn i dikterens verk. En som forsto seg litt på saka, stilte opp den gylne regelen: Den som vil forstå dikteren, må gå inn i dikterens land, og det er mye mer fruktbart å undersøke hvor det mystiske mørket i Ibsens verker stammer fra, enn å prøve om dette mørket ikke lar seg lyse opp av kritikerens skarpsindighet.

I siste instans kommer det av at Ibsen, som tidligere sto så fast i sine småborgerlig-sosialdemokratiske sko, ikke lenger finner seg til rette i den storkapitalistiske verden. Og det eneste fortrinnet ved det nyeste dramaet hans er at han her likevel kommer litt nærmere løsningen på et problem som er uløselig for han, enn han gjorde i «Bygmester Solness» og i «Lille Eyolf». I «John Gabriel Borkman» idealiserer dikteren den store kapitalisten og skaper en figur som minner om den gamle skaperkrafta hans. Den har riktignok ikke drukket av livets blod, men på sin måte er den helstøpt. John Gabriel legemliggjør storfinansens og industriens Napoleon; likevel ikke med den ubarmhjertige hardheten og steilheten som viser han i hans brutale virkelighet, men med ei tilsetning av Fauststemning som ligger like nær opptil Rothschild og Stumm som en botokude til den sixtinske madonnas skjønnhet.* John Gabriel, som landet bare kaller ved fornavn, som en konge, el-

* *Botokuder* — indianerstamme fra Øst-Brasil. Tidligere menneskeetere. Særegent for stammen er at de bruker ei stor leppeskive (*botoque*) som smykke. — *Red.*

sker makt. De millionene som ligger lenka i djupe av berga kaller på han og skriker etter frigjøring, han hører dem og vil befri dem for å skape menneskelig lykke vidt, vidt omkring seg. Gullet slumrende ånder vil han vekke, som hans ungdoms kjæreste sier; henne har han ofra for de grandiose drømmene sine. Om en kom til kong Stumm med slike fantasier, ville han svare like ærlig som ågerkarlen Itzig i Freytags roman når han manes til menneskelige plikter: Det forstår jeg ikke.

Ibsen tenker seg den moderne finans- og industrikongen fremdeles slik som den borgerlige opposisjonen tenkte seg de enevelde herskerne i begynnelsen av den kapitalistiske produksjonsmåten: Som den store egoisten som grafser til seg alle skatter, men bare for å fordele dem rettferdig med fulle hender etter veloverveid innsikt som titanisk griper inn i Guds håndverk og derfor taper sitt spill som menneske. Den idealistiske oppfatninga lot den aldrende kong Filip av Spania tigge forsynet om et menneske, eller den tildikta den aldrende kong Fredrik av Preussen det hjertesukket at han var trøtt av å herske over slaver. Denne oppfatninga har også skapt John Gabriel. Han sier: «Ingen har jeg hatt som var årvåken nok til å være på ferde og kalle på meg, — ringe for meg som en morgenklokke, — mane meg opp til freidig arbeid på ny.»

Og når han står ansikt til ansikt med døden som nærmer seg, flammer de ærgjerrige drømmene hans opp igjen, men hans ungdoms kjæreste dreper han med orda om at han aldri skal holde seierstog inn i det mørke riket sitt. Orda griper han som ei iskald jernhand.

Det svarer fullstendig til dikterens borgerlig-idealistiske oppfatning at han lar den moderne finanskongen sin omkomme på grunn av den borgerlig-idealistiske

moralen, en moral som i den barske virkeligheten ikke engang forstyrrer finanskongenes drømmer, og som langt mindre krummer et hår på hodet deres i våken tilstand. Ut av forræderiet som John Gabriel begår mot kjæresten sin, vokser forræderiet som gjør at de altfor dristige spekulasjonene hans ender for retten. Han må bøte med fengsel, og når han slipper ut, blir han møtt av all den familieelendigheten som pleier å vokse frodig opp av ødelagte liv i den borgerlige verden, som ugras på ruiner. Kona hans hater han og tåler ikke engang synet av han; i åtte år sleper han seg «som en syk ulv» rundt i en sal i huset de bor i. Huset har de fått takk være ungdomskjærestens storsinn, og hun er samtidig tvillingsøster til frua. I den fryktelige ensomheten sin har John Gabriel ingenting annet til å holde seg oppe enn de gamle illusjonene om herredømmet sitt og samtalene med en narraktig kumpan som innbiller seg at han er en stor dikter, og han gir næring til John Gabriels illusjoner såvel som sine egne. Ekteparets eneste sønn vokser opp under oppsyn fra mora, og hun vil oppdra han til den misjonen å sone huset Borkmans vanære. Gjennom et liv fullt av renhet og høyhet og lys glans skal han slette navnet John Gabriel ut av menneskenes minne, men den unge bengelen sjøl erklærer bestemt at han ikke vil være misjonær, han vil ikke arbeide, men leve, leve, leve. Inn i denne elendigheten trer så Borkmans ungdomskjæreste, halvt som redning og halvt som hevnerske, og hun krever gutten for seg for å lyse opp sine siste levedager. Kampen om denne vesle frukten ender med at den unge Borkman rømmer med ei trettiårig kokotte, gamle Borkman våkner av illusjonene sine og dør, og tvillingsøstrene, «to skygger over en død», rekker hverandre handa til forsoning.

For enhver som har skjønt noe av den storkapitalis-

tiske tidsalderen er det klart at moderne finanskonger verken lever eller dør som John Gabriel Borkman. Så langt er Ibsens nyeste drama tvers igjennom usant. Men det er bare objektivt usant, og det som gir det en stor skjønnhet, er den subjektive sannferdigheten som en stor dikter kjemper med for å forstå et stort problem. Ibsen rykker i dette dramaet virkeligheten mye nærmere inn på livet enn i «Bygmester Solness» og «Lille Eyolf», og derfor gjør det et mye djupere inntrykk. Bristen ved stykket ligger i de umulige forutsetningene. Men godtar en disse forutsetningene, må en rose dikterens dramatiske kunst. Særlig andre akt, som viser «den syke ulven» i sin ensomme hule, har stor virkning. Karakterene utvikler seg følgeriktig sjøl om utgangspunktet for dem er feil, handlingsføringa er stram, den likeframme dialogen er gripende nettopp fordi den er likefram der den viser den gamle løva på gamle stier. «Modernistene», som ikke er uvillige til å kaste Ibsen på skraphaugen, burde tenke seg om, de har ennå mye å lære av ham. De burde fortsette der Ibsen slutter, da kunne de kanskje komme fram til noe riktig, i det minste mye tidligere enn i de skyene av egen stormannsgalskap som de hjelpeløst virrer rundt i.

Nesten uvilkårlig trenger det seg fram ei sammenlikning mellom Ibsens «John Gabriel Borkman» og Hauptmanns «Den sunkne klokka», som blei vist for første gang på de samme skrå bredder noen uker før, og som ennå henrykker det borgerlige publikum. Hauptmanns venner har i mellomtida belært den forvirra verden at han har pakka alle mulige personlige lidelser inn i eventyrdramaet sitt, særlig smerten over hans mislykka «Florian Geyer». Hvordan det kan redde «Den sunkne klokka»s ære, er ikke godt å si. I den gamle gode tida, da kunsten ikke var «moderne», men

til gjengjeld hadde bein i kroppen, noe en ikke skal undervurdere, pleide unge diktere å kvitte seg med nederlag gjennom nye suksesser; dersom en trettiårig poet dengang hadde stønna ut sjelesmerten sin over en fortjent eller ufortjent fiasko med kunstferdige vers i fem akter, ville han ikke ha blitt sett på som et dypsin-dig geni, men ganske enkelt blitt ledd ut.

Ibsens mystikk er grunnforskjellig fra Hauptmanns mystikk. Den tilsvarer ikke ei personlig krenking, men en stor, men aldrende dikters kamp med problemene til ei stor, men ung tid. Det syttiåringen ikke lenger kan greie, det burde nettopp trettiåringene fullføre. Menneskeheten er alltid større enn enkeltmennesket, og i all litteraturhistorie vender den erfaringa tilbake at geniale diktere som har hatt si tid, når de blir eldre bare kan legge ei ny tid til rette i symbolsk mystikk. Men en ny kunst som starter med de «innoverhemmelighetene» som all ekte kunst hittil har endt med, ville være «moderne» bare i den betydninga at den aldri kan bli til klassisk kunst.

1897

HENRIK IBSEN

Mehring: Henrik Ibsen, 1900

Få har betalt så dyrt for krigsryets bedragerske glans som de skandinaviske landa. I tida omkring trettiårskrigen så det ut til at spesielle forhold sikra dem det militære herredømmet over det oppsplitta Tyskland; hundre år seinere var de allerede tildelt en halvveis latterlig rolle på krigsteatret. Og i Europas åndsliv hadde de heller ikke hatt noen nevneverdig andel. Stormvin-

den fra den franske revolusjon, som ellers ruska opp i alle europeiske folks litteratur, berørte overhodet ikke de skandinaviske landa.

Desto mer viljeløst ga de etter for den reaksjonære motoffensiven. Den skandinaviske litteraturen blei en fanatisk våpendrager for romantikken og fortsatte å være det sjøl etter at romantikken hadde gått nedennom overalt ellers i Europa. Ennå i 1848 kunne Neue Rheinische Zeitung med rette si at Danmark importerte alle materielle såvel som litterære livsnødvendigheter fra Tyskland, men at Tyskland var progressivt og revolusjonært sammenlikna med Danmark. Det revolusjonære bladet betegna skandinavismen, den eneste originale bevegelsen i de skandinaviske landa, som begeistring for den brutale, skitne sjørøveraktige norrøne nasjonaliteten, og for den dype inderligheten som ikke kunne omsette de overspente tankene deres i ord, men i handlinger — nemlig i rå oppførsel mot kvinnfolk, permanent drukkenskap og berserkraseri som veksla med tårefylt sentimentalitet. Dette kan se ut til å være harde ord, men det var nok ingen overdrivelse. Da den unge Georg Brandes tjue år seinere holdt litteraturhistoriske forelesninger ved Københavns universitet og forsvarte den borgerlige opplysningslitteraturen, kom han under en allmenn kjetterdomstol som var så blodtørstig og vill at den minte om middelalderens inkvisisjon, men heldigvis var den avmektig.

Langt inn i andre halvdel av det nittende århundret herska den «romantiske» retninga i skandinavisk litteratur. En vendte seg bort fra samtidas liv med fiendskap og vendte seg stadig tilbake til stoff fra ei forlengst svunnen tid. Folk gledet seg ved allegorisk eventyrdiktning, og ikke minst dyrka de en mystisisme som utarta til verdensfiendtlig askese. Med få unntak var denne litteraturen bærer av et dialektisk-polemisk

trekk som erklærte dødelig fiendskap mot alle moderne ideer og så på deres frammarsj som et frafall fra den kristelige trua og ei oppløsning av alle samfunnsmessige og moralske band. Likevel lot ikke disse ideene seg stanse da den kapitalistiske produksjonsmåten trengte seg seierrikt fram i de skandinaviske landa og revolusjonerte de eldgamle, ærverdige forholda nådeløst. Da samfunnet blei revolusjonert, blei hodene det også, og etter den lange vinteren blåste vårvindene desto friskere.

