

Ein eksemplarisk kulturkamp:

Åsmund Sveens litterære engasjement for Nasjonal Samling

Abstract

An exemplary battle of culture: Åsmund Sveen's Literary Involvement in the Norwegian Nazi Party

This article aims to explore the function of occasional poetry in the propaganda of the Norwegian World War II collaborationist party Nasjonal Samling ('National Gathering'). Specifically, it does so through a close reading of a poem by the author and propagandist Åsmund Sveen (1910–1963). As a point of departure, I claim that in terms of an ideology of art, the Nazis promoted the idea of a national Renaissance, supported by the widespread belief in the necessity to restore a lost golden age for Norway. I argue that this idea of a Renaissance is joined to a twofold rhetoric in Sveen's poem: Firstly, his text encourages readers and listeners to work for a cultural rebirth, while secondly the poem provides an example of this rebirth in its own right. Employing a contextual and rhetorical perspective, I attempt to show how imaginative literature might assume a special function within political propaganda. My central claim is that literature has the opportunity to define norms of cultural creation while simultaneously supplying examples of this cultural norm.

Key words: Nazism, rhetoric, nationalism, cultural rebirth, Åsmund Sveen

Forfatteropplysningar: Per Esben Svelstad (f. 1987), stipendiat i allmenn litteraturvitskap, NTNU. Arbeider med ei ph.d.-avhandling om forfatterskapen til Åsmund Sveen, med særleg vekt på queere lesingar. Har også publisert artiklar om den franske renessansepoeten Louise Labé og den arkaiske greske lyrikaren Sapfo. Adresse: Institutt for språk og litteratur, NTNU, 7491 Trondheim. E-post: per.svelstad@ntnu.no.

I juli 1937 opna Adolf Hitlers parti NSDAP «Haus der Deutschen Kunst» i München. Opningsutstillinga synte fram dei verka Hitler hadde godkjend, og hadde eit motstykke i den likeins nazi-kuraterte utstillinga «Entartete Kunst». Denne siste skulle vera ein skrekkens motpol til den realistiske, tradisjonelle kunsten NSDAP fremja. I *Dagbladet* skreiv Ragnhild Kaarbø satirisk om opninga:

Det som har foranlediget at kunsten gjenopstår akkurat nu, er åpningen av det nye store Haus der deutschen Kunst (i Englischer Garten), et gresklignende bygg i hvit marmor med utallige søiler. Føreren har selv for fire år siden nedlagt grunnstenen til huset [...]. Her blev nasjonalsosialismen født, her skal også den nye rene tyske kunst gjenopstå (Kaarbø 1937: 9).¹

Tittelen på reportasjen var «Renessansen i den tyske kunst». Her ironiserer Kaarbø over det estetiske synet som ligg bak kulturpolitikken til NSDAP: trua på ein tapt gullalder som kan nyfødast ved at staten avgjer ikkje berre *kva slags* kunst som skal lagast, men også *kvar* og *når* denne kunsten skal oppstå. Denne estetiske gjenopplivinga baserer seg altså på temporale og spatiale assosiasjonar med den tapte tida. Artikkelen viser at renessansen ikkje berre er ei epokenemning, men også ein *idé*. Kva inneber det at ord som «renessanse», «fødsel» og «nyreising» går att i omtaler av den nazistiske kulturpolitikken?

I denne artikkelen vil eg drøfta dette spørsmålet ved å sjå nærare på eit propagandadikt skrive for Nasjonal Samling av Åsmund Sveen (1910–1963). Sveen hadde vorte ein kritikarrost poet og romanforfattar på 1930-talet. Dei fire diktsamlingane han gav ut i perioden, inneheldt for det meste modernistiske frie vers, men også bygdeviser og andre nostalgiserande dikt i bunden form. Sveen skal ha sett den tyske okkupasjonen som inngangen til ein «napoleonsk epoke», og melde seg inn i NS hausten 1940 (Ringdal 1993: 175). Gjennom krigen skulle han ha ulike oppdrag som kulturarbeidar for Quisling-styret: sensur av forlag og teater; redaktør av Nasjonal Samlings litterære kanon i antologien *Norsk ånd og vilje*; forfattar av kunstteoretiske programskrift og prologar.² Rolla forfattarar som Sveen og den skjønnlitterære arva spelte for

NS, er eit underutforska felt.³ Likevel er den litterære propagandaen særskilt relevant å studera, fordi kunstnarlege tekster kan ha ein *dobbelfunksjon* i politisk propaganda: Dei kan på ei og same tid ytra seg normativt om kultur og skapa den kulturen dei ytrar seg om.

Særs tydeleg blir dette i teksta eg vil fokusera på i denne artikkelen, ei av dei lengste og viktigaste tekstene Sveen skreiv på oppdrag frå Quisling-regjeringa. Det dreiar seg om ein prolog Sveen framførte ved hundreårsfeiringa for fødselen til Edvard Grieg i 1943, eit stort, nasjonalkulturelt jubileum der NS gjennom offisielle markeringar opphøgde Grieg til eit eksemplarisk symbol på norsk kultur. I prologen, ein panegyrikk over komponisten, viser Sveen korleis den nazistiske kulturpolitikken i Noreg utnytta kulturelle element som personar, stader, verk og tradisjonar for å mana fram ein renessanse for den norske gullalderen. Såleis gjev diktet eit høve til å utforska den retoriske dobbelfunksjonen til skjønnlitteraturen i propagandaen frå NS.

NS såg samfunnsendingane og krisetida som *naudsynt* og påstod det var ei bryting mellom ulike ideologiar som skulle føra til eit nytt og betre samfunn. Politikken i det nyoppretta Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, der Sveen arbeidde, vart dimed eit verkty for å fremja dette synet. Hypotesen min er at den retoriske og tekstlege forma denne ideologien fekk i Sveens propagandadikting, kan forståast i ljøs av eit *prinsipp om nasjonal renessanse*, med tilknytningar til både nasjonalromantiske og vitalistiske idéar. Eg vil fyrst greia ut om gullaldertanken i NS og dette renessanseprinsippet, før eg gjer ei lesing av Grieg-prologen.

Treleddsteorien og den fascistiske utopien

I definisjonar av fascismen går omgrep som renessanse, regenerasjon og *palingenese* igjen.⁴ Den engelske fascismeforskaren Roger Griffin bruker dette greske omgrepet for «atterføding» som eit hovudkjenneteikn ved fascismen:

FASCISM is a revolutionary species of political modernism originating in the early twentieth century whose mission it is to combat the allegedly degenerative forces of contemporary history (decadence) by bringing about an alternative modernity and temporality (a 'new order' and a 'new era') based on the rebirth, or palingenesis, of the nation. [...] (Griffin 2007: 181f, kursiv i original).

Palingenese-omgrepet står for eit ideal om å få slutt på ein epoke med forfall og degenerasjon ved å føda nasjonen på ny gjennom dyrking av kunst og kultur. Det representerer ei total fornying av både den politiske, økonomiske og sosiale orden, så vel som av kultur, mentalitet og nasjonal karakter (sst.: 206). I Griffins definisjon vil fascismen byggja ein alternativ modernitet ved å søkja attende til ei stordomstid. For at denne stordomstid skal kunna oppstå, må moderne materialisme og individualisme vika.

Det fascistiske målet om palingenese set i verk det eg vil kalla ein *treleddsteori*, som blir tydeleg også i NS-propagandaen. Denne teorien går ut på at ein for lengst tapt *gullalder* har vorte etterfylgd av ei *forfallstid* som skal og må avløysast av ein *regenerasjon* som gjenopprettar den tapte stordommen. Dette ser me hjå kulturideologen Gulbrand Lunde med ein historieteori som inneheldt tre distinkte epokar: Stordomstida i vikingtid og høgmellomalder, forfallstid frå seinmellomalder til 1940 og ei ny stordomstid under NS (jf. Sørensen 1989: 34f). På ny skulle den menneskelege intelligensen og skaparkrafta byggja opp den tapte gullalderen: «[V]ed å hente inspirasjon fra Norges storhetstid skulle Nasjonal Samling samle nasjonen til nye store dåder» (sst.: 28). Gullalderen var definert som Noregsveldet fram til 1300; Noreg hadde oppnådd «storhet, velstand og ære, og ikke minst: geografisk ekspansjon, på grunn av sin påståtte rasemessige overlegenhet og kulturskapende evner» (Søhoel 1997: 47). NS fann støtte for dette historiesynet hjå både Schøning, Wergeland og P.A. Munch, og fremja eit «spiralt» historiesyn: Samtida skulle ta opp impulsar frå gullalderen, men bringa dei til eit høgare utviklingstrinn (sst.: 69). Lengten etter ein ny gullalder var ein impuls som låg i tida etter nasjonalromantikken og unionsoppløysinga, slik også Kristian Aurebekk Andersen framhevar om NS-lyrikken: «De

nasjonalsosialistiske lyrikerne knytter alle i flere dikt an til denne gullalder- og kontinuitetstanken i forhold til vikingtiden og nasjonalromantikken som en berettigelse for nazismen» (Andersen 2009: 106).

