




Universitetet
i Stavanger

DET HUMANISTISKE FAKULTET

MASTEROPPGAVE

Studieprogram: Lektorprogram i humanistiske fag ved Institutt for kultur- og språkvitenskap.	Vårsemesteret, 2017 Åpen/ konfidensiell
Forfatter: Susanne Bekkedal Bergseng	 (signatur forfatter)
Veileder: Finn Tveito	
Tittel på masteroppgaven: "Å, du min elskede hustru; jeg synes ikke jeg kan holde deg fast nok." - En studie av sideteksten i <i>Et dukkehjem</i> , <i>Hedda Gabler</i> og <i>Gengangere</i> . Engelsk tittel: "My darling wife, I don't feel as if I could hold you tight enough." - A study of the secondary text in <i>A Doll's House</i> , <i>Hedda Gabler</i> and <i>Ghosts</i> .	
Emneord: Henrik Ibsen, sidetekst, tematiske motsetninger, Nora Helmer, Hedda Gabler, Helene Alving	Sidetall: 104 Stavanger, 12.05.2017 dato/år

«Å, du min elskede hustru; jeg synes ikke jeg kan holde deg fast nok.»

- En studie av sideteksten i *Et dukkehjem, Hedda Gabler og Gengangere*



Susanne Bekkedal Bergseng

Våren 2017

Sammendrag

I denne avhandlingen vil jeg gjennom en sammenlignende analyse av Henrik Ibsens *Et dukkehjem* (1879), *Hedda Gabler* (1890) og *Gengangere* (1881), studere sideteksten i de tre dramaene. Jeg vil se på sidetekstens metaforiske funksjon for de dramatiske karakterene, og deres omgivelser, livsløgner, karaktertrekk, ideer, handlingsmønster osv. Først og fremst er dette en analyse av stykkenes tre kvinnelige hovedroller: Nora Helmer, Hedda Gabler og Helene Alving. Forteller sideteksten oss noe om *hvem* de er og *hvorfor* de handler som de gjør? Og i såfall *hva*? Dette er sentrale spørsmål jeg vil forsøke og besvare i denne teksten.

Denne analysen innebærer et fokus på dramaenes detaljer. Dette blir derfor en nærlesning av verkene, der jeg tar for meg tekstene som autonome dikterverk. Mitt mål blir ikke å oppnå en sosialhistorisk forklaring av karakterene. Jeg ønsker heller å gjennomføre en tekstanalyse som dreier seg om hvordan den detalj-orienterte informasjonen vi kan finne i sideteksten, kan kobles til de symbolske og psykologiske karakteraspektene. Jeg vil forsøke å vise at det finnes grunnlag for å mene at det er et mønster i borgerhjem-dramaene til Ibsen, og at en nærlesning av disse vil være givende for å få et dypere helhetsbilde av karakterene. Jeg vil ta et dypdykk i de hemmelighetsfulle puslespillene som sidetekstene til Ibsen er, og undersøke hva de faktisk har å by på av informasjon. Denne informasjonen kan trolig si oss *noe* om personkonstellasjon, dialog, hvordan handlingen brettes ut osv., og jeg ønsker å undersøke *hva*.

Motsetninger har en spesiell plass i Ibsens samtidsskuespill. Denne analysen vil ha en parallell struktur, og for å skape en ramme rundt sammenligningen, har jeg valgt å dele inn teksten nettopp etter forskjellige tematiske motsetningspar. Jeg har jobbet med noen av de mest fremtredende motsetningene i stykkene, og forsøkt å bruke dem som et bindeledd i min analyse. Jeg har i hovedsak sett på kontrasten mellom det indre og det ytre, isolasjon og vilje til frihet og kontrasten mellom fortid, nåtid og fremtid. Hvordan kommer disse kontrastene frem i de tre dramaenes sidetekst, og hva slags skjult, symbolsk mening kan vi trekke ut av dem?

Forord

Denne masteroppgaven er skrevet i perioden august 2016 til mai 2017 ved Universitetet i Stavanger, Det humanistiske fakultet, Institutt for kultur- og språkvitenskap. Den markerer avslutningen på min studietid ved Universitetet i Stavanger.

Jeg vil takke min veileder, Finn Tveito, for din faglige inspirasjon og gode veiledning. Takk for du har lest stadige utkast av teksten, kommet med kloke råd underveis og for at du har vært med på å utvide min faglige horisont.

Jeg vil også takke min kjære Bent. Takk for at du har lest, kommentert, diskutert, rettet, trøstet og heiet gjennom dette året. Det betyr mye.

Stavanger, 10. mai 2017

Susanne Bekkedal Bergseng

*Til min Mamma
og min Mormor
som sammen lærte meg å finne
gleden ved å lese*

INNHold:

<i>Sammendrag</i>	side I
<i>Forord</i>	side II
1. INTRODUKSJON	side 1
2. HISTORISK OVERBLIKK	side 7
2.1 Den ibsenske villa	side 7
2.2 Ibsens kvinneskikkelser	side 8
2.3 Tematiske motsetninger	side 10
2.4 Dramatisk ramme	side 11
3. DET INDRE VS. DET YTRE	side 13
3.1 Nora i sitt dukkehus: <i>Et dukkehjem</i>	side 13
3.2 Lavendler og saltede roser: <i>Hedda Gabler</i>	side 19
3.3 Familien i glasshuset: <i>Gengangere</i>	side 26
4. ISOLASJON OG VILJE TIL FRIHET	side 33
4.1 Sangfuglen i sitt bur: <i>Et dukkehjem</i>	side 33
4.2 Pistoler, tøfler og kvelende stueluft: <i>Hedda Gabler</i>	side 41
4.3 Planter og plantevoktere i en giftig stue: <i>Gengangere</i>	side 52
5. FØR VS. NÅ	side 59
5.1 Fra bundet lerke til fri fugl: <i>Et dukkehjem</i>	side 59
5.2 Tesman eller Gabler?: <i>Hedda Gabler</i>	side 68
5.3 Blomsterværelset fylles med sannhetens ubarmhjertighet: <i>Gengangere</i>	side 81
6. AVSLUTNING	side 96
 <i>Litteraturliste</i>	side 105
<i>Bildeliste</i>	side 106

1. INTRODUKSJON

Just as the millet farmer picks out for his trial plot

The heaviest seeds and the poet

The exact words for his verse so

She selects the objects to accompany

Her characters across the stage.

I sitt dikt *Weigel's props* oversatt av John Willett, vier Bertolt Brecht stor betydning til detaljene eller til *objektene* i dramatisk litteratur. Disse objektene avslører mer enn kun fokuset på økt betydning til detaljer. Ofte kan man finne skjult mening. Objektene, eller gjenstandene, opererer med mottakerens fantasi og det skjer en slags omskapning av objektene til noe større eller mer meningsfylt. Dette skjer både hos leseren av den dramatiske teksten og tilskueren til skuespillet på scenen.

Denne typen metamorfose kan man finne i flere av de litterære klassikerene. Fra *Store forventninger* (1860) av Charles Dickens vil jeg kort nevne karakteren Miss Havisham. I dette verket blir hennes råtnete herskaps hus et ganske grotesk symbol på Havisham selv. Hun blir malerisk beskrevet der hun mange år etter å ha blitt forlatt ved alteret, fortsatt går i den nå fillete brudekjolen sin. Huset er også uendret, fylt med bryllupsdekorasjoner som etter tiden har gått, er blitt dekket av edderkoppspinn og med visne blomster på alle bord. Fra samme epoke kan Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847) også nevnes. Det røde rommet hun stenges inne på som barn, fungerer som et ganske kraftig panikk- eller angst-symbol. Fargen rød blir gjennom hele denne romanen noe som representerer både fare og lidenskap for hovedpersonen. Noen ganger fungerer fargen som et dramatisk forvarsel om at noe uhyggelig skal skje.

En norsk dramatiker fra samme århundre som er kjent for å lure inn meningsfulle objekter i stykkene sine på mesterlig vis, er Henrik Ibsen. Historien om sangfuglen Nora fanget i sitt dukkehjem ble forholdsvis raskt verdenskjent. Likevel var det ikke de dramatiske *objektene* som var i kritikernes fokus, men *subjektene*. Dette er muligens fordi det største analysegrunnlaget i en dramatisk tekst i stor grad befinner seg i *dialogen*. Her spiller de stumme objektene naturlig nok liten rolle. Det er først i senere tid man har begynt å studere

objektene i relasjon til de dramatiske karakterene. En studie av objektene alene ville ikke gitt en like stor mening, da objektene kanskje først og fremst uttrykker noe om subjektene, tidseopken e.l. Er det kanskje slik at i Ibsens samtidsstykker kan man finne gjenstander eller objekter som, sammen med karakterene, på en eller annen måte personifiseres til å få en stemme som bl.a. uttrykker karakterenes følelsesliv og/eller forklarer deres handlinger? Hvis det er tilfellet, får objektene en svært interessant rolle i analyse av dramatiske tekster. Jeg tror at selve huset, og flere av gjenstandene i det, i Ibsens samtidsskuespill nettopp er slike objekter. Har for eksempel Hedda Gablers pistol, Jørgen Tesmans tøfler eller Osvald Alvings pipe en viktigere eller større betydning enn kun å være karakterenes eiendeler?

Tema

Jeg vil i dette studiet konsentrere meg om sideteksten i tre skuespill av Henrik Ibsen: *Et dukkehjem* (1979), *Hedda Gabler* (1890) og *Gengangere* (1881). Jeg vil analysere tekstenes sidetekst opp mot dens karakterer, eksempelvis vil jeg se på hvordan selve huset kan fungere som en metaforisk forsterkelse av personenes karaktertrekk, livsløgner, osv. Først og fremst vil jeg studere de tre kvinnelige hovedrollene: Nora Helmer, Hedda Gabler og Helene Alving, for å se på den eventuelle virkningen sideteksten har for dem. For å skape en ramme rundt teksten har jeg valgt å dele den inn slik at jeg bruker tematiske motsetninger som et sammenligningsgrunnlag.

Grunnleggende spørsmål

De grunnleggende spørsmålene jeg vil arbeide med er: Gir sideteksten oss noe informasjon om karakter, livsløgner, ideer osv? Hva slags informasjon i såfall? Er det ibsenske sideteksten metaforisk potent? Kan det i såfall utdype de dramatiske personene og omgivelsene deres? Finnes det et samspill mellom det sceniske i stykket og resten av dramaturgien, som personkonstellasjon og dialog, som går utover vanlig bokstavelig funksjon?

Det mest grunnleggende spørsmålet av alle er dette: hvilken rolle (eller roller) spiller sideteksten i de tre skuespillene til Ibsen? Sier hvem det er som taler, sted og tidspunkt, hvordan huset er og rommen er innrettet, hvordan handlingene utføres osv., noe om karakterene, og i såfall hva? Eksempelvis kan slike opplysninger som kommer frem i sideteksten være *hvordan* karakterene sier ting: «*Hedda (dølgjer et uvilkårlig hånsmil.) Du har*

altså gjenoppreist ham, - som man sier, - du, lille Thea» (Ibsen, 2005: 27-28), *hvor* karakterene er mens de sier det: «*Fru Alving (ved vinduet)*. Ja, dette med lov og orden! Jeg tror mangengang, det er det, som volder alle ulykkerne her i verden» (Ibsen, 2016: 33), eller det kan handle om funksjonen til et enkelt *objekt*, som brevet i *Et dukkehjem*: «*Nora*. Ja; men det nytter jo ikke. Vi er redningsløse. Brevet ligger jo i kassen» (Ibsen, 1969: 61).

Kilder og mål med studiet

Det er mange av Ibsens samtidsskuespill der huset og flere av gjenstandene i det spiller en stor *objektiv* rolle. Jeg har valgt ut disse tre stykkene på grunn av at det kommer godt frem i dem. I *Et dukkehjem* spiller eksempelvis huset en sentral rolle for stemningen i stykket, dette kommer frem allerede i tittelen. I *Gengangere* har vi å gjøre med et gjemsøkt hus av noe slag, og i Hedda Gabler spiller bl.a. stueluften en viktig rolle. Jeg har også valgt ut disse tre stykkene på grunn av de tre kvinnelige hovedrollene: Helene Alving, Hedda Tesman/Gabler og Nora Helmer. Det er studien av disse tre kvinnene jeg vil jobbe mest med. Jeg kan selvfølgelig ikke kun se på disse tre damene, jeg kommer også til å foreta analyser av de andre karakterene i de forskjellige stykkene. En av grunnene til det, er at disse karakterene er med på å underbygge visse ting hos disse tre kvinnelige hovedpersonene. Jeg skal ikke først og fremst foreta en kulturell og sosiologisk undersøkelse av de kvinnelige karakterene, men heller prøve å se på det symbolske og psykologiske, og på hvilken måte sideteksten spiller en rolle i denne sammenhengen.

Teori og metode

I denne teksten vil jeg fokusere på detaljene i de tre dramaene. Det blir en nærlesning der jeg tar for meg tekstene som autonome dikterverk. Erik Bjerck Hagen skriver dette i en artikkel om nærlesning som metode fra 2002: «Nærlesningsmetoden innebærer en helt ny og revolusjonerende opptatthet av tekstlige detaljer, som gjør at nykritikken er en skjellsettende bevegelse innenfor moderne litteraturvitenskap» (Hagen, 10.04.2017: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1941160.html>). Jeg vil ta utgangspunkt i hans definisjon av begrepet *nærlesning*:

Nærlesningen tar utgangspunkt i den fristilte, autonome teksten og undersøker hvordan verket er bygget opp, hvordan det skaper sine effekter. Her ser man f.eks. konkret etter ord som skaper flertydighet, paradoksale bilder, spenninger mellom

forskjellige betydningselementer, man ser på hvordan verket som utsagn ofte modifiseres av den situasjonen utsagnet er ment å være ytret i, osv. (Hagen, 10.042017: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1941160.html>).

Dette blir altså en detalj-orientert tekstanalyse der jeg vil se på det symbolske og psykologiske, og på hvilken måte sideteksten spiller en rolle i denne sammenhengen. Jeg mener det er grunnlag for å si at det finnes en slags oppskrift på interiøret og eksteriøret i Ibsens borgerhjem-dramaer, og at en analyse av dette vil være givende for å skape et klarere og dypere helhetsbilde av karakterene.

Dette er ikke første gangen noen ser nærmere på *den ibsenske villa*. I nyere Ibsenforskning er det nettopp en tendens å la *stedet* få større betydning enn kun å se på de dramatiske subjektene. Man har heller konsentrert seg om studier om hvordan stedet er beskrevet, på hvilken måte rommene i dramaene er innrettet, om det ytre rommet – byen eller naturen – er synlig osv. De rent scenografiske elementene studeres altså utover det sceniske. Skiftet fra en eksistensiell og individual-psykologisk tolkning til en *spatial* forståelse, altså en forståelse som handler om å kunne skape et mentalt bilde eller en forestilling om romlige forhold, av de dramatiske personene, kjennetegner både dagens analyser, oppførelser og lesninger av Ibsens dramatikk.

Innenfor denne forskningsretningen har professor Mark Sandberg bidratt i stor grad. I 2015 ga han ut boken *Ibsen's Houses: Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*. Der tar han utgangspunkt i det korte selvbiografiske fragmentet Ibsen selv skrev i 1881 om Skien og oppveksten i Stockmannsgården ved torget, omgitt av byens viktigste bygninger: kirken, skolen, rådhuset og fengselet. «Altsammen arkitektur», påsto Ibsen. Sandberg mener utsagnet kan tjene som komposisjonsprinsipp for nåtidsdramaene, og at man burde studere dem fra et *arkitektonisk* ståsted. Han føyer seg inn i en forskningsrekke som går tilbake til John Northam og hans *Ibsen's Dramatic Method* fra 1953. Det var han som var først ute med å kartlegge og analysere Ibsens anvendelse av dramatiske virkemidler som de scenografiske rammene.

