

Rudolf Steiner om Henrik Ibsen

Jakob Kvalvaag

På bakgrunn av Fyresdalseminarets tema dette året, «Rudolf Steiner og Norge – Rudolf Steiner og Ibsen», ligger det nær å spørre seg om finnes en direkte sammenheng mellom de to områdene, altså om kommentarene til Ibsen og hans verk kunne danne et supplement til det Steiner har pekt på av spirituelle og fremtidsrettede oppgaver som er knyttet til Norge.* Men ved en gjennomgang av Ibsen-kommentarene frem til og med 1905 viser det seg at Steiner konsekvent behandler Ibsen som en representant for den almene kultur, for «tidsånden», og ikke en eneste gang som et nasjonalt fenomen! På den annen side kan man si at Ibsen utgjør en vesentlig del av vårt bidrag til dette almene. Og arten av dette bidrag er vel verd et studium.

Ved forberedelsen av stevnet ble det klart at det samlede materiale ble for stort til å hanskes med, for Steiner har selvsagt behandlet Ibsen også i løpet av de siste tyve år av sin virksomhet. Det måtte derfor gjøres et valg, med det resultat at foredraget – og dermed denne artikkelen – er basert på 39 steder i Steiners verk fra tiden mellom 1890 og 1905, supplert med en kilde fra 1924. Og selv etter denne innskrenkningen sitter man igjen med et materiale som uten videre kunne gi stoff til en liten bok. Jeg har også vektlagt å hente frem utsagn som ikke tidligere har vært særlig kjent, mens det materiale som har vært publisert på norsk tidligere, har fått en mer beskjeden plass. Et par av de mer omfattende tekstene, foredragene om *Ibsens* og *Nietzsches betydning for det moderne åndsliv* (1898) og om *Ibsens åndsart* (1905) er bare meget kort behandlet. Generelt er det i presentasjonen gjort et forsøk på å gruppere tekststedene tematisk og kommentere dem etter innhold, ikke etter kronologi, i den hensikt å gi et overblikk, et omriss av dette spesielle stykke åndsliv. Numrene etter sitatene henviser til listen bakerst, der det er oppgitt bind-nummer og sidetall i Steiners samlede verker (GA). I tillegg vises det til heftet med Kristine Skavangs oversettelse av syv av Steiners anmeldelser og artikler om Ibsen, utgitt i 1955, i teksten oppgitt som «Skavang».

Selv om vårt fokus først og fremst skal ligge på Ibsen, vil også Steiners egenart tre ganske klart frem gjennom de aktuelle tekststedene, f.eks. hans skrivestil, samt hans detaljerte og dyptgående kjennskap til tidens ytringer. En prøve på hans kommentarer kan tale for seg selv:

* Artikkelen er en bearbejdet versjon av et innlegg på «Fyresdalseminaret 2006» og ble trykket i «Antroposofi i Norge» IV/2006.

I Norge er Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen og Arne Garborg skapere av en form for diktning hvis innflytelse kan spores overalt i Europa. Forut for dem virket på profetisk vis Jonas Lie og Alexander Kielland, førstnevnte som betydelig psykolog og skildrer av det folkelige liv, sistnevnte som en skarp kritiker av moralske oppfatninger og samfunnsmessige misforhold. Bjørnson er en dikter som med sin kunst tjener sitt fedrelands frihetsidealer; en politisk ånd som i all sin virksomhet har kulturfremskrittet for øye og som ut fra en kjernesunn holdning makter å gi sine skikkelser et klart og sikkert omriss. En revolusjonær ånd er Henrik Ibsen. Alt som den moderne kultur bærer i seg av omveltningstendenser har han tatt opp i sin personlighet. Han er en rik og allsidig natur. Hans verker viser derfor store forskjeller i stil og i de virkemidler som han bruker for å fremstille sin verdensanskuelse. Han oppsporer overalt de ansatser til forfall som ligger i samtidens anskuelser, moral og sosiale ordninger (Samfunnets støtter 1877); livsløgnen (En folkefiende 1882), forholdet mellom kjønnene (Et dukkehjem 1879, Gengangere 1881) tegner han med skarp penn; demoniske makter i det menneskelige sjel liv fremstiller han som dyptgående psykolog (Fruen fra havet 1888, Hedda Gabler 1890, Bygmester Solness 1892), det mystiske i sjel livet setter han frem i karakteristisk form (Lille Eyolf 1894). Som grunntema behandler Ibsen menneskelivets tragikk i Brand (1866) og Peer Gynt (1867). Presten Brand skal fremstille den faustiske bestrebelse hos menneskene som lever i samtidens forestillings- og følelsesart. Helten kjenner kun én kjærlighet, nemlig den som gjelder hans egne fornufsidealer, og han lar ikke sine følelser komme til orde. I stedet for å bli herre over det menneskelige hjerte, med tanke på derigjennom å virkeliggjøre sine fordringer, søker han denne oppfyllelse gjennom ubøyelig hårdhet. Idealismen gjør ham utålelig. Deri ligger det tragiske i hans personlighet. Peer Gynt utgjør hans motsetning; han er et fantasimenneske hvis forestillinger har for lite rot i virkeligheten til at de kan omsettes til handling, slik det må være for at mennesket skal fungere i livet. Det mangesidige ved den Ibsenske kunst åpenbarer seg særlig tydelig når man sammenligner Kjærlighetens komedie (1862), som viser oss dikteren som en tviler overfor livets mål, med Kongsemnerne, som oppstod bare et år senere, der man møter sikkerhet og tillit i opphavsmannens verdensanskuelse. Menneskets avhengighet av den ytre omgivelse, av de anskuelser som man lever blandt og mottar gjennom overlevering, settes frem i De unges forbund (1869), og viljen som er underlagt uforanderlige, naturlige nødvendigheter i alle ting, blir anskuelig gjennom Keiser og Galilæer (1873). Vildanden (1884) og Rosmersholm (1886) er sjelemalerier som taler om en dyptgående psykologisk innsikt. I stedet for den greske skjebne og en guddommelig verdensordning setter han den naturlovmessige nødvendighet som dramatisk drivkraft, ikke slik at den straffer de skyldige og belønner de gode, men ved at den styrer menneskenes handlinger, så de triller nedover et skråplan som runde stener (Gengangere). Arne Garborg