Denne vendinga attende mot fortida kan forståast som eit grunnlag for den nazistiske *utopien*, forstått som den alternative moderniteten Griffin framhevar. Eit hovudtema i den nasjonalsosialistiske lyrikken under okkupasjonen er «*tiden som skal komme (som kommer og som har kommet)*» (Andersen 2009: 106, kursiv i original). Lyrikken til NS-diktarar som Kristen Gundelach og Cally Monrad skildrar ei framtidig, nasjonal stordomstid. Sveen skildra utopiar også før engasjementet i NS.⁵ Ein kan argumentera for eit samband mellom den spirituelle vitalismen han dyrka som estetikk på 1930-talet, og den revolusjonære nyskapinga av samfunnet han stod for som NS-arbeidar.⁶ Den vitalistiske drifta mot ei ny og «gjenfortrylla» verd basert på ei dyrking av livskraft er i slekt med den nazistiske dyrkinga av styrke og natur.

Eit døme på samanhengen mellom gjenfødning og utopi finst i ein annan Sveen-prolog, også frå 1943. Sveen framførte i november dette året eit dikt ved opninga av Noregs Ungdomsråds landsmøte i Oslo. Denne prologen er både ein visjon om ei gjenoppliving av det gamle, og ein appell til forbrødring trass i dei vanskelege tidene med strid, ulukke og kulde:⁷

Vi lyfter merkjet med unge krefter

i gamle hugmåls ætt.

Vi skyv til side det mål som hefter,

for slik er ungdoms rett.

Vi brøyter veg til vårt framtids Noreg,

med sol i von og vett.

[...]

Slik skal vi bygge vårt framtids Noreg.

Slik skal vi trygge vårt opphavs Noreg.

I striden stemner vi rake på,

men brør lyt semjast, skal heimen stå.

(min transkripsjon frå NRK Radio 1943)

Denne prologen skildrar den handlekrafta og det målmedvitete som er typisk for mykje nazistisk lyrikk. Sveen fokuserer på dei intensjonane som *har vore fremja* («gamle hugmål», bm. «forsetter»), for å framheva det som *kjem*, i presens, før han til slutt rissar opp ein framtidsvisjon. Nettopp denne visjonære krafta har vorte understreka av fleire forskarar på nazistisk litteratur. For den austerriske poeten og NSDAP-diktaren Josef Weinheber var poesien knytt til det mystiske, der fornufta er stille og det visjonære byrjar (Schoeps 2004: 197). Gudrun Lello har understreka at NS-litteraturen var irrasjonell: Litteraturen var heile folkets sak, og geniet skulle ikkje driva med intellektuell analyse (Lello 1995: 104). Fortid og framtid heng tett saman i akkurat dette Sveen-diktet: Han vil *byggja* eit Noreg for framtida, men samtidig *tryggja* eit opphavleg Noreg. Forbrødringa i notida og konsolideringa av den fortidige nasjonale arva er implisitt naudsynt for å nå den nazistiske framtidsutopien. Slik blir poeten også ein visjonær vegvisar.⁸

Å framheva renessansen som hovudtema i propagandaverksemda til Sveen underbyggjer det den tyske litteraturforskararen Ralf Schnell ser som eit hovudskilje mellom italiensk fascisme og tysk nasjonalsosialisme – der kulturpolitikken til NS låg tettast opp mot den tyske.⁹ Medan italienarane såg seg sjølve som politisk avant garde og difor i stor mon assosierte seg med den *kunstnarlege* avant garden – futurismen – mangla den tyske nasjonalsosialismen ei tilsvarande forståing av kor open både den politiske og den estetiske prosessen var:

Berre strevinga, rørsla etter oppbrot var utopisk – målet var ein regresjon til førardømmet og riket.

Difor arva *denne* rørsla [den tyske nasjonalsosialismen] alle arkaiske trekk som låg på vegen

hennar, og undertrykte, forfylgde og fordreiv all openheit som kravde å utvida – også dei estetiske – grensene¹⁰ (Schnell 1987: 41f).

Denne karakteristikken kan nyanserast,¹¹ men Schnell formulerer ein generell observasjon som tillèt å sjå det estetiske og det politiske programmet som to sider av same saka. Den tyske nasjonalsosialistiske litteraturen dyrka arkaiske drag som eit litterært svar på gullalderdyrkinga. Me kan sjå ein liknande tendens i den norske nazismen. Andersen understrekar i sin analyse av NS-lyrikken at det gamalmodige ordvalet til Kåre Bjørgen kan ha hatt til effekt å knyta tekstene «til det arkaiske Norge, det norrøne Norge» (Andersen 2009: 36). Ein liknande arkaiserande språkbruk finn me hjå Sveen, slik det korte utdraget frå NU-prologen ovanfor viser. Sjølv stilnivået i NS-propagandaen kan såleis seiast å stø opp under idéen om palingenese.

Renessanseprinsippet som nasjonalistisk program

For å analysere denne palingenetiske ideologien i Edvard Grieg-hyllesten frå Åsmund Sveen, vil eg rekna han som uttrykk for eit *renessanseprinsipp*. Ifylgje den franske litteraturforskarer Christophe Imbert kan renessansen studerast som eit historiografisk prinsipp heller enn som ein definert epoke. Sjølv om renessanseomgrepet vart konstruert allereie på 1400-talet, vann det fyrst terreng under den italienske nasjonalismen i det nittande hundreåret. «Renessansen» som prinsipp ovrar seg på to vis: Han representerer ein idealisert periode i fortida – ein gjenoppdaga gullalder – og han står for ei notidig moglegheit til å gjenskapa denne gullalderen (Imbert 2007: 16).

Påstanden til Imbert er at renessansen ovrar seg som *arketypp* i europeisk tenking. Renessansen står ikkje berre for «gjenfødninga» av antikken mellom ca. 1300 og 1600. Han er også ein kulturell topos som stadig nye nasjonalistiske rørsler hentar inspirasjon frå. Også den opphavlege renessansen hadde eit nasjonalpolitisk prosjekt i å dyrka fram og foredla ein nasjonal kultur. Imbert meiner at når omgrepet «renessanse» festa seg i omtala av 1500-talet samtidig

som det vart brukt om dei politiske og kulturelle revolusjonane på 1800-talet, er det eit indisium på at renessansen så å seia var 1800-talets *program* (sst.:16). Ein ny nasjon treng førebilete for å byggja seg opp som ein sterk og livskraftig sivilisasjon. Den eksemplariske, men tapte, stordomstida kan på det viset tena som utgangspunkt for den nasjonale gjenfødinga ein vil oppnå i samtida.

Renessanseprinsippet hjelper til med å analysera fram spesielt to særdrag ved Sveens Grieg-prolog. For det fyrste får det fram korleis NS nytta same tilnærming til nasjonsbygging som dei europeiske nasjonsbyggjarane på 1800-talet. Den nasjonalistiske tradisjonen dei hentar argument frå, har røter attende til starten av nytida. For det andre understrekar renessanseprinsippet sterkare enn Griffins «palingenese» samanhengen mellom kunst og politikk. Å identifisera renessansen som arketypp i propagandaen peiker i større grad på fascinasjonen NS hadde overfor den norske gullalderen, og opnar for å spørja kva for litterære grep kulturarbeidande nazistar som Sveen sette i verk for å fremja synet sitt. Dette inneber likevel ikkje at det utopiske draget i tekstene er irrelevant. Derimot vil eg underbyggja i analysen at dette perspektivet opnar for ei større forståing av kva for rolle gullaldertanken spelte for den litterære NS-propagandaen.