Aasbjørn Aarseth har også kommet med et viktig bidrag til denne Ibsenforskningen med sin bok *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi* fra 1999. Han konsentrerer seg særlig om beskrivelsen av selve scenerommet som finnes i de dramatiske tekstene: de forskjellige karakterenes bevegelser i rommene, endringer av rommet, - dette er virkemidler Aarseth kobler opp mot dialog og handling. Også Aarseth peker på Ibsens anvendelse av metaforer hentet fra arkitekturen, men han legger ikke like stor vekt på dette som Sandberg.

Disse teoriene konsentrerer seg altså om samme tema, men fokuserer likevel på forskjellige aspekter av det. Man kan eksempelvis si at der Aarseth ser på det scenografiske interiøret i hjemme, konsentrerer Sandberg seg om begrepet «uncanny» eller *unheimlich*, og argumenterer for at Ibsens dramaer representerer en moderne slags «uhjemlighet». Jeg vil i min tekst prøve meg på en slags blanding av disse to fremgangsmåtene. Sandberg ser på de arkitektoniske bildene knyttet til signalord fra eksteriøret, som grunnmur, gulv, vegg, hus, dører osv., mens Aarseth tar for seg interiøret: soverom, kjøkken, stue, gang, korridorer, loft osv. Jeg vil både forsøke å analysere eksteriør og interiør i de tre dramatiske tekstene jeg har valgt.

Alle de tre tekstene jeg skal arbeide med, er manuskripter. De danner alle grunnlaget for en teaterforestilling. Begrepet *scenografi* omhandler teaterteknikkernes felt og innebærer underbegreper som rekvisitter og kulisser. Jeg vil likevel ikke gå ut i fra dette begrepet da det er en rent tekst-orientert analyse jeg vil foreta meg. Jeg har valgt å heller bruke begrepet *sidetekst*, det ene av to tekst-begreper et manuskript består av, da dette nettopp innebærer en fokusering på det tekstuelle. Hovedteksten er dialogen eller replikkene, altså det personene i dramaet sier, mens sideteksten er de ulike scene- og regianvisningene som legges inn i manuset. Sceneanvisningene er et annet ord for det. Sideteksten angir hvem som taler, sted og tidspunkt, hvordan rommet er innrettet, hvordan handlinga skal utføres, og kanskje hva den enkelte gjør mens andre fører ordet. Hva som skjer i hovedteksten er kanskje viktigst for selve handlingen. Og jeg skal selvsagt ha med replikkene i min studie av de tre stykkene. Men kanskje i størst grad der de er med på å underbygge sidetekstens betydning. For de opplysningene som kommer fram i sideteksten er alltid nødvendige og nyttige i analysen av et drama. For eksempel er hvordan ord blir sagt, av hvem og hvor, helt sentralt i en analyse av dramatisk tekst. Jeg har valgt å benytte nokså nyutgitte utgaver av stykkene, der språket er noe modernisert.

Et annet problem jeg har med scenografi- og rekvisittbegrepet er at de fort kan bli veldig konkrete. Det samme gjelder det arkitektoniske. Disse begrepene låser oss på en måte til å se på de tekstlig fysiske elementene, som tingene pipe og piano. Og dette er selvsagt en stor del av analysen. Likevel finnes det også abstrakte elementer som er metaforisk potent. Været er et slikt element. Det er eksempelvis lite som symboliserer den iskalde stemningen som gjennomsyrrer Borkman-huset i *John Gabriel Borkman* som stormen som herjer utenfor.

Utforming

Min analyse av de tre dramaene vil ha en parallell struktur. Ved å bruke tre sett av tematiske motsetninger, vil jeg se på sideteksten i de tre dramatiske tekstene. Jeg har altså valgt å bruke kontrastene som bindeledd i analysen heller enn å ta for meg drama for drama. Dette har jeg gjort fordi jeg gjerne vil at sammenligningen skal komme tydelig frem, og fordi jeg tror det vil skape en større flyt og sammenheng i teksten enn hvis jeg hadde analysert hvert stykke for seg.

Kapittelet før selve analysen begynner har jeg valgt å kalle «historisk overblikk». Her ser jeg litt på Ibsen som forfatter og de tre kvinnene jeg skal konsentrere meg om i denne teksten. Deretter kommer det et avsnitt om de tematiske motsetningene, før jeg til slutt har med en del om tekstenes dramatiske ramme før selve tolkningsdelen begynner.

Det første av de tre kontrast-kapitlene har jeg valgt å kalle det «indre vs. det ytre». Det andre kapittelet skal handle om «isolasjon og vilje til frihet», og det tredje om temaet «før vs. nå». Innenfor hver av de tre delene skal jeg som nevnt analysere hvert av de tre stykkene. I den første delen skal jeg bl.a. både se på det ibsenske huset og alt som er i det, og jeg skal koble dette opp mot personenes indre og ytre. Den andre delen skal kort fortalt handle om karakterenes mål, hvordan de forsøker å nå disse målene og hvordan de tre kvinnelige hovedrollene påvirkes av de andre karakterene i forhold til dette. Den siste delen skal i hovedsak handle om hvor vidt de lykkes med oppnåelse av sine mål. Rekkefølgen på dramaene vil være den samme i disse tre kapitlene.

2. HISTORISK OVERBLIKK

2.1 Henrik Ibsen og «den ibsenske villa»

Henrik Ibsens omdømme som dramatiker utviklet seg gradvis på siste halvdel av 1800-tallet. Han fikk sitt internasjonale gjennombrudd i 1879 med *Et dukkehjem*, og har siden vært et litterært verdensnavn med stor suksess. Det sies at hans skuespill er de mest spilte etter Shakespeares, også i dag, og at han er grunnleggeren av det moderne, realistiske dramaet. Mange mennesker verden over har blitt forbløffet over Ibsens unike evne til å skrive dramatiske tekster. Hans berømmelse var som kjent likevel ikke bare gjenstand for lovprisning og hyllest, det ble også stor blest ved utgiving av Ibsens tekster. Asbjørn Aarseth skriver at vi i dag har «vanskelig for å oppfatte intensiteten i de ulike meningsytringene som fulgte etter hver nyoppsetning av et Ibsen-skuespill» (Aarseth, 1999: 11).

Johan Ernst Sars har om deler av 1800-tallet i norsk historie brukt betegnelsen poetokrati. Dette begrepet skildrer dikterne ikke bare som poeter, men nærmest som profeter. Man ble respektert som dikter, og som Aarseth senere skriver: «i tråd med romantikkens diktermyte ble de tillagt en særlig privilegert utsiktsplass. Det var som om de hadde innsikter som vanlige mennesker ikke kunne oppnå» (Aarseth, 1999: 12). De store dikterne ble ikke bare sett på som gode menneskekjennere, men diktningen fikk plass som en rå åpenbarende beskrivelse av hvordan virkeligheten *egentlig* var. Eksempelvis ble stykket *Gengangere* utgitt i 1881, men det tok hele ni år før det ble spilt. Skuespillet traff en nerve hos det borgerlige samfunnet, og det gjorde kanskje mer vondt enn mange ville innrømme. Det at personer av borgerklassen tok stykket som en personlig fornærmelse, viser at det ligger et mimetisk litteratursyn til grunn her, altså at dramaet ble sett på som en helt reell skildring av mennesker, miljø og samfunn. Beyer skriver om stykket at det «vakte større skandale enn noe annet verk i norsk litteraturhistorie» (Beyer 1975: 317).

Også i dag er det få som ikke er kjent med Nora-skikkelsen som en representant for kritikken mot det viktorianske ekteskapet, eller som har lest «Mor, gi' mig solen» (Ibsen 2016: 68) i skolesammenheng. Dikterens rolle i samfunnet har dog endret seg, det samme kan sies om måten vi leser diktningen fra denne tiden på. Atle Kittang skriver dette om forfatteren:

Det er mange måtar å lese Ibsen på. For somme har han først og fremst vore den romantiske visjonens og den tragiske idealismens diktar. Andre har verdsett han som den store kritiske ånda i dramalitteraturen – dikteren som nådeløst avslører psykologiske forkvaklingar, moralske skavankar og det borgarlege samfunnets

rotenskap. Atter andre, særleg i nyare tid, tolkar verka hans som melankolske diagnosar av modernitetens meiningstap (Kittang, 2002: 7).

Det er ikke først og fremst som ideologisk kommentator, samfunnsreformatør eller psykolog Henrik Ibsen er gjenstand for vår interesse i dag. Stykkene hans sjokkerer kanskje ikke sitt publikum på samme måte lenger, men likevel gripes leserne stadig. Dersom fascinasjonen ikke knyttes til grensesprengning, hva skyldes den da? Erik Bjerck Hagen mener det skyldes både det dramatekniske, tematikken og rollefigurene, og kaller Ibsen for en dramateknisk virtuos (Hagen 05.09.2016: https://snl.no/Henrik_Ibsen#Verker). Dette innebærer altså at fokuset flyttes fra dramatikkenes innhold til dens form, til dramaets virkemidler. Som Kittang skriver: «Men Ibsen er korkje forkynnar, moralist, ideologikritikar eller psykolog. Han er dramatikar, arbeider i eit slags fantasikraftas laboratorium, driv rare eksperiment med personane sine, og hentar resultata ut att i form av verk som stadig er gåtefulle og utfordrande for oss (Kittang, 2002: 7)».

Jeg vil i denne teksten se på tekstenes dramaturgi, altså på hvordan stykket er bygget opp med tanke på hvordan handlingen brettes ut, personkonstellasjonene, den scenografiske rammen, dialogen og hvilken betydning sideteksten har i disse sammenhengene. Jeg vil undersøke disse gåtefulle og utfordrende eksperimentene og se hva som kan skjule seg i dette «fantasiens laboratorium», og ta et dypdykk i noen de samfunnene Ibsen har laget:

Mit tarvelige hjem er også et lidet samfund, herr konsul. Dette lille samfund har jeg kundet støtte og holde oppe fordi min kone har troet på mig, og fordi mine børn har troet på mig. Og nu skal det hele falde sammen (Ibsen, 1918: 33).

I dette utdraget fra *Samfundets støtter*, blir hjemmet et samfunn i seg selv. Dette er noe som blir sentralt i min analyse av *Et dukkehjem*, *Hedda Gabler* og *Gengangere* også. En rent mimetisk tilnærming til Ibsens verker blir i dette tilfelle mindre aktuell. Denne analysen vil heller innebære en retorisk vinkling på den måten at fokuset er på hva som er den ønskede dramatiske virkningen fra dramatikerens side. Hva er det som skjuler seg i det puslespillet av noen mateforisk potente borgerhjem, som Ibsen har gitt oss?

2.2 Ibsens kvinneskikkelser

Henrik Ibsen har introdusert oss for en rekke interessante kvinneskikkelser i løpet av sin karriere som produsent av dramatiske tekster. Felles for mange av disse damene er at de er

aktive og handlingsskapende individer i stykkene. De fungerer ofte som en slags drivkraft i handlingen, enten de vil det eller ikke, og de valgene de tar, eller har tatt tidligere, er helt sentrale for stykkets handling. Samtidig er de fanget i en bestemt situasjon. Ofte er livene deres ute av deres kontroll, noe som er avgjørende for deres skjebner. Det samme gjelder de tre jeg i følgende tekst skal studere: Hedda Tesman, Nora Helmer og Helene Alving.

I 1879 ga Ibsen ut det som skulle bli hans internasjonale gjennombruddsdrama: *Et dukkehjem*. Det neste stykket han ga ut var *Gengangere*, som kom i 1881. *Hedda Gabler* ble utgitt ni år senere, i 1890. De handler alle tre om menneskers, og da kanskje aller helst kvinners, levevilkår på slutten av 1800-tallet. Selv om det er tre nokså ulike kvinneskikkelser som innehar hovedrollene i de tre tekstene, påvirkes de, lider kan man kanskje si, av et felles lodd av å være kvinne i et borgerlig miljø. På denne måten har de alle et slags felles utgangspunkt. De preges alle kanskje like mye av fortiden som av den fiktive nåtiden. I samtlige av de tre stykkene personifiseres fortiden ved at det kommer nettopp en person som egentlig tilhører kvinnenens fortid på et vis: Eilert Løvborg for Hedda, Osvold for Helene og Kristine Linde for Nora. *Gengangere* rystet leserbefolkningen som inget annet Ibsen-stykke hadde gjort tidligere, og var bakgrunn for diskusjon om spørsmål knyttet til en rekke samtids- og dagsaktuelle omstridte temaer om ekteskap, skilsmisse, dobbeltmoral og kjønnsykdommer, prostitusjon, incest, generasjonskonflikter, eutanasi og kirkens utvikling og utvikling fra å kun være religiøs institusjon til å fungere som kontrollør av plikt, lov og forretningsmessig orden.

En annen likhet de tre kvinnelige hovedrollene har, er at de alle er tre sterke og handlende damer. De befinner seg i en vanskelig situasjon, men er modige og krever å fremheve sin tilstedeværelse, med vekslende hell. Man kan si at kvinnene sees på som brikker i et puslespill som pusles av menn. De forsøker alle å gjøre et opprør mot denne underkuelsen på en eller annen måte. De ønsker å ta kontrollen over sine egne liv, styre sin egen og sine nærmestes skjebner, men feiler på et eller annet vis. Mot slutten av stykkene oppnår eller opplever både Hedda, Nora og Helene en slags åpenbaring som blir avgjørende for deres skjebner. Utfallene i de tre dramaene er forskjellig, likevel er de alle av en nokså tragisk karakter. Heller enn å oppnå nettopp den makten over egen skjebne de ønsker, opplever de at de havner i situasjoner de ikke kan kontrollere, og blir selv offeret.

I løpet av 1800-tallet problematiseres kvinners rolle i samfunnet. Byene vokser, produksjonen øker, kravet til arbeidskraft øker osv. Dette skaper rom for debatt rundt forhold som rollefordeling i hjemmet og i arbeidet, politisk deltagelse og andre problemstillinger rundt kvinners rettigheter. Henrik Ibsen deltok i denne debatten. Det ligger eksempelvis en ganske

ironisk undertone om samfunnet fra forfatterens side flere ganger i *En folkefiende*, blant annet her i en samtale mellom Stockmann og byfogden:

Doktor Stockmann: Ja, men er det da ikke en statsborgers plikt å meddele seg til almenheten, når han har fanget en ny tanke!

Byfogden: Å, almenheten behøver slett ingen nye tanker. Almenheten er best tjent med de gamle, gode anerkjente tanker den allerede har (Ibsen, 1957: 33-34).

Nora Helmer, Hedda Tesman og Helene Alving kan man på mange måter se på som representanter for kvinnerettighetsdebatten. De er til en viss grad moderne kvinner fanget i borgerklasselivet. De befinner seg i et skille mellom det tradisjonelle og det moderne. De lever utad for såvidt trygge og gode liv, de skal bli økonomisk tatt hånd om, og de befinner seg i en god situasjon, sosialt sett, ved å ha giftet seg med velstående menn. Dette innebærer så klart at de må innfinne seg med de sosiale normer og regler, og tilpasse seg det tradisjonelle rollemønsteret med all den ydmykhet og taushet det medfører. Problemet er at de ikke gjør dette. Det blir da umulig for disse tre kvinnene å gå skuddfri, i noen tilfeller bokstavelig talt, fra det de helst aller helst vil unngå: nemlig skandalen.