Det var Norge som tok føringa i den litteraturen som nå endelig våkna i de skandinaviske landa takk være den opprinnelige standen av småbønder og småborgere som i flere århundrer hadde vært den herskende klassen i det norske samfunnet. Den norske bonden hadde aldri vært livegen slik som den danske og svenske, og den norske småborgeren nedstamma fra frie bønder; Norge var det eneste landet som hadde fått ei demokratisk forfatning og beholdt den etter at den europeiske reaksjonen seira ved Waterloo. Denne småborgerlige verden hadde riktignok ikke rom for storindustrien og dens utvikling av børsapparat og alle andre virkemidler for kapitalkonsentrasjon. Og dens åndelige horisont var også temmelig begrensa, nettopp en småbonde- og småborgerhorisont. Men da den moderne produksjonsmåten nå trakk det avsidesliggende landet inn i sitt kretsløp, oppsto det et kjernesunt og uhyre kraftig element som marsjerte med stormskritt fra den romantiske sumpens dyp og opp på det moderne samfunns høyder. Det var bare ei siste hindring, og det var at stien fra disse høydene fortapte seg i skyene. Et moderne proletariat i stor målestokk kunne ikke utvikle seg i Norge under slike forhold. Derfor mangler den mest revolusjonære dikteren i norsk litteratur nøkkelen til samtidas djupeste problemer, og derfor sier

Henrik Ibsen: «Jeg spørger kun, mit kald er ei at svare.»

Men Ibsen visste å stille spørsmål på en måte som har gjort at han er blitt en europeisk dikter av første rang.

Henrik Ibsen blei født den 20. mars 1828 i Skien, en av de små norske kystbyene hvor den salte sjølufta blander seg med skog- og fjelluft. Småbyen hadde ry som sete for pietismen og var samtidig et mikrokosmos for moderne handelstrafikk, som her på det minst tenkelige område skapte de grelleste sosiale kontraster. Som Goethe sier er gutten mannens far, og Ibsen fikk uutslettelige ungdomsinntrykk fra fedrenebyen; de mest dyptgående av samfunnsdramaene hans utspiller seg på steder som har Skien som modell.

Ibsen stammet fra en småborgerlig familie og gikk på latinskolen til sitt sekstende år. Da flytta han til småbyen Grimstad og blei apotekerlærling der. Her bodde han i fire eller fem år og forberedte seg til studenteksamen som måtte avlegges ved universitetet i Christiania. Deretter ville han studere medisin. Men før det kom så langt, brøt februarrevolusjonens stormer løs og greip den tjueårige ynglingen sterkt. Han skreiv ildfulle dikt til det opprørske Ungarn, og i ei lang rekke sonetter oppfordra han kongen av Sverige til å støtte de danske brødrene med våpen i hånd mot tyskerne. Her må en ikke overse at det ejder-danske partiet i København, som arbeidet for å innlemme de elbske hertugdømmene, var det revolusjonære partiet i den vesle staten. En må også være oppmerksom på at Ibsen forholdt seg fjernt til det reaksjonære skandinaviske prinsippet sjøl om han ønska å støtte de stammebeslekta danskene mot tyskerne. Den nærmeste framtida hans tilhørte den frigjøringskampen som endelig forsøkte å løse den norske litteraturen fra avhengighetsforholdet til dansk litteratur.

Ved sida av den revolusjonære ungdomslyrikken hadde han skrevet en revolusjonær tragedie, «Catilina», og latt den trykke under pseudonym. Kritikken tok den stort sett unådig opp, men Ibsen mista ikke motet av den grunn. Han forblei trofast mot de litterære tilbøyelighetene sine da han hadde bestått studenteksamen i Christiania og kommet inn ved universitetet. Navnet hans var stadig ukjent da han i 1852 blei utnevnt til dramaturg ved Det Norske Theater i Bergen. Han hadde denne stillinga til 1857 og skreiv et nytt drama hvert år. Det var slik han tilegna seg den sikre sceneteknikken som i så høy grad utmerker de seinere mesterverkene hans. Ellers har dikteren sjøl nesten helt forkasta dramaene fra denne tida. De beveger seg ennå vesentlig i den danske romantikkens baner, og forsøket på å skape en sjølstendig norsk litteratur måtte mislykkes så lenge han nøyde seg med å bruke det samme språket, bare med litt farge av dialekt og andre ytre ting som skille i forhold til den danske litteraturen.

Den som først traff det riktige var Bjørnson, en studiekamerat av Ibsen. Han var ansatt som dramaturg ved Christiania Norske Theater. Bondefortellingene hans gjenspeilte det norske folkelivet forfriskende ekte. I 1857 bytta de to dikterne plass, og nå tok også Ibsens genius en høyere flukt. Dramaene «Hærmændene på Helgeland» og «Kongsemnerne» førte skikkelser fulle av barsk storhet og kraft fra den norske storhetstida fram for samtidas mer bløtaktige slekter. Deretter holdt Ibsen et spel opp for denne slekta i «Kjærlighedens komedie». Den viste dem ikke forfedrenes dyder, men deres egne forkjærte, svake sider. Med det traff han det herskende hykleriet i hjertet og vakte en storm av uvilje som trua med å rykke dikteren sjøl opp med rota, særlig da Det norske Theater gikk konkurs sam-

me året som «Kjærlighedens komedie» kom ut. Dette var i 1862. Ibsens venner prøvde allerede å redde han fra å sulte ved å skaffe han en eller annen underordna post i byråkratiet da det lyktes å skaffe han et lite reiestipend fra staten. Ibsen reiste til Roma hvor han i andre halvdel av sekstiåra skreiv de mystiske diktverka «Brand» og «Peer Gynt» og begynte på det «verdenshistoriske» skuespillet «Kejser og Galilæer» som han ikke fullførte før seinere.

I disse omfangsrike verkene ser mange av Ibsens beundrere den mest geniale og storarta diktninga hans, ei diktning som vel kan måle seg med Goethes «Faust». Men slike vurderinger er bare reflekser av det verdensryet som Ibsen vant seinere. Om en fordomsløst nærmer seg det Ibsen skreiv i Roma, vil en slutte seg til den tvilen Georg Brandes uttrykker: «Er «Brand» reaksjon eller revolusjon? Jeg visste ikke hva jeg skulle si, så mye har dette diktet av både det ene og det andre.» Ibsen bygger opp idealer høye som tårn, og sett fra toppen av dem blir virkeligheten bare en liten svart prikk. Visst er det revolusjonær stemning i denne diktninga, og i «Peer Gynt» hudfletter Ibsen skarpt nok den reaksjonære skandinavismens store ord og små gjerninger, den utflytende sentimentaliteten og den snevre egoismen. Det er bare det at han sjøl ennå er inne i en gjæringsprosess som det ikke er mulig å få noe klart, gjennomsliktig kunstverk ut av. Den stien hvor han skulle høste uforgjengelige laurbær slo han først inn på i 1869 med «De unges forbund», et lystspill som greip rett inn i menneskelivet i den norske samtida og traff politiske strebere med harde slag. Men ennå var det noe overfladisk bygd opp etter mønster fra den franske komedien.

I Norge skaffa det dikteren nye fiender, og han vendte ikke tilbake til fedrelandet. Etter flere år i Italia

bodde han snart i Dresden, snart i München. Krigen i 1870 og Pariserkommunen hilste han med levende, men skuffa forhåpninger. I Ballonbrevet fra Dresden skriver han om «svære tyske floskelhelte» som skrytende skriker seg hese med den evige vakt ved Rhinen, og han så med underlig klarhet inn i den truende framtida: «Just i seiren bor forliset. Preussens sverd blir Preusser-rijet.» Han sammenlikna dagens tiljubla helter med de egyptiske Memnonsøylene som stormen snart ville dekke med sand, mens det i dette våpenriket ikke var mulig for arbeidslarvene å forvandle seg til sommerfugler. Ibsen var nå klar til å kalle det moderne borgerlige samfunnet inn for sin diktningens domstol.

I dikterens sjette tiår, fra slutten av syttiåra til slutten av åttiåra, kommer mesterverkene hans.

For dem gjelder i første rekke det som Ibsen sa til en av biografene sine: «Alt, hvad jeg har digtet, hænger på det nøjeste sammen med hvad jeg har *gjennemlevet*, — om end ikke oplevet, hver ny digtning har for mig selv havt det øjemed at tjene som en åndelig befrielses- og renselsesproses, thi man står aldrig ganske uden medansvarlighed og medskyldighed i det samfund man tilhører.» (Brev til Ludwig Passorge, 16. juni 1880) Dette er en treffende karakteristikk av disse dramaene, både den objektive og den subjektive sida ved dem. Dikteren står midt i samfunnet og veit å føle dets livsfunksjoner ned til de svakeste pulsslag, og det ville ha vært umulig for ham dersom han hadde stått over det og virkelig hadde visst å fri seg og rense seg fra det.

Det er det store ved han og hans skjebne. Ingenting går ut over sannheten i livet til skikkelsene, nå veit Ibsen hvordan han skal stille dem på scenen. En ser dem stå og gå, en hører dem snakke som om de beveget seg

i sjøelve livet. Dialogen er fri for alt åndrikt og tilgjort, en kunne nesten kalle den triviell. Slik lyder den iallfall for den som gir seg fordomsfritt over til nytelsen av denne diktninga. Den som ser nærmere på hendene til den gamle trollmannen, finner riktignok at her, når kunsten hans når toppen er hvert henkasta, tilfeldige ord nøye overveid og klinka sammen med hele oppbygninga i dramaet. Men denne mesterlige teknikken går alltid fullstendig opp i dikterens skaperevne, helt etter Lessings ord: Kunst og natur skal være ett på scenen. Dersom kunsten forvandler seg til natur, har naturen kjøpslått med kunsten.

Men i og med at dikteren lever med og i skapningene sine, kommer han ikke ut over skrankene for deres liv. Han kan buldre og krangle med dem, men frigjøre dem kan han ikke. I dette ligger rota til Ibsens berømte pessimisme. I og for seg sier dette slagordet like lite som alle andre slagord; virkelig innhold og mening får det først gjennom et sosialt grunnlag. I alle klasser som går under griper pessimismen om seg, men i enkelte tilfeller kommer det an på *hvilken* klasse og *hvordan* den går under. Den tyske spissborgeren Schopenhauers pessimisme er noe helt annet enn den norske småborgeren Ibsens pessimisme; den ene dukker og tåler, mens den andre gjør opprør og kjemper; nettopp dette kampelementet gir Ibsens mesterdramaer en så mektig dramatisk spenning. Men kampen blir aldri kront med seier; Ibsen forkynner den nye tida, men han greier ikke å sprengne portene til den. Dermed løper den dramatiske samfunnskritikken ut i sanden.