har ikke den samme evne til storlinjet fremstilling som Ibsen, men han skaper troverdige bilder av sjelelivet og er en skarp kritiker av sosiale forhold. Forholdet mellom kjønnene står sentralt i hans betraktningmåte. (28)

Vi møter også dokumentasjon på hvordan Rudolf Steiner har lyttet, lest og iaktatt for å trenge inn i de forskjelligste sider ved kulturlivet. I hans selvbiografi finnes Ibsen nevnt tre steder, alle fra Weimar-tiden. Felles for dem er at Steiner opptrer som mottagende mer enn aktivt kommenterende, man får et glimt av hvordan han har lyttet til alt som beveget seg i menneskene han møtte. (1)

Men når Steiner kaster seg ut i debatten slik han gjør gjennom 90-årene i Berlin, er det tydelig at han ønsker å påvirke kulturlivet. I en rekke av sine ytringer bruker han Ibsen som et referansegrunnlag som han selv kjenner meget godt, og som han forutsetter kjent, i den hensikt å kaste lys over andre ting. I en anmeldelse av en bok om kunstens utvikling sier han:

Det er høyst merkelig hva de tre ånder Hans Landsberg har valgt seg ut for å karakterisere nutidens åndelige signatur: Nietzsche, Ibsen og Böcklin. (...) Til karakteristikk av denne «tidsånd» er det vel av de tre anførte kun Ibsen som er brukbar. (9)

På samme måte er Ibsen nevnt i forbifarten i en teateranmeldelse:

Dette drama av Ernst Hardt ... er et ungdomsarbeid med de groveste feil som hører til et sådant: Avhengighet av forbilder, mangel på levende iakttagelsessans, klossethet i handlingens oppbygning. Gjennom Hardts setninger hørte man stemmene til Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck og mange andre. (14)

Typisk er også følgende måte å bruke Ibsens verk som en kjent størrelse:

I trefoldigheten mann-kvinne-barn fremtrer i en viss betydning hele menneskeheten for oss. I barnet finnes mye som er arvet fra mann og kvinne. Her spiller altså spørsmålet om arv inn, noe som også egentlig til en viss grad omfatter gåten om skjebnen. Hva har barnet fått fra sine forfedre? Man kan i denne sammenheng betrakte noe slikt som Ibsens dramaer. I kunst og videnskap fremkastes spørsmålet om arv overalt, fordi man har en sterk fornemmelse av dets viktighet og dets praktiske betydning. (38)

Adskillig dypere går Rudolf Steiner der hvor han behandler Ibsen som dramatiker og setter ham inn i et verdenshistorisk perspektiv. Det er tydeligvis viktig for Steiner å få frem den bevissthemmessige utviklingslinje som speiles i kunsten. Med dette formål behandles den gamle greske dramatik, Shakespeare, den klassiske tyske tid – og «det moderne», der Ibsen gjerne fremtrer som hovedfigur. Steiner betrakter vekselvis Ibsens stykker fra

dramaturgisk, etisk og psykologisk synsvinkel. De viktigste bidrag av denne art er samlet i det nevnte hefte med Kristine Skavangs oversettelser: «Om Ibsens dramatiske teknikk» (3), «Ibsen-teatret» (18) og «Ibsen som tragiker» (5). For det meste med utgangspunkt i andres uttalelser diskuterer Steiner tekniske og stilistiske spørsmål som melder seg når Ibsen skal fremføres på en scene. I tilknytning til Carl Heines idéer om regi sier han:

Bare ved at man på denne måten (ved å skape den riktige stemning) treffer det som svarer til dikterens hensikter, kan den illusjon skapes som er nødvendig hos publikum for den riktige oppfatning av et Ibsen-drama. Vanskeligheten ligger deri at nesten i hvert av denne dikters verker må andre midler bringes til anvendelse på denne måte, fordi hvert av disse verker har sin egen stil. (Skavang side 19.)