Dei retoriske effektane av det nazistiske renessanseprinsippet

Det finst eit visst tilfang med litterære motiv og retoriske figurar som blir sett i verk i propagandaens teneste. Christophe Imbert nemner nokre særskilte tankefigurar som kjenneteiknar renessanseprinsippet: ljøs etter mørker, vår etter vinter, oppvakning etter svevn, oppstode, kunstens eller skjønnlitteraturens kadaver som står opp frå grava (Imbert 2007: 17).¹² Me ser eksempel på dette i ein kulturideologisk artikkel Sveen skreiv for NS:

Tidens egen-idé ligger enno i mørket bak fødselsveene. Og når den i nær framtid springer ut av historiens moderskjød, vil den vise seg å være like gammel som det evige menneskebarn – selv

om den no stiger nyfødt ut i lyset. Sin refleks har den allerede kastet inn i tiden som små lys [...].
At historien er svanger med en slik kunstens egen-idé, en ny åndelig erkjennelse, er helt visst.
Ellers vilde alt være meningsløst (Sveen 1943a: 7).

Dette er motiv som metaforisk skildrar idéen om fornying, gjenfødning og framtidshåp, og som ideologisk motiverer eit sett retoriske grep.

Eit kjennemerke ved kulturpolitikken til NS er det me kan kalla ein *adopsjonsstrategi*. På same måten som det tyske NSDAP «adopterte» det norske NS element frå ein samtidig kulturell konsensus for å tena Quisling-regjeringas propagandaføremål (jf. Mosse 1996: 249, Helseth 2000: 232). Som Ragnhild Kaarbø understreka, vart «Haus der deutschen Kunst» opna nett i München fordi det var der nazismen «oppstod» under det såkalla ølkjellarkuppet i 1923. I Noreg tok NS mellom anna til orde for å byggja opp att domkyrkja på Hamar, som hadde lege i ruinar sidan 1500-talet (Helseth 2000: 162).¹³

Desse stadbundne propagandahandlingane viser korleis den nazistiske retorikken om kulturell gjenreising gjer bruk av *topoi* i både konkret og overført meining. «Topos» er rett og slett det greske ordet for «stad», og står i retorikken for den metaforiske staden talaren hentar argument frå. Nazistane henta på si side argumenta sine frå *konkrete* stader som hadde ein kulturell verdi i kraft av å vera symbol på den norske gullalderen. Noregsveldet i mellomalderen skulle gjenreisast heilt konkret ved at dåtidas maktsymbol, som domkyrkjene, skulle byggjast opp igjen. Idéen om å gjenreisa nasjonale symbol er ei arv frå nasjonalromantikken og ynsket om å byggja opp under den nasjonale renessansen. For NS vart desse stadene på den eine sida konkrete, geografiske symbol på Noregsveldet, og på den andre sida kjelder til argument for korleis den nasjonalsosialistiske idealstaten skulle skapast.

Dimed er «topikken» i NSDAPs og NS' kulturelle gjenreising nært knytt til ein annan hovudfigur i politisk retorikk: *exemplum*. Denne retoriske figuren går ut på å bruka ei mytisk eller realistisk forteljing om fortida som modell for korleis noko er eller bør vera i samtida. Det

som blir vist til i exemplumet, blir eit føredøme til etterfylging – eller potensielt til åtvaring. Denne figuren høver godt med historiesynet til nasjonalsosialistane på 1940-talet. For det fyrste grip exemplumet attende til *fortida* for å seia noko normativt om *no- eller framtida*. På det viset er figuren ein integrert del av treleddsteorien: Slik forfedrane våre gjorde, lyt også me gjera for at landet skal bli like sterkt som på deira tid. For det andre krev exemplumet at ein utnyttar den aktuelle forteljinga til å stø opp under nazismen. Kvar gong exemplumet blir brukt, «adopterer» talaren kjende personar, forteljingar, stader eller tekster for å definera kva den gjenfødde nasjonen skal kjenneteiknast av.¹⁴

Eit siste litterært element ved treleddsteorien er at ei inndeling i tre element er strukturelt og kognitivt tilfredsstillande – jamfør eventyrets tre repetisjonar til klimaks og det moderne dramaets tre akter. Dei tre ledda skaper ei forventning om at når ein kjem til det tredje, er det over; utviklinga lyt avsluttast. Ein slik teori er dimed i seg sjølv ein litterært og retorisk motivert struktur.¹⁵ Denne grunnleggjande narrative strukturen blir eit sentralt element i propagandaen for den norske nazismen, slik Sveens «Prolog ved hundreårsminnet for Edvard Grieg» vil visa.

Ei etterlengta utløysing: «Prolog ved hundreårsminnet for Edvard Grieg»

Ein av grunnane til at Sveen må ha eigna seg særskilt godt til å driva med propagandaarbeid for Quisling-regjeringa, er evna hans til å gjera etter norsk folkedikting. Prologen ved Grieg-jubileet er basert på den norske mellomalderballaden «Jomfruva Ingebjør». Denne bruken av ein gamal litterær tradisjon er typisk for det Ralf Schnell kallar det *epigonale* kjenneteiknet til nasjonalsosialistisk dikting: Ho fylgjer eldre krav til form for å markera at diktinga er tidlaus og uavhengig av samfunnet (Schnell 1987: 38).¹⁶

Den opphavlege balladen er ei metamorfoseforteljing der jomfru Ingebjør skal giftast bort til helten «Herre-Per». Konflikten i balladen går ut på at Ingebjør har ei vond stemor som skaper henne om til ei hind. Ingebjør lyt flykta ut i skogen, medan Per berre har gullringane

hennar att som minne. Han går på jakt etter hinda, men stemora skaper om Ingebjør til ei ørn «som flyg'e så hågt ivi hei» (siteret i Liestøl m.fl. 1958: 205). Per får ikkje att jomfrua før han skjer eit kjøtstykke ut or si eiga bringe og kastar det opp til Ingebjør som sit på ei grein i ørneham. Ingebjør får av seg hamen og veit med det same at stemora har fått straff:

[']Gud signe deg, dandis Herre-Per

fyr alle god-rå'ine dine!

Stjukmor mi sit i Trollebotn,

der græt ho syndine sine.'

– No heve sveinen funni jomfruva

(Liestøl m.fl. 1958: 206)

Grieg-prologen til *Sveen* er i seks delar, der den fyrste direkte siterer innleiinga til mellomalderballaden, med omkvedet: «– Horre skal sveinen finne jomfruva?» (*Sveen*1943b). Del to er eit femstrofers samandrag av handlinga i førelegget. Ei poetisk skildring av den norske naturen, og korleis Edvard Grieg gjenoppdaga folkeånda, utgjer den siste delen. Ifylgje den trykte versjonen i partiavisa *Norsk ungdom* vart teksta «[l]esen ved festkonserten i Nationaltheatret 15. juni 1943». Diktet blir såleis karakter ei blanding av den *epideiktiske* og den *politiske* tala. Opplesinga til *Sveen* er med andre ord både eit kulturskapande kunstverk som hyllar minnet om kunstnaren Edvard Grieg og ei normativ, politisk propagandatekst som skal oppmoda partimedlemmer til politisk handling.¹⁷ Slik set prologen i verk den retoriske dobbelfunksjonen; diktet skaper kulturelle normer som det sjølv bidreg til å oppfylla, og det gjer så gjennom å blanda to retoriske hovudsjangrar.

Det er to generelle aspekt ved diktet som kan karakteriserast som ei gjenoppliving av balladetradisjonen. Det fyrste er metamorfosemotivet, ein vanleg del av narrative univers der magi eksisterer. Den britiske myteforskarer Marina Warner poengterer at eventyr ofte fylgjer

ein narrativ logikk der den omskapte blir skapt om *igjen* til slutt – anten til si gamle form, eller til noko endå vakrare (Warner 2014: 36). Dette motivet tematiserer på det viset nettopp det reinsande og rekonstruerande som var sentralt i NS' framtidvisjon. I den tyske nazistlyrikken vart offerhandlingar og død rettferdiggjorte som del av ei naudsynt spirituell reinsing (Schoeps 2004: 172). Det eventyrlege attkjenningssmotivet etter den endelege metamorfosen finst òg i diktet til Sveen, og då som resultat av eit frykteleg offer.

Det andre aspektet er hyllesten av «Jomfruva Ingebjør» som «ei utgamal visdoms vise» i innleiingsstrofene:

'Eg veit meg ein edeleg skoge
sunna og vesta fyr fjord:
der vekse so mange dei edeleg' tre,
dei venast på jordi som gror.
– Horre skal sveinen finne jomfruva?

Der vekse so mange dei edeleg' tre,
bjørki og so lindi,
der spillar so mange dei edeleg' dyr,
hjorten og so hindi.

Der spilar so mange dei edeleg' dyr,
ikornet og so duva –:
ho er ætta av aurom landet,
den rike stolte jomfruva.'

Det heiter so i ei opphavs segn,
eit utgamal visdoms vise,
ei jomfru utor den andre heimen

ingi onnor lik,
ho elska ein herre herleg ung,
ein riddar utan svik.