Allerede i «Samfundets støtter», som kom ut i 1877, setter dyden seg til bords etter at lasten har kasta opp: Den profitthungrige kapitalisten omvender seg med ord — til småborgerskapets hederlige seder — etter alle mulige «vellykka» eller mislykka skjendige handlinger.

ger. Han forkynner at den dag i dag, «iaften», nemlig fra den dagen da han ikke lenger lyktes med svindelstrekene sine, står en foran «en ny tid», «Den gamle, med sin sminke, med sitt hykleri og med sin hulhet, med sin løyede skikkelighet og med sine jammerlige hensyn, skal stå for oss som et museum, åpent til belærelse.» («Samfundets støtter», 4. akt) Frihet og sannhet er de sanne samfunnets støtter: Med denne billige visdommen blir tilhørerne avspist etter å ha blitt grepet i sitt innerste av et levende bilde av den kapitalistiske korrupsjonen. Dette bildet var levende nok til å vekke «det gode samfunns» største vrede og til å beskytte dikteren mot mistanken om at han med den forsonlige slutten kunne ha hatt en bihensikt som lå fjernt fra den tvers gjennom sannferdige naturen hans. Den psykologiske usannheten som verket endte i, hadde den sosiologiske uklarheten som dikteren levde og svevde i som eneste rot.

Ærlig og kraftig nok har han forsøkt å overvinne denne uklarheten, noe som allerede de neste dramaene vitna tydelig om: «Et dukkehjem» fra 1879 og «Gengangere» fra 1881. Her slynger Ibsen fakkelen inn i småborgerens «hyggelige hjem» og stiller den indre løgna i det borgerlige kjøpsekteskapet til skue. Her tilslører Ibsen ikke lenger den bitre virkeligheten. Om han ikke ser noen reddende utvei, så ser han likevel den forbannelsen det borgerlige samfunnet lever under; om han ikke forstår kampen for den undertrykte klassen, så forstår han likevel kampen for det undertrykte kjønn. Nora er den forkjælte dokka som leker med livet og ikke veit stort mer om livet enn ei dokke til hun støter hardt sammen med dette livet, erkjenner den brutale råskapen i det, og beslutsomt river i stykker hele det mjuke spindelvevet av løgn som har avkrefta henne. Fru Alving kom ikke til den samme be-

slutninga i den avgjørende stunda i livet sitt; hun brøt ikke opp fra ekteskapet sitt da hun erkjente at dette ekteskapet bare var ei løgn; «Men jeg torde ikke annet den gang, — ikke for min egen skyld heller. Så feig var jeg.» («Gengangere», 2. akt). Det må hun bøte grusomt for, da gjengangerne fra hennes ungdom vender tilbake; hun må rekke den forløsende giften til sønnen som vrir seg i de forferdeligste kvaler i sjukdommen han har arva fra faren. Fru Alving er heltinna i det rystende dramaet, ikke sønnen som farens synder hevner seg på. Arvelighetsmotivet står alltid i fare for å tåkelegge de sosiale sammenhengene ved å hevde at det er en naturlov som virker, men Ibsen behandler det langt friere enn sine åndløse etterplaprerer som fordreier det til en fullstendig reaksjonær karikatur og likevel liksom vil være revolusjonære.

«Et dukkehjem» og «Gengangere» kommer vel til å bevare Ibsens navn lengst; med «En folkefiende» som kom ut i 1882 stiger han allerede et trinn ned fra høyden. Der svarer han på de heftige forargelsesstormene som de to kvinnetragediene hadde framkalt: Hans folkefiende er den ærlige mannen som ikke hykler og ikke lyver og ikke lar seg skremme der det gjelder å holde fram sannheten, men som nettopp derfor blir gjort brødløs og lyst fredløs av «den kompakte majoritet» til han trøster seg med at den sterkeste mann er den som står aleine. Sjøl om stykket er rikt på treffende satire, lider det likevel under helten som trass i all ærlighet og hensynsløshet er en litt underlig skruet, mer en egensindig vriompeis enn en åndelig forkjemper. Det valgspråket han forkynner til slutt, betyr jo at han dømmer seg sjøl til å dø av sult. Også denne figuren er sann, den trangsynte ærligheten som hisser seg opp mot symptomene på det sosiale ondet, uten å forstå dets vesen, krever uopphørlig sine offer i det borger-

lige samfunnet, men tragiske skikkelser er slike offer ikke. De vekker medlidenhet, men denne medlidenheten parrer seg ikke med frykt, men med litt munterhet og litt forakt.

Om løsningen på det dramatiske problemet i «En folkefiende» streifa det komiske, så skapte Ibsen i 1884 i «Vildanden» en komedie i ordets største forstand. Helten Hjalmar Ekdal likner nærmest på Falstaff eller Don Quijote. Stridsmannen som vil prøve å få verden på hengslene igjen med sin «ideale fordring» blir her til en narr som ikke gjør annet enn ugagn; overfor ham står den tørre kynikeren med sin praktiske visdom; «Tar De livsløgnen fra et gjennomsnittsmenneske, tar De livslykken fra ham med det samme.» Mellom disse to tumler Hjalmar Ekdal, det stakkars menneskebarnet som ikke pleier å være verken verre eller bedre enn sine likemenn, men som krampaktig anstrenger seg for å leve opp til «den ideale fordring» og stadig faller tilbake til den gamle, bekvemme livsløgna som har blitt hans andre natur. Det var galt å se ei mildere stemning i denne vendinga hos dikteren; nettopp nå vendte han seg til tragedien i dens strengeste form; i 1886 offentliggjorde han «Rosmersholm» hvor begge søker og finner den felles død, både den svake mannen som verken kan eller vil kjempe, og den demoniske kvinnen, som forgjeves har forsøkt å rive ham med seg på sine steile veier.

Dikteren så stadig dystre på sin verden jo mer den forsvant i skyggene av de syndene som stadig brøt inn over den med den kapitalistiske syndfloden, og jo mer hans egen last av år frarøva han håpet om å se en ny morgenrøde demre. Da han var omkring seksti, forandra Ibsens kampglade pessimisme seg til en visjonær pessimisme. Det kom ei tid da de mette pengesekkene og de litterære spyttlikkerne deres pleide å si at Ibsen

blei stadig mer forrykt; de var jo ute av stand til å begripe hvor forferdelig pusten av forråtnelse fra et samfunn i undergang faller på de tusen fine nervene til en stor dikter.

Ibsens alderdomsdiktning inneholder like mange verker som mesterverktida, og det går ikke an å trekke ei grense med hårfin nøyaktighet. I «Rosmersholm» spiller allerede mystiske elementer med, mens den dramatiske psykologien i «Fruen fra havet» og «Hedda Gabler» ennå ikke blir helt oppslukt av en dunkel skjebnes dunkle avgjørelser. Fullstendig gåtefull blir Ibsen først med «Bygmester Solness». I den grad det går an å trekke ei grense, går den altså mellom «Rosmersholm» og «Fruen fra havet». Fra dette dramaet av blir dikterens tanker og språk stadig mer runeaktig: «Bygmester Solness», «Lille Eyolf», «John Gabriel Borkmann» og «Når vi døde vågner» er dramatiske gåter som enhver kan løse slik han vil, bare at ingen kan gjøre krav på å ha funnet den riktige løsningen.

I sin «dramatiske epilog» som Ibsen sjøl kaller sitt nyeste drama, «Når vi døde vågner», lar han helten, en kunstner, grettent klage over at «hele verden» lovpriser sider ved verkene hans, som han aldri har hatt i sinne å skape; det er ikke bryet verdt å slite seg ut slik for mobben og massen. Det er lett å kjenne igjen dikterens egen klage her, og det kan ikke nektes at det har blitt gjort uforholdsmessig mange kommentarer til de siste verkene hans. Den tragiske dikteren forfaller sjøl til et tragisk lodd når han mener å våkne for å oppdage at han aldri har levd. Ibsen har levd og vil leve, men riktignok bare i de diktverkene som har visst å gripe og framstille livet med genial hånd. Samfunnsutviklinga vokste han over hodet, og han ga uutgrunnelige makter skylda for ting som har årsak i en økonomisk

prosess, og mente at de gjør menneskene til kasteball for sine luner.

Det var da han mista følinga med det virkelige livet, og alle spor av geni som ennå fins i de seinere verkene hans, vil ikke kunne sikre han udødelighet.

Ibsen er ingen grubler, men en dikter; i jammer og nød og smerter skaper han dramaer hvor han med uforståelige lyder hvisker om undergangen til en verden hvis bann han likevel ikke greier å frigjøre seg fra, og så går det vel likevel an å forklare den bitre utålmodigheten hans over de «henrykkelser» som ukyndige mer enn kyndige forsynder seg mot hans seineste dramaer med. Men ellers har han ingen grunn til å skrive en bitter epilog til sitt skapende virke som har satt han i samme rekke som de fremste dikterne i hans århundre og som så sterkt har bidratt til å vekke gleden ved dramatisk kunst også i arbeiderklassen.

Det tjener iallfall hans genius til ære at han ikke lar seg bysse i søvn på det mjuke leiet som mindre diktere ville strekke seg behagelig på. Det ungdommen skyldte han, har alderdommen til fulle gitt han. I ti år har Ibsen bodd i Kristiania, smykka med ordener og overlessa med skatter som den mest tiljubla dikteren i landet sitt og i glansen av europeisk berømmelse. Å bevare den prometheuske trassen når en er omgitt av omverdenens smigrende pust, er det ekte geniets sak.

1900

IBSENS BREV

Blant de litterære gavene denne høsten står i første rekke Henrik Ibsens brev som er blitt utgitt på S. Fischers forlag i Berlin med innledning og kommenta-

rer av Julius Elias og Halvdan Koht. Når en ser på det ytre, presenterer de seg i et staselig og fortreffelig utstyrt bind på 536 sider som i alt inneholder 238 brev fra Ibsens hånd. Når en ser på det indre, gir de riktignok ikke noen uttømmende biografi, men et ualminnelig fengslende bilde av den store dikteren som nå bare kroppslig er blant de levende.

Det første brevet er fra 15. oktober 1849, det siste er datert 9. desember 1900. Strukket over et halvt århundre er ikke 238 brev mye. Ibsen var en svært somlete brevskriver, og nesten hvert eneste brev begynner med en klage over at han ikke liker å skrive brev. I tillegg kommer at mange brev har en forretningsmessig eller aktmessig karakter, mens mange andre til minste detalj tar for seg skandinaviske anliggender som for tyske lesere bare har liten interesse. Og sjøl om de blir omhyggelig kommentert, kommer de oss ikke stort nærmere. Om en så tar med at breva er svært ujevnt fordelt over de ulike periodene i Ibsens liv og for eksempel gir svært få opplysninger om de seinere verkene hans, så blir det klart at det biografiske utbyttet de gir, ikke kan bli altfor stort.

Men de gir oss mannens innerste vesen. Utgiverne fortjener ros ikke bare for inndeling og kommentarene sine, men også for den glimrende oversettelsen av breva. Som motto for boka har de satt den sekstiårige Ibsens ord: «Jeg begyndte med at føle mig som Nordmand, udvikled mig så til Skandinav og er nu havnet i det almentgermanske.» (Brev til Georg Brandes, 30. oktober 1888) Dette mottoet er treffende, om bare for ei side av Ibsens liv. Av de femti åra den dikteriske utviklinga hans varte, var den første halvparten rent skandinavisk, og sjøl ytra han sterkt tvil om at de viktigste verkene hans fra denne tida, som «Peer Gynt», noen gang kunne bli forstått av tyske lesere. Dengang

var Ibsen en innbitt tyskerhater. I januar 1865 skreiv han til Bjørnson fra Rom:

«Var jeg bleven længere i Berlin, hvor jeg så indtoget i April og så pøbelen brølende vælte sig mellem trofæerne fra Dybbøl, så dem ride på lavetterne og spytte i kanonerne — de samme kanoner, der ingen hjælp havde fået og som dog havde skudt fra sig sålænge til de var sprungne — da ved jeg ikke hvor meget jeg havde beholdt igen af min forstand.» (Brev til Bjørnstjerne Bjørnson, 29. januar 1865.)