2.3. Tematiske motsetninger

De tematiske kontrastene er fremtredende både i *Et dukkehjem*, *Gengangere* og i *Hedda Gabler*. Spesielt synes jeg spenningene mellom det indre og det ytre, isolasjonen og vilje til frihet og fortid, nåtid og fremtid er av stor betydning. Disse motsetningene utdypes igjen av kontraster som kulde og varme, hensynsløshet og oppofrelse, gammel og ung, hat og kjærlighet, liv og død osv. Motsetningene har en spesiell plass i stykkene: de er med på å forsterke karaktertrekk, og de fungerer som bindinger mellom tematikk og sidetekst. Det faktum at man finner så mange av de samme tematiske motsetningene i de tre stykkene, er interessant i seg selv. Jeg har i min oppgave tenkt til å bruke motsetningene som en slags felles ramme eller sammenligningsgrunnlag. Ibsen pleier som kjent ikke å overlate ting til tilfeldighetene, det er heller ikke tilfellet i disse tre tekstene. Hver minste spåklige detalj er finslipt, og det myldrer av skjulte finesser og hemmeligheter. Kan de dramatiske karakterene og deres omgivelser utdypes ved hjelp av sidetekstinformasjonen, og isåfall på hvilke måter? Forteller den bevisste kontrastbruken noe om dramaturgi, personkonstellasjon og dialog, som går utover vanlig bokstavelig funksjon? Slike spørsmål skal jeg stille i denne teksten.

2.4 Dramatisk ramme

Både *Et dukkehjem*, *Gengangere* og *Hedda Gabler* er som samtlige av Ibsens samtidsskuespill, familiedramaer av nokså intens natur. Dette kan merkes allerede i det ytre. I *Hedda Gabler* avsluttes første akt med en ganske dramatisk episode der Hedda finner frem sine pistoler, - andre akt begynner med at hun truer assessor Brack med dem. På lignende måte kobles andre akt til tredje og tredje til fjerde. Noen ganger er det opphold i tid, som når Hedda og Thea Elvsted venter på Jørgen Tesman og Eilert Løvborg, men likevel holder den intense handlingsrytmen spenningen oppe fra begynnelse til slutt. Samtidig skiftes også scenebildet ofte fra akt til akt. Stykket er fullt av symbolikk knyttet til det rent visuelle. Edvard Beyer skriver dette om virkemidlene: «Dem har Ibsen lagt større vekt på enn i noe tidligere verk, og de er – som John Northam har vist – nyttet med stor kunst og teaterforstand: delingen av scenen i et ytre og et indre rom, general Gablers portrett og pistoler, Tesmans tøfler, hårfarget og hårfylden hos Hedda Gabler og Thea Elvsted» (Beyer 1975: 346). Symbolikken som blandes inn i den intense handlingen skaper sammen med karakterene en dramatisk ramme det ligger stort analyseringspotensiale i.

De samme virkemidlene brukes også i de andre stykkene, som begge kun har tre akter hver. I *Et dukkehjem* driver den overhengende trusselen og frykten for hva som skal skje med gjelden til Nora og den knappe tidsfristen hun lider under, handlingen fremover. Det har som Beyer skriver at scenegangen siden *Samfundets støtter* har fått en «sterk, rytmisk fremdrift» og at «spenningen stiger mot stadig større høyder» (Beyer 1975: 313). Tidsrammen er ganske så vid, et par dager, men handlingsforløpet er svært konsentrert. Første akt er den lengste i dramaet, og den opptar også nesten halve dramatiden. Ibsen bruker god tid når han skal presentere sin hovedrolle. Nora er den første personen vi møter, og hun blir værende nesten uavbrutt frem til aktens slutt. Spenningskurvene i *Et dukkehjem* er mange og ganske brå: vi går fra intime, virkelighetsnære hverdagsglimt til de brå, urovekkende avbrytelsene i første akt til den desperate taranella i slutten av tredje akt frem til avsløringen og oppgjøret til slutt.

Det samme gjelder *Gengangere* der hele stykket gjennomføres av en spenning rundt fortidens tilbakekomst, både fysisk og psykisk, som nesten er til å ta og føle på. Som Aarseth skriver: «Ikke i noen av de øvrige stykkene hans er handlingen mer fortettet, tiden mer begrenset, personene færre og familiemessig nærmere knyttet til hverandre» (Aarseth, 1999: 81). Den fysiske rammen i dette stykket har altså et mer innelukket preg enn i *Et dukkehjem*, i alle fall tilsynelatende. Hele tiden kobles aktene sammen på en finurlig og spenningsskapende måte. Noen ganger gir de oss overhodet ikke pusterom, og vi dras elegant med fra den ene akten til

den neste kanskje nesten uten å merke det. Tidens enhet er som nevnt strengere her enn i *Et dukkehjem*, og som Edvard Beyer skriver: «Scenebilde og indre handling, bevegelser og tale, realitet og symbol er enda nærmere forbundet» (Beyer, 1975: 319). Her har vi et vestnorsk landskap som gjennom glasseggen i skiftende lys både gir forklaring og stemningsbakgrunn til det som skjer med menneskene. Det er som Beyer skriver: «Fortiden konkretiserer seg i symboler, den blir legemliggjort i Osvalds skikkelse, og den retrospektive teknikken er uløselig forbundet med selve gjenganger-temaet» (Beyer, 1975: 319).

Midt i all denne dramatikken finner vi altså de tre kvinnene: en ufri kvinne som har blitt til en dukke i sitt eget hjem, en annen som var gift med en *ryggeløs* mann viss dårlige livsvalg enda hjemsøker hennes liv og en generaldatter som av kjedsomhet ender med å skape intriger som ikke bare går utover de rundt henne, men også henne selv. Det pågår i alle stykkene en indre og en ytre kamp, som farget med symbolikk og de andre virkemidlene kan bli grunnlag for en spennende analyse.

3. DET INDRE VS. DET YTRE

En av de mest fremtredende tematiske motsetningene som finnes i de tre stykkene, er kontrasten mellom det indre og det ytre. Dramaene gjennomsyres av en pågående strid mellom disse to motsetningene, og spenningen er til tider til å ta og føle på. Personenes indre kamper settes elegant opp mot ytre påvirkninger, samfunnets ytre normer og regler og den evige frykten for *skandalen* siver inn gjennom veggene, og selve stueluften er i noen tilfeller forgiftet av at noe utenfra er brakt inn i huset.

Selve huset i stykkene fungerer som et markant *skille* mellom samfunnet og verden utenfor og det som finnes inne. Denne markeringen blir enda tydeligere ved at det skapes en egen slags egen indre verden eller atmosfære inne i huset. Eksempelvis beveger ikke Nora Helmer seg på noe tidspunkt utenfor huset sitt i løpet av stykket. Jeg tror *fasade* er et sentralt ord her. Fasade er et ord som brukes som et arkitektur-begrep om den ytre veggen. Begrepet benyttes også om personer med flere sider der noen ikke vises i offentligheten. Kanskje er det ikke en tilfeldighet at nettopp dette begrepet kan brukes i begge sammenhenger? Jeg tror huset i flere tilfeller kan kobles til personenes karaktertrekk og/eller deres følelsesliv.

Også innendørs markeres det skiller som er med på å farge eller belyse visse deler av inneverdenen. Gjennom studie av plasseringen av dører, vinduer, forstuer, bakværelser, blomsterværelser osv., får vi som lesere muligheten til å fargelegge de dramatiske karakterene på en eller annen måte. Dette kan omhandle alt fra at deres personlighet utdypes til at følelsene deres kommer tydeligere frem på noe vis. Også *objektene* som finnes inne i huset kan være gjenstander for en slik analyse, og kan bl.a. ofte kobles til ord som fasade og skandale. Huset og dets gjenstander skjuler altså en helt egen meningsfylt verden, elegant skapt for leseren til å utforske, og det er det jeg skal gjøre et forsøk på i dette kapitlet. Kan man muligens si det slik at selve *huset* er den realiteten som står igjen når illusjonen om et *hjem* til slutt forkastes?

3.1 Nora i sitt dukkehus – *Et dukkehjem*

I 1879 var det stykket som skulle bli det mest kjente av alle Ibsens stykker ferdig, nemlig *Et dukkehjem*. Som vi vet i dag skulle dette stykket bli et av verdens mest spilte, og Nora skulle bli en verdenskjent kvinne for sine unike handlinger og mentalitet. Som enhver god tittel gjør, avslører også tittelen i dette stykket mye om hva det handler om, og vi får allerede her

mulighet til å tolke. På et bokstavelig nivå handler dramaet om relasjoner mellom mennesker. Tittelen indikerer at det finnes enda et nivå her, nemlig et billedlig et der vi har å gjøre med forhold mellom *dukker*. Vi som lesere ser da på en måte inn i et dukkehus. Det kan altså antas at dette handler om noe uekte, en falsk verden på et vis. Et dukkehus er også noe som blir sett på utenfra av noen, enten det blir lekt med eller brukes som pyntegjenstand: det finnes et implisitt publikum, altså noen som ser inn. Et element som underbygger at det er en dukkestue vi ser inn i, er boligarealets begrensede plass. Dette kommenterer Nora selv da hun beklager overfor Kristine Linde at hun ikke kan bo hos dem: «Hvor kjedelig at vi skal bo så innskrenket; men det er oss umulig å —» (Ibsen, 1969: 27). Jeg skal nå se nærmere på denne dukkestuen og pyntegjenstandene i den, både menneskelige og ikke menneskelige, og prøve å utforske hvor dypt falskheten går.

I samtlige samtidsdramaer av Ibsen finnes det til å begynne med en nokså lang beskrivelse av *rommet* eller stuen. Her får vi som lesere en god del informasjon. Dette er også det stedet i stykkene der man finner lengst samlet sidetekst. *Et dukkehjem* er intet unntak, og det er denne delen av teksten som er utgangspunktet for denne delen av min analyse. Slik er begynnelsen av stykket:

(En hyggelig og smakfullt, men ikke kostbart innrettet stue. En dør til høyre i bakgrunnen fører ut til forstuen; en annen dør til venstre i bakgrunnen fører inn til Helmers arbeidsværelse. Mellom begge disse døre et pianoforte. Midt på veggen til venstre en dør og lenger fremme et vindu. Nær ved vinduet et rundt bord med lenestole og en liten sofa. På sideveggen til høyre, noe tilbake, en dør, og på samme vegg, nærmere mot forgrunnen en stentøysovn med et par lenestole og en gyngestol foran. Mellom ovnen og sidedøren et lite bord. Kobberstikk på veggene. En etagère med porselensgjenstande og andre små kunstsaker; et lite bokskap med bøker i praktbind. Teppe på gulvet; ild i ovnen. Vinterdag (Ibsen, 1969: 7)).

Det første inntrykket vi får av stuen til herr og fru Helmer, er at den er et rom for hygge og varme. Vi får vite at det ser koselig ut, men at interiøret ikke er veldig dyrt. Senere i stykket får vi vite at en måte Torvald ønsker å kontrollere sin kone på, nettopp er i forhold til det økonomiske. Han viser uttrykk for at han synes hun bruker for mye penger:

Torvald. Ikke forstyrr! (litt efter; åpner døren og ser inn, med pennen i hånden.) Kjøpt, sier du? Alt det der? Har nu lille spillefuglen vært ute og satt penge over styr igjen? Nora. Ja men, Torvald, i år må vi dog virkelig slå oss litt løs. Det er jo den første jul vi ikke behøver å spare. Helmer. Å, vet du hva, ødsle kan vi ikke (Ibsen, 1969: 8).

At interiøret ikke er av den mest lukseriøse sorten, kan vise at han får det som han ønsker. Da blir det altså han som har makten i dukkehuset og styrer derfor også marionettene som bor der.

Noe annet som kommer frem i beskrivelsen av stuen, er at ekteparet har et piano der. Dette er et instrument normen på 1800-tallet tilsa at unge dannede kvinner fra borgerskapet skulle spille. Å skrive med bena rundt andre instrumenter som bl.a. en cello regnes som umoralsk, klaverposisjonen derimot ble sett på som sømmelig. Ida Irene Bergstrøm kaller i sin artikkel *Piano – best egnet for kvinnekroppen* pianoet som «et «must» for borgerskapskvinner» og skriver at «klaverinstrumenter var nemlig på 1800-tallet å regne for det feminine instrumentet «par excellence»». Bjørnstjerne Bjørnson skriver i 1855 dette om instrumentet: «Ikke et dattet Hus tør unvære et Pianoforte... Ingen Dame, som vil være Dame, kan være bekjendt af ikke at kunde spille paa Pianoforte, og ingen Herre af ikke at have Sands derfor» (Bergstrøm 01.11.16: <http://kjonnsforskning.no/nb/2016/03/piano-best-egnet-for-kvinnekroppen>). Bergstrøm skriver senere i sin tekst at pianoet stemmer overens med den kvinnelige stereotypien om kvinnen som mild og forsiktig. Utad er Nora Helmer nettopp dette: en elskverdig, ettergivende og føyelig borgerhustru. I grunn er hun både i samfunnets og sin manns øyne, like søt og håndterlig som en dukke. På denne måten kan man si at sideteksten er med på å fremme Nora både som underdanig i eget hjem, og som en slags slave for samfunnets normer og regler, symbolisert gjennom pianoet. Dette betyr at Nora ikke bare opplever et press fra innsiden av huset av sin egen ektemann, og at også samfunnet fungerer som en konstant ytre påvirkningskraft. Spørsmålet blir om Nora er villig til å opprettholde denne fasaden eller ikke, til tross for både det indre og det ytre presset.

Det er ikke bare skillet mellom utemiljøet mot innemiljøet som er interessant når det kommer til Helmer-huset. Også *inne* i huset finnes det *skiller*. En annen ting det er verdt å legge merke til i beskrivelsen av ekteparets stue, er nemlig at den er full av dører. Aarseth kaller *Et dukkehjem* for «et spill med dører» (Aarseth, 1999: 69), og denne beskrivelsen kan jeg være enig i. En ganske vanlig måte å tolke dører metaforisk på, er som muligheter. I alle fall når dørene er åpne. Dørene i helmerstuen gir ikke denne følelsen, men her skapes heller et inntrykk av et nokså lukket miljø, trass i at antallet dører er nokså mange. Skillet mellom det indre og det ytre blir på denne måten forsterket. På denne måten skapes det det altså adskillelser også *inne* i huset. Det går i denne sammenhengen an å beskrive stykket som et slags hørespill. Vi kan bl.a. anta at det også finnes dører ute i forstuen, for det første som skjer i stykket er at det ringer på og at man *hører* at det blir lukket opp. Vi som lesere får heller

ikke innblikk i hva som skjer utenfor stuen, men får det avgrensede overblikket som de dramatiske personene selv opplever. Deretter kommer Nora inn i rommet, gjennom forstuedøren. Etter at hun har gjort opp med bybudet, lukket den døren og fått Helene til å gjemme juletreet, går hun til døren der Torvald pleier å arbeide for å lytte etter om han er hjemme. Her kan vi igjen trekke inn ordet hørespill. Etter dette følger en kort samtale mellom ektefellene *mellom* døren. Kanskje symboliserer dørene et skille mellom de to ektefellene? Også skuespillets aller siste setning, er et hørebylde: «(*nedenfra høres drønnen av en port som slås i lås.*)» (Ibsen, 1969: 89). Her markeres Noras endelige uttreden, både fysisk og mentalt kan man kanskje si, nettopp gjennom stengingen av en dør. Her kan man kanskje trekke inn det kjente ordtaket «når én dør lukkes, åpnes en ny»?