(Sveen 1943b)

Ved å lesa desse strofene i ljøs av renessanseprinsippet blir det for det fyrste tydeleg at balladen fungerer som eit døme på visdommen overført frå den norske, litterære gullalderen. Sidan han er skriven etter mønster av denne gamle folkeballaden, blir prologen i seg sjølv ei gjenoppliving av visdomstradisjonen. For det andre er balladen om Ingebjør eit eksempel på renessansemetaforikken der den vene jomfrua som lyt hentast fram frå gløymsla, står for den gløymde kulturen. I sjølve folkevisa er det ikkje fyrst og fremst døden som trugar, men dei vonde maktene som skaper om Ingebjør, med det resultatet at ho er ugjenkjenneleg. Sveen utnyttar dette metamorfosemotivet til å oppmoda tilhøyrarane om å vera riddarar som kjenner att den norske folkeanda som lengtar etter å bli funnen, slik Grieg gjorde: «Kjenner du att det blide sus av aukande ljøs/når skogen vekkjer sine lydige søner?» (Sveen 1943b). Diktet rissar slik opp ein kulturkamp mellom det vonde og det gode, men som i den tyske, nazistiske propagandalyrikken blir det verande implisitt kven denne kampen er *mot* (jf. Schoeps 2004: 170). Gjenopplivinga av folkeanda er eit motsvar til eit forfall utan nærare spesifisert årsak.

Den impliserte fienden i kulturkampen må forståast som unionstida og det sivilisatoriske forfallet som hadde fjerna nordmenn frå naturen. Sveens overordna i Kultur- og folkeopplysingsdepartementet var kulturminister Gulbrand Lunde som hevda at den norske folkesjela var definert ved ein nærleik til naturen, nasjonalromantisk definert som den einaste sanne inspirasjonen for anti-degenerativ kunst.¹⁸ Kunstideologien til NS, fremja av Lunde, hevda at det særnorske hadde levd vidare på sida av den framande kulturen gjennom forfallet – unionstida – og at det låg i kvar nordmanns sjel å henta fram att denne kulturen. Nykelomgrepet hjå Lunde, som hjå Sveen, er å *finna att*:

Men skal det norske folket finne attende til seg sjølv og skapa ei nyreising i folket, då må det byggja på det nordiske grunnlaget, då lyt folket finna att den norske rytmen både i sitt liv og i sin musikk. [...] Det var i denne norske rytmen at dei store norske tonediktarane fann utløysing for skapargivnaden sin og gjorde norsk musikk kjend over heile verdi (Lunde 1942: 17).

Metaforikken til Lunde overlappar fullstendig med Sveen sin: Det norske er noko grunnleggjande emosjonelt og spirituelt som må gjenoppdagast, skapast på nytt etter gamle førebilete og vekkjast til live. Gjer det norske folket plikta si, skal dei på ny skapa stor kunst som går langt utover landegrensene, og slik får norsk kultur ein eksemplarisk verdi også overfor andre kulturar. Eventyrmotivet i prologen med den endelege metamorfosen attende til opphavleg form underbyggjer poenget til NS med at det norske folket vil *kjenna att* si eiga sjel når ho fyrst stig fram for dei etter krigens lidingar.

I den tredje delen av prologen gjer Sveen riddarvisa til eit eksemplarisk paradigme for folkeånda ved samanlikningsordet *som*:

Som denne sjæl i vår gamle myte
stundar djupast i all natur
ein ande bunden i ordlaus lengt.
Han rømer rædd som ei hind i ur,
han skrik i ve som villande ørn –
hans løysings veg er stengt.

[...]

So stundar ho og vår folkeånd,
vår lengtande norske hugen,
rein som eit dyr i fjellet og skogen,

bunden i blod og jord –
stundar mot fridom i mannelivet,
lengtar mot deg, min bror!

(Sveen 1943b)

I tråd med Nasjonal Samlings kulturpolitikk gjorde Sveen bruk av den nasjonalromantiske idéen om folkeånda. Denne ånda er «bunden i blod og jord»; nazistiske signalord for kva som definerte eit *folk*.¹⁹ Den norske nasjonens sjel, ånda som på mystisk vis er knytt til det norske folket, lever ifylgje Sveen i løynd, omskapt til det ugjenkjennelege. Også dette er eit renessansemotiv: Hinda lyt reddast ut or den mørke skogen av ein edel riddar. Bodskapen er at folkesjela eller folkeånda er truga, og metamorfosen blir her eit bilete på den overvunne forfallstida. Herre-Pers redning av den omskapte Ingebjør blir på det viset ein analogi, basert på eit exemplum, for den kulturelle redninga NS meiner er påkravd for å gjenreisa gullalderen. Mønsteret for denne redninga er Edvard Grieg, skildra som ein svein «or aurom landet»:

Mang ein riddar hev funne jomfruva
der ho bunden i draumen lig.
Ein gong kom dit ifrå hjarteheimen
sveinen han med eit sverd av kjærleik.
Ingen hev elska ho meir enn honom
han som heiter
EDVARD GRIEG.

(Sveen 1943b)

Det må koma eit unnataksmenneske som skal forløysa den latente, norske «anden». Den musikalske føraren Edvard Grieg blir såleis ein parallell til den politiske føraren Quisling.

Førarprinsippet stod sterkt i NS-ideologien, og tanken var at nasjonen laut leiast av ein mann med spesielle evner (Brevig og Figueiredo 2002: 142). Førardikting er eit grunnleggjande motiv i tysk, nazistisk lyrikk, men er nesten fråverande i den norske krigslyrikken (jf. Andersen 2009: 75, Schoeps 2004: 169). Her utgjer Grieg-prologen eit unnatak, for Sveen gjer med exemplum-figuren Grieg til ein *kulturens* førar. Berre han evnar å avdekkja og frelsa det sanne uttrykket til det norske folket, til føredøme for samtida.²⁰

I framstillinga til Sveen har Grieg sjølv fylgt exemplumet frå legendevisa ved å revitalisera den jomfruelege ånda som nedgangstida har omskapt og late forfalla. Prologen blir dimed ein allegori over den nasjonale renessansen ved å setja opp denne exemplum-figuren i to ledd: Grieg har vekt opp att folkeånda etter føredøme av balladen, og det er no opp til alle unge nordmenn å gjera det same. I forlenginga av dette blir også poeten til ein kulturell førar. Sveen framstår som ein nazistisk idealdiktar med allegoriske visjonar om framtida. Samtidig oppfyller prologen dei to sentrale kritiske kategoriane formulert i NSDAPS kulturprogram frå 1933: rase og heroisme (Schoeps 2004: 43). Helten, her i form av ein riddar som blir ein analogi til den kulturelle føraren, reddar folkeånda og dimed rasen frå gløymsla. Ved å retta seg etter desse to nazistiske krava til normativt riktig kunst fungerer prologen også som eit litterært eksempel til etterfylgning.

I den fjerde delen av prologen utdjuapar Sveen analogien med metaforar som høyrer til renessanseprinsippet: «Kjenner du att det blide sus av aukande ljøs/når skogen vekkjer sine lydige søner?» (Sveen 1943b). Kulturkommisæren les opp prologen sin til festlyden og utfordrar dei til å kjenna att dei elementa Grieg har funne fram igjen, samstundes som dei skal vera *lydige* overfor folkeånda og nasjonen. Men den insisterande apostroferinga av tilhøyrarane har også ein retorisk funksjon i diktet ved at ho grip fram mot det andre leddet av exemplum-figuren. Dei fylgjande strofene er nemleg hyllestar av arbeidet til Grieg. Sanseverba «høyr», «sjå» og «kjenn» går att som anaforar gjennom heile den fjerde delen av diktet, som tener til å etablera *Grieg* som exemplum for tilhøyrarane:

Høyr no løyser han ut vårt bundne hjarteliv.
Sjå han fylgjer mor Åse fram til Herrens portar,
kjenn han bær oss opp til dei høge Rondar
der heilage skyer over fjellet driv.
No let han Solveig synge i kvar manns hug,
no drys han elskhug over Veslemøys hender spede,
no lær vår sorg, no græt vår glede
lydt gjennom fjell og skog.
Høyr han spelar! Ljosnande bjørkelier
veiftar over vårt sigrande bruretog.
Høyr han spelar no og i alle tider.