Og tilsvarende til svigermora:

«Jeg var i Berlin, da indtoget fandt sted, jeg så pøbelen spytte i kanongabene fra Dybbøl, og det var mig som et tegn på, hvorledes historien engang vil spytte i Sveriges og Norges øjne for den affæres skyld.»

(Brev til Magdalene Thoresen,
Roma, den 3. desember 1865)

Ibsens tyskerhat forsvant på ingen måte slik utgiverne av brevene hans gjerne vil antyde, om han i 1870 så den «ideelle rikstanken», som han så inderlig ønska for de tre skandinaviske folka bli til «virkelighet og sannhet» for Tyskland. Et annet sted i kommentarene må de sjøl fortelle at Ibsen ennå om høsten 1872 hånte vennen og velgjøreren Bjørnson på det sterkeste som en «prest for pangermanismen», som «en Vejrhane, der svinger», fordi Bjørnson dengang forkasta den skandinaviske revansjepolitikken og frarådde de slesvigske gjenerobringslystene. Da hadde Ibsen allerede bodd i Tyskland i flere år, og alt det vakre ved det nyske riket var forlengst blitt åpenbart for han. Det som virkelig fikk han til å gå over fra det skandinavis-

ke til det allmenn-germanske, uttalte han i et brev fra München våren 1880, der han med følgende ord anbefalte en yngre norsk dikter å reise til Tyskland.

«Her er nutidskultur at studere, her er folkeligt liv at iagttage, beslægtet med og dog forskelligt fra vort eget og derfor af særlig interesse måske netop for Dem.

Jeg véd, hvad jeg for mit vedkommende skylder mit kendskab til det almene verdensliv, og jeg tænker ofte med deltagelse på de mange begavede mennesker hjemme, som hæmmes af snevre forhold.»

(Brev til Kristian Elster,
München, den 25. mars 1880)

Med dette kommer vi inn på djupet i problemet, noe utgiverne av Ibsens brev streifer altfor overfladisk.

Hvorfor flykta Ibsen fra sitt elskede fedreland? I det samme brevet til svigermora som vi siterte fra om pøbelen i Berlin, sier han:

«Hvad der har været det afgørende og betydningsfulde for mig, er, at jeg kom i tilstrækkelig frastand fra vort eget til at se hulheten bagved alle de selvgjorte løgne i vort såkaldte offentlige liv og jammerligheden i alt det personlige frase-mageri, der altid har ord nok, når det gælder at snakke om «en stor sag», men som aldrig ejer hverken viljen, evnen eller pligtfølelsen for en stor gerning. Hvor ofte hører vi ikke i Norge godtfolk tale med en så inderlig selvtilfredshed om den norske besindighed, hvormed i grunden ikke betegnes andet end hin lunkne middeltemperatur i blodet, der gør det umuligt for de skik-

kelige sjæle at begå en dårskab i stor stil. Flokken er godt ekserceret, det kan ikke nægtes; der er en uniformerthed over dem, som på sin vis er mønsterværdig; trit og takten er ens for alle. Hernede kan du tro, det er anderledes!

(Brev til Magdalene Thoresen,
Roma, den 9. desember 1865)

Her, det vil si i kirkestatens Roma. Men også denne herligheten nærma seg slutten, og i desember 1870 skreiv Ibsen bedrøva til Georg Brandes:

«Så har man da nu taget Rom fra os mennesker og givet det til politikerne. Hvor skal vi nu hen? Rom var det eneste fredlyste sted i Europa; det eneste sted, der nød den sande frihed, friheden for det politiske frihedstyranni. Jeg tror ikke, jeg vil gense det, efter hvad der er passeret. Alt det dejlige, umiddelbarheten, smudset, vil nu forsvinde; for hver en statsmand, som opstår dernede, vil der gå en kunstner tilgrunde.»

(Brev til Georg Brandes,
Dresden, den 20. desember 1870)

Trass i dette kom Ibsen tilbake til Roma, men da han skreiv dette, hadde han vært et par tiår i Tyskland, der verdensberømmelsen hans vokste fram.

«Friheten fra det politiske frihetstyranniet», det er *en* og i en viss forstand *den* grunntonen som klinger gjennom Ibsens brev. Har den opprinnelige urkrafta i det norske bondelandet noen gang fostra fram en klassisk type, så er det Ibsen i all hans knudrethet. «Jeg har alltid likt uvær,» skriver ennå oldingen, og mannen følte ei kraft i seg som kunne «felle bjørner». Likevel har ingen spotta det norske bondedemokratiet så

utrettelig som Ibsen. Sjøl på ei tid da han på grunn av det bråket som «Gengangere» framkalte, nærmest mot sin vilje blei trengt over på bondedemokratiets side og hadde forsont seg med Bjørnson igjen, skreiv han til han:

«Jeg begriber ikke, hvorfor man kalder vore venstremænd liberale. Når jeg læser stortingsforhandlingerne er det mig i bøndernes tankegang ikke muligt at spore en snus mere af virkelig frisindethet, end den, der findes hos den ultramontane bondebefolkning i Tyrol.»

(Brev til Bjørnstjerne Bjørnson,
Roma, den 28. mars 1884)

I Ibsens «folkefiende» fins det en god del av han sjøl. Om doktor Stockmann skreiv han til forleggeren sin da han hadde avslutta dette dramaet:

«... vi er så enige i mange stykker; men doktoren er et mere uredigt hode end jeg, og han har desuden adskillige andre ejendommeligheder, som gør, at man af hans mund vil tåle at høre adskiligt, som man måske ikke havde optaget så ganske vel, hvis det var blevet sagt af mig.

(Brev til Frederik Hegel,
Gossensats, den 9. september 1882)

Og omtrent det samme til Georg Brandes:

«*Bjørnson* siger: majoriteten har altid ret. Og som praktisk politiker må man vel sige så. Jeg derimod må nødvendigvis sige: minoriteten har altid ret. Selvfølgelig tænker jeg ikke på den minoritet af stagnationsmænd, som er agterudsejlet

af det store mellemparti, der hos os kaldes de liberale; men jeg mener den minoritet, som går foran der, hvor flertallet endnu ikke er nået hen.»

(Brev til Georg Brandes,
Roma, den 3. januar 1882)

Andre steder i breva viser at denne minoriteten etter Ibsens mening bare besto av han sjøl og kanskje av dem som trudde på han. «Å avvise alle partier og inn-ta et eget standpunkt for seg selv», det var et livsspørsmål for dikteren.

All politikk bød han imot i dypet av sjelen. Ibsen kalte seg gjerne en «statssatiriker» og hata staten, som såvidt var god nok for han til å beskytte den poetiske produksjonen gjennom litterære konvensjoner og gi diktere æreslønn. På dette punktet, om ikke på noe annet, var Ibsen statssosialist; hans petisjoner for seg sjøl og andre til kongen, ministrene og Stortinget har en uforholdsmessig stor plass blant breva hans; det er en lykke for leseren at det av og til spøker en uvøren humor i dem. I 1881, da Ibsen allerede var en mann av rang, vendte han seg til en statsrevisor om forhøyelse av de dikterpensjonene som var bevilga til han og Bjørnson, tilfeldigvis uten Bjørnsons vitende, og slutta med de originale setningene:

«Noget forslag angående størrelsen af den attråede gageforhøjelse skal jeg ikke fordriste mig til at fremsætte. Jeg skal kun ærbødigst tillade mig at bringe i erindring, at da *Nordenskiöld* og *Palander* havde fundet Nordostpassagen, så bevilged den svenske rigsdag hver af dem 4000 kr. årlig. Jeg tillader mig at tænke mig muligheden af, at Bjørnson og jeg på vore digterfærder kan ha-

ve fundet adskillige både nordost- og nordvest-passager, som af nordiske folk i fremtiden turde blive ligeså befærdede, som den Palander og Nordenskiöld har åbnet.»

(Brev til Hagbard Berner,
Roma, den 27. mars 1881)

Denne gangen hadde ikke Ibsen hellet med seg.

Alt dette ville nå helt bli misforstått dersom en skulle oppfatte det som annet enn uskillelige deler av det som utgjør denne dikterens egentlige storhet. Et bedre motto for livet hans enn det som utgiverne har valgt for breva hans, er de orda han retta til Georg Brandes i september 1871:

«En energisk produceren er en fortræffelig kur. Hvad jeg først og fremst vil ønske Dem er en rigtig fuldblods egoisme, der kan drive Dem til for en tid at sætte Deres eget som det eneste, der har værd og betydning, og alt andet som ikke eksisterende. Optag ikke dette som et tegn på noget brutalt i min natur! De kan jo dog ikke gavne Deres samfund på nogen bedre måde, end ved at udmynte det metal, De har i Dem selv. Det solidariske har jeg egentlig aldrig havt nogen stærk følelse af; jeg har i grunden kun taget det sådan med som traditionel trossætning, — og havde man mod til fuldt og helt at sætte det ud af betragtning, så blev man kanske kvit den ballast, som tynger værst på personligheden. — Overhovedet er der tider, da hele verdenshistorien står for mig som et eneste stort skibbrud; det gælder at frælse sig selv.»

(Brev til Georg Brandes,
Dresden, den 24. september 1871)

Ibsen hadde i høyeste grad kunstnerens «fullblods-egoisme», han som bare lever for kunsten sin og ser på alt annet som ikke eksisterende. Slett ikke i form av det estetiske kraftgeniet som torg og gater vrirler av i dag; hans genius dreiv han heller til Bjørnson enn til denne horden. Til han skreiv Ibsen allerede i september 1865:

«Er det ikke en ubeskrivelig lykkegave at kunne skrive? Men et stort ansvar er med; og jeg har nu alvor nok til at føle det og være mig selv en hård mand. En københavnsk æstetiker sagde engang, da jeg var dernede: «Kristus er dog virkelig det interessanteste fænomen i verdenshistorien,» — æstetikeren nød ham som frådseren nyder synet af en østers. Sligt et bruskdyr har jeg rigtignok altid været for stærk til at blive, men hvad alskens åndrige æsler kunde fået gjort ud af mig, hvis de havde havt mig uforstyrret, det ved jeg ikke, og det som har forstyrret dem, det, kære Bjørnson, det er netop dig.