En annen ting jeg synes er interessant med stuebeskrivelsen, er at dørene ofte beskrives som at de er *i bakgrunnen*, mens gjenstandene i stuen befinner seg *fremme* og *mot forgrunnen*. Kanskje ligger mulighetene i bakgrunnen uten at de blir sett eller, kanskje enda viktigere, brukt? Denne plasseringen får meg også til å stille et annet spørsmål: hva er det som skjuler seg i husets, eller ekteparets, *bakgrunn*? Kanskje er tingene i forgrunnen de gjenstandene ektefellene ønsker å vise publikum eller samfunnet for å opprettholde et slags ansikt utad. Jeg tror ordet fasade også er sentralt her. Husets fasade brukes for å fremheve ekteparets. Mark Sandberg bruker også ordet fasade, når han beskriver ekteparets situasjon: «Nora's (and Torvald's) whole situation is doll-like, if one takes the metaphor to mean inauthentic, façade-like, and performative (when used in the pejorative sense of «empty» and devoid of real feeling)» (Sandberg, 2015: 71). Selv om det er ting som står klart for publikum til å se på, kan man samtidig få følelsen av at det er enkelte ting de ønsker å skjule eller holder tilbake. Vi får som lesere følelsen av at det er en falsk stemning inne i huset: kanskje får vi allerede her et lite forvarsel om den uekte, dukkelignende og overfladiske tonen som preger ekteskapet mellom Nora og Torvald. Det er noe skjult og/eller undertrykt her på noe vis. Errol Durbach skriver dette om stykket:

Ibsen gives us a hard-edged, solid world: a sense of the compartmentalized lives of modern urban living dominated by doors, onstage and off, that shut in fantasies and shut out reality, that isolate a community of domestic strangers and insulate them against the cold and forbidding world outside that is their only alternative to the constricted doll's house way of life (Aarseth, 1999: 21).

Durbach beskriver scenerommet som dramaets ramme. Han skriver også om Helmer-stuen som en slags egen isolert verden full av fantasier. Hva skjuler seg egentlig i denne

innelukkede verden? Nora viser allerede i sin aller første uttalelse i stykket at hun er glad i å skjule ting: «Gjem juletreet godt, Helene. Børnene må endelig ikke få se det før i aften, når det er pyntet. (*til budet; tar portemonèen frem.*) Hvor meget - ?» (Ibsen, 1969: 7). Samtidig viser Nora i setningene etter, et lite tegn til at hun viser motstand ved å ikke overholde Torvalds regler om pengebruk:

Bybudet. Femti øre.

Nora. Der er en krone. Nei, behold resten (Ibsen, 1969: 7).

Vi får som lesere allerede her se Nora ikke bare som en generøs, men også som en selvstendig kvinne. Dukkehusmetaforen fungerer som kritikk fra forfatterens side mot borgerskapslivet, og Nora blir en slags personifisering på endring eller på at en ny tid er på vei.

Kanskje fungerer denne plasseringen av gjenstander i stuen muligens også som en hint om den store hemmeligheten Nora bærer på, som vi ikke får vite om før hun senere i samme akt betror den til Kristine Linde: «Det er meg, som har reddet Torvalds liv» (Ibsen, 1969: 18). Det er med denne setningen hun virkelig markerer et skille mellom Nora som den ubetenksomme, naive personen de rundt henne tror hun er, og den selvtenkende hun er i ferd med å bli. Sideteksten legger allerede i første side på en måte et slags grunnlag for denne forvandlingen, ved å peke på fasadelivet.

Noe annet som kommer frem i beskrivelsen av Helmer-stuen er motsetningen mellom det varme og det kalde. Det ytre miljøet settes opp mot det indre. Stentøysovnen nevnes hele tre ganger, og peisvarmen i stua blir en kontrast til den kalde vinterdagen. I stykket *John Gabriel Borkman* kan man se stormen som herjer utenfor huset som en slags metaforisk beskrivelse på personene i stykkets indre kamper. Kan det hende at vi kan se været på samme måten i *Et dukkehjem*? Er det stille før stormen? Eller kan denne fine vinterdagen kobles til fasaden om den varme stemningen Nora desperat prøver å opprettholde i huset sitt?

Motsetningen mellom det indre og det ytre er en sentral kontrast, som man kan finne igjen i de fleste av Ibsens samtidsskuespill, både bokstavelig og tematisk. Grensen mellom disse to motsetningene handler som oftest i stor grad om evnen og/eller viljen de dramatiske karakterene har til å se verden som den er, som jeg har vært inne på tidligere. Dette skillet blir i noen tilfeller spesielt synliggjort gjennom et rom som på en måte befinner seg mellom huset og det ytre. Et slikt eksempel kan være havestuen i *John Gabriel Borkman*, som med sin glassdør og sine vinduer fremmer en følelse av adskillelse. Men hvorfor dette skillet? Skillet

fremhever en avstand mellom det inne i huset, og det utenfor, uttrykt gjennom de tykke gardinene. Kan man se på havestuen som en slags påminnelse om det nære i stedet for kun det fjerne? At havestuen virker som en stadig påminnelse for de dramatiske personene om at omverdenen stadig følger med? Det er ingen i Borkman-stykket som på noe tidspunkt befinner seg i havestuen. Kan man se dette som en selvvalgt isolasjon fra Herr og Fru Borkmans side? Det at døren er av glass gir oss et inntrykk av den skjøre balansegangen. Her brukes sideteksten til å gi stemnings- og symbolbakgrunn for den dramatiske handlingen.

Skoleeksempelet på dette er Bernickfamilien fra *Samfundets støtter* (1877). De bor i grunn nettopp i et slags glasskap: konsul Bernicks hagesal har en bakvegg som nesten kun består av speilglass, noe som gjør det mulig å se ut i bakgrunnen. Familien stilles ut, kan man si, og kan betraktes både fra hagen og byen. Den mektige familien fremstilles som om den var uten feil. Den glitrende fasaden er det som synes, og det hele får et ganske ironisk preg:

Grosserer Rummel. Det kan De også siden. Når haven er fylt af den bølgende mængde, går forhængene op, og man skuer indenfor en overrasket og glad familie; - en borgers hjem bør være som et glasskab (Ibsen, 1918: 82)

I *Et dukkehjem* blir ikke samfunnet, eller den ytre verden, direkte markert verken med et glasskap av den Bernickske typen eller en havestue av den Borkmanske. Faktisk vil jeg si at det også på denne måten virker som om forfatteren vil gi den Helmerske stue et ganske lukket preg. Her vil jeg igjen trekke inn ordet facade. Mens Bernick-familien strever etter å bli fremstilt for samfunnet, virker det heller som om dukkehuset står for et kraftigere skille mellom det som skjer inne i det, og det som foregår ute. I beskrivelsen av stuen finner vi bare at det blir nevnt ett vindu, noe som kan være med på å underbygge følelsen av det innestengte. Nora uttrykker i en samtale med doktor Rank og fru Linde hva hun mener om samfunnet:

Rank (trekker på skuldrene). Ja, der har vi det. Det er den betraktning som gjør samfunnet til et sykehus.

Nora (i sine egne tanker, brister ut i en halvhøy latter og klapper i hendene).

Rank. Hvorfor ler De av det? Vet De egentlig hva samfunnet er?

Nora. Hva bryr jeg meg om det kjedelige samfunn? Jeg lo av noe ganske annet. – noe uhyre morsomt (Ibsen, 1969: 25).

Her viser Nora på en ganske avvisende måte at hun i grunn ikke vier så mange tanker til hva som skjer i den ytre verden. Margareta Wirmark skriver dette om Noras samfunnssyn: «Nora har skapat sig en privat värdeskala, en värdeskala som inte delas av andra» (Wirmark, 2006: 37). Det er heller hennes egen lille dukkehustilværelse som er det viktige for henne. I alle fall

er det dette hun vil vise utad. Samtidig morer hun seg over at alle de ansatte i Aktiebanken i fremtiden vil være avhengige av Torvald. Den barnlige tonen hennes skal jeg komme tilbake til senere.

Nå har jeg sett på en del sider som underbygger dukkehusets lukkede preg. Dette skal jeg også gå dypere inn i i det neste kapittelet om stykket. Til tross for det lukkede preget, er den ytre verden likevel ikke helt fraværende fra den helmerske stuen, uansett hvor hardt dukkene inne i den prøver å holde den ute. Kanskje kan man si at det ytre personifiseres av de tre besøkende: doktor Rank, fru Linde og sakfører Krogstad. De kommer alle inn med egne problemer som fungerer som noen slags påminnelser for personene inne om livet utenfor. Fru Linde er ensom og prøver å finne en vei ut av fattigdom, Krogstad har mistet all borgerlig aktelse og prøver for sin egen og for sin families skyld å vinne den tilbake, og Rank har fått en diagnose om uhelbredelig sykdom og venter på døden. Alle tre legger de mer eller mindre sine problemer i Noras hender, og er på hver sin måte med på å påvirke hennes overgang fra å være en uskyldig og uvitende dukke til å bli en selvstendig og voksen kvinne som til slutt blir nødt til å ta ansvar for eget liv.

3.2. Lavendler og saltede roser – *Hedda Gabler*

12 år etter Ibsen hadde utgitt stykket om dukken som tok et omstridt valg og ble fri, gir han ut et stykke om en annen av de kvinnene i Ibsens samtidsskuespill som er mest omdiskutert, nemlig *Hedda Gabler*. Også tittelen i dette stykket sier oss noe om hvem skuespillet handler om. At Ibsen har valgt å kalle stykket *Hedda Gabler* i stedet for «Hedda Tesmen» som hun egentlig heter i følge samfunnsnormene rundt sitt giftemål med Jørgen Tesman, er ikke til å unngå å legge merke til. Allerede her vises altså at Hedda har et sterkt bånd til sin avdøde far. Kanskje kan man også trekke den slutningen at båndet til hennes ektemann heller virker noe tynt. Jeg skal overlate til noen andre å koble dette til Freud og hans psykoanalyse. Likevel vil jeg påpeke det uheldige bildet vi får av ektemannen allerede i tittelen.

Allerede i stykkets første setninger, får vi ganske mye informasjon utover den rene beskrivelsen, her som i *Et dukkehjem*. *Hedda Gabler* er faktisk det stykket som inneholder den absolutt lengste innledningen av de tre stykkene jeg tar for meg i denne teksten. Jeg vil si at, om det ikke er den lengste, så er den i alle fall en av de aller lengste innledningene av alle Ibsens samtidsdramaer. Denne innledende delen ser slik ut:

(Et rommelig, smukt og smakfullt utstyrt selskapsværelse, dekorert i mørke farver. På bakveggen er en bred døråpning med tilbakeslående portierer. Denne åpning fører inn i et mindre værelse, der er holdt i samme stil som selskapsværelset. På veggen til høyre i dette er en fløyddør, der fører ut til forstuen. På den motsatte vegg, til venstre, en glassdør, likeledes med tilbakeslående forheng. Gjennom rutene ses en del av en utenfor liggende overbygget veranda og løvtrær i høstfarve. Fremme på gulvet står et ovalt teppebelagt bord med stoler omkring. Foran på veggen til høyre en bred, mørk porselensovn, en høyrygget lenestol, en forskammel med pute og to taburetter. Oppe i kroken til høyre en hjørnesofa og et lite rundt bord. Foran til venstre, litt ut fra veggen, en sofa. Ovenfor glassdøren et pianoforte. På begge sider av døråpningen i bakgrunnen står etasjerer med terrakotta- og majolikasaker. – Ved bakveggen av det indre værelse ses en sofa, et bord og et par stoler. Over denne sofa henger portrettet av en smukk eldre mann i generalsuniform. Over bordet en hengelampe med matt, melkefarvet glasskuppel. – Rundt om i selskapsværelset er en mengde blomsterbuketer stillet i vaser og glasse. Andre ligger på bordene. Gulvene i begge værelser er belagt med tykke tepper. – Morgenbelysning. Solen skinner inn gjennom glassdøren (Ibsen, 2005:7)).

Det er ikke rent lite informasjon Ibsen legger i fanget til leseren av dette stykket i innledningen. I min versjon av stykket fra 2005 tar den opp hele første side. Hva kan vi så få ut av denne generøse samlingen av fakta?

Jeg vil si at denne stuen, i likhet med Helmer-stuen, har et nokså lukket preg over seg. Det finnes flere likheter med stuen i *Et dukkehjem*: også her finnes et pianoforte og en porselensovn på høyre vegg som kan minne om «stentøjsovnen» hos Helmer. På motsatt vegg har vi både hos Alving og Helmer et vindu, mens det hos Tesman er en glassdør. De to etasjererene med gjenstander av terrakotta og majolika kan sees i sammenheng med porselensgjenstandene og de andre små kunstsakene som finnes i Helmers stue. Hos begge er det også snakk om tykke tepper som dekker gulvene. Det er altså mye likt i disse borgerlige stuene. Kanskje skal man passe seg for å tillegge dette selskapsværelsesinteriøret for stor overført betydning. Likevel mener jeg disse valgene fra forfatterens side beskriver karakterenes plass i samfunnet, noe som er et relevant tema bl.a. i *Hedda Gabler*. Mye av denne beskrivelsen kan, som Asbjørn Aarseth skriver, «ligimeres av dramatikerens ønske om å skape en tilforlatelig ramme omkring de personene som opptrer på denne scenen» (Aarseth, 1999: 219). Beskrivelsene til dette stykket om stuen som rummelig, smuk og smakfull passer godt inn med de andre samtidsinteriørene Ibsen fremstiller, og oppfyller som nevnt også dens oppgave om å gi en indikasjon på hvilket sosialt nivå beboerne i dette huset representerer.

Jeg skal senere studere funksjonen til de konkrete gjenstandene som finnes i stuen, som pianoet, bildene av generalen og blomstene. Men nå vil jeg først gå litt videre på beskrivelsen som helhet og hva slags funksjon den har. Her synes jeg motsetningen det indre mot det ytre passer inn. John Northam trekker denne motsetningen inn som det første han la merke til etter å ha lest innledningen: «The first impression is one of contrast between a dark, artificial and elegant interior, and a bright, though autumnal, exterior. The cold darkness of the inner room is emphasized by the dull white lampshade. The draft contained everything except the shade» (Northam, 1971: 148). Her blir det mørke indre satt mot det noe lysere ytre og mystikken ved det indre værelset belyses med den hvite lampen. De ytre beskrivelsene skaper en forventning om at personene er likedan. Så er det videre opp til personene å passe inn i det bildet vi som lesere har av dem. Er de like pene og pyntlige som de ytre gjenstander tilsier? Kanskje er de også pene og pyntlige på utsiden, men mørke på innsiden.

Vi som tilskuere skjønner ganske raskt at dette med sosial plassering i samfunnet spiller en ganske stor rolle og er en av de sentrale konfliktene i stykket. Ektefellenes forskjellige bakgrunn kommer tydelig frem nokså tidlig i skuespillet i samtalen mellom tjenestepiken Berte og tanten til Jørgen, frøken Juliane Tesman:

Berte. Ja, men så er der en annen ting også, frøken. Jeg er riktig så redd for at jeg ikke skal gjøre det til lags for den unge fru.

Frøken Tesman. Nå, herre gud, - i førstningen kan der vel kanskje være et eller annet sånt –

Berte. For hun er visst svært fin på det.

Frøken Tesman. Det kan du vel tenke. General Gablers datter. Slik som hun var vant til å ha det mens generalen levde. Kan du minnes når hun red med sin far ut over veien? I den lange sorte kledeskjolen? Og med fjær på hatten? (Ibsen, 2005: 8-9).