(Sveen 1943b)

Sveen skaper ein parallell mellom den forheksa folkeånda og sjelelivet. Grieg skal ha løyst ut «hjartelivet» til nasjonen ved å skildra himmelferda til mor Åse og elskhugen til Veslemøy. Det finst ikkje noko individuelt sjeleliv i diktet. Eit generelt kjenneteikn ved fascistiske ideologiar er nettopp at dei ikkje bryr seg om individet, men ser mennesket som ei manipulerbar brikke for å stø opp under eit tankesystem (Dahl, Hjeltnes, og Hagtvatn 2009: 11). Individet forsvinn til fordel for ei dyrking av kollektivet, og slik er det også i dette diktet. Alt lyt reknast som del av den nasjonale folkeånda; det er berre prat om *vårt hjarteliv*, *kvar manns hug*, *vår sorg*, *vår glede* – og «*Noregs hjarta*». Grieg blir på si side ein evigvarande impuls i den norske kulturen. Han spelar «no og i alle tider» som føredøme for den norske ungdomen:

Å norske bror, høyr maningstonen enn
frå han som sigra vest i trollehaugen –
som sprengde bøygen og som døypte draugen.
For ho lyt evig løysast ut på ny

den jomfru som er stadd i Noregs hjarta

(Sveen 1943b)

Revitaliseringa av folkeånda er ein kamp av eventyrlege proporsjonar der både draugen og bøygen må overvinnast. Dette er nasjonalromantiske motiv som spelar på ei felles forståing av eventyrtradisjonen. Grieg blir helten som sigrar mot dei underjordiske vetta i «trollehaugen», og dimed blir sjølve heimen til Grieg – Troldhaugen i Bergen – ein mytisk topos som også konnoterer den nazistiske sigeren mot dei «trolla» som trugar den nasjonale styrken og einskapen. Føremålet med prologen viser seg å ikkje fyrst og fremst vera å hylla Grieg, men å mana den norske ungdommen til krig: «ja gjer som han og riv di sjæl til blods!/Og frels vårt unge land, vårt eige land!» (Sveen 1943b). Desse linene alluderer til heltedåden åt «dandis Herre-Per», som skar stykke or sin eigen kropp for å frelsa den forheksta Ingebjør. Valden er grotesk i denne teksta i tråd med den fascistiske estetikkens dyrking av kamp, vald og styrke (jf. Schoeps 2004: 5). Ved å formulera diktet som det me kunne kalla ein *epigon* til den mellomalderske, litterære arva, framstiller Sveen dimed også valden og sjølvofferet som ein stolt, norsk tradisjon som lyt aktualiserast på ny.

Som «Herre-Per» i riddarvisa om jomfru Ingebjør skal dei unge menn ofra seg sjølve for å frelsa og styrka nasjonen. Sveen nyttar denne propaganderande teksta til å formidla eit av dei tema han er mest oppteken av elles i forfattarskapen: sjelegransking med spirituelle overtonar. For kva vil skje når ungdommen fylgjer føredømet til Grieg?

Då friest og ditt eige bundne blod
til evig bløming under allan himmel,
då vert du heil for Gud og mannegod.
For då lig vegen open i deg sjølv
til jomfruva som drøymer i ditt hjarta,

ho ventar på deg der i angst og lengt,
då byd du ho det dyre livsens fløde
og ho stig herleg fram or rått og stengt.

(Sveen 1943b)

Diktet får ein profetisk tone, og underbyggjer inntrykket av at det ikkje finst nokon individualitet i det offisielle nazistiske synet på nasjonen. Folkeånda er noko som ovrar seg i kvart menneske, men den *same* ånda held til husar inne i alle.²¹

I andre propagandatekster talar Sveen om «universalisme», på ein måte som høver overeins med det han seier i prologen. I den «Hvorfor jeg er medlem av NS» skriv han: «Folkeåndene må manifestere seg i nasjonal selverkjennelse før folkenes universalisme kan bli skapt» (Sveen 1944). Dette er også *framtidvisjonen* i propagandatekstene til Sveen: Når folkeånda gjer seg gjeldande på nytt ved ungdommens innsats, skal skilnadene viskast ut. Exempluma frå riddarvisa og kunstverka til Grieg har såleis i seg sjølve vorte omskapte til mytiske føredøme for ei nivellering av individualismen til fordel for ei allmenn ånd. Den antiindividualistiske haldninga Sveen fremjar i prologen, er såleis ein mytologisk profeti om at samtid og fortid skal smelta saman i ein fruktbar syntese for ein sterk, gjenoppliva nasjon, som igjen skal bli mønstergyldig for kulturutviklinga verda over. Denne samansmeltinga er dessutan skildra i ein sensuell metafor for samleie, med den angstfullt lengtande jomfruva som ventar på «livsens fløde».

Dei siste strofene i prologen skildrar ungdommen i «trolleskogen»:

Der høyrer du meistertonen –
den spilar og fossen fell.
Sjå der stig ei skinande ørn
i sol over kvite fjell.

Der skal sveinen finne jomfruva.

(Sveen 1943b)

I det mellomalderske førelegget sluttar visa med «No heve sveinen funni jomfruva» (jf. ovanfor). Medan balladen Sveen har teke utgangspunkt i, er ei avslutta forteljing som fylgjer ein alminneleg plotstruktur, har prologen i staden ei veksling mellom tempus som underbyggjer den retoriske sjangerblandinga i diktet. Den fyrste delen lanserer omkvedet frå mellomalderballaden: «Horre skal sveinen finne jomfruva?» Deretter fokuserer hovuddelen av diktet på fortida og notida i ein epideiktisk hyllest av Grieg. Samtidig blir Grieg, i kraft av å vera ein forløysar av folkeånda, ein modell for samtidas nordmenn og NS sitt mål om å gjenføda gullalderen or mørkret. Så skiftar tempus delvis til futurum i dei siste strofene, og to av dei startar med oppmodinga «Gakk [gå]»:

Gakk, so finn du i trolleskog
ei signande bjørkeli,
dei fromme dyr, den bundne ørn,
den trugne krøtersti.

Gakk, so finn du i dyreskog
den skuldlause huldreverd,
det hjarteliv, det hjarteliv
der barnet og brura er.

(Sveen 1943b)

Her er me i den *politiske* tala, genus demonstrativum. Sjølv om jomfrua er frelsa or dyrehamen, og Grieg har vist korleis den gamle kulturen kan fødst på ny, gjer Sveen det til kvar nordmanns plikt å leita etter, og løysa ut, jomfrua, på ny og på ny. I og for seg er dette eit døme på den kognitive og retoriske funksjonen til treleddsstrukturen i dikting: Etter ei innleiing og ein hovuddel forventar publikummet ei avslutning – og avslutninga blir i denne samanhengen ei brekkstong for å gjera mytestoffet relevant i den moderne samtida nazistane ville byggja. Dette diktet høver også med modellen *har vore-kjem-skal koma* (jf. Andersen 2009: 106). Omtala av både *barnet* og *jomfrua* markerer at denne renessanseprega prologen viser til ei utopisk framtid. Ho er ei «skuldlaus huldreverd», og altså noko eventyraktig og uoppnåeleg, samtidig som ho har vitalistiske og fruktbarheitsdyrkande trekk.

Såleis gjer Sveen i og med denne prologen den mytiske forteljinga om jomfru Ingebjør til eit forståingsparadigme for det påstått kulturelt regenererande verket til Edvard Grieg. Grieg som person og kunstnar blir i sin tur eit exemplum for nordmenn i samtida. Den handlekraftige idealmannen blir knytt til renessanseprinsippet på to nivå: For det fyrste blir Grieg skildra som ein kulturførar og nasjonsbyggjar i kraft av å ha avdekt den mytiske «jomfruva». For det andre er Grieg i seg sjølv ein modell – ein førar – for dei flokkane av moderne nasjonalistar som får i oppdrag å stadfesta og styrka folkeanda. Den toledda exemplum-figuren er eit resultat av den nazistiske tanken om den evige impulsen som må gjenopplivast. I fyrste omgang går nasjonen gjennom ein ny fødsel, men deretter må denne gjenfødselen halda fram, fordi jomfrua «lyt evig løysast ut på ny».

Den nasjonale renessansen Sveen argumenterer for, er dimed metaforisk knytt til å gjenoppliva eit mellomaldersk riddarideal som står opp under fruktbarheit og formeiring. Prologen rettar seg mot unge menn som skal finna ei «jomfruve» i ein skog, men ikkje berre det. I «dyreskogen» kviler «barnet og brura» (jf. ovanfor). Desse verslinene skriv seg på den eine sida inn i konsekvente nazistiske differensieringa i kjønnsroller som skal leia fram til ein folkerik og fruktbar nasjon.²² På den andre sida kan det partikulære uttrykket for dette idealet hjå Sveen

forklarast på bakgrunn av føremålet om å gjenoppliva gullalderen. Dessutan fungerer denne metaforiske sameininga mellom dei mannlege frelsarane og den kvinnelege kulturen som skal forløysast, som ei poetisk skildring av det nazistiske, romantiske idealet om sameininga mellom nordmannen og naturen. Dei kjønna metaforane viser slik korleis den spirituelle vitalismen og gullalderidealet vart underbygde av idealet om kjønnsdifferensiering.