(Brev til Bjørnstjerne Bjørnson,
Ariccia, den 12. september 1865)

Ibsen trakk seg ikke ut av kampen i tida, men han ville avgjøre den bare ut fra skaperkrafta si. I juni skrev han til den tyske oversetteren sin:

«Alt, hvad jeg har digtet, hænger på det nøjeste sammen med hvad jeg har gennemlevet — om end ikke oplevet; hver ny digtning har for mig selv havt det øjemed at tjene som en åndelig frigørelses- og renselses-proses; thi man står aldrig ganske uden medansvarlighed og medskyldighed i det samfund man tilhører. Derfor skrev jeg

engang som tilegnelsesdigt foran i et eksemplar af en af mine bøger følgende linjer:

«At leve er krig med trolde
i hjertets og hjernens hvælv;
at *digte* — det er at holde
dommedag over sig selv.»

(Brev til Ludwig Passorge,
München, den 16. juni 1890)

Det er goethesk sagt, og så passer Uhlands skjellsord om Goethe også på Ibsen:

»Nicht hatt' er Zeit zu achten Auf eines Volkes
Schmerz
Er konnte nur betrachten Sein gross zerrissen
Herz.»
(Han hadde ikke tid til å akte på et folks smerte,
han kunne bare betrakte dets sønderrevne hjer-
te.)

I virkeligheten minner Ibsen i breva sine stadig om de største kunstnerne blant de tyske dikterne, om Goethe og Hebbel. Vi får ikke vite noe om hans hjerteanliggender i brevene, for etter utgivernes mening har tida ennå ikke kommet til å trekke slåen fra denne porten. Men mer uhyggelig enn den hensynsløsheten som Goethe og Hebbel skreiv over sine Friederiker og Eliser med, er den hardhjerta måten Ibsen vendte seg bort fra foreldrene sine med så fort han blei flygeferdig. I årtier skreiv han bare «ytterst sjelden» til dem, lot dem leve i svært trange kår, og da faren var død, takka han den fjerne slektningen som hadde sørga for den gamle mannen ikke så mye for det, men for at han på den måten hadde gjort det mulig for Ibsen å leve uforstyrret for sitt genius. Ibsen vendte seg bort fra det

norske bondedemokratiet, som Goethe fra den franske og Hebbel fra den tyske revolusjonen. Med dem deler han også den barnslige gleden over ordenstildelingene som forarga Bjørnson så mye. Slike «fullblodsegoister» lever bare for seg sjøl og kunsten sin, og stundom også bare for forfengeligheten sin, som da Ibsen en gang oppfordra en landsmann til å forevige ham biografisk i et tysk underholdningsblad: «Kjære, skriv noe sammen som passer for tyskerne — skriv det så velvillig som din samvittighet tillater det. En diktermisere trekker ikke lenger i dag; fortell heller at regjeringen og Stortinget har gitt meg en gasje, at jeg reiser, oppholder meg «in dem grossen Vaterland» osv.» Det er som å høre en ung mann fra Mosse & Co., og en må jo ikke gløkke at Ibsen på denne tiden ennå hatet «das grosse Vaterland» som pesten.

Slike skikkelser, som forener det uendelig lille med det uendelig store, er den borgerlige historia aldri rettferdig mot. Enten forsøker den å retusjere bort det «brutale» i den kunstneriske «fullblodsegoismen» og friserer løva som lam slik en kan se det i mang en biografi om Goethe og Hebbel og som også utgiverne av Ibsens brev har spredte tilløp til. Eller de stemmer i lorum-larumet om overmennesket som er fritatt fra plikta til menneskelig solidaritet. Det ene er like usmakelig som det andre. Goethe omgikk også spørsmålet mer enn han svarte på det fordi han mente at tyskerne ikke skulle bry hodet sitt med om han eller Schiller var den største dikteren, men være glad for å ha to slike karer. Hvem vil vel i alvor tvile på at Ibsen står over Bjørnson, Goethe over Schiller, Hebbel over Uhland! Derfor er det ingen estetisk feilslutning, men et fint og dypt instinkt hos menneskene, dersom Bjørnson, Schiller og Uhland står deres hjerter mye nærmere enn Ibsen, Goethe og Hebbel, fordi det disse mangler i

kunstnerisk fullkommenhet i rikt monn oppveies av evnen til menneskelig solidaritet og medlidenhet og evnen til å være medkjempere.

Først i det sosialistiske samfunnet, som lar hvert menneske harmonisk leve ut evnene sine, kommer den dissonansen som skingrer gjennom all kunst som skapes i den borgerlige sivilisasjonen til å forstumme.

1904

CLARA ZETKIN:

HENRIK IBSEN

Da vårt siste nummer gikk i trykken, brakte telegrafens nyheten om at Henrik Ibsen døde i Christiania 28. mai 1906. Nesten 78 år gammel, en sluknende olding som i mange år bare har vært blant oss som en skygge av seg sjøl. For det å leve betydde for han å kjempe og skape i diktning, og livsverket hans som skaper og kjemper var avslutta. Uten å klage over uhøsta frukter fra hans genius står vi derfor ved grava til den store døde. Vi er full av djup takknemlighet og ærefrykt overfor skatten av kunstneriske og moralske verdier som han samla for menneskeheten i utrettelig, smertefull kamp med det høye kunstnerkallet. For det var dette som førte Ibsen til høydepunktet for skapende kunst og som ga han makt til å gå foran som en banebryter og leder for den litterære utviklinga og holdt han levende som enestående vekker og oppdrager: At han aldri bøyde det kunstneriske geniet sitt inn under det bekvemme mottoet til svakeligere, feigere og mer ufrie ånder som lar seg kjøpe: *l'art pour l'art*, kunst for kunstens egen skyld.

Ingen kunstner kunne vurdere kunsten høyere, ingen var djupere gjennomtrengt av kunstens rett til å kreve inngående regnskap av personligheten enn Ibsen. For han betydde det å dikte «å holde dommedag over seg selv». Han tjente kunsten med en betingelsesløs, lidenskapelig hengivenhet som smelta sammen to av de karakteristiske trekka hos han, den gammelhedenske, trassig ukuelige krafta som vil vinne fram for enhver

pris, og den kristne sjølførnektninga som ofrer alt. Men nettopp fordi Ibsen vurderte kunsten som den høyeste livsytringa i menneskehetens utvikling, ga han den ei mektigere oppgave enn å være utelukkende berusende nytelse, en fest for sanser og sjel. For han var kunsten framfor alt den opphøyde oppdrageren som skulle føre mennesket gjennom det skjønnes morgenport og inn i erkjennelsens land. Hans muse flyktet derfor ikke bort til verdensfjerne tryllehager hvor alle blomsterdrømmer oppstår. Den hører til blant vår tids mennesker med deres tunge, feberaktige lengsel og smertefulle konflikter. Den holder til midt i tidas kamptummel, også når den søker fjordenes stillhet, skrider over kalde brevidder eller bærer klesdrakten fra sunkne verdener. Den er ingen mild fredens budbringer som blåser salige harmonier i luren sin, nei, den bærer skjold og våpen, den er ei streng, bevæpna stridskvinne. Ibsens kunst er problemkunst, den er tendenskunst i ordets videste forstand.

For den dreier det seg om «de store ting for menneskeheten», en sannhetens verdensanskuelse som bringer personligheten til moden utfoldelse og fruktbar virksomhet. Med dette målet for øye føyer Ibsens kunstneriske livsverk seg sammen til en helhet, hvor mangesidig det enn kan se ut for oss. Når han søkte etter sannhetens verdensanskuelse, fordypet den norske mesteren seg i hedendom og kristendom og stilte verdensbilde opp mot verdensbilde og veide dem kritisk mot hverandre. Verken antikkens filosofi eller Nasarerens evangelister og prester kunne gi den inntrengende spørteren et svar som slokte de tærende glørne i brystet hans. Kampen for sannheten blei derfor ikke mindre heftig. Han skapte verk etter verk for å jevne veien for den mens han ødela løgnas herredømme. Han hata og kjempa mot all usannhet og hykleri som

en personlig fiende, om de nå ga seg ut for sosial moral eller sminka seg som individuell idealisme. Han leita dem fram i de samfunnsmessige banda mellom menneskene, han kneip dem i den enkeltes innerste sjelefolder. Det kunne derfor ikke være noen blodløs abstrakt løgn han ville kjempe mot i moralprekentone. Det han trakk fram i lyset og fordømte som en nådeløs vitenskapelig forsker, var løgna i dens mangfoldige skikkelser, et ekte barn av den framvoksende eller døende kapitalistiske samfunnsordninga som allment herjer og ødelegger personligheten og dens forhold til medmenneskene.

Den hvileløse sannhetssøkeren måtte bli en nådeløs kritiker som gikk løs på moraloverbygninga som kroner det borgerlige samfunnet. Med robust kraft, med hver muskel stramma i trua på den kunstneriske misjonen sin og alle nerver konsentrert om dette ene, har Ibsen her rokka ved viktige bærestolper og lagt prektige glitrende ornamenter i ruiner. Med en bydende bevegelse pekte han på løgna som troner bak som ei herskerinne, mens han full av hellig vrede igjen og igjen ropte «écrasez l'infâme» — knus det skammelige — ut i verden. Han vekte avsky, hat og kamp mot den gjeldende forløyede moralen langt ut over den kretsen som hyller Ibsen for den mønstergyldige kunsten hans.

Kvinnene skylder Ibsen en spesiell takk for det frigjørende ødeleggelsesverket hans. Mer enn noen annen var han deres dikter, dikteren til den kvinna som hever seg opp av den kvelende sumpen til et liv i løgn. Kvinnas som med revne hender og blødende hjerte slår i stykker de gamle tavlene og krever sin menneskerett, sin personlighets rett. Vi skal ikke glemme at det framfor alt var den borgerlige kvinneas sjeledrama Ibsen skapte. Proletarkvinna må kjempe det store og avgjørende slaget for si sosiale og menneskelige frigjøring

ikke mot Helmerne og deres ekteskapsløgn, men mot kapitalistklassen og dens orden. Den økonomiske utviklinga utløser materielle og åndelige krefter som revolusjonerer den proletariske kvinnes forhold til mannen og familien og feier bort moralen med fordommer og løgn, en moral som forgifter forholdet mellom kjønnene og dreper mennesket i kvinna. Men det som er en virkende objektiv tendens, slår subjektivt bare langsomt igjennom. Derfor er det ennå også her altfor mange Helmere som proletarkvinna må gjøre opp med, nettopp når hun vil erobre menneskeretten sin gjennom å delta i klassekampen. Samme hvordan de sosiale forholda er, vil kvinnene i tornefulle indre konflikter kjempe med det spørsmålet som opptar Ibsens kvinnetyper mest: Spørsmålet om grenselinja mellom sjølhevdning og plikta til sjølfornekting. Derfor kommer den skandinaviske mesteren til å virke vekkende og manende langt utover den borgerlige verden og si egen tid for de kvinnene som føler at de må bli frie og aktive mennesker for å kunne være hele kvinner.

Med den ubønnhørlige trangten til sannhet og den ubarmhjertige kritikken sin blei Ibsen en opprører mot institusjonene og dogmene til den borgerlige samfunnsordninga, han blei en revolusjonær. Riktignok kom han aldri til å stå på den sosialistiske oppfatnings faste grunn. Ideologienes vinder og skyer hadde drevet spillet sitt med han. Men tyngden i kampen hans, den ubøyelige, prometheusaktige opprørstrassen og det kunstneriske geniet hans, sikra han førsteplassen blant vår tids forfattere, blant dem som har skrevet verker der revolusjonær livskraft pulserer og skummer. De herskende klasser har alltid hatt svært fin teft for det som truer herredømmet deres. Ikke forgjeves har de forspiste makthaverne i samfunnet vårt og lakeiene deres forfulgt Ibsen med frådende hat.