Det sosiale skillet mellom Jørgen og Hedda er en av grunnene til at hun mistrives. Det staselige hjemmet blir et feilet forsøk fra Jørgen og hans families side på å få Hedda til å trives. Dette forsøket kunne kanskje ikke blitt mer mislykket, og Heddas reaksjoner tilsier at hun slett ikke er tilfreds med den livssituasjonen hun har havnet i. Hun opplever hjemmet tvert i mot som et slags kjedsomhetens fengsel. Dette skal jeg komme tilbake til senere. Det er ikke bare Berte og frøken Tesman som prøver å gjøre Hedda til lags. Jørgen prøver også å skape et hjem som hans nye kone ville trives i. Assessor Brack, som i de nygiftes reisefravær har administrert innredningen av deres hus, kommer på formidagsvisitt og er ikke helt uten bekymringer når det gjelder den økonomiske situasjonen til den nye Tesman-familien. Men Jørgen er mindre realistisk og protesterer:

Brack. Takk, et lite øyeblikk. (*setter seg ved bordet.*) Der er noe jeg gjerne ville tale med Dem om, kjære Tesman.

Tesman. Så? Ah, forstår! (*setter seg.*) Det er vel saktens den alvorlige del av festen som begynner nu. Hva?

Brack. Å, de pengesakene haster det jo ikke så svært med ennå. For øvrig skulle jeg nok ønske at vi hadde innrettet oss en smule tarveligere.

Tesman. Men det ville jo aldeles ikke gått an! Tenk da på Hedda, kjære! De som kjenner henne så godt –. Jeg kunne da umulig by henne rent småborgerlige omgivelser!

Brack. Nei, nei, - det er jo nettopp knuten (Ibsen, 2005: 30).

På mange måter er dette skuespillets uløselige knute, sosialt sett. Forskjellen på generaldatterens ambisjoner og stipendiatens økonomi blir for stor. De har egentlig giftet seg med tanker om at Jørgen skal få et professorat, og når det viser seg at dette ikke er så enkelt, blir dette bare enda en brikke i Heddas verden som ikke faller på plass. Her vil jeg igjen trekke inn ordet fasade. For på mange måter mener jeg man kan finne at selve *huset* i seg selv brukes som et symbol på det livet de desperat prøver å leve, men som de i sannhet ikke gjør i sitt «selskapsværelse dekorert i mørke farver». Til og med tingene i stuen har blitt ganske dystert beskrevet med den mørke porselensovnen og hengelampen med matt, melkefarget glasskuppel. Dette sammen med alle blomstene og de tykke teppene på gulvet gir det hele et nokså kvelende preg. Det er ganske stor forskjell på det ytre og det indre. Med andre ord: det indre står ikke for hva de ytre representerer. Dette blir en fin balansegang, noe glassdøren i stuen er med på å gi uttrykk for. Huset er i grunn kun en bygning som gir seg ut for å være et harmonisk borgerhjem. Dette blir kun et kunstig skall for omverdenen til å tro på, mens inne i huset faller mer og mer sammen.

I tillegg til den sosiale konflikten vi har i stykket, finnes det også en moralsk. Heddas oppførsel og mentalitet skaper slett ikke et udelt positivt bilde den kvinnelige hovedkarakteren. På samme måte som det går an å se på Helene Alving som en slags eldre Nora, kan man på mange måter se på Hedda som Noras motsetning. Det er i grunn ikke mange av Ibsens karakterer som er mer omstridt enn nettopp Hedda Gabler. Henrik Jæger, den første som skrev mer inngående om henne, så i henne «en storstilt, rikt utrustet kvinneskikkelse», «en tragisk personlighet», «en Hjørdis i korsett». Georg Brandes kalte henne derimot «en sand degenerationstype, uden dygtighed, uden virkelig evne», mens den tyske Ibsen-biografen Emil Reich oppfattet henne som et satirisk portrett av en moderne sosietetskvinne. Mellom disse ytterpunktene har vurderingene av Hedda stort sett beveget seg (Beyer, 1975: 350). Når sant skal sies, vitner ikke de første sidene vi får se av henne om en

særlig sympatisk person: vi får høre om all bagasjen hun har brakt med, som gjorde at det ikke var plass til frøken Tesman i vognen på veien hjem fra bryggen. Hun virker heller ikke plaget av, snarere tvert i mot, å ha såret frøken Tesman som har kjøpt seg ny hatt for å glede henne. Den stadige manipuleringen av Thea Elvsted får oss heller ikke til å se på Hedda som en særlig hyggelig person. Vi kan altså konstatere at det finnes grunnlag for å synes at det finnes noen mangler ved Hedda som medmenneske. Spørsmålet blir nå hvordan stykkets sidetekst kan kobles opp mot de moralske og sosiale konfliktene vi får vite om i dialogen i stykket. I følge Ibsens tidligere dramaturgi bør det være mulig å relatere disse delene av teksten sammen. Hvor kobles det indre mot det ytre? Har for eksempel det ytre på noe tidspunkt i stykket beveget seg inn?

Noe av det første vi blir gjort oppmerksom på, er den enorme mengden med blomster som finnes inne i stuen. Selv om det i flere av de andre samtidsdramaene finnes blomster i stuen, er det ikke på samme måte som i Tesmans stue. Her er det snakk om en overflod av blomsterdekorasjoner, det er så mange at tjenestepiken ikke vet hvor hun skal gjøre av alt: «(ved bordet, rådvill, med buketten i hånden). Nei så min santen om her er en skikkelig plass mer. Jeg mener jeg får sette den her, jeg, frøken. (Stiller buketten opp foran på pianofortet.)» (Ibsen, 2005: 8). Det er altså noe i dette stykket som kommer utenfra, eller fra den ytre verden, og som påvirker den indre verden: blomstene. Grunnen til at disse blomstene er der er naturlig nok: venner, familie og kjente ønsker å hilse det nygifte paret velkommen hjem fra bryllupsreise. Like fullt mener jeg det er nødvendig med en undersøkelse av betydningen til disse blomstene i et ibsenskt drama.

Blomstene er noe av det første Hedda kommenterer etter sin ankomst i stykket, nest etter stueluften:

Hedda. Heldigvis. For resten så må man jo venne seg til alt nytt, frøken Tesman. Sånn litt etter litt. (*ser mot venstre.*) Uh, - der har piken satt altandøren åpen. Her står inn et helt hav av sol.

Frøken Tesman (går mot døren). Nå, så skal vi lukke.

Hedda. Nei, nei, ikke det! Kjære Tesman, trekk forhengene sammen. Det gir mildere lys.

Tesman (ved døren). Ja vel, - ja vel. – Se så, Hedda, - nu har du både skygge og frisk luft.

Hedda. Ja, frisk luft kan her virkelig behøves. Alle disse velsignede blomstene –. Men, kjære, - vil De ikke ta plass, frøken Tesman? (Ibsen, 2005: 15).

Denne samtalen kan virke triviell, men den gir oss likevel informasjon som vi ikke burde overse. Blant annet så får vi ikke bare vite noe om Heddas forhold til lys, luft og blomster, men også noe om hennes forhold til de andre menneskene som er der. Det var ikke tjenestepike Berte som åpnet døren, men frøken Tesman: «*Frøken Tesman*. Ja, ja, - la dem bare få hvile seg godt ut. Men frisk morgenluft skal de da riktig ha inn til seg når de kommer. (*Hun går hen til glassdøren og slår den vidt opp.*)» (Ibsen, 2005: 8). Det er tjenernes ansvar å ta seg av slike plikter, og et av Heddas poenger i denne samtalen er at den personen som har satt opp døren definerer seg selv som tjenende i forhold til henne. Det at hun ber sin ektemann om å trekke forhengene sammen, undergraver hans posisjon i huset i forhold til hennes. Interiøret er altså med på å understreke Jørgens tjener-posisjon i deres ekteskap. Dette er imidlertid en rolle Jørgen Tesman ikke protesterer mot. Hedda plasserer Jørgens tante, naturlig nok, på en lignende sosial posisjon som sin nevø. Dette kommer frem ved flere anledninger, blant annet når hun har kjøpt den nye hatten, som Hedda kalles tjenerens, som jeg har vært inne på tidligere også. Aarseth nevner dette, og kaller det «sosial stratifikasjon» (Aarseth, 1999: 224). Kanskje kan vi se på frøken Tesmans generelt hjelpsomme og tjenende natur som en indikasjon fra forfatterens side på at det er snakk om en slags sosial lagdeling av personene rundt Hedda?

Nå skal jeg se litt nærmere på Heddas ømfintlighet når det gjelder lys, luft og blomsterlukt i rommet. For det første vitner dette om at hun er en nokså sart og fintfølelse person når det kommer til disse tingene. Det er ganske iøynefallende hvor var hun er for egne behov til å være en person som bryr seg så lite om andres trengsler og bekymringer. På grunn av sin lysskyhet kan hun minne om de ikke så sunne kammerherrene både i *Gengangere* og i *Vildanden*, men Heddas lyst på frisk luft kompliserer dette bildet litt. Stuen passer henne godt med tanke på at hun ikke liker lys: hengelampe med matt, melkefarvet glasskuppel og rommet som er dekorert i mørke farver. Alt skal innrettes etter hovedpersonens ønske. Ironisk nok gjelder dette også når hennes ønske bare uttrykkes for å ha noe å snakke om, som når Hedda uten å tenke noe særlig over det sa at hun kunne tenke seg å bo i statsrådinne Falks hus. Til og med da fikk hun ønsket sitt oppfylt, selv om dette ikke var alvorlig ment fra Heddas side: «*Hedda*. Takk! Men i dette svermeriet for statsrådinne Falks villa var det altså at Jørgen Tesman og jeg møttes i forståelse, ser De! *Det* dro etter seg både forlovelse og giftermål og bryllupsreise og alt sammen. Ja, ja assessor, - som man reder, så ligger man, - hadde jeg nær sagt» (Ibsen, 2005: 42). Det er ikke før i annen akt, i en samtale Hedda har med Brack, at vi

får vite dette. Da betror hun seg til assessoren, den eneste personen Hedda virkelig kan prate åpent sammen med. Han synes imidlertid at hun burde finne seg til rette i sitt nye hjem:

Brack. Det er kostelig! Og i grunnen så brød De Dem kanskje slett ikke en smule om dette her.

Hedda. Nei, det vet gud jeg ikke gjorde.

Brack. Ja, men nu da? Nu, da vi har fått innrettet det litt hjemlig for Dem!

Hedda. Uh, - jeg synes her lukter lavendler og saltede roser i alle værelsene. – Men den lukt har kanskje tante Julle ført med seg.

Brack (ler). Nei, så tror jeg heller det er efter salig statsrådsdinnen.

Hedda. Ja, noe avdød er der med det. Det minner om ballblomster – dagen efter. (*folder hendene bak om nakken, lener seg tilbake i stolen og ser på ham.*) Å, kjære assessor, De kan ikke forestille Dem hvor gyselig jeg vil komme til å kjede meg her ute (Ibsen, 2005: 42).

Lavendel og roser er det nokså vanlig å ha i hjemmet for å skape en god lukt. Likevel ligger det noe i Heddas avsky mot dem det er verdt å undersøke. Northam har også lagt vekt på blomstene i sin analyse, og skriver dette om dem: «A note of warm life is struck by the flowers, but there is something to be noticed about them; they inundate the room, spreading to the tables. Their profusion is embarrassing» (Northam, 1971: 148). Overfloden av blomster er med på å lage et kvelende stuemiljø. Mark Sandberg skriver at livet til Hedda er slik at det blir umulig for henne å trives i sitt hjem:

Knowing the trajectory of the play, it is difficult to imagine any home where Hedda lives as *hyggelig* in any positive sense of the term. The *hygge* in this play is instead a grotesquely empty remnant, existing only in the world of dying aunts and Tesman, their only heir (Sandberg, 2015: 109-110).

For Hedda blir statsrådsdine Falks villa mer et *hus* enn et *hjem*. Blomsterlukten sprer seg til alle kriker og kroker i stuen og skaper en sjenerende, klaustrofobisk følelse for henne. Det er ikke hun som har kontrollen her, det er omgivelsene, og hun er bare en brikke. Det ytres inntrengning til det indre er altså noe som får Hedda til å føle et ubehag med det som er inne. Er det da ikke slik med henne som det er med Nora at det ytre kan forbindes med det frie? Hennes følelse av innestengthet skal jeg komme tilbake til i neste kapittel. Northam skriver at blomstene vitner om liv i stuen. Kan de ikke også representere det stikk motsatte?

Frode Helland legger heller vekt på at det er snakk om *buketter*, ikke plantede blomster. De er altså *avskårne*, noe man kan koble til forgjengelighet og død. Helland hevder ikke bare at blomstene kan kobles til Heddas fortid, men at de også kan sees i sammenheng med hennes fortid: «Viktigere enn denne dødssymbolikken er imidlertid i vår sammenheng det helt

bokstavelige faktum at blomstene – som Hedda – *er rotløse*, uten mulighet til å finne tilbake til det jordsmonnet de ble til i» (Helland, 1993, 65). Kanskje er dette et av Heddas aller største problem? Hun er en representant av en fortid hun alene klamrer seg fast til, mens i hennes nåtid blir hun ikke bare stående alene, hun blir også noe av det hun frykter mest: både *overflødig* og *skandaløs*.

3.3. Familien i glasshuset - *Gengangere*

Tre år etter *Et dukkehjem* og ni år før *Hedda Gabler* ga Ibsen ut familiedramaet *Gengangere*, det samtidsskuespillet som i følge Beyer «vakte større skandale enn noe annet verk i norsk litteraturhistorie» (Beyer, 1975: 317). Dette stykket fikk faktisk sjangerbetegnelsen «et familjedrama». Ellers kalte Ibsen alle sine andre samtidsstykker, unntatt epilogen, for «skuespil» (Aarseth, 1999: 81).

Det er ofte man kan kjenne igjen mange ting i de forskjellige samtidsskuespillene hos Ibsen, men sammenkoblingen mellom *Et dukkehjem* og *Gengangere* er slående. Ibsen skal selv ha skrevet at «'Gengangere' *måtte* skrives; jeg kunne ikke bli stående ved 'Dukkehjemmet'; etter Nora måtte nødvendigvis fru Alving komme.» (Beyer, 1975: 317). Fru Alving minner om Nora på mange måter. Hun kan sees på som en eldre og modnere versjon på noen områder, og også at hun på noen områder er friere. Jeg vil likevel si at hun på noen områder er mer bundet. Også Helene Alving ønsket en gang å bryte ut av sitt ekteskap. Det var pastor Manders som fikk henne til å ombestemme seg ved å minne henne om hennes «plikter». Kanskje var dette den første gangen hun tvilte på hans overleverte lærdommer. På en måte har hun nådd langt på den veien Nora ville tatt fatt på, hun er blitt en selvstendig og frisinnet kvinne. I alle fall i det ytre. I det indre er hun egentlig like bundet som alltid. Likevel er det grunnlag for å stille dette spørsmålet: Er det dette som hadde skjedd med Nora hvis hun ikke hadde dratt?

Også i analysen av dette stykket, vil jeg begynne med å se på den innledende delen. Det er den korteste av de tre stuebeskrivelsene, men likevel er også denne sideteksten full av interessante beskrivelser som kan tolkes:

(En rummelig havestue med en dør på den venstre sidevæg og to dører op væggen til højre. I midten af stuen et rundt bord med stole omkring; på bordet ligger bøger, tidsskrifter og aviser. I forgrunden til venstre et vindu, og ved samme en liden sofa med et sybord foran. I baggrunden fortsættes stuen i et åbent noget smalere blomsterværelse, der er lukket udad af glasvægge og store ruder. På

blomsterværelsets sidevæg til højre er en dør, som fører ned til haven. Gennem glassvæggen skimtes et dystert fjordlandskab, sløret af en jævn regn (Ibsen 2016: 3)).