I en omtale av Edgar Steiger: «Det nye dramas tilblivelse» heter det f.eks.:

Nå har Ibsen en spesiell hemmelighet i den dramatiske teknikk. I det begrensede utsnitt av virkeligheten som han fremfører for oss, viser han oss antydningvis alt vi behøver for at vår oppmerksomhet skal bli festet på den handling som ikke fremstilles, men som det hele kommer an på. (Skavang side 11.)

På en artikkel av Johann Hertzberg (Stockholm) svarer Steiner:

Hos Ibsen er ingen av disse (gamle) arter (av tragedie) fastholdt. (...) Man skulle altså slett ikke, slik som Hertzberg gjør det, tale om sammenblanding av gamle arter og stil; man skulle meget mere tale om frembringelsen av en helt ny art av tragikk: om den tragikk som fremgår av naturnødvendigheten. (Skavang side 21-22.)

Dette siste bringer oss inn på et tema som står ganske sentralt i Steiners uttalelser: Ibsens stilling i spenningsfeltet mellom gamle etiske idealer og nye livsformer. Ibsens verdensanskuelse var sterkt preget av hans århundres videnskapelige teser, særlig Darwins. Dette fremstiller Steiner bl.a. slik:

Nutidens åndsliv ville hatt en fullstendig annen fysiognomi dersom det i dette århundre ikke var kommet ut to bestemte bøker: Darwins Artenes opprinnelse og Lyells Geologiens prinsipper. Professorene ville talt anderledes i universitetens auditorier, den religiøse bevissthet hos dannede mennesker ville vært anderledes, og Ibsen ville ha inkorporert andre idéer i sine dramaer enn hva vi nu kan lese ut av dem. (19)

Og han utdyper det f.eks. i en artikkel med tittelen «Også en Shakespeare-hemmelighet»:

Schiller lar sine helter dø tragisk fordi de har pådratt seg en skyld. At det finnes en harmonisk sammenheng mellom skjebne og skyld, det er grunnbetingelsen for

hans dramatiske teknikk. Maria Stuart, Jomfruen fra Orleans, Wallenstein, de må alle bli skyldige for at vi skal tilfredsstilles av deres tragiske endelig. Dette kan man så sammenligne med Henrik Ibsens dramatiske teknikk i hans siste periode. Hos ham er det ikke lenger tale om skyld og soning. At et menneske bukker under, har hos ham helt andre årsaker enn de moralske. Hans Oswald i Gengangere er uskyldig som et barn, og likevel går han til grunne. Et menneske med moralsk verdensanskuelse kan overfor et slikt hendelsesforløp kun reagere med avsky. Men Ibsen kjenner ikke til noen moralsk verdensanskuelse. Han kjenner kun en utenom-moralsk natursammenheng; en kald og følelseløs nødvendighet. Slik stenen ikke kan hjelpe for at den knuses når den faller mot den hårde jord, så kan en Ibsensk helt intet for at han rammes av en ond skjebne. (4)

Her får vi et visst innblikk i Ibsens indre situasjon, hans sjelekamp. Også denne har Steiner iaktatt og formulert:

Ibsen har i sitt eget indre gjennomlevet de kampene som utspilte seg mellom åndene i annen halvdel av dette århundre. Han hadde ikke den lykke at han kunne hengi seg helt til en ensidig åndsstrømning og fra et enkelt synspunkt bekjempe alt annet, slik som Schopenhauer, Max Stirner, Lasalle og David Friedrich Strauss kunne det. Hans sjel er en slagmark, der alle slags åndelige stridende opptrer og kjemper med hverandre, uten at noen enkelt går av med seieren. Hans åndelige virke er en diskusjon mellom de mange enkelte som har sin bolig i ham. (...) En utligning mellom troen på den fastlagte naturnødvendighet og lengselen etter frihet klarte ikke Henrik Ibsen å finne. Hans dramaer viser at han vakler frem og tilbake mellom bekjennelser til disse to ekstremer. Snart lar han sine personer strebe etter frihet, snart lar han dem være deler av en jernhård nødvendighet. (29)

Flere ganger senere kommer Steiner tilbake til dette motivet, f.eks. i et foredrag om Teosofi og Tolstoi, hvor det er tale om diskrepansen mellom livsanskuelse og livsformer:

Hvis dere tar den største dikter i vår samtid, Ibsen, da vil dere nettopp hos ham se hvordan hans blikk er rettet mot tidens form for tilværelse, og hvordan han så å si havner i fortvilelse over hvordan tilværelsesformene utvikler seg, fordi han samtidig er fylt av de varmeste følelser for sjelens liv, for et fritt liv. Slik er det med Ibsen. Han er det, som fremfører de forskjelligste livsformer for oss, som viser oss hvordan livet i disse former stadig vekker motsetninger, hvordan sjelene går til grunne og forkrøbles under presset fra livsformene. Med henblikk på at vi glemmer det sjelelig-åndelige, er det likefrem symbolsk hvordan han har avsluttet sin diktning: 'Når vi døde vågner'. Det er som om han har villet si: Vi moderne mennesker med vår nåværende kultur er så totalt innelukket i den ytre livsform, som vi så ofte mener å ha kontroll over ... men når vi våkner,

hvordan fremstår da synet av vårt sjelelige liv i vestens fastlagte samfunns- og anskuelsesformer? Det er grunntendensen i de Ibsenske dramaer, som også kommer til uttrykk i hans dramatiske testament. (35)

Og i første foredrag om Schiller og vår tidsalder heter det:

Hvis vi betrakter tre ledende ånder i vår samtid: hvor forskjellig snakker de ikke om det som beveger tiden. Til å begynne med Ibsen: Vi ser ham, hvordan han på en omfattende måte skildrer nutidens kulturproblemer, han som har slått an den mest inntrengende tone, nettopp for hjertene i vår tid, for en sivilisasjon som er på vei inn i kaos. (34)

Dette fokus på problemene skulle være lett å gjenkjenne, kanskje tydeligst i de senere verkene til Ibsen. For å konkretisere denne tendensen og samtidig vise at det er noe som danner en rød tråd i hele Ibsens dramatiske verk, vil jeg her føye inn noen eksempler fra hans tidlige stykker:

– Hovedfiguren i debutstykket, *Catilina*, er allerede som historisk forbilde en omdiskutert skikkelse, bedømmelsen av ham varierer blant fagfolk. Det tør være symptomatisk for Ibsen at han velger en såvidt uklar skikkelse, det gir virkelig rom for motsetninger, indre kamp, dramatisk bevegelse. Ibsens *Catilina* slites mellom motstridende tendenser i seg selv og i sin situasjon, personifisert ved de to kvinneskikkelsene, hustruen Aurelia (gullet, den lyse, solkraften) og Furia (nattvesenet, hevnersken). Konflikten fører med logisk nødvendighet til døden, hvor det dog antydes en forløsning på terskel.

– I *Kjæmpehøien* er det Gandalf som lever i et sterkt spenningsfelt mellom nordlig og sydlig kultur, hedensk og kristent, mellom fortid og fremtid, hevn og forsoning, gammelt og ungt.

– *Fru Inger til Østråt* viser oss et menneske med en storhet som kan sies å være beslektet, ja nesten på høyde med antikkens tragediehelter. Hennes liv overskygges av spenningen mellom to spesifikke forhold: Det ene er hennes menneskelige side, hennes gamle feiltrinn og hennes langvarige sorg. Det annet er den kjensgjerning at hun uten å ha annet enn seg selv å stole på, må påta seg et helt folks skjebne i en motgangstid der ethvert skritt, uavhengig av retning, synes å måtte medføre ulykke og undergang. Alt dette gjennomskuer hun i full bevissthet, men kan likevel ikke forhindre det tragiske forløp.

– Både *Gildet på Solhaug* og *Olav Liljekrans* viser oss mennesker i skjebnetunge situasjoner der et valg er nødvendig, men hvor friheten til å ta dette valg synes umulig å oppnå. Samtidig har flere av disse tidlige stykkene en relativt lykkelig utgang som må sees som uttrykk for et håp som Ibsen dog nærer for menneskene.

Til Ibsens få personlige betrouelser i den dramatiske genre hører professor Rubeks berømte skriftemål for Irene i *Når vi døde vågner*. Det avslører kunstnerens spesielle tragikk, å måtte ofre det å leve for å bli i stand til å skape. Og selv dette offer gir ingen forsikring om at kunstneren når sitt mål. I dette tilfelle er det billedhuggerens verk som er blitt en løgn, fordi det bak fasaden av ytre skjønnhet og naturlighet gjemmer seg noe grotesk og karikert, noe dyrisk istedenfor ekte menneskelig. Det virker som om dette Ibsenske oppgjør med seg selv har gjort et særlig dypt inntrykk på Steiner, for han gjennomgår det i detalj i sin anmeldelse av stykket (1899), han kommer tilbake til det i anmeldelsen av *De unges forbund* et år senere, og han nevner det i foredraget om *Teosofi og Tolstoi* i 1904. De to nevnte anmeldelser inneholder også mange andre viktige momenter til Steiners vurdering av Ibsen, men jeg må her nøye meg med denne antydning og henvisning til Skavangs oversettelse. (Skavang side 13 og 16.)

Her skal taes frem et par aktstykker som er mindre kjente, men som bringer noen nye trekk til bildet. Det er Rudolf Steiners anmeldelser av to av Gunnar Heibergs stykker, *Kong Midas* fra 1890 og *Balkon* fra 1898:

«Gjenskinn av en ny tid» -

Til oppførelsen av Gunnar Heibergs «Kong Midas».