Men det er ikke bare kritikken til en kjempende revolusjonær som spinner trådene mellom Ibsen og proletariatet. Det gjør også et annet karakteristisk element i vesenet og kunsten hans, et element som danner den organisk utfyllende sida av den revolusjonære kritikken. Det er den inderlige lengselen etter en ny verden med sannhet, skjønnhet og frihet, hvor det vanker lykkelige flokker av mennesker som ikke er underlagt noen annen lov enn sin egen vilje, og som bare kjenner en skranke for sin livsutfoldelse: alles rett. Ibsen har ikke malt denne verden i behagelig bredde med glødenfarger. Han brukte ikke mange ord på å utgyte det han følte når hjertet hans skalv i hellige gys av stolte framtidshåp. Dypt under den vidtrekkende, glinsende isbreen av samfunnskritikk ulma den vulkanske gløden i drømmene hans om at verden måtte fornyes. Den mektige lengselen blei legemliggjort i skikkelser av stort format som bevisst ville gå foran menneskeheten på ei tornefull vandring som stifinnere og banebrytere. Med uimotståelig kraft dreiv disse drømmene Brand som blei helt og martyr i den lidenskapelige trua på sin misjon: Å føre menneskene fra de mørke dalene opp på reine, lyse høyder. Brand er overbevisninga om at alle fullstendig og uten hensyn må ofre seg for idealet. Den samme overbevisninga lever i den ånds- og skjønnhetsberuste Julian. Han kaster seg inn i kampen mot en ny, mørkere verden som trenger på, for å oppnå den ensomme herligheten i et drømt idealrike. Og de lever ennå med sin lavmælte klage i svakere personligheter som ikke lenger makter å kjempe for et bedre liv, men som bare leiker med tanken på kampen eller narrebildet av den, og mellom forgjengelighet og ruiner lar de sarte håp om et nytt liv spire. Det tragiske i Ibsens liv, noe han arva fra den tida og det landet han var bundet til, var kanskje at den revolusjonære leng-

selen hans ikke fant noen fast historisk grunn under føttene, men forsvant i skyene. Så var hans kall «at spørge, ei at svare». Han førte konfliktene til de søkende, famlende sjelene fram til katastrofer og ikke til sjølførankra løsninger. Men likevel blåser det ikke noen dødspust av trøtt fortvilelse over verkene hans. Snarere den håpefulle trua på ei framtid for den befridde menneskeheten. Denne trua vokser ikke fram av heltenes og heltinnenenes seier, den suger den levende tryllekrafta si fra lengselen etter skjønnhet og kraft i det personlige livet. Denne krafta driver menneskene oppover midt i en løgnaktig, feberaktig sjuk og skitten tilværelse. De har vilje og de kjemper, de bekrefter den eldgamle og likevel evigunge menneskedrømmen om å «likne på gudene». Lengselen som driver kampen, og ikke de håndgripelige fruktene av kampen, var for Ibsen det pantet som sikra menneskehetens ferd oppover.

I denne vurderinga møtes han med Lessing som satte søken etter sannhet over det å være i besittelse av sannheten, i motsetning til de mette, trege og sjølrettferdige forvalterne av nedarva «evige sannheter». På denne måten har han bevart tvilen frisk og sunn og derfor fruktbar. Han har bevart trua på et kommende rike uskadd gjennom en forfallen verdens ødeleggelse og latskap. Han har bevart håpet om en befriende og lykkebringende seier for en ny verdensanskuelse som skal overvinne slaveriet som «Kejser og Galilæer» legger på kropp og sjel. Ibsen så at denne verdensanskuelsen modna langsomt gjennom tiden som en syntese av de historisk sett livskraftige moralske verdiene som antikken og kristendommen har gitt den personlige livsutfoldelsen og utviklinga av menneskeheten, men i sin harmoniske fullkommenhet er den likevel noe nytt som er vesensforskjellig fra begge to. Med

kunsten kjempa han for at de nye verdiene skulle seire, og sjøl om han på sine eldre dager lot symbolismens gåtefulle kratt vokse stadig tettere rundt oppfatningene sine, lot han likevel være å følge Richard Wagners eksempel, å flykte via en schopenhauersk pessimisme inn i den kristne mystisismens mørke.

På grunn av lengselen og trua er Ibsen blitt dyrebar for oss. Er ikke den proletariske klassekampen i klassisk historisk form menneskehetens udødelige krav om å stige opp i sola lik den befridde Prometheus? Vil den ikke forlange av den framtidsglade tilliten at den skal åpne døra slik at denne lengselen kan oppfylles?

Men samme hvor nær Ibsen kom det kjempende proletariatet i dette henseende, så gikk han mot det felles målet på en ensom sti, langt unna den historiske skueplassen som gjenlyder av arbeiderbataljonenes drønnende skritt. Med næring fra den moderne verdenskulturens safter hadde personligheten hans vokst seg kjempehøyt over det trange og smålige miljøet i hjemlandet. Men sjøl den struttende, trassige krafta hans hadde ikke helt makta å bryte gjennom de skrankene som dette miljøet hadde satt for utviklinga hans.

I Norge lærte ikke den unge Ibsen å kjenne noe moderne industriproletariat som førte klassekamper som gikk over verden som et rensende uvær og som med lyn og tordenbrak førte en ny verdensanskuelse med seg over de brusende vannene. Den åndelige atmosfæren som han pustet i, var gjennomsyret av en pietisme som preket bare en løsning på alle sosiale problemer og personlige konflikter: Åndens religiøse og moralske gjenfødelse gjennom lutring av det indre liv. Og ynglingen, og lenge også mannen, forblei en ensom person som måtte forsvare det aller helligste, kunstnerkallet sitt, mot en verden av fiendskap og mangel på

forståelse. Derfor glei Ibsens blikk bare over den historiske nødvendigheten. Den sveiser kampen for en ny verdensanskuelse og ei ny samfunnsordning sammen med den proletariske klassekampen mot den borgerlige samfunnsordninga og tar forløser-gjerninga ut av hendene på den enkelte og fører den over på massenes organiserte aksjon.

Løst fra den jordiske sfæres sosiale kamper om økonomisk og politisk makt lot den nordiske mesteren den nye verdensanskuelsen fødes ut av det gjærende kaoset av åndelige, moralske konflikter. Som fødselshjelper for det nye kalte han på de sterke og beste personlighetene. Fordi de som «adelsmennesker» eide en egen tryllekraft og stilte de høyeste krav til seg sjøl, ville de være i stand til å oppdra «adelsmennesker». Derfor var også hans «rike ikke av denne verden», sjøl om han i motsetning til Schiller ikke drømte det som et estetisk skyggespill, men snarere som livfull virkelighet.

Men det som skiller Ibsen fra proletariatet, fører han likevel ikke i uforsonlig og fiendtlig motsetning til det. Den vitenskapelige sosialismen, som kampen dreier seg om å gjennomføre, er sannelig mer enn bare et økonomisk og politisk program. Den er en verdensanskuelse, den mest omfattende og enhetlige historia kjenner. Derfor skaffer den menneskeheten de rikeste objektive og subjektive utviklingsmulighetene. Som barn av naturvitenskapene og samfunnsvitenskapene må den sosialistiske verdensanskuelsen bryte både Cæsars og Nasareerens herredømme. Det nye riket som Ibsen så for seg da den revolusjonære lengselen hans nådde høyest, kan bare være sosialismens rike. Den tvingende logikken i de indre sammenhengene la forklaringas ord i munnen på han, og han veide dem omhyggelig. Gjennom å iaktta menneskekarakteren og

menneskeskjebner «var han kommet til de samme resultatene som de sosialdemokratiske moralfilosofene hadde nådd gjennom vitenskapelig forskning, uten bevisst å ha gått inn for det». De harde slaga han utkjempa med borgerskapets livsløgner, kom det kjempende proletariatet til gode.

Ibsen satte store håp til personligheter, ikke fordi han forakta massene, men fordi han trodde på de slumrende kreftene deres. Gjennom å kreve den høyeste utfoldelse for individet ville han ikke utelukke aksjoner fra de mange, men gjøre dem fruktbare: Når hver enkelts åndelige og moralske verdi blei styrka, ville det øke den samla krafta deres. Derfor veide han stemmene og talte dem ikke; han vurderte den levende ånden i flertallet høyere enn den faste besluttomheten det hadde. Dermed overså han at også i historiske utviklingsprosesser slår kvantitet over i kvalitet.

Men det er et langt skritt fra å overse denne loven til å vende seg hovent bort fra fellesskapet i individualitetens navn, og det gjorde Ibsen aldri. Nietzsche satte sitt overmenneske — som forresten ikke var en fullblods sønn av hans egne lender — inn i en iskald ensomhet for at han skulle herske over mengden uten medlidenhet. Ibsens adelsmenneske blir hos mengden for å kunne oppdra den, etter at han i smertelig kamp har lutret og oppdratt seg sjøl. Han vil være fri, ikke for å herske, men for ikke å bli herska over verken av andres styrke eller sin egen svakhet. I arbeidet sitt og håpene sine føler han seg knytta til massene. Retten til fri livsutfoldelse, som dikteren krever for personligheten, er ei forutsetning for at den kan oppfylle pliktene sine mot andre. Bare den som sjøl har vokst seg sterk og moden, kan og får være noe for andre. Troskapen mot seg sjøl er derfor personlighetens første bud. Når den pines av indre nød, vil den etter hvert slå

øynene opp og arbeide med å løse de store problemene i tida. Disse tankeretningene er rota til Ibsens vidgjetne «individualisme» smelta sammen med streng nestekjærlighet som var klar til handling. Og i denne sammenhengen kunne han i 1885 si i Trondheim Arbeiderforening — uten å snu på oppfatninga si eller komme i motsetning til den — at han venta at den virkelige friheten ville komme fra en karakterens, be sinnelsens og viljens adel. Dette nye ville komme fra arbeiderne og kvinnene.

Innafor ramma av denne artikkelen er det ikke mulig å verdsette hele kunstneren Ibsen. Han er jevnbyrdig med de største dramatikerne til alle tider og fra alle folk, og verket hans har satt djupe spor i hele den samtidige litteraturen. Dette skal vi komme tilbake til i et seinere arbeid som vil ta for seg de viktigste sidene ved Ibsens kunst, noe vi her bare har kunnet skissere flyktig: Det revolusjonære og oppdragende innholdet.

I borgerlige kretser skremte Ibsens kunst mang en samvittighet bort fra en tanketom søvn og stilte den framfor problemer som river sløret vekk fra livsløgnene i den nåværende samfunnsordninga. Den virka med eksplosiv kraft, som dynamitt, særlig i den borgerlige intelligensiaen, som er kapitalismens åndelige vernetropper. Den brakte uro, forvirring, splittelse og opprør inn i den borgerlige verden og svekket dens motstandskraft mot proletarietets stormløp.