Den fysiske rammen rundt stykket har, som jeg har vært inne på tidligere, et veldig innelukket preg, med handlingen som er fortettet, tiden er begrenset, det er få karakterer i stykket og deres familiære bånd er svært nært. Det første jeg legger merke til ved selve stuen, er at den uttrykker noe av det samme. Selv om det her er ganske stor plass, vinduer og et blomsterværelse med glassvegger, får man likevel følelsen av at det er en slags nedtont stemning i stuen. Her er det ikke fullt av avskårne blomsterbuketter som er blitt plassert over alt i stuen som hos Tesmans, men her er det et helt *værelse*. Dette blomsterværelset kan minne litt om konsul Bernicks hagesal i *Samfundets støtter*. I beskrivelsen står det at det er «lukket udad», noe som er med på å underbygge den litt trykkende stue-følelsen. Her er vi ikke i byen, som i *Samfundets støtter*, men ute på landet, og været og utsikten er med på å påvirke sutemiljøet. Det ytre været og landskapet er «et dystert fjordlandskab, sløret av en jævn regn». Resultatet er en viss negativ stemning også inne i huset.

Når det gjelder interiøret i stuen, er det også noen ting det er verdt å bemerke seg. I midten av rommet er det et bord med «bøker, tidsskrifter og aviser». Dette tyder på at fru Alving er ganske opptatt av det som skjer ute i samfunnet. Her er det altså nyheter fra det ytre som er midtpunktet inne i stuen. Fru Alving er mer opptatt av å følge med på det som er aktuelt i samfunnet enn for eksempel Nora, som lukker seg mer inne. Sakene på bordet er likevel bare en detalj. Det som kanskje burde vies størst analyseringsplass av det som er i stuen, er blomsterværelset og dens glassvegger. Dette var ikke noe som var uvanlig i herskkelige hus på denne tiden, men likevel mener jeg man ved en analyse av blomsterværelset kan finne informasjon om karakterenes livssituasjon. Aarseth legger også stor vekt på blomsterværelsets funksjon i stykket:

Det er tale om et glasskap så å si i full størrelse, men tanken er denne gangen ikke at personer utenfor i hagen skal kunne se gjennom glasset inn til den borgerlige gamilien i hagestuen. Glassveggene gir utsikt til hagen og til fjorden og fjellene i bakgrunnen, men utsikten er heller ikke deres viktigste funksjon. Det viktigste, scenografisk betraktet, er at de synliggjør motsetningen mellom inne og ute (Aarseth, 1999: 83-84).

At kontrasten mellom det inne og det ute spiller en viktig rolle, er jeg helt enig med Aarseth i. Det ytres invasjon av det indre spiller en stor rolle også i dette skuespillet. På samme måten som gjestene i Helmers representerer at det ytre trenger seg inn i stuen, og slik blomstene

utgjør en kvelende invasjon i Tesmans stue, er det også noe utenfra som prøver å trenge seg inn i stuen til Fru Alving. Den første gangen vi blir gjort oppmerksomme på at det er forskjell på ute og inne, er helt i begynnelsen av første akt da snekker Engstrand nektes inngang til huset fordi han er våt av å ha gått ute i regnet:

(Snekker Engstrand står oppe ved havedøren. Hans venstre ben er noget krumt; under støvlesålen har han en trækloids. Regine, med en tom blomstersprøyte i hånden, hindrer ham fra at komme nærmere.)

Regine (med dæmpet stemme). Hvad er det du vil? Bliv stående der du står. Det drypper jo af dig.

Engstrand. Det er Vorherres regn, det, barnet mit.

Regine. Det er fandens regn, er det (Ibsen, 2016: 3).

Regnet, om det er Guds eller fandens verk, er ikke tillatt inne i huset. Det er heller ikke snekker Engstrand, begge deler kan regnes som objekter *utenfra*. Noe annet som er interessant med denne delen av teksten, er Regines blomstersprøyte. Det er altså greit med vann innendørs i noen kontrollerte tilfeller. Det er også en nokså liten mengde som brukes for å holde plantene i live. Kanskje er det kun tillatt å slippe noe inn hvis det er til nytte for noe av det som er inne? Northam ser også på Engstrand som en slags *del* av det som er *ute*: «Regine, garden-spray in hand, is trying to repel Engstrand the carpenter, and he is presented as a creature of the outdoors. He is dripping wet, yet wears no protection against the steady rain...» (Northam, 1973: 76). Det at han på en måte går i ett med regnet utenfor gjør at han representerer den samme trusselen.

Noe annet som er litt påfallende ved her, er at Engstrand ikke kommer ved den vanlige inngangsdøren til huset, men ved hagedøren, og ikke er velkommen inn. Også pastor Manders som kommer senere i første akt, går inn gjennom denne veien. Også han påpeker værforholdene:

(Pastor Manders, i overfrakke og med paraply, samt med en liden rejsetaske i en rem over skuldren, kommer gjennom havedøren ind i blomster værelset.)

Pastor Manders. Goddag, jomfru Engstrand.

Regine (vender seg glad overrasket). Nej, se goddag, herr Pastor! Er dampskibet alt kommet?

Pastor Manders. Det kom nu netop. (*går ind i havestuen.*) Det er dog et fortrædeligt regnvejr vi har nu om dagene (Ibsen, 2016: 8).

Noe som kommer ganske tydelig frem i disse samtalene, er Regines ønske om sosial klatring: snekker Engstrand er hun ganske kjølig mot sosialt sett, og enda viktigere, hun er negativ til at han skal komme *inn*. Det er imidlertid noe helt annet når det er pastoren som kommer på besøk. Noe annet som uttrykkes ganske tydelig ved de to mennenes besøk, er at det er et tydelig skille mellom det som er ute og det som er inne. Selv om det er *glassvegger* og ikke vanlige vegger i blomsterværelset, gjør ikke dette at skillet mellom ute og inne er dempet. Tvert i mot passes det veldig på hvem det er som får lov til å komme inn gjennom denne inngangen, og hvem som blir sett på som en *inntrenger*. Hadde det vært en vanlig vegg i stedet, hadde den naturlig nok fremstått som mindre gjennomtrengelig, blant annet på grunn av at man ikke kan se gjennom den. At det er glassvegger, fremhever nettopp at det er vanskelig å trenge gjennom fra utsiden. Glassveggene markerer en grense på en helt annen, tydeligere, måte.

Northam legger vekt på blomsterværelset i dette stykket både i sin første bok om Ibsen, *Ibsen's Dramatic Method* fra 1953, og i den boka han ga ut om forfatteren tjue år senere, *Ibsen: A Critical Study*, fra 1973. Noe som er ganske interessant, er at han har endret litt mening i løpet av de tjue årene. I den første boka legger han stor vekt på rommet som symbol for innestenghet. Dette tror jeg også er svært viktig, og jeg skal vie en ganske stor del av neste kapittel til akkurat dette. I samme bok legger Northam vekt på at hagesprøyten til Regine, som er ung og full av liv, kan knyttes opp mot blomstene ved å koble det til ungdom og livsglede: «Her position as defender of the conservatory makes it, as it were, the youthful part of the stage» (Northam, ((1953) 1971: 60). Det synes jeg er en svært interessant måte å se dette på. Kanskje er Regine der som en slags beskytter av det *livfulle* inne i huset. Blomstene og menneskene er der som et hinder for at det truende ytre skal komme inn og ødelegge, og Regine er som en representant for det *unge og sunne* ved å holde blomstene i live med sin sprøyte med vann. Et slags *livets vann* kan man kanskje kalle det. I sin neste bok om dramatikerens, ser Northam flere kvaliteter i blomsterværelset. Nå vektlegger han i større grad *forskjellen* på det som er ute og det som er inne, eller på det vi kan se gjennom glassveggene og på interiøret:

With all that rain outside, the maid, Regine, has been watering the plants. This little touch helps to focus the impression that this room is a protected, artificial haven from the awful weather; a haven which, from the rise of curtain, is under threat of invasion (Northam, 1973: 76).

Dette tar opp det jeg nettopp var inne på, nemlig Regine ikke bare som ung og livfull, men også som det indres beskytter mot det ytre. Det som kanskje blir viktig da, blir å se nærmere på både hvem denne beskyttelsen er for, og hvem det er som beskytter. I og med at mye av handlingen i stykket handler om at Helenes kvelende overbeskyttelse av Oswald, er det mest nærliggende å tenke at det er han som må beskyttes av sin mor. Blomsterværelse han sees på som en metafor på dette fordi det er dette som har vært hennes livsprosjekt helt siden hennes mann døde. Likevel er det noe som kompliserer denne hypotesen, nemlig at Oswald ikke har vokst opp hjemme. Fru Alving sendte ham jo bort som ganske ung. Hun tok den ganske unormale beslutningen å få ham «satt ut», som hun selv kaller det (Ibsen, 2016: 28). Hvordan kan det regnes som beskyttelse i forhold til *drivhusmetaforen*, som Aarseth kaller den? Som han skriver, er jo drivhusets funksjon nettopp å «beskytte plantene fra påkjenninger som følger med ukontrollerte klimatiske forhold på friland» (Aarseth, 1999: 88)? Her tror jeg at Oswalds far kommer inn i bildet. Kanskje så fru Alving på sin mann som en av disse påkjenningene? Derfor måtte hun beskytte sitt lille knopp ved å omplante ham til et annet sted. Dette passer også med den fiktive nåtiden: Det er først når alt ugresset er luket, altså at kammerherre Alving er død, at hun tør å få Oswald hjem til seg igjen. Likevel vil fru Alving fortsatt passe på sine planter, både de i familien og de i blomsterværelse, og det *utenfor* er stadig en trussel. Det tragiske i alt dette er at ugresset likevel finner sin vei inn over alt, også *inn* til hennes hjem og til hennes sønn, uansett hvor desperat hun prøver å hindre at det skal skje.

Til slutt i dette kapittelet vil jeg se nærmere på herr Alvings kammerherretittel. Det er egentlig ikke påfallende at både norske og danske personer av høyere rang ble kalt dette i Ibsens samtid, da det var en høyt rangerende hoffmann som hjalp fyrstelige personer i deres kammer. Tittelen ble senere anvendt som ærestittel, tildelt til personer fyrsten ønsket å belønne (Arntzen, 24.012016: <https://snl.no/kammerherre>). Likevel mener jeg det finnes grunner til å koble denne tittelen til den tematiske motsetningen mellom det indre og det ytre. Ordet *kammer*, som betyr rom eller *soverom*, kan nesten umulig unngå et ironisk preg. En leser som kjenner til, og godtar, den metaforiske dimensjonen her, legger merke til dette når begrepet nevnes i sammenheng med Regines mor:

Engstrand. Og så var det, når din mor slog sig vrang. Noget måtte jeg da finde på at ærte hende med, barnet mit. Altid skulde hun nu være så fin på det. (*hærmer.*) «Slip mig, Engstrand! Lad mig være! Jeg har tjent tre år hos kammerherre Alving på Rosenvold, jeg!» (*ler.*) Jøss' bevar's; aldrig kunde hun da glemme, at kaptajnen blev kammerherre, mens hun tjente her (Ibsen, 2016: 5).

Senere i stykket får vi vite av fru Alving om hans livsførsel i nettopp disse årene, og at tjenestepiken var gjenstand for *kammerherrens* tilnærmelser. Flere av bemerkelsene fru Alving kommer med om sin manns utskielser, kan tyde på at han i større og større grad ble et *innemenneske*. Det var bl.a. hun som måtte ta seg av driften på gården, og hun måtte stadig tildekke hans oppførsel, så den ikke ble viden kjent. Noe som er interessant i denne sammenhengen, er at det stedet han bruker til disse utskielsene nettopp kalles for «kammeret»:

Fru Alving. Jeg fik snart vide, hvad jeg skulde tro. Kammerherren fik sin vilje med pigen, - og dette forhold havde følger, Pastor Manders.

Pastor Manders (som forstenet). Og alt det i dette hus! I dette hus!

Fru Alving. Jeg havde tålt meget i dette hus. For at holde ham hjemme om aftenerne – og om natterne måtte jeg gøre mig til selskapsbror i hans lønlige svirelag oppe på kammeret. Der har jeg måttet sidde på tomandshånd med ham, har måttet klinke og drikke med ham, høre på hans utérlige sanseløse snak, har måttet kæmpe nævekampe med ham for at få slæbt ham i seng – (Ibsen, 2016: 27-28).

Kammeret blir da et rom som forbindes med utskielene til herr Alving. Nok en gang kan man altså påstå at Ibsen har latt en del av sideteksten få en metaforisk betydning. Det virker imidlertid ikke bare som om det er rommet som knyttes til denne forbindelsen, men også selve ordet *kammer*. Dette får vi et slags bevis på i det pastoren oppkaller asyl et etter herr Alving: «*Pastor Manders.* Jeg har valgt betegnelsen kaptejn og ikke kammerherre. Kaptejn ser mere bramfrit ud» (Ibsen, 2016: 14). Engstrand planlegger også å grunnlegge en bolig i byen i herr Alvings minne:

Engstrand. Ja, for så var der rigtignok lejlighed til det nu. Med de velsignede penge, som jeg har lagt mig tilbedste herude, tænker jeg på at grundlægge et slags sjømandshjem inde i byen.

Fru Alving. Vil De?

Engstrand. Ja, det skulde bli' som et slags asyl at kalde for. Fristelserne er så mangfoldige for sjømanden, som vandrer på landjorden. Men i dette her huset hos mig kunde han få være som under en fars opsig, tænkte jeg (Ibsen, 2016: 42).

Selv om Engstrand kaller denne bygningen for et asyl, hadde i grunn dette byggverket ironisk nok passet mye bedre som minne etter kammerherren, enn barnehjemmet noen gang ville. Derfor passer det kanskje også veldig mye bedre at det er denne fristelsens bygning som bærer hans navn? For selv om pastor Manders synes at kammerherretittelen ble for belastet og

heller ville benytte seg av kaptein, er den forretningen Engstrand har planer om å starte opp i byen slett ikke like avhengig av å se «bramfri» ut:

Engstrand (idet han og Regine hjelper pastoren ydertøjet på). Farvel, barnet mit. Og skulde der komme noget på med dig, så véd du, hvor Jakob Engstrand er at finde. (sagte.) Lille Havnegaden, hm -! (til fru Alving og Osvald.) Og huset for de vejfarendes sjømændene, det skal kaldes «Kammerherre Alvings hjem», det. Og får jeg styre det huset efter mine funderinger, så tør jeg love, at det skal bli' salig kammerherren værdigt. (Ibsen, 2016: 58-59).

Det er ikke så vanskelig verken for oss lesere eller for fru Alving å gjette oss til hva slags type institusjon Engstrand skal opprette i Lille Havnegade. Likevel legger ikke hun, eller noen av de andre, noe særlig negativt i selve kammerherreordet. Forfatteren bruker det som en ironisk metafor som både kan kobles til ordets historiske opprinnelse og den bokstavelige betydningen av ordet. På samme tid er selve kammerherre-ordet med på å styrke den tematiske motsetningen mellom den skjermede, innelukkede innetilværelsen og livet ute i sannheten og friheten.

Ut i fra det jeg har sett på i denne delen, er motsetningen mellom det indre og det ytre ganske innviklet i *Gengangere*. Det indre beskriver innelukkethet, der det ytre står som en fri motsetning. Det er noe ufriskt over det indre, der det som er ute blir frihet fra det som er inne. Samtidig kommer det frem at det indre er noe som stadig må beskyttes mot ytre inntrengere. Stuen til Helene Alving gir oss et bilde på hvor komplisert hennes liv er. Når jeg nå skal se på motsetningen mellom isolasjon og vilje til frihet, får vi enda flere brikker til puslespillet, og kanskje et enda klarere bilde på fru Alving og hennes liv.

4. ISOLASJON OG VILJE TIL FRIHET

Denne delen av analysen skal dreie seg om motsetningen mellom det å være isolert, og viljen til å bryte ut av dette mønsteret med håp om oppnåelse av frihet i en eller annen grad.