Prologen som politisk brukskunst

Diktet til Sveen kan forståast som eit uttrykk for renessanseprinsippet, realisert som NS sitt paradigme om å finna att og gjenoppliva den særnorske folkeanda. Prologen er eit forsøk på å skapa den norske kulturen på ny gjennom å gjenoppliva folkediktinga. Innanfor denne nazistiske kunstideologien meiner eg skjønnlitteraturen spelar ei sentral rolle i og med den retoriske dobbeltfunksjonen han rår over. Prologen til Sveen argumenterer på den eine sida for at ei regenerering er naudsynt og uunngåeleg. Men saman med denne normative sida har diktet også ein kulturskapande funksjon: Det kan i seg sjølv setja i scene den regenereringa NS er ute etter ved å gjenskapa ein tradisjon frå mellomalderen, nemleg balladen som fortel om den edle riddaren (Grieg) som frelsar jomfrua (kulturen) frå lagnaden som for hekka (forfalle). På det viset er diktet til Sveen også eit døme på eit vanleg fenomen i NS-lyrikken; det er ei tekst med eit klårt *metapoetisk* trekk, som skildrar vilkåra for skaping av nasjonalsosialistisk «riktig» kunst.²³ Skiljet mellom politisk normativ tekst og poetisk hyllingsdikt blir viska ut.

Lyrikken, og då spesielt prologen, har i denne samanhengen spesielle sjangerfunksjonar. Historisk er poesien knytt til det inkantatoriske og fortryllande, og han kan opphavleg ha hatt ein religiøs funksjon. Poesien byggjer i stor grad på repetisjonar, og han har såleis eit grunnleggjande formtrekk som kan tena til å understreka ein politisk-demagogisk budskap. I Tyskland fungerte lyrikken ofte som ei rettferdiggjering av tapa i krigen ved å hylla dei døde (Schoeps 2004: 174). Likeins freistar prologen til Sveen å setja offeret og brutaliteten inn i ein større samheng og rasjonalisera det meningslause som del av ein kulturkamp.

Denne politiske utnyttinga av dei *repetitive, irrasjonelle og høvestilpassa* trekka ved lyrikken må sjåast i samanheng med prologen som ein *deklamatorisk* og dimed munnleg sjanger som denne artikkelen studerer som *tekst*. Det er råd å tenkja seg at Sveen, ein røynd litteraturkritikar frå radio, som hadde framført mange prologar før, medvite brukte til dømes stemmeleie, tonefall og kunstpausar i opplesinga for å understreka budskapet.²⁴ Våren 1944 reiste Sveen sjølv på turné med eigenkomponerte «bygdeviser», i lag med songaren Boya Rønneberg og pianisten Bergljot Holter. Konsertane vart averterte som «Norsk kveld», og songar av Grieg var den andre hovudattraksjonen ved sida av visene til Sveen. Programmet skulle vera «så norsk som det overhodet er mulig» (jf. intervju v/ukjend journalist i Nationen, 15.3.1944). Sveen kan ha ynskt å sidestilla seg med Grieg for å oppfylla den oppmodinga han fremja i sin eigen prolog, og slik bli eit føredøme til etterfylgning. At Grieg-diktet vart trykt i eit innstikk til den NS-påverka avisa *Norsk ungdom*, tyder på at propagandaapparatet i NS såg det som viktig at panegyrikken av Grieg nådde ut breiare enn til berre dei som var til stades under feiringa av Grieg i Oslo 15.6.1943.²⁵

Prologsjangeren er på eit vis emblematiske for nazistisk lyrikk, sett i ljøs av observasjonen frå Karl-Heinz Schoeps om rolla til lyrikken i det Tredje Riket: «[T]he poetry of the Third Reich consisted mostly of purposeful occasional poetry with a direct political reference point, 'political' being used in the broadest sense» (Schoeps 2004: 167). Likeins meiner Andersen at også den norske, nazistiske lyrikken ofte er høvesdikting, reine panegyrikkar utan brodd (Andersen 2009: 17). Dette draget ved nazistisk litteratur peiker mot eit anna sjangerspesifikt aspekt ved lyrikken: At lyrikk er korte tekster som lett kan formidlast i både munnleg og skriftleg form, med eit konsist og poengtert uttrykk, gjer sjangeren eigna til politiske føremål. Særleg prologen, forstått som ei innleiande tale på lyrisk form, skriven til eit spesielt høve,²⁶ lét seg utnytta til politisk brukskunst.

Eit skilje mellom politikk og litteratur er notorisk vanskeleg å definera, slik vår tids debattar om forfattarar som Hamsun og Handke viser. Når det gjeld nazismen, og særskilt Sveen

som nazistisk forfattar, er overlappa mellom felte store. Då han redigerte antologien *Norsk ånd og vilje* med NS-godkjend litteratur, tok Sveen til dømes med sitt eige dikt «Til dei unge menn» frå diktsamlinga *Såmannen* (Sveen 1942: 494ff, jf. Sveen 1940: 23ff). Grieg-prologen høyrer tvillaust til kategorien «occasional poetry» eller *høvedikt*. Men kan det same seiast om eit dikt som i etterkant av ein opphavleg publikasjon blir «adoptert» i ein nazistisk, litterær kanon?²⁷ Omgrepet *bruksdikt* fangar kanskje betre opp det tvitydige i den nazistiske bruken av litteratur. Det kan på den eine sida dreia seg om tekster skrivne *for å brukast* ved eit spesielt høve, men det kan også visa til allereie skrivne tekster som *blir brukt til* eit spesifikt politisk føremål. Dette heng saman med «adopsjonsstrategien» som karakteristisk for kulturpolitikken til NS. I og med at føremålet var å byggja ein alternativ modernitet basert på gjenopplivinga av den norske gullalderen, kunne i prinsippet all litteratur som stødde opp under dette føremålet, brukast til propaganda. Slik sett blir også «Jomfruva Ingebjør» eit bruksdikt for NS-ideologen Sveen, med den ytterlegare funksjonen å utgjera ein modell for den kulturelle renessansen.

Forholdet mellom kunstnarleg og propagandistisk litteratur var for NS eit spørsmål om kva som kunne brukast for å tena deira eiga treledda forteljing om eit Noreg som hadde hatt ei stordomstid, fylgt av forfall, før nasjonalsosialismen endeleg skulle gjenreisa gullalderen. Slik Sveen i *Norsk ånd og vilje* såg svært forskjellige tekster frå norsk litteraturhistorie som belegg for påstanden om ei stadig levande og aktuell norsk folkeånd, vart Grieg framheva som ein kulturens førar, som både Sveen og andre skulle fylgja eksempelet til. Dette er det epigonale trekket ved den nazistiske litteraturen som Ralf Schnell peiker på: Premissen om at det finst ein historisk samanheng mellom dei ulike estetiske uttrykka nazistane brukte, ein samanheng som underbyggjer tanken om ei naudsynt utvikling. Den retoriske dobbeltfunksjonen eg har analysert fram i denne artikkelen gjev ein indikasjon på at nettopp prologdiktinga kunne ha ein særskilt høg bruksverdi som simultan propaganda og kulturbygging.