Men den løste også proletariatet ut av det bannet som løgnaktige borgerlige ideologer hadde spunnet omkring det. Den skjerpa blikket for manglene og forbrytelsene til den borgerlige ordninga, og ga kritikken og hatet mot den ny næring. Og Ibsens kunst skrider fram gjennom tida, den er opphøyd oppdrager for den reine personligheten, fast og sikker på seg sjøl. Den griper den enkelte med jerngrep og tvinger han til å

holde regnskap med seg sjøl og med omverdenen, å veie plikter og rettigheter opp mot hverandre. Den stiller han ansikt til ansikt med gjerningene hans, viljen og ønskene, lidenskapene og drømmene hans. Den trekker det han ville holde hemmelig og ha for seg sjøl opp over bevissthetsterskelen, og den godtar ingen stammende utflukter, ingen uttenkte unnskyldninger. «Slik er du! Hva skal du være, og hva kan du være?» roper den til han, til han begynner å gå vegen oppover, eller i det minste prøver å famle seg fram til den.

I kampene sine og for seirene sine kan proletariatet aller minst unnvære den personligheten som forener retten til sjølhevdning med plikta til sjølfornekning. Den oppdragende verdien Ibsens kunst har for proletariatet, kommer til å øke med de stadig større oppgavene som frigjøringskampen og massenes oppblomstrende kulturliv skaper. Opprøreren Ibsen kommer til å leve så lenge det fins et borgerlig samfunn. Ibsen, kunstneren og oppdrageren, kommer til å leve til alle tider.

1906

LU HSUN:

HVA HENDTE DA NORA GIKK HJEMMEFRA

Temaet for foredraget mitt i dag lyder: «Hva hendte da Nora gikk hjemmefra».

Ibsen er en norsk forfatter fra andre halvdel av det 19. århundret. Foruten et par dusin dikt skreiv han hovedsakelig dramaer. Fordi stykkene hans i en bestemt periode behandla direkte sosiale spørsmål, betegner en dem til vanlig som «samfunnsdramaer»: Et av disse stykkene heter «Et dukkehjem», på kinesisk: «Nora. Dokkefamilien.» Men dokke kaller en ikke bare en marionett som beveges med ei snor, men også ei barneleike med menneskeform; i overført betydning er det en person som ikke har noen egen vilje og som bare utfører andre folks befalinger. Til å begynne med levde Nora tilfreds i en såkalt lykkelig familie, men til slutt blei hun seg bevisst at hun bare var en marionett for mannen sin og at barna hennes ikke var noe annet enn hennes egne marionetter. Når hun forlater familien sin, hører en bare at døra lukkes, så faller teppet. Jeg går ut fra at alle kjenner stykket så jeg ikke behøver å fortelle flere enkeltheter.

Under hvilke omstendigheter ville Nora latt være å gå hjemmefra? Ibsen har sjøl gitt svaret i stykket «Fruen fra havet», som på kinesisk heter «Havets herskerinne». Her dreier det seg om ei gift kvinne som har en elsker på den andre sida av havet. En dag kommer han plutselig og oppfordrer henne til å bli med han. Hun sier til mannen sin at hun vil leve sammen

med den fremmede. Men før hun går, sier mannen hennes: «Men nu altså, — nu er du fullt ut løst fra meg og mitt — og fra mine (...) For nu kan du velge i frihet. Og under eget ansvar, Ellida.» («Fruen fra havet», 5. akt.) Det endrer situasjonen med ett slag — hun går ikke fra han.

Kanskje hadde Nora også blitt hvis hun hadde hatt den samme friheten. Men Nora gikk hjemmefra. Hva skjedde så? Ibsen gir ikke noe svar på dette, dessuten er han død. Men sjøl om han ennå hadde vært i live, ville han ikke ha kunnet ta på seg ansvaret for å svare på dette spørsmålet. For Ibsen skreiv litterære verker, han stilte ikke spørsmål ved samfunnet for å svare på dem; en nattergal synger fordi den må synge, ikke fordi den vil glede eller belære tilhørerne. Ibsen hadde ingen politiske mål i tankene. Da de på en bankett til ære for en del kvinner takka han for at han hadde skrevet «Et dukkehjem» og dermed hadde poda inn i publikum en ny bevissthet for kvinnes sjørealisering og frigjøring, skal han ha svart: «Det var ikke min hensikt da jeg skrev stykket, jeg ville utelukkende skape et dikterisk verk.»

Hva hendte da Nora gikk hjemmefra? Mange folk har sagt hva de mener om det. En engelskmann har skrevet et stykke der ei moderne kvinne forlater familien sin og dermed kommer i en håpløs situasjon. Hun synker stadig djupere, og til slutt ender hun i et bordell. Så fins det en kineser — hva skal jeg kalle han — en litterat fra Shanghai — som påstår at det «dukkehjemmet» han har lest skiller seg fra alle de andre oversettelsene ved at Nora til slutt vender tilbake. Det er synd at ingen andre har lest dette stykket — sannsynligvis har han fått det tilsendt av Ibsen personlig. Hvis en tar for seg kjensgjerningene, hadde Nora bare to muligheter: enten fornedrelse eller angrende tilbake-

komst. En fanga fugl har ingen frihet i buret sitt, men utafor buret lurar gribber, katter og andre farer. Hvis vingene er lamma av fangenskapet så den ikke kan fly mer, fins det bare en utvei: Å sulte i hjel. Men det betyr døden, og sjøl om det ikke lenger fins problemer, er dette likevel ingen løsning.

Den smerteligste erfaringa i livet er å våkne av en drøm og slå fast at det ikke fins noen utvei mer. Den som drømmer er lykkelig. Når det ikke fins noen utvei for han, burde en ikke vekke han. Dikteren Li Ho fra Tang-dynastiet blei ikke spart for noen lidelser i si levetid. På dødsleiet sa han til mora: «Den himmelske keiser har bygd et palass av hvit jade og ber meg skrive et stykke til innvielsen.» Er ikke det drøm og innbilning? Men ung og gammel, levende og døende klammer seg til slike illusjoner. Under slike omstendigheter beviser fantasier og drømmer hvor stor makt de har. Derfor trur jeg at vi trenger drømmer så lenge vi ikke finner noen annen utvei.

Men vi burde ikke drømme om framtida. I romane sine spør Artsybasjev alltid idealistene som drømte om en gyllen tidsalder i framtida, men som bare hadde nye lidelser å by menneskene for å virkeliggjøre den: «Dere lover etterkommerne en gyllen tidsalder, men hva har dere å by de levende?» Naturligvis fins det et håp for framtida. Men prisen er for høy: For dette håpet bare skjerper menneskenes følsomhet for deres egne lidelser, og sjelen blir oppfordra til å se på det råtnende liket med egne øyne. Under disse omstendighetene viser fantasier og drømmer makta si. Derfor trur jeg at en trenger drømmer så lenge en ikke finner noen annen utvei; ikke drømmer om framtida, men drømmer om nåtida.

Etter at Nora en gang har våkna, er det ikke lett for henne å vende tilbake til drømmen sin; hun må bare gå

sin vei. Men når hun har gått, må hun før eller seinere gå til grunne eller vende tilbake. Ellers måtte en spørre: Hva kan hun ta med på veien bortsett fra den nye bevisstheten sin? Hvis hun, som mange av dere, bare eier et rødt ullsjal, vil det ikke være til stor nytte for henne sjøl om det er en eller to meter langt. Hun måtte ha vært rikere, hatt noe med seg; for å si det klart: hun trenger penger.

Det er deilig å drømme, men når drømmene svikter, trenger en penger. «Penger» er ikke et ord som lyder behagelig. Fine herskaper ler når det nå og da blir nevnt. Men jeg tror at menneskenes meninger og synspunkter forandrer seg, ikke bare fra morgen til kveld, men fra før en har spist til etter en har spist. Om en undersøkte magene til de folka som forakter penger fordi pengene bare brukes til å kjøpe mat for, ville en finne dem fulle av halvfordøyd kjøtt og fisk. En måtte la disse folka sulte en hel dag og så spørre dem om hva de mente.

Når det gjelder Nora, er pengene også det viktigste, eller for å bruke et finere uttrykk, de økonomiske betingelsene. Frihet kan en riktignok ikke kjøpe for penger, men en kan selge den for penger. Menneskene har en stor feil — de er alltid sultne. For å bøte på denne feilen, det vil si, for å skape fortusetninger for at en ikke blir til en marionett, trenger en økonomisk makt. For det første: I familien må makta fordeles likt mellom mann og kvinne; for det andre, i samfunnet må menn og kvinner ha de samme rettighetene. Jeg veit ikke hvordan en får denne makta eller disse rettighetene, men jeg veit at en må kjempe for dem og at denne kampen vil bli enda heftigere enn kampen for politisk likestilling.

Kravet om økonomisk makt lyder svært enkelt, men det er i sannhet mye vanskeligere å realisere enn kravet

om politisk likestilling eller om allmenn frigjøring av kvinne. Små oppgaver er ofte vanskeligere å løse enn store. For eksempel er det nå vinter, og hvis en har en varm frakk, kan en enten gi den til en som holder på å fryse i hjel og redde livet hans, eller en kan sette seg under et fikentre og meditere over menneskehetens redning. Å redde hele menneskeheten og å redde ett enkelt menneskeliv er ting av svært forskjellig størrelsesorden, men om jeg måtte velge, ville jeg uten å nøle sette meg under fikentreet for ikke å måtte fryse i hjel uten frakk. Så lenge en bare krever politisk likestilling, vil en knapt støte på motstand i familien. Men hvis en forlanger lik fordeling av verdiene innafor familien, viser fienden seg straks og det blir en heftig kamp.

Kamp er ikke bra, og en kan ikke forlange av enhver å bli en kjempende. En kan også bruke fredelige midler, idet en bruker foreldreautoriteten til å frigjøre barna. Foreldreautoriteten nyter den høyeste respekt i Kina: En kan altså dele formuen sin likt mellom alle barna og på den måten gi dem økonomisk likestilling på fredelig måte og uten kamp. Barna kan gjøre hva de vil med pengene: De kan finansiere et studium, gjøre forretninger, bruke dem på seg sjøl, gi dem til andre mennesker eller bare sløse dem bort. Om dette i dag ser ut som en fjern drøm, er det likevel lettere å realisere enn den gylne tidsalderen. Men først trenger vi en bedre hukommelse. En dårlig hukommelse er kanskje bra for en sjøl, men skadelig for etterkommerne. Fordi de glemmer så fort, fortrenge menneskene den smerten de har lidd; og fordi de glemmer så fort, gjentar de alltid forfedrenes feil. Svigerdøtrene som blei dårlig behandla av svigermora si, blir sjøl svigermødre som behandler svigerdøtrene sine dårlig. De professorene som studentene forakter, var tidligere engang studenter som kritiserte professorene. Og de samme som

undertrykker sine egne barn, var for ti år sia opprørere i sin egen familie. Det henger sammen med alderen og ens sosiale stilling, men den dårlige hukommelsen spiller også en rolle. Et botemiddel mot dette ville være om alle skaffa seg ei dagbok for å holde fast sine nåværende handlinger og ideer for framtida, når alder og sosial stilling har forandra seg. Om en far for eksempel ikke har lyst til å følge barna sine i parken, kan han bare slå opp i dagboka på den rette sida og lese: «Jeg ville så gjerne gå i parken ...», for å skifte mening. Det gjelder også andre ting.