Stykkenes handling og spenningskurve bygger stort sett på at det er noen dramatiske karakterer som på en eller annen måte forsøker å bryte ut av noe, som Nora av sitt dukkehusfengsel, Hedda av sin kjedsomhet eller Oswald fra sin mors beskyttelse. Og så har vi de på andre siden som representerer noen som preges av det motsatte, nemlig denne isolasjonen, eksempelvis som Helene Alving som desperat prøver å klamre seg fast til sin sønn eller som Hedda til minnet om sin far.

Kontrasten mellom isolasjon og viljen til frihet utgjør en stor del av handlingskjernen i de tre fortellingene. Det er denne gjenneomgående kampen som spenningen i stykkene i stor grad bygger på, og ved hjelp av sideteksten som beriker det hele med gjeldsbrev, pianospilling, kvelenede stueluft, huset som fengselsmetafor og mye mer, får vi noen spenningsfylte, rike fortellinger som er givende for en analyse av de tre dramatiske stykkene.

4.1. Sangfuglen i sitt bur: *Et dukkehjem*

Kontrasten mellom det å bli hjemme og det å rive seg løs fra alt kjent og dra, er et av hoveddilemmaene Nora Helmer blir satt ovenfor i stykket. Skal hun dra og være fri som en *fugl*, eller skal hun forbli *lerkefuglen* som blir i buret sitt? Disse tilnavnene fremhever isolasjonen og undertrykkelsen Nora opplever i stykket. Hun blir nemlig gjenstand for mer enn et par kallenavn i stykket, gitt av de andre dramatiske karakterene. Bl.a. blir hun kalt et barn, en sangfugl, en lerce og en dukke. Det første Torvald sier i stykket inneholder slike beskrivelser av Nora:

Helmer (inne i sitt værelse). Er det lercefuglen som kvidrer der ute?

Nora (i ferd med å åpne noen av pakkene). Ja, det er det.

Helmer. Er det ekornet som romsterer der?

Nora. Ja!

Helmer. Når kom ekornet hjem?

Nora. Nu nettopp. (*putter makronposen i lommen og visker seg om munnen*). Kom her ut, Torvald, så skal du få se hva jeg har kjøpt.

Torvald. Ikke forsyrr! (*litt efter; åpner døren og ser inn, med pennen i hånden.*) Kjøpt, sier du? Alt det der? Har nu lille spillefuglen vært ute og satt penge over styr igjen? (Ibsen, 1969: 8).

Hele fire ganger gir han henne tre forskjellige navn i løpet av den korte samtalen. Man har ofte hørt uttrykket «kjært barn har mange navn». Jeg vil likevel si at denne måten å oppkalle sin kone etter forskjellige dyr på, ikke kun bunner i Torvalds kjærlighet til Nora. Det er en måte å vise en slags overlegenhet på. Torvald nedgraderer på en måte Nora til å bli et *dyr*. Et interessant aspekt ved dette, er at de dyrene han kaller henne ikke er *husdyr*. Derimot er fugler og ekorn *ville* dyr som lever ute. Dette er med på å bevise Noras rolle nettopp som ufri i eget hjem og liv. Det kan også understreke Noras tilhørighet til det som er *ute*, i motsetning til det isolerende indre. Som jeg har vært inne på tidligere, dreier skuespillets handling seg i stor grad nettopp om denne forvandlingen til Nora fra å være lerkefugl og dukke til å bli uavhengig kvinne med et nytt bilde på seg selv. Jeg skal nå se på hvordan sideteksten støtter opp om handlingen.

Akkurat som hun er som en fugl i bur, er hun som en dukke, som jeg har vært litt inne på tidligere også. En dukke er noe som blir lekt med, den er en gjenstand som ikke har en egen fri vilje. Dette kan ganske enkelt kobles til vår hoveddukke Nora Helmer, som i begynnelsen av stykket opptrer som et nokså uskyldig marionettlignende vesen. I stuebeskrivelsen helt i begynnelsen av stykket står det: «*En etagère med porselensgjenstande og andre små kunstsaker; et lite bokskap med bøker i praktbind.*» (Ibsen, 1969: 7). En etagère er et møbel der hyllene er åpne, så den i større grad viser frem pyntegjenstandene som står på den. Disse pyntegjenstandene nevnes bare denne ene gangen, og er ikke viktig for handlingen i stykket. Likevel kan man se denne plasseringen i en større sammenheng: det er her snakk om *utstillingen av dekorative, små gjenstander*. Og er det ikke nettopp dette som skjer i den helmerske stuen? Også her handler det om å overfladisk vise frem de fine, små tingene som befinner seg i den. Er det kanskje bare dette som er Noras funksjon i sitt eget hjem?

Det er mye i Noras liv som gjør at hun undertrykkes og isoleres, og på mange måter underkaster hun seg dette. Likevel finner man tegn hos Nora til at hun vil bryte seg ut av dette mønsteret. Et slikt eksempel er makronene hun spiser i skjul for sin mann: «*Nora (tar en pose med makroner opp av lommen og spiser et par; derpå går hun forsiktig hen og lytter ved sin manns dør).* Jo, han er hjemme. (*nynner igjen, idet hun går hen til bordet til høyre.*)» (Ibsen, 1969: 8). Makronene brukes som et symbol på en stadig stigende frigjøringsstrang hos Nora. Hun finner seg på mange måter i mannens overlegenhet, men denne smugspisingen kan bli sett på som små demonstrasjoner mot Torvalds makt. Dette strider både imot hans uvilje til at hun bruker penger, det samsvarer heller ikke helt med bildet av den perfekte kone som Torvald har, kroppsmessig.

Et annet viktig element som fungerer som et symbol på Noras vilje til å bryte ut av fangenskapslivet sitt, er hennes dansing:

Nora. (griper tamuringen ut av esken og likeledes et langt broket sjal, hvormed hun ilferdig draperer seg; derpå står hun med et sprang fremme på gulvet og roper): Spill nu for meg! Nu vil jeg danse!
(Helmer spiller, og Nora danser; doktor Rank står ved pianoet bak Helmer og ser til.)
Helmer (spillende). Langsommere, - langsommere.
Nora. Kan ikke annerledes.
Helmer. Ikke så voldsomt, Nora!
Nora. Just så må det være.
Helmer (holder opp). Nei, nei, dette går aldeles ikke.
Nora (ler og svinger tamburinen). Var det ikke det jeg sa deg?
Rank. La meg spille for henne.
Helmer (reiser seg). Ja gjør det; så kan jeg bedre veilede henne.
(Rank setter seg ved pianoet og spiller; Nora danser med stigende villhet. Helmer har stillet seg ved ovnen og henvender jevnlig under dansen rettende bemerkninger til henne; hun synes ikke å høre det; hennes hår løsner og faller ut over skuldrene; hun enser det ikke, men vedblir å danse.
Fru Linde kommer inn.) (Ibsen, 1969: 62-63).

Dette tekstutdraget viser hva som virkelig foregår i det helmerske huset. Den kampen som Torvald og Nora går gjennom, kommer tydelig frem. Han prøver å holde henne nede og kommer med stadige bemerkelser, og hun prøver desperat å bryte seg løs. Hun danser villere enn hun har gjort før, og det later til at hun har glemt alle de innøvde tarantellastegene hun og Torvald har øvd på tidligere. Dette kan man se som et tegn på et frigjøringsbehov fra Noras side. Hun vil ikke lenger danse etter Torvalds pipe, og i den ville dansen løsner håret hennes og faller ut over skuldrene. Det er påfallende at ordet *villhet* brukes i dette tekstutdraget. Ordet *vill* er et ganske sterkt ord, og kan assosieres med motsetningen *fanget*. Og er det ikke nettopp denne kontrasten dette handler om? Det virker som om Nora ikke lenger greier å skjule sin egen redsel, og dansen avslører hennes følelser. Angsten hun føler for den kommende katastrofen vokser i henne. Kanskje må hun forlate alt det som betyr noe i hennes liv: ektemannen Torvald, deres barn og felles hjem.

Alvoret i denne konflikten tydeliggjøres litt senere i teksten når Torvald sier dette til sin kone: «*Helmer.* Men kjæreste beste Nora, du danser jo som om det gikk på livet løs», og hun svarer «*Nora.* Det gjør det jo også» (Ibsen, 1969: 63). Vi lesere vet at Nora vurderer å ofre sitt eget liv. Det er kanskje denne dødsangsten som uttrykkes med tarantelladansen, og danseprøven blir en symbolsk fremstilling av den vanskelige livssituasjonen hennes. Det er neppe tilfeldig at Ibsen har valgt akkurat denne dansen til dette stykket. For Nora handler dette om liv og

død, og derfor passer den ypperlig til å formidle hennes følelser. Den sør-italienske folkedansen ble i følge italiensk folketro danset av kvinner som var blitt bitt av den dødelige tarantella-edderkoppen. Dansen kan beskrives som en form for «hysterical catharsis» (Finney, 1989: 161). Kvinnene skulle, i følge folketroen, gjennomføre et renselsesritual ved å danse voldsomt og hysterisk, og når dansen var ferdig skulle kvinnene være kurert. Gail Finney beskriver videre i *Women in Modern Drama* hvordan tarantelladansen er en androgyn dans. Dette begrunner hun med at kvinnene som fremfører den, oppfører seg mer mannlig enn kvinnelig: «In the mythologies of the world, the tarantella is a dance of androgynes, after which women behave like men» (Finney, 1989: 162). Dansen er definitivt med på å fremheve Noras utvikling fra å være bundet lerkefugl til å bli en vill og fri kvinne. Torvald reagerer på hennes ville, lite feminine oppførsel, noe som også kan kobles til hennes transformasjon. Hun vil ut av «den perfekte kone»-rollen, og reagerer med et slags plutselig følelsesmessig klimaks. Det virker overveldende for Nora, men også rensende og hun kommer ut av det med et nytt liv. I tillegg til å bygge opp under frigjøringsmomentet i teksten, kan dansen også vitne om at en ny tid er i vente. Kanskje er Nora nå klar for den faktiske frigjørelsen?

Dansen sier altså mye om Nora, og hennes frigjøringsreise. Sier den oss også noe om hennes personlighet? Margareta Wirmark skriver dette om debatten som pågikk på siste halvdel av 1800-tallet om hvordan *personligheten* egentlig er bygget opp: «Den diskussionen äger rum inom psykologi och läkarvetenskap men sätter spår också på teaterscenen. Åtskilliga dramatiker tar avstånd ifrån en äldre föreställning om en entydig, oföränderlig personlighet, en fast karaktär. Enligt tidens nye uppfattning är personligheten långt mera komplex och inte alls like fixerad. En och samma individ kan vid olika tidpunkter uppvisa olika och ofta motsägande drag» (Wirmark, 2006: 40). Hun mener at dette gjelder *Et dukkehjem*, og i dansen så «återkommer de sammansmälta till en helhet» (Wirmark, 2006: 40). Kanskje går det an å se det sånn at dansen gjør alt synlig? I dansen uttrykker hun angst, sin evne til å være utspekulert og sine manipulative sider. Samtidig synes hennes evne til å ta initiativ og vilje til livsglede. På mange måter kan man altså si at dansen er et slags uttrykk for Nora der hun viser hvem hun *egentlig* er.

Selv om Nora har begynt på sin frigjøringsreise, er hun ikke helt klar for det endelige oppgjøret. Samtidig virker det som om hun har innsett at slutten snart nærmer seg:

(Rank holder opp å spille, og Nora stanser plutselig.)
Helmer. Du har jo glemt alt hva jeg har lært deg.
Nora (kaster tamburinen fra seg). Der ser du selv.
Helmer. Nå, her må riktignok veiledning til.

Nora. Ja, du ser hvor nødvendig det er. Du må veilede meg like til det siste. Lover du meg det, Torvald?

Helmer. Det kan du trygt stole på.

Nora. Du skal ikke, hverken i dag eller i morgen, ha tanke for noe annet enn meg; du skal ikke åpne noe brev, - ikke åpne brevkassen –

Helmer. Aha, det er ennu angsten for dette menneske –

Nora. Å ja, ja, det også.

Helmer. Nora, jeg ser det på deg, der ligger alt brev fra ham.

Nora. Jeg vet ikke; jeg tror det; men du skal ikke lese slikt noe nu; det må ikke komme noe stygt inn imellom oss før all ting er forbi.

Rank (sakte til Helmer). Du bør ikke si henne imot.

Helmer (slår armene om henne). Barnet skal få sin vilje. Men i morgen natt, når du har danset –

Nora. Da er du fri (Ibsen, 1969: 63).

Torvald er veldig opptatt av å fremheve det han har lært Nora. Nora bruker dette til sin fordel, noe som helt klart viser at hun har forandret seg fra å bare være en lydlig hustru til å være en kvinne med egne, selvstendige tanker. Tamburinen kan fungere som et symbol på dette.

Akkurat som hun har blitt brukt som et slags instrument selv, bruker hun det nå for å uttrykke motstanden til sin mann. Den ene tingen hun prøver å oppnå, er å fortsatt klare å skjule brevet for han. Hun vet at tilliten han har til henne, brytes når han leser det, og finner sannheten.

Jeg tror også man kan finne en dypere mening i dette tekstutdraget. Det virker som om Nora har godtatt at det livet hun nå lever kommer til å endre seg. Likevel klamrer hun seg fortsatt litt til det som har vært, og vil holde fasaden oppe enda litt lenger. Det er først når Nora får Ranks støtte at Torvald gir seg helt og lar Nora få det som hun vil, og de blir enige om å ikke åpne brevkassen før Nora har danset på maskeradefesten. Igjen kommer dette om at Nora er et barn. Nora blir ikke bare nedgradert fra menneske til dyr, men også fra voksen kvinne til barn. Det er som Merete Morken Andersen skriver: «Nora er et barn, det er det som er hennes sjarm, det som gjør henne uimotståelig. Hun kan fylle et rom med dette lyset som er en kombinasjon av pikelig uskyld og omsorgsfull kvinnelighet» (Andersen, 1995: 120). Dette er også en av transformasjonene Nora går gjennom i stykket: fra naivt barn til voksen, selvstendig kvinne. Det virker som om Torvald sliter med denne overgangen. Torvald viser at han synes det er vanskelig at Nora skal få det som hun vil i denne samtalen, og igjen må han vise sin overlegenhet over henne. Men denne situasjonen er ikke enestående. Det er i stor grad Torvald som står for undertrykkelsen av Nora. I kontrasten frihet vs. isolasjon, er det altså det siste ordet Noras ektemann representerer, og som hun gjennom hele stykket må kjempe mot. Tekstutdraget har en ganske dramatisk slutt: «da er du fri» sier Nora. Her understrekes

viktigheten av denne motsetningen i stykket. Det er interessant at hun sier «da er *du* fri». Er det hans frihet hun snakker om, eller er det sin egen? Hun ser på Torvald som en fange også. Har hun kanskje allerede her planlagt, om ikke å dra fra familien sin, så i alle fall at dette blir en slags milepæl i livene deres, og at en endring ikke er til å unngå?

Selve huset er et symbol på Noras ufrihet. Det går fra å bli beskrevet som «hyggelig og smakfullt» (Ibsen, 1969: 7) i stykkets innledende stuebeskrivelse, til nærmest å bli beskrevet som et fengsel:

(Helmers og Noras stemmer høres utenfor; en nøkkel dreies om, og Helmer fører Nora nesten med makt inn i forstuen. Hun er kledd i det italienske kostyme med et stort sort sjal over seg; han er i selskapsdrakt med en åpen sort domino utenpå.)

Nora (ennu i døren, motstrebende). Nei, nei, nei; ikke her inn! Jeg vil opp igjen. Jeg vil ikke gå så tidlig. *Helmer.* Men kjæreste Nora –

Nora. Å jeg ber deg så bønnlig, Torvald; jeg ber deg så inderlig vakkert, - bare en time ennå!