Litteratur

- Andersen, Kristian Aurebekk. 2009. «*Ein norrøn vår*»: *Norsk nasjonalsosialistisk lyrikk, 1940-1945*. Masteroppgåve i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.
- Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Brevig, Hans Olaf, og Ivo de Figueiredo. 2002. *Den norske fascismen: Nasjonal samling 1933-1940*. Oslo: Pax.
- Caudet, Francesco. 1991. «Rhetorik und Ästhetik im Dienste ideologischer Manipulation. Faschistische Lyrik in Spanien». I: *Fascism and European Literature/Faschismus und Europäische Literatur*. Red.: Stein Ugelvik Larsen, Beatrice Sandberg og Ronald Speirs, 198–214. Bern: Peter Lang.
- Dahl, Hans Fredrik, Guri Hjeltnes, og Bernt Hagtvet. 2009. *Den norske nasjonalsosialismen: Nasjonal samling 1933-1945 i tekst og bilder*. Oslo: Pax.
- Eatwell, Roger. 1996. «On Defining the 'Fascist Minimum': The Centrality of Ideology.» *Journal of Political Ideologies*, 1 (3): 303–319.
- Eide, Tormod. 1999. *Retorisk leksikon*. Oslo: Spartacus.
- Gatland, Jan Olav. 2010. «Opportunist eller idealist – Åsmund Sveen og nazismen». I: «*der vårgras brydder*». *Nye lesninger av Åsmund Sveens diktning*. Red.: Hans Kristian Rustad, 231–246. Vallset: Oplandske bokforlag.
- Griffin, Roger. 2007. *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Helseth, Tore. 2000. *Filmrevy som propaganda. Den norske filmrevyen 1941-45*. *Acta Humaniora*. Oslo: Unipub.
- Imbert, Christophe. 2007. «La Renaissance : un programme pour le XIX^e siècle». I: *La postérité de la Renaissance*. Red.: Fiona McIntosh-Varjabédian og Véronique Gély, 15–31. Lille: Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle.
- Ingrao, Christian. 2010. *Croire et détruire. Les intellectuels dans la machine de guerre SS*. Paris: Pluriel.

- Kittang, Atle. 1995. «Fascisme og diktning i norsk mellomkrigs litteratur. Nokre refleksjonar og eit riss av tre romanunivers». I: *Nazismen og norsk litteratur. 2. utgave*. Red.: Bjarte Birkeland, Atle Kittang, Stein Ugelvik Larsen og Leif Longum, 51–79. Oslo: Universitetsforlaget.
- Krouk, Dean N. 2011. *Catastrophes of Redemption: Modernism and Fascism in Norway*. Ph.d.-avhandling i nordistikk, University of California, Berkeley.
- Kaarbø, Ragnhild. 1937. «Renessansen i den tyske kunst.» *Dagbladet*, 31.7.1937, 9, 12.
- Lello, Gudrun. 1995. «Den nasjonalsosialistiske litteraturen under okkupasjonen. Eksempler på litteratursyn i kulturdebatten og verdinormer i et utvalg romaner». I: *Nazismen og norsk litteratur. 2. utgave*. Red.: Bjarte Birkeland, Atle Kittang, Stein Ugelvik Larsen og Leif Longum, 102–113. Oslo: Universitetsforlaget.
- Liestøl, Knut, Moltke Moe, Olav Bø, og Svale Solheim. 1958. *Folkeviser*. Band 6. *Norsk folkediktning*. Oslo: Samlaget.
- Lunde, Gulbrand. 1942. «Norsk rytme. Tale av Minister dr. Gulbrand Lunde på den norske kvelden 25. sept. 1942.» *Norsk Ungdom* (9): 16–17.
- Mohn, Gunhild Laland. 2005. *Ideologi og estetikk. Kampen for Norge - en analyse av Gulbrand Lundes tekster*. Masteroppgåve, Institutt for statsvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Mosse, George L. 1996. «Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations.» *Journal of Contemporary History*, 31 (2): 245–252.
- NRK Radio. 1943. *Noregs ungdomslags landsrådsmøte i Oslo 5. november 1943 (Teatersalen, Bøndernes Hus)*: NRK.
- Payne, Stanley G. 1995. *A History of Fascism, 1914-1945*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Ringdal, Nils Johan. 1993. *Ordenes pris: Den norske forfatterforening 1893-1993*. Oslo: Aschehoug.
- Schnell, Ralf. 1987. «Was ist 'nationalsozialistische Dichtung'?». I: *Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus*. Red.: Jörg Thunecke, 28–45. Bonn: Bouvier H. Grundmann.

- Schoeps, Karl-Heinz. 2004. *Literature and Film in the Third Reich*. Omsett av Kathleen M. Dell'Orto. *Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*. Rochester, NY: Camden House.
- Siegfried. 1966. «Vitenskapsmann og dikter.» *Folk og land*, 10.12.1966, 7.
- Sveen, Åsmund. 1937. *Svartjord*. Oslo: Gyldendal.
- Sveen, Åsmund. 1940. *Såmannen*. Oslo: Gyldendal.
- Sveen, Åsmund, red. 1942. *Norsk ånd og vilje*. Oslo: I kommisjon hos Stenersen.
- Sveen, Åsmund. 1943a. «Kunsten og tiden.» *Fritt folk*, 2, 7.
- Sveen, Åsmund. 1943b. «Prolog. Lesen ved festkonserten i Nationalteatret 15. juni 1943.» *Norsk ungdom*, 6/7, [upaginert innstikk].
- Sveen, Åsmund. 1944. «Hvorfor jeg er medlem av NS.» *Nationen*, 29.1.1944, 3.
- Søhoel, Jannicke. 1997. *Historien som argument: Nasjonal Samlings historiesyn belyst gjennom bevegelsens politiske argumentasjon og et forsøk på å avklare historiesynets viktigste forbilder*. Hovudfagsoppgåve i historie, Historisk institutt, Universitetet i Oslo.
- Sørensen, Øystein. 1989. *Hitler eller Quisling? Ideologiske brytninger i Nasjonal samling 1940-1945*. Oslo: Cappelen.
- Tjønneland, Eivind. 2010. «Åsmund Sveens antologi *Norsk ånd og vilje* og litteraturen i norsk nazisme». I: «*der vårgras brydder*» *Nye lesninger av Åsmund Sveens diktning*. Red.: Hans Kristian Rustad, 91–107. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Ukjend journalist. 1944. «God kunst til bygdene.» *Nationen*, 15.3.1944, 3.
- Vassenden, Eirik. «Norwegian Spirit and Will»: Vitalism as Radical Aesthetic and Reactionary Ideology in Literature and Art (1932–1942). [manuskript under publisering].
- Warner, Marina. 2014. *Once Upon a Time. A Short History of Fairy Tale*. Oxford: Oxford University Press.

¹ Kaarbø (1889–1949) var sjølv ein pionér innanfor kubismen i Noreg.

² Kvifor Sveen gjekk inn i NS og arbeidde for okkupasjonsmakta, er mellom dei tema som har vore aller mest drøfta i forskinga. Biografen Jan Olav Gatland tek eit pragmatisk perspektiv når han peiker på at Sveen stadig var i økonomiske vanskar, og at han i eit brev til Harald Grieg sa rett ut at han ikkje hadde nokon «annen utvei» enn å jobba i departementet (sitert i Gatland 2010: 238). Stikkordet er opportunisme, frå båe sider: «NS-leiinga gav blaffen i seksualiteten, men visste å utnytte personane og posisjonane deira. Og Åsmund Sveen let seg dessverre utnytte» (sst.: 242). Eit teikn på at Sveen høvde til ein slik «adopsjonsstrategi», er at han så seint som i 1966 vart omtala som «en av våre» i ei rosande bokmelding i den nazistiske avisa *Folk og land* (signert pseudonymet Siegfried 1966).

³ Sjå til dømes Gunhild Laland Mohn om mangelen på forskning på dei estetiske sidene ved NS-ideologien (Mohn 2005: 10). Etter masteroppgåva til Mohn har det kome arbeid frå Eivind Tjønneland (2010) og Eirik Vassenden («Norwegian Spirit and Will», upublisert) som har skrive om Åsmund Sveens største propagandaarbeid, antologien *Norsk ånd og vilje*. I tillegg har Kristian Aurebekk Andersen (2009) teke for seg krigsproduksjonen til lyrikarane Bjørgen, Gundelach, Arild Hamsun, Monrad og Ludvig Daae og Dagfinn Zwilgmeyer i ljøs av kunstsynet til NS. Eg rettar ein takk til Eirik Vassenden som har synt meg ein versjon av artikkelen sin om *Norsk ånd og vilje*.

⁴ Sjå t.d. Stanley Payne: «Fascism may be defined as ‘a form of revolutionary ultranationalism for national rebirth that is based on a primarily vitalist philosophy [...]» (Payne 1995: 14) og Roger Eatwell, som karakteriserer fascismen som «[a]n ideology that strives to forge social rebirth based on a *holistic-national radical Third Way*» (Eatwell 1996: 313, kursiv i original).

⁵ Eit eksempel er romanen *Svartjord* (Sveen 1937), som tek opp forfallet i bondesamfunnet under «det store hamskiftet» på 1880-talet. I romanen blir hovudpersonen Tore Tølløvsen Ås symbolet på den nye, friske og rettvise tida som han skal etablere etter at den degenererte og kapitalistiske Ulfberg-familien bryt saman. Atle Kittang meiner det er vanskeleg å lesa ein bestemt ideologisk tendens ut av boka, men peiker likevel på Tore som eit fascistoid element, i kraft av at han spelar rolla som «[d]et heroiske unntaksindividet» som står overfor forfallet og pengemakta (Kittang 1995: 51f).