Hva vi, på grunnlag av de erfaringer som vi har gjort med «Det tyske folketeater» i løpet av det første halvår av dets eksistens, på ingen måte hadde våget å håpe på, det har nu likevel inntruffet. Vi kan takke denne institusjon for en teaterbegivenhet slik vi ikke har opplevd det i Wien på lenge. 22. april ble «Kong Midas» av Gunnar Heiberg oppført for første gang. Hvis innflytelse vi har å takke for dette, er oss ubekjent, men det ville absolutt være interessant å få vite det. For overfor den grenseløse uforstand som Wiens kritikere har mottatt dette skuespillet med, deres likefrem rørende mangel på anelse om hva det her egentlig kommer an på, kan vi ikke la være å tilstå at vi kjenner behov for å få vite hvilke toneangivende krefter i det tyske folk som var i stand til å erkjenne at det til tross for all Heibergs dramatiske klossethet, all hans ufullkommenhet i persontegningen, likevel i dette verk allerede kan spores et gjenskinn av en helt ny tid. Flertallet av våre dannede mennesker synes med sin åndelige kraft kun å ha nådd så langt som til å forstå Ibsen, denne siste utløper av en kultur som holder på å gå under. Men derifra og til å følge den som gjør et første - om enn et svakt - forsøk på å skape kunstnerisk uttrykk for en ny moralsk verdensordning, dertil strekker ikke deres krefter. Hvilket budskap er det Ibsen forkynner for verden? For det meste intet annet enn motsetningen mellom vår virkelighet og våre moralske ideer, det umulige i å innrette vår virkelighet efter disse idéer. Men det han anser som slike «moraliske ideer», de stammer fra en gammel, utle-

vet kultur, det er moralsk skrapjern, som derfor nødvendigvis ofte blir utstøtt fra livet. Kun umodne ungdommer og de blandt de eldre som aldri har forstått at det moralske livsinnhold fra en forgangen tid har funnet sitt fullkomment dekkende kunstneriske uttrykk i vår klassiske periode, et uttrykk som ikke er til å overgå; kun de to nevnte grupper av dannede mennesker kunne forfalle til den usunne Ibsen-kultus som dog ikke er noe annet enn resultatet av den aller krasseste mangel på dannelse. Ibsen innså riktignok at det bestod et fryktelig misforhold mellom det virkelige liv og de moralske idéer, men han kom ikke frem til den erkjennelse at gjæringen i våre dagers samfunn overhodet nettopp ikke kan vurderes lenger ut fra fortidens moralske målestokk, men at tiden står overfor en total «omvurdering» av hele den moralske verdensordning. «Godt og ondt» i tradisjonell forstand er nemlig utslitte begreper som i høyeste grad har behov for en slik «omvurdering». Spørsmålet blir da: Hva kan vi støtte oss til ved en slik «omvurdering»? På dette gies det kun ett svar: livet selv. Og dermed har vi erkjent at moralske verdivalg må rette seg etter livet, og ikke – slik Ibsen vil – at livet skal rette seg etter de bestående moralverdier. Et moralsk prinsipp blir en skadelig kraft i det øyeblikk da det stiller seg i veien for en sunn utvikling av livet. Dette er grunntanken i Heibergs stykke. En ung enke, fru Holm, har fra sin mann på hans dødsleie mottatt den bekjennelse at han aldri var henne utro, hverken i gjerninger eller i tanker. Denne tanke utgjør hennes livsglede i tiden etter ektemannens død. All hennes lykke hviler på dette. Men mannens bekjennelse var – en løgn. Dette vet kun redaktør Ramseth, som har mottatt en betroelse fra en kvinne som en gang var tjenestepike hos familien Holm, at Holm en gang har forgrepet seg på henne. Redaktør Ramseth opptrer som representant for dyden, i form av sannheten, den usminkede, rene sannhet om kjensgjerningene. Og han gjør fru Holm kjent med de faktiske forhold. Dette gjør at hun blir sinnssyk og mister berøringen med et normalt liv. Det vil si at «sannheten» har ødelagt et liv som kunne gått lykkelig videre på grunnlag av en «lykkebringende løgn». Dersom kritikerne tror at Heibergs drama bare er et polemisk innlegg mot Ibsen, så er det kun en beskjedne brøkdelen av sannheten. Stykket er den første handling fra en ny tid, det første slag mot fortidens morkne moralske struktur. Kritikerne i Wien har nok en gang vist at de er ute av stand til fordomsfri bedømmelse av det som har kvalitet. Her ble det utgitt en mynt med høy verdi – om enn i noe dårlig pregning –, og journalistenes småpenger var ikke i stand til å innløse den. Vi skal ved denne anledning ikke unnlate å henvide særskilt til frøken Simrock, som spilte fru Holm. Den måte hun oppfattet og fremførte rollen, var virkelig verd å oppleve, uavhengig av alt annet. Med enhver nyans fengslet hun vår oppmerksomhet pånytt. Den som har sett henne i «Kong Midas», vil ikke tvile på at vi her har å gjøre med en stigende stjerne. Ikke mindre interessant var herr Mitterwurzer som Ramseth. Det innebærer en spesiell kunstnerisk innsats å kunne spille denne skikkelse med dens ubøyelige natur på