I virkeligheten er ikke vanskelighetene så store i dag hvis Nora går hjemmefra. Fordi en slik handlemåte forekommer så sjelden og krever en karakter utenom det vanlige, støter den på sympati hos mange folk og får dem kanskje også til å yte økonomisk støtte. Men å være avhengig av andre menneskers sympati vil si å føre et ufritt liv. Hvis det fantes hundre Nora'er som forlot familiene sine, ville sympatien bli betraktelig mindre, og dersom det fantes tusen eller ti tusen slike Nora'er, ville en forfølge dem med hat. Mot det fins det ikke noe bedre middel enn sjøl å bestemme over pengene og rettighetene sine.

Dersom en er økonomisk uavhengig, opphører en da automatisk å være en marionett? Nei, det betyr bare at mulighetene til å danse etter andre folks pipe blir mindre, men til gjengjeld får en desto større muligheter til å la andre danse etter sin egen pipe. I dagens samfunn er ikke bare kvinnene mennenes marionetter, også mennene seg imellom og kvinnene seg imellom er marionetter. Det forandrer seg ikke om et par kvinner blir økonomisk uavhengige. Men menneskene skal ikke sulte mens de venter på den ideale verden; de må utnytte det beskjedne livet de har, slik en fisk i et uttørka basseng leter etter en vannpytt — de må kjempe

for de målene som ligger nærmest, før de fester øyene på fjernere mål.

Hvis det økonomiske systemet endrer seg grunnleggende, er alt det jeg hittil har sagt overflødig.

For øvrig har vi hittil behandla Nora bare som et vanlig menneske; hvis hun er et menneske utenom det vanlige som går hjemmefra for å ofre seg, ser alt annerledes ut. Vi har ikke rett til å oppfordre andre til å ofre seg, men vi kan heller ikke hindre dem i det.

Dessuten fins det mennesker i denne verden som er beredt til å ofre seg og lide. I Europa fins det en legende: Da Jesus gikk til korsfestelsen, ville han hvile seg under Ahasverus' tak. Men Ahasverus lot han ikke gjøre det. Derfor blei han forbanna til aldri mer å finne ro i livet, til den ytterste dommens dag. Fra da av fikk Ahasverus aldri ro, han var stadig underveis og er det sannsynligvis den dag i dag. Det er anstrengende å være underveis hele tida, det er godt å hvile ut — hvorfor hviler da ikke Ahasverus ut? Det heter at han bærer på en forbannelse, men tilsynelatende har han et større behov for bevegelse enn for hvile — annerledes kan jeg ikke forklare den vanvittige flakkinga hans.

Denne slags ofrer gir trøst og tilfredsstillelse til den som bringer dem, men de gjør han ikke til helt i samfunnets øyne. Massene — og særlig massene i Kina — har alltid bare vært tilskuere til tragedier. Når et offer framstilles på scenen, betrakter de det som tragedie eller farse alt ettersom det blir heroisk eller latterlig framstilt. Foran saueslakteriene i Peking ser en ofte at folk står med åpen munn og ser på mens en sau blir flådd, som om det skulle være en stor fornøyelse. Når et menneskeoffer i det hele tatt interesserer dem, er det på samme måten. Et par skritt lengre borte har de allerede glemt denne vesle fornøyelsen. For slike masser fins det bare ett botemiddel: I stedet for å framføre

tragedier for dem og forbløffe dem med et engangs-offer, må en trekke dem inn i en langvarig og seig kamp.

Dessverre er det nesten umulig å forandre Kina. Bare for å flytte på en stol eller reparere en ovn er det nødvendig med blodsutgytelse. Men at det har blitt gytt blod, betyr fortsatt ikke at stolen er flytta eller ovnen reparert. Dersom det ikke får ryggen piska med en stor pisk, kommer ikke Kina til å flytte seg en centimeter. Jeg håper at pisen kommer en dag — med godt eller vondt, det er et annet spørsmål — men pisen kommer til å fylle sin hensikt. Men hvorfra og hvordan den vil komme, kan jeg ikke si.

Med dette er foredraget mitt slutt.

1923

OM FORFATTERNE OG ARTIKLENE

Friedrich ENGELS (1820—1895), Karl Marx' venn og medarbeider, en av grunnleggerne av den revolusjonære arbeiderbevegelsen. «Brev til Paul Ernst (utkast)» er skrevet i London 5. juni 1890. Her oversatt etter Marx Engels Werke, Berlin 1962.

Georgi V. PLEKHANOV (1856—1918), den første propagandisten for marxismen i Russland. Mensjevik fra 1903, men støtta partiet fram til 1. verdenskrig, da han tok et sjåvinistisk standpunkt. «Henrik Ibsen» blei offentliggjort i 1908, og straks oversatt til tysk. Her oversatt fra «Kunst und Literatur», Berlin 1955.

Franz MEHRING (1846—1919), en av forgrunnsskikkelsene i den tyske arbeiderbevegelsen, historiker, publisist og kritiker. Skapte Tysklands kommunistiske parti sammen med blant andre Rosa Luxemburg og Karl Liebknecht i 1919.

«Ibsens 'Lille Eyolf'» blei offentliggjort i tidsskriftet *Die neue Zeit* 15. januar 1895,

«Ibsens 'John Gabriel Borkman'» i samme tidsskrift 30. juni 1897, «Henrik Ibsen» i tidsskriftet *Der wahre Jakob* nr. 365/1900 og «Ibsens brev» i *Die neue Zeit* 16. november 1904. Alle artiklene er oversatt etter *Gesammelte Schriften*, Band 12, Berlin 1963.

Clara ZETKIN (1857—1933). En av de ledende tyske internasjonallistene. Valgt til medlem i sentralkomiteen i det nystifta Tysklands kommunistiske parti i 1919. Medlem av Kominterns sentraleksekutivkomite og leder for kvinnearbeidet på Kominterns 3. kongress i 1921.

«Henrik Ibsen» sto i tidsskriftet *Die Gleichheit* nr. 12/1906. Her oversatt etter *Über Literatur und Kunst*, Berlin 1955.

LU Hsun (1881—1936), grunnleggeren av den moderne revolusjonære litteraturen i Kina. Den første som skreiv litteratur på moderne kinesisk. Med på å stifte Venstreforfatternes forbund i 1930.

«Hva hendte da Nora gikk hjemmefra» er et foredrag Lu Hsun holdt i ei litterær arbeidsgruppe på den pedagogiske kvinnehøyskolen i Peking 26. desember 1923. Her oversatt etter essaysamlinga *Der Einsturz der Lei-feng-Pagode. Essays über Literatur und Revolution in China*, Hamburg 1973.

«Henrik Ibsen og 'menneskeåndens revolter'» av Knut Johansen har tidligere vært offentliggjort i Klassekampen 20. og 22. mars 1978.

DAG SOLSTAD

Tilbake til Pelle Erobreren?

Artikler og intervjuer om arbeiderlitteratur

Liker du å lese *om* bøker? Prøver du å følge med i diskusjonen som føres om hva slags litteratur vi trenger? Liker du bøker som handler om arbeidsfolks liv og erfaringer? Da vil du ha interesse av dette heftet. Det inneholder artikler om litteratur av en av de mest kjente nye arbeiderforfatterne i Norge, Dag Solstad.

Solstad skriver om to av storverkene i den internasjonale arbeiderlitteraturen — «Den unge garde» av sovjetforfatteren Aleksander Fadejev og «Pelle Erobreren» av dansken Martin Andersen Nexø. Han legger fram synet sitt på hva en må kreve av en litteratur som kan kalles en arbeiderlitteratur. Han polemiserer friskt mot forskjellige slags litteraturer som ikke ønsker at forfatterne skal ta standpunkt og gå bevisst inn for å tjene arbeiderklassen og den sosialistiske revolusjonen med diktninga si.

Flere av artiklene kaster direkte lys over hvordan Solstad sjøl jobber med bøkene sine og hvilke problemer han prøver å finne løsninga på.

Forlaget Oktober

75s., Pris kr. 6,-

Bertolt Brecht
TIL ETTERTIDI
Omsett til norsk av
Olav H. Hauge

Lyrikaren Olav H. Hauge er rekna som ein av våre mest framståande diktarar i dag og står og svært høgt som gjendiktar av lyrikk frå verdslitteraturen.

Forlaget Oktober har gjeve ut ei bok med 21 dikt av Bertolt Brecht omsette til norsk av Hauge. Dikta er valde ut av Hauge sjølv. Klaus Hagerup har skrive forordet. Dette er den første presentasjonen av Brechts lyrikk på norsk sidan Bokklubben sende ut 100 dikt av Bertolt Brecht i Georg Johannesens omsetjing for over 10 år sidan.

Dikta i utvalet gir eit godt bilete av Bertolt Brechts særeigne blanding av djup uro og fortviling over samtida si og grunnfesta optimisme for framtida. Hauge har greidd å gripa grunntonen hos Brecht. Gjendiktinga er presis, men høgst personleg. Hauge meistrar både dei frie og dei bundne versa til Brecht.

Arne Bendik Sjur sine raderingar vert aldri reine illustrasjonar til dikta. Dei er eigne kunstverk der inspirasjonen er det viktigaste bandet mellom dikt og raderingar.

Forlaget Oktober

32 s., kr. 20,-

MAO TSETUNG

Taler på Yen-an-konferansen om litteraturen og kunsten

Yen-an-talene er det viktigste skriftet Mao Tsetung har laget om litteraturen og kunsten. Det er et av de aller fremste marxist-leninistiske verk som er laget om problemene med å skape en litteratur og kunst som passer inn som en virkelig bestanddel i «revolusjonens allmenne maskineri» (Lenin).

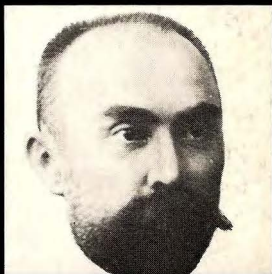
Talene blei holdt på en konferanse i Yen-an, hovedkvarteret for de røde baseområdene under motstandskrigen mot Japan, i 1942. I talene la Mao fram prinsippene for å løse spørsmålet om *hvordan* litteraturen skulle tjene kampen mot den japanske fascismen. De samme prinsippene som han staka opp, har vært ledesnora i kampen for å bygge opp en litteratur og kunst i revolusjonens tjeneste over hele verden.

Talene blei utgitt på norsk første gang i 1969. De har hatt stor innflytelse på litteraturen og kunsten i Norge siden da. Forfattere som Dag Solstad, Tor Obrestad, Jon Michelet, Arnliot Eggen og Johanna Schwarz er sterkt påvirket av Maos ideer.

Forlaget Oktober

31 s., kr. 7,-

Den første boka på norsk med marxistiske analyser av Henrik Ibsen, Forfatterne — tre tyskere, en russer og en kineser — hører med blant grunnleggerne av den marxistiske litteraturkritikken. Med en introduksjon av Knut Johansen, forlagssjef i Oktober.



ISBN 82-7094-215-4