⁶ Den amerikanske nordisten Dean Krouk poengterer til dømes at «Sveen’s vitalism and its implicit cultural criticism should be understood in relation to the various idealistic and utopian movements emphasizing youth, health, or natural bodily experience, which arose around the turn of the century» (Krouk 2011: 62).

⁷ Her bruker Sveen altså det norske vintermørket og -kalden som symbol på fiendskapen mellom folket under okkupasjonen. Sjølv om både dette diktet og Grieg-prologen har ein positiv, visjonær bodskap om forbrødring nordmenn imellom, er det ein påtaakeleg forskjell i vektlegginga av dei vanskane folk slit med i krigsåra. Dette gjev ein ytterlegare dimensjon til forståinga av den nazistiske høveslyrikken: Tema og metaforikk i dette diktet, lese offentleg i november, verkar tilpassa vinterhalvåret, medan Grieg-prologen, som me skal sjå, i større grad manar fram bilete av den norske sumarskogen. Til og med årstidene ser ut til å ha verka inn på formgjevinga av desse høvestilpassa propagandadikta.

⁸ Paul Ernst definerte diktarane som førarar: «[T]he will of the people, which is dull and unknown, becomes clarity and awareness in them» (sitert i Schoeps 2004: 51).

⁹ «Politikken NS førte på kulturområdet var på mange måter en svært nedskalert og delvis regionalt tilpasset versjon av den politikken NSDAP førte i Tyskland» (Andersen 2009: 33).

¹⁰ «Utopisch war nur die Strebung, die Bewegung des Aufbruchs – das Ziel war die Regression auf Führertum und Reich. Deshalb beerbte diese Bewegung alle Archaik, die auf ihrem Wege lag, und unterdrückte, verfolgte, vertrieb alle Offenheit, die auf eine – auch ästhetische – Entgrenzung des Erreichten drängte.»

¹¹ Karl-Heinz Schoeps framhevar at «[t]he German version of literary fascism was by no means totally reactionary, but also participated in modernism just as the Italian, French, and American versions [...]» (Schoeps 2004: 4). Gunhild Laland Mohn hevdar likevel at kulturpolitikken til Lunde var endå meir attoverskodande enn Hitler (Mohn 2005: 57).

¹² «[L]a lumière après les ténèbres, le printemps après l’hiver, le réveil après le sommeil [...] la résurrection, le cadavre des beaux arts ou des belles lettres qui sort de son tombeau.»

¹³ Ein kan sjå dette som ei naturleg vidareføring av arbeidet som nyss var gjennomført i Trondheim; skipet i Nidarosdomen hadde vorte gjenreist til Stiklestadjubileet i 1930. NS kan ha spelt på den begeistringa restaureringa av nasjonalheilagdommen vekke.

¹⁴ Jannicke Søhoel er inne på dei retoriske grepa knytt til renessanseprinsippet når ho omtalar ein sentral stilfigur i NS-propagandaen som «diatribe»: «en enkeltstående historisk handling på et gitt tidspunkt blir projisert, kollektivt, over på alle av samme slag til enhver tid» (Søhoel 1997: 137). Søhoel bruker dimed omgrepet i trongare meining enn det vanlegvis blir nytta i retorikken. Tradisjonelt er diatriben definert

som ein «filosofisk/moralsk forkynnende litteratur med folkelig preg, med utspring i den kynisk-stoiske skole. Karakteristisk for stilen er anekdoter, vittigheter og obskøniteter, ordspråk, historiske eksempler, innlagte spørsmål og svar-avsnitt» (Eide 1999: 46f). Søhoel nyttar altså diatriben som *figur*, medan Eide viser til den klassiske retorikkens definisjon av diatribe som *sjanger*.

¹⁵ Eit indisium på den allmenne appellen dette prinsippet har, er at det også vart teke i bruk på andre område innan tysk, nazistisk historiografi. Den franske historikaren Christian Ingrao har i ein studie av dei intellektuelle i SS mellom anna vist korleis offiseren Sigfried Engel tolka den tyske krigshistoria. Han meinte at det var *tre trettiårskrigrar* som strekte seg over *tre* hundreår: 1618–1648, 1789–1815, 1914–1944. Alle desse krigane markerte ein strid mellom germanske og romanske folkeslag, men etter den siste krigen skulle sameininga av det germanske området vera fullført (Ingrao 2010: 140). Historiografien til Engel er ikkje propaganda som skal overtyda folket, for han rettar seg mot andre SS-medlemer. Dimed syner han dess sterkare fram kor sterk appell som ligg i ein treleddsteori.

¹⁶ Nettopp folkevisene vart sett på som eit uttrykk for folkeanda i nasjonalromantikken på 1800-talet. I dag reknar ein det som meir sannsynleg at visene ikkje oppstod på norsk jord, men at dei opphavleg var del av ein europeisk hoffkultur som vart overført til Noreg i høgmellomalderen og seinare spreidde seg til bygdene (Andersen 2001: 77). Bruken Sveen og NS gjer av folkevisetradisjonen illustrerer Marina Warners observasjon av korleis eventyr blir brukt i nasjonalistisk samanheng. Eventyr, poengterer Warner, blir gjerne rekna som genuine uttrykk for ein nasjonal kultur, sjølv om dei er ein type litteratur som svært ofte har kryssa landegrensar (Warner 2014: 63).

¹⁷ Den politiske tala blir også kalla rådgjevande, eller «genus deliberativum», og dreiar seg om framtida. Den epideiktiske tala heiter ofte «genus demonstrativum» og fokuserer på det notidige (Eide 1999: 72).

¹⁸ «Den norske folkemusikken er vorten til i ei tid da det nordiske mennesket levde i nærare samklang med naturi, då mennesket var seg medvete at det sjølv var eit stykke av naturi. [...] [D]et er framleis slik at all verkeleg musikk må henta inspirasjonen frå tonane i naturi» (Lunde 1942: 16). Denne artikkelen, «Norsk rytme», var også opphavleg framført som ei tale, ved eit folkemusikkarrangement.

¹⁹ Blod og jord-mystikken utgjer ein eigen sjanger i tysk, nazistisk poesi: såkalla «Blu-Bo-lyrikk» (Schoeps 2004: 178).

²⁰ I *Nationen*-spalta «Hvorfor jeg er medlem av NS» omtala Sveen Quisling som «en politisk tenker som bare trer fram en gang hvert hundreår på våre breddegrader» (Sveen 1944).

²¹ Dette var ein sentral tanke i NS-ideologien: Folkeviljen var for NS metafysisk, inkarnert i føraren, ikkje bygd på demokratiet. Det «evige» folket var det *eigentlege* folket, og det Quisling og NS til ei kvar tid representerte (Brevig og Figueiredo 2002: 194).

²² Den spanske litteraturforskarer Francisco Caudet skriv at i spansk fascistisk lyrikk spelar menn og kvinner fullstendig åtskilte roller: Mannen skulle framstillast som aktiv krigar, medan kvinna skulle venta på å bli redda – eller på døden – og halda seg kysk (Caudet 1991: 208).

²³ Andersen finn sentrale metapoetiske trekk hjå fleire av dei eksemplariske NS-diktarane, og ser dette som ei «tematisering av kunstnerlivsværelsen før og under krigen, med særleg vekt på hvor mye bedre alt er nå (under krigen) i forhold til hvor fælt det var da (før krigen)» (Andersen 2009: 106).

²⁴ Prologen til hundreårsjubileet for Edvard Grieg er ikkje tilgjengeleg i opptak. Sjølve tilgangen på materiale er dimed her den motsette av den tidlegare omtala prologen ved NU-landsmøtet, som *berre* finst i opptak, og ikkje sirkulerte i nedskreven form.

²⁵ Innstikket i *Norsk ungdom* hadde også med hyllingsdikt til Grieg av andre NS-protjesjear, så som Cally Monrad.

²⁶ Sjølve ordet er gresk for «fortale», og var opphavleg ei innleiing til mytestoffet framført på starten av dei attiske tragediane.

²⁷ *Såmannen*, med «Til dei unge menn», kom ut 8. april 1940, og Sveen meldte seg ikkje inn i NS før hausten same året. Det er uklårt om han skreiv diktet med eit føremål om å stø opp under nasjonalsosialismen. Dean Krouk har like fullt karakterisert «Til dei unge menn» som «an inane piece of fascist kitsch» (Krouk 2011: 69).