en enhetlig måte. Man tror fra øyeblikk til øyeblikk at nå må den briste, denne stivhet, der den frembringer den ene ulykke etter den andre ut fra en sannhetsfanatisme. Men Ramseth forblir «sann», til han gjennom sin «sannhet» har tatt forstanden fra sitt stakkars offer. Å gjøre denne stabet troverdig makter Mitterwurzer i særlig høy grad. (10)

«Balkon», drama av Gunnar Heiberg –
Oppførelse ved Berliner Dramatische Gesellschaft.

Efter «De ubudne» kom Gunnar Heibergs «Balkon». Til denne dikteren har jeg et spesielt forhold. Da jeg så hans «Kong Midas» i Wien for ti år siden, var jeg halvveis forrykt. Jeg kom ut av teatret med et grenseløst Heiberg-svermeri. Jeg kunne ikke tenke meg å gå hjem, og full av begeistring satte jeg meg inn i nærmeste vertshus, lot dem bringe meg blekk og penn og satte usammenhengende ord ned på papiret. – «Gjenskinn av en ny tid» skrev jeg som overskrift. Jeg gav det hele til en venn som redigerte et tidsskrift – et av det slaget som blir lest av et par hundre mennesker, det vil si ingen. Der kom den på trykk. Så gikk jeg til mine venner, utelukkende forstandige mennesker. Der må dere gå og se, sa jeg til dem. De gikk, og – lo meg ut. De behandlet meg som et stort barn.

Jeg er blitt eldre siden den gang. Men den hånlatte som sist helg fremdeles kunne høres under fremførelsen av «Balkon»; hadde likevel for meg noe sårende ved seg. For meg er Heiberg en dikter hvis laster skal tilgies for hans dyders skyld.

[Så kommer en beskrivelse og anmeldelse av stykket. Midt i teksten står følgende avsnitt:]

Enkelte kloke mennesker har funnet ut at stykket skulle være en satire over kjærligheten, enda andre kloke mener at det kan være en parodi på Ibsens og Bjørnsons dramatiske art. For meg kan de alle ha rett. Jeg ser i dramaet et stykke liv som utspiller seg mellom mennesker som følger sitt hjerte. (12)

Blant de forskjellige synspunkter som her fremsettes, kan vi spesielt merke oss de mer kritiske kommentarer til Ibsen, særlig om *Ibsen, denne siste utløper av en kultur som holder på å gå under*, og om *den usunne Ibsen-kultus*. Disse utsagnene står ikke alene. I et brev til Rudolf Schmidt (31) omtaler Steiner den *sump av estetisk villfarelse* som flertallet av de såkalt dannede er havnet i, og føyer til: *Kun denne estetiske villfarelse, som har sin rot i en forferdelig åndelig dovenskap, har gjort det mulig at Ibsen har fått den oppslutning som han nu engang har*. Også ellers skinner det ofte igjennom at Ibsen først og fremst må sees på bakgrunn av en kultur som ebber ut ved forrige århundreskifte.

Det viktigste ved disse utsagnene er kanskje at de viser Rudolf Steiners søken etter det sannest mulige bilde av fenomenet Ibsen. Det mangler ikke på

positive vurderinger, men han ser også dikterens spesielle begrensning. De to følgende formuleringene kan belyse dette:

Den andre henvisning var den som jeg ga for åtte dager siden, i foredraget om «Ibsens åndsart», hvor det ble påvist hvordan Ibsen på en så skarpsindig og storartet måte har pekt på personlighetens utforming i vår tid, og hvordan han nettopp derved, at han så betydningsfullt karakteriserer det som i vår tid har preget seg ut, henviser til noe høyere, som går ut over personligheten, det som vi i den teosofiske verdensanskuelse kaller individualiteten. (37)

Jeg har tidligere måttet gruble meget over det som Ibsen har søkt i en del av sine dramaer. Et antall av hans skikkelser er innhyllet i noe ubestemt åndeaktig. Dypt gripende blir det i «Når vi døde vågner». Men alt blir der stående i en «mystikk» som ikke kan gripes. Ibsen finner ikke det øyeblikk i menneskesjelen hvor denne skuen bryter gjennom til den virkelige, åndelige verden. Derfor oppstår ikke det åndelige på dramatisk vis i hans stykker. (30)

Den mest balanserte uttalelse finner vi i Rudolf Steiners hilsen til Henrik Ibsen på hans syttiårsdag, hvor vi finner anerkjennelse og hjertevarme i kombinasjon med skarpe iakttagelser. Et par setninger fra slutten av teksten kan anslå stilen:

Slik forstår jeg Ibsen. For meg er han en natur som er sterk nok til å fornemme det problematiske i vår tid som sin egen smerte, men som ikke er kraftig nok til å realisere våre høyeste mål. (...) Jeg tenker at den gamle mester vil glede seg, når vi i dag på hans fødselsdag sier til ham, at vi har forstått ham. Han ville i sitt femtiårige virke føre menneskene til frihet. Og vi vil bevare vår frihet også overfor ham selv. Ikke blind beundring, men beundrende erkjennelse skal han se hos oss, når vi på denne dag vender oss til ham med vår hilsen. (22, samt Skavang side 5-8.)

Så langt var det mulig å forfølge temaet «Steiner om Ibsen» innenfor den gitte ramme, og jeg håper det har bidratt til å kaste lys over de to store åndslivsaktørene ved overgang til moderne tid. Ut fra noe av det som tidligere under seminaret hadde vært nevnt i samtalen, fant jeg det naturlig å føye til følgende betraktning:

Som avslutning kan det, i beste Ibsen-tradisjon, kanskje være på sin plass med et spørsmål. I Rudolf Steiners behandling av Ibsen synes det å være et udekket felt, et ubehandlet emne. Det er nemlig påfallende hvor lite han har å si om *Peer Gynt*. Hvis han mente at verket ikke var verd noen videre kommentar, er det en sak for seg. Men som ett av de Ibsenstykker som med rette kan kalles «mysterie-dramaer», inneholder det jo vektige synsmåter på menneskelig utvikling. Man kan si at stykket ikke er «typisk Ibsensk», for som han selv sier, «kom det av seg selv», det var ikke kjempet frem, som

regelen var for de andre stykkene. Det har en uryddig form, en for Ibsen uvanlig stor dose humor, og selv om det har en åpen avslutning, har denne kanskje mer karakter av et svar enn noe annet av hans verker.

Det er denne antydning av et «svar» på livsgåter som jeg her vil peke på og spørre hvordan man skal bedømme. Peer går nemlig en utviklingsvei som samtidig på mange måter kan sees som en innvielsesvei. Det begynner med prøvelsene i fjellet, som han ved gode makters hjelp slipper levende fra, men hvor han på grunn av sin lettvinthet gjør de mørke makters prinsipper til sine egne. Han lever så et langt liv med et selvbilde og en livsholdning som er så preget av egoisme som det vel er mulig, og han skifter maske eller rolle så tidt som vinden snur. Selv om han får påminnelser om livets alvor underveis, fortsetter han å svømme på overflaten, kanskje er det hans oppblåste ego som holder ham flytende.

Men regnskapets dag kommer, presentert av Knappestøperen. Og det som da skjer med Peer, er en ekte mysterieforegang. Han konfronteres med at han ikke har oppfylt sin bestemmelse på jorden, hvilket igjen vil si at han ikke har utviklet sitt forhold til sin egen vesenskjerne. For å nå dette mål, kreves det av Peer at han må gi slipp på sitt høyt elskede «selv». Og utrolig nok makter han det, han klarer i full ærlighet å ta farvel med hele sitt maskeaktige og erklære seg selv som «usigelig fattig», på vei tilbake til intet. Men på den annen side av denne avgjørende stasjon på veien venter ham Solveig. Og fordi han nå er moden for det, kan det finne sted en samtale mellom Peer og Solveig som nærmest har karakter av en esoterisk undervisning. På stykkets to siste sider antydes menneskets forhold til de høyeste guddommelige makter, det enkelte menneske-jegs utspring i verdens-jeget og de skjebnemessige lover for menneskelig videreutvikling. I dette lys får også Knappestøperens ord om «mesters mening» sin rette vekt.

Ibsen var ytterst tilbakeholdende angående det religiøse, han hadde en utpreget «skyhet overfor det hellige». I Peer Gynt gikk han antagelig så langt han kunne når det gjaldt å navngi de åndsvesener som kan lede menneskene videre. Men selv om teksten på dette sted fortsatt har et gåtefullt preg, er det samtidig tydelig å lese at her foreligger en moderne, ikke-konfesjonell oppfatning av Kristus-vesenet. Og mitt avsluttende spørsmål blir på denne bakgrunn om Ibsen her muligens har gitt sin antydning av den norske oppgave, nemlig å strebe etter en ny Kristus-forståelse, et nytt gjennomkristnet forhold til verden, både dens naturside og dens åndelige dimensjon. □

Nedenstående liste omfatter de 40 stedene hos Steiner som er nevnt innledningsvis. Tallene i parentes i teksten viser til nummereringen i listen. Rekkefølgen svarer til redaksjonen av GA og er derfor ikke strengt kronologisk. Henvisninger til de opprinnelige trykk (navn på tidsskrifter etc.) vil man finne i Gesamtausgabe. Jeg gjør også oppmerksom på at ikke alle tekststedene i listen er sitert i teksten. J.K.

1. GA 28, *Mein Lebensgang*, 3 steder: sidene 195, 228, 277-278.
2. GA 29, side 108, 1898. *Kommentar til kritikeren Harden*.
3. GA 29, side 113, 1898. *Om Ibsens dramatiske teknikk*, se også Skavang.
4. GA 29, side 138-139, 1898. *Også en Shakespeare-hemmelighet*.
5. GA 29, side 167-168, 1899. *Ibsen som tragiker*, se også Skavang.
6. GA 29, side 161, 1899. *Kritikk av teaterdirektør Schlenther, Wien*.
7. GA 29, side 170, 1899. *Anmeldelse av Hermann Babrs bok «Wiener Theater 1892-1898»*.
8. GA 29, side 173-174, 1900. *Anmeldelse av Siegismund Friedmanns bok «Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts»*.
9. GA 29, side 177-178, 1900. *Anmeldelse av Hans Landsbergs bok «Los von Hauptmann»*.
10. GA 29, side 188-190, 1890. *Anmeldelse av Gunnar Heibergs «Kong Midas», oppført på «Det tyske folketeater», Wien*.
11. GA 29, side 200, 1897. *Anmeldelse av «Sozialaristokraten», komedie av Arno Holz*.
12. GA 29, side 256-258, 1898. *Anmeldelse av «Balkon», drama av Gunnar Heiberg, oppførelse ved Berliner Dramatischen Gesellschaft i Residenz-Theater, Berlin*.
13. GA 29, side 266-267, 1898. *Til en oppførelse av Ibsens «Brand», se også Skavang*.
14. GA 29, side 274, 1898. *Anmeldelse av «Tote Zeit», drama i tre opptrinn av Ernst Hardt*.
15. GA 29, side 358-361, 1899. *Anmeldelse av «Når vi døde vågner», en dramatisk epilog av Henrik Ibsen, se også Skavang*.
16. GA 29, side 393-395, 1900. *Anmeldelse av «De unges forbund», lystspill av Henrik Ibsen, se også Skavang*.
17. GA 29, side 403-406, 1897. *Kritikk av den italienske skuespiller Ermete Zacconi*.
18. GA 29, side 432-433, 1898. *Kommentar til Carl Heine og hans Ibsen-teater, se også Skavang*.
19. GA 30, side 359, 1897. *Charles Lyell, til hundreårsdagen for hans fødsel*.
20. GA 30, side 427, 1900. *Kommentar til en bok av Hermann Türck*.
21. GA 31, side 303, 1898. *Artikkel om «Høyskole og offentlig liv»*.
22. GA 32, side 21-26, 1898. *Til Ibsens syttiårsdag, se også Skavang*.
23. GA 32, side 316, 1900. *Kommentar til Jacobowskis antologi «Aus Deutscher Seele»*.
24. GA 32, side 450, 1898. *Minnebøytid for Theodor Fontane, referat av Otto Brahms festtale*.
25. GA 32, side 490, ca. 1900. *«Neue literarische Erscheinungen», katalog*.
26. GA 32, side 496, ca. 1900. *«En ny Ibsen-utgave», kort henvisning*.
27. GA 33, side 41, 1898-1900. *«Literatur und das geistige Leben im XIX. Jahrhundert», om Hebbels forhold til Ibsen*.
28. GA 33, side 108-110, 1898-1900. *«Literatur und das geistige Leben im XIX. Jahrhundert», om litterære strømninger i Norge*.
29. GA 33, side 123, 1898. *Foredrag: Ibsens og Nietzsches betydning for det moderne åndsliv*.
30. GA 36, side 208, 1924. *Anmeldelse av Albert Steffens skuespill «Das Viergetier»*.
31. GA 39, side 55, 1890. *Brev til Rudolf Schmidt 5. desember 1890*.
32. GA 39, side 136, 1892. *Brev til Pauline Specht 20. januar 1892*.
33. GA 39, side 189, 1893. *Brev til professor Robert Saitschick 9. januar 1908*.
34. GA 51, side 219 og 226, 1905. *Schiller og vår tidsalder, første foredrag*.
35. GA 53, side 113, 1904. *Foredrag: Teosofi og Tolstoi*.
36. GA 53, side 280 flg., 1905. *Foredrag: Ibsens åndsart*.
37. GA 53, side 294 flg., 1905. *Foredrag: Menneskets fremtid*.
38. GA 56, side 158, 1908. *Foredrag: Mann, kvinne og barn i lys av åndsvidenskapen*.

Skavang: Norsk utgave av følgende tekster: *Til Ibsens syttiårsdag – Om Ibsens dramatiske teknikk – Anmeldelse av «Når vi døde vågner» – Anmeldelse av «De unges forbund» – Ibsen-teatret – Ibsen som tragiker – Om en oppførelse av Ibsens «Brand»*. – Oversatt av Kristine Skavang, utgitt på Norsk Antroposofisk Forlag 1955.