Helmer. Ikke et eneste minutt, min søte Nora. Du vet det var en avtale. Se så; inn i stuen; du står her og forkjøler deg. *(han fører henne, tross hennes motstand, lempelig inn i stuen.)* (Ibsen, 1969: 69-70).

Her både hører og ser vi at Torvald ikke bare er psykisk undertrykkende og kontrollerende, men her viser han også sin fysiske overlegenhet overfor sin kone. Selv om Nora klart viser at hun ikke vil inn i stuen, men heller vil være i selskapet lenger, nekter Torvald henne dette, og fysisk fører henne inn. Handlingsmessig er dette antakeligvis fordi hun ikke vil at kvelden skal være over. Det at den nærmer seg slutten gjør henne stresset. Hun vet at Torvald snart kommer til å lese brevet, og at det livet de til nå har levd, kommer til å endres. Noe annet som kommer frem i dette tekstutdraget, er at de små triksene til Nora om å be så søtt hun kan til sin mann for å få det som hun vil, ikke fungerer lenger. Dette tyder også på at det har skjedd en endring her. En annen ting jeg synes er spesielt viktig å legge merke til her, er hvordan selve hjemmet får frem Noras isolasjon. Hun behandles nærmest som en fange som har prøvd å rømme. I likhet med Helene Alving, som også blir sett på som en slags forbryter, blir de begge sendt tilbake til hjemmene sine for å oppfylle rollene som respektable hustruer og mødre. Her kommer den indre kampen jeg har nevnt tidligere godt frem. Faktisk går den så langt at den blir en fysisk kamp, noe som kan tyde på at denne kampen snart når sitt høydepunkt. Det fasadelivet de lever, er i ferd med slå sprekker.

I tillegg til motsetningen mellom det som er fanget, og det som er fritt, er det også en annen sentral motsetning i stykket som henger sammen med dette, nemlig kontrasten mellom det

falske og det som er *sannhet*. Det falske dukkelivet Nora lever, er på mange måter grunnen til hennes følelse av ufrihet. Noe i stykket som symboliserer denne falskheten, kan være maskerade festen Nora og Torvald skal på: «*Nora*. Ja, ta deg endelig av meg, Torvald. Vil du love meg det? Å, jeg er så engstelig. Det store selskap -. Du må ofre deg ganske for meg i aften. Ikke en smule forretninger; ikke en penn i hånden. Hva? Ikke sant, kjære Torvald?» (Ibsen, 1969: 61-62). I tillegg til selve maskeraden ekteparet skal på, brukes også ordet *maske* i seg selv for å beskrive falskhet:

Helmer. Tenk deg blott hvorledes et sånt skyldbevisst menneske må lyve og hykle og forstille seg til alle sider, må gå med maske på like overfor sine aller nærmeste, ja like overfor sin egen hustru og sine egne barn. Og dette med barnene, det er just det forferdeligste, *Nora*.

Nora. Hvorfor?

Helmer. Fordi en sånn dunstkrets av løgn bringer smitte og sykdomsstoff inn i et helt hjemms liv. Hvert åndedrag som barnene tar i et sånt hus, er fylt med spirer til noe stygt (Ibsen, 1969: 38).

Her blir selve huset igjen brukt som en metafor. Denne gangen som et symbol på Noras ufrie liv og innestengte hverdag. Det er nettopp dette med *hverdag* et hjem *representerer*: det livet du lever hver eneste dag. Et *hjem* er der du skal kunne være deg selv og være fri fra samfunnets kritiske blikk, i trygge omgivelser. Det er interessant at Torvald sier «et hjemms liv». Dette blir en ganske konkret besjeling av huset som her blir til noe levende. Det lever, og kan ifølge Torvald bli sykt av løgn. Det trygge hverdagshjemmet kan altså bli sykt hvis beboerne er løgnere, og bildet vi har av det som et slags fristed, ødelegges. Denne kontrasten er veldig stor i stykket. Noe annet som kommer frem i løpet av denne samtalen, og gjentatte ganger i løpet av stykket, er at Torvald ikke er en veldig god menneskeleser. Det virker ikke en gang som om han skjønner at hun blir fortvilet i det hele tatt, selv om han tidligere har snakket om dette med løgn direkte til sin kone:

Helmer. *Nora*, *Nora*, og det kunne du innlate deg på? Førre samtale med et slikt menneske, og gi ham løfte på noe! Og så ovenikjøpet si meg en usannhet? *Nora*. En usannhet -? *Helmer*. Sa du ikke at her ingen hadde vært? (*truer med fingeren.*) Det må aldri min lille sangfugl gjøre mer. En sangfugl må ha rent nebb å kvidre med; aldri falske toner. (*tar henne om livet.*) Er det ikke så det skal være? Ja, det visste jeg nok. (*slipper henne.*) Og så ikke mer om det. (*setter seg foran ovnen.*) Ah, hvor her er lunt og hyggelig. (*blar litt i sine papirer.*) (Ibsen, 1969: 36)

Dette med løgn er helt klart noe Torvald ikke tolererer, i alle fall ikke innenfor sitt eget ekteskap. Derfor er det ikke rart Nora er redd for at han skal finne ut sannheten om lånet. Den snevre forståelsen ekteparet har av hverandre er nettopp en av Noras grunner til at ekteskapet mellom dem ikke kan fungere. Dette kommer jeg tilbake til i neste kapittel om stykket. Torvald snakker om Krogstad, og skjønner ikke at Nora retter kritikken mot seg selv. Det som er interessant for meg i dette kapittelet, er hvordan Torvald, muligens helt uvitende fra hans side, bruker ord til å fange Nora i et nett av isolasjon. Dette understrekes ved hans truende finger mot henne og at han tar tak i henne rundt livet. Kanskje er det ikke tilfeldig at han tar henne akkurat om *livet*. Det er jo nettopp Noras liv som påvirkes og kontrolleres.

Noras liv som fanget sanglerke og hennes vilje til å bli fri fugl bygger seg opp gjennom hele stykket. Et høydepunkt i denne utviklingen vil jeg si er danseprøven som jeg har skrevet om litt tidligere. Da bryter hun seg på mange måter løs. I alle fall viser hun en sterk og uhemmet vilje til å være fri. Likevel er hun ikke helt ferdig med dukkelivet. Jeg vil si hun har en siste dukkeoppvisning:

Helmer. Der hører De, frue. Hun danser sin tarantella, - gjør stormende lykke, - som var vel fortjent, - skjønt der i foredraget kanskje var vel megen naturlighet; jeg mener, - litt mer enn der strent tatt torde kunne forenes med kunstens fordringer. Men la gå! Hovedsaken er, - hun gjør lykke; hun gjør stormende lykke. Skulle jeg la henne bli etter dette? Avsjekke virkningen? Nei takk; jeg tok min deilige Capripike – caprisiøse lille Capripike, kunne jeg si – under armen; en hurtig runde gjennom salen; en bøyning til alle sider, og – som det heter i romansproget – det skjønnne syn er forsvunnet. En avslutning bør alltid være virkningsfull, fru Linde; men *det* er det meg ikke mulig å få gjort Nora begripelig. Puh, her er varmt her inne. (*kaster dominoen på en stol og åpner døren til sitt værelse.*) Hva? Der er jo mørkt. Å ja; naturligvis. Unnskyld – (*han går der inn og tenner et par lys.*) (Ibsen, 1969: 70-71).

Etter maskeradeballet er dansingen over, maskeradespillet er over, og det falske livet ekteparet lever, nærmer seg drastisk slutten. Nora går fra å være et barn som leker med dukker til å bli en selvstendig kvinne. Dette ble den siste og aller tydeligste dukkeoppvisningen til Nora. Aldri før i stykket har hennes dukkerolle kommet så godt frem som i dette tekstutdraget. Her vil jeg ta med definisjonen på marionett fra ordboken: «leddukke som kan manøvreres v.hj.a. tråder el. mekanismer; også uselvstendig person som er et redskap for andre» (Lundstøl, 1987: 413). Jeg synes denne beskrivelsen passer Noras opptreden veldig godt. At Torvald tar henne under armen er med på å tydeliggjøre hennes dukkeform. Det samme gjelder hans bevegelser med henne rundt i rommet. Dansen blir en slags siste dukkehandling, og vi får her den virkelige behandlingen av Nora som en dukke: hun føres rundt under armen

som om hun virkelig var en dukke. «min deilige Capripike – caprisiøse lille Capripike», kaller Torvald henne, et begrep ektefellene laget mens de var på tur:

Nora. Ja, ja jeg gikk just forbi. Der er noe du endelig må hjelpe meg med. La oss sette oss her i sofaen. Se her. Der skal være kostymeball i morgen aften ovenpå hos konsul Stenborgs, og nu vil Torvald at jeg skal være neapolitansk fiskerpike og danse tarantella, for den lærte jeg på Capri (Ibsen, 1969: 42).

Tarantelladansen symboliserer forskjellige ting for Nora og Torvald. For Nora kobles den til redningsaksjonen hun gjennomførte for Torvald i Italia, den turen som gjorde at han ble frisk. For Nora symboliserer tarantelladansen det ved deres samliv som hun er mest stolt av, nemlig at Nora tok et valg og gjennomførte en handling som gjorde at hennes mann ble frisk. På denne måten symboliserer også tarantelladansen Nora som initiativtakende, handlende kvinne. For Torvald betyr dansen noe annet. Han bruker den som et middel for å få vist frem sin dukke til alle deres bekjente. Margareta Wirmark skriver dette om danseoppvisningen: «Glädjeflickan Nora ställs ut till beskådande och det är Torvald som står för arrangemanget» (Wirmark, 2006: 38). Han vil at alle andre skal beundre og misunne den fagre pyntegenstanden Torvald er så stolt av. «Caprisiøs» kaller han henne, og sier at det ikke er mulig for ham å gjøre henne begripelig. Kanskje synes han at Nora er lunefull på den måten at hun er skiftende. Er det kanskje det han ikke ville de skulle bli etter dansen? Tekstutdraget får en ganske symbolsk avslutning da Torvald kaster dominoen. Betyr dette at maskeraden er over? Han påpeker at det er mørkt, og tenner et par lys. Kanskje symboliserer dette at han lever i uvisshet og mørke, men at dette snart er over? Kanskje er dette et tegn på at hemmeligheten ikke lenge vil være skjult, og at han snart «ser lyset» og kommer til å finne sannheten, og at det er en endring som er like rundt hjørnet. Dette med fortid, nåtid og fremtid, og hvordan karakterene preges av dette, er nettopp det som skal være hovedtemaet i neste kapittel om stykket.

4.2. Pistoler, tøfler og kvelende stueluft – *Hedda Gabler*

Selv om Nora og Helene føler seg fanget inne i sine hjem, kommer følelsen av isolasjon kanskje i aller størst grad frem i *Hedda Gabler*. I det tidligere kapittelet om stykket skrev jeg en del om stuen, dens innelukkende preg og hvordan den som helhet kan bli symbol på den sosiale plasseringen mellom personene i stykket, skillet det skaper mellom dem osv. Jeg skrev også litt om den uløselige sosiale knuten mot den moralske. Heddass forhold til lys, luft og

blomster nevnte jeg i sammenheng med det ytres inntrengning til det som er inne. Jeg skal nå gå dypere inn i hva disse elementene har å si for Heddas oppfattelse av å være ufri. Hennes isolasjon forsterkes bl.a. av den overfloden av blomster som er inne i stuen. Dette sammen med luften er med på å lage et kvelende stuemiljø som sprer seg til alle kriker og kroker i stuen og skaper en sjenerende, klaustrofobisk følelse hos Hedda.

Selve huset, Heddas hjem, utstråler ikke annet enn isolasjon for henne. Det er ikke hun som har møblert det, det er frøken Tesman og assessor Brack som har tatt seg av alt slikt. Det er heller ikke hennes mann som har betalt for de fine, men dyre gjenstandene inne i huset:

Tesman. Nå, heldigvis så har jo assessor Brack betinget så lempelige vilkår for meg. Det skrev han selv til Hedda.

Frøken Tesman. Ja, engst deg aldri for det, min gutt. – Møblene og alle teppene har jeg dessuten gitt sikkerhet for.

Tesman. Sikkerhet? Du? Kjære tante Julle, - hva slags sikkerhet kunne *du* gi?

Frøken Tesman. Jeg har gitt anvisning på rentepengene.

Tesman (springer opp). Hva? På dine – og tante Rinas rentepenge! (Ibsen, 2005: 13).

Sånn sett er det ikke rart at Hedda ikke føler tilknytning til huset. Denne friske morgenluften er ikke så frisk. Det er bare i den ytre fasade. Egentlig er det ikke rom her for at Hedda skal få være seg selv, som ny frue, i sitt eget hus. Det hjelper heller ikke at tante Julle og Jørgen har et veldig nært og nesten usunt forhold. Hun får ikke en gang ha sin ektemann i fred: «*Frøken Tesman.* Vi får ta det med ro, Berte. Der er sannferdelig ikke annet for. Jørgen *må* ha deg i huset hos seg, ser du. Han *må* det. Du har jo vært vant til å stille for ham like siden han var en liten gutt» (Ibsen, 2005: 8). Det er ikke bare Hedda som har vanskelig for å rive seg løs fra sin fortid. Også han har et behov for å ha det slik han hadde det i barndommen. Noen ganger virker han faktisk som om han er et barn enda:

Frøken Tesman (trekker opp en flat pakke i avisapir og rekker ham den). Se her, min kjære gutt.

Tesman (åpner). Nei, herre gud, - har du gjemt dem for meg, tante Julle! Hedda! Det er virkelig rørende, du! Hva?

Hedda (ved etasjèrene til høyre). Ja, kjære, hva er det da?

Tesman. Mine gamle morgensko! Tøflene, du!

Hedda. Ja så. Jeg husker du talte ofte om dem på reisen.

Tesman. Ja, jeg savnet dem så svært. (*går hen til henne.*) Her skal du få se dem, Hedda!

Hedda (går hen mot ovnen). Nei takk, det bryr jeg meg virkelig ikke om.

Tesman (følger efter). Tenk, du, - de har tante Rina ligget og brodert for meg. Så syk som hun var. Å, du kan ikke tro hvor mange erindringer der knytter seg til dem.

Hedda (ved bordet). Ikke egentlig for meg.

Frøken Tesman. Det kan jo Hedda ha rett i, Jørgen (Ibsen, 2005: 16).

Forholdet mellom Jørgen og hans tante er ikke kanskje ikke like inkluderende som de tror at det er. De gjør det ganske klart at dette er noe *de* deler og som hun egentlig ikke er en del av. Jeg får også inntrykk av at det er Juliane Tesman som har kontrollen her, og at Jørgen ikke helt forstår hva som ligger bak det som faktisk skjer. Det er ironisk at det er *tøfler* det er snakk om, for det blir vanskelig i denne sammenhengen å ikke trekke en kobling til ordet *tøffelhelhet*. Vanligvis betyr denne betegnelsen en mann som er kuet av sin *kone*, men er det det Jørgen er? Kan hende er det nettopp her problemet til Hedda ligger, og at hun ser på tante Julle som en trussel. Senere i stykket kommer det frem hvor godt Hedda liker å ha kontroll: «*Hedda*. Ja, der gjør. Jeg vil for en eneste gang i mitt liv ha makt over en menneskeskjebne» (Ibsen, 2005: 58). Tanten til Jørgen blir en trussel mot denne kontrollen, og da også mot det livet Hedda har lyst til å leve. Da er det kanskje ikke så rart at hun vil ta litt igjen mot tanten:

Tesman. Ja, men jeg synes, at nu da hun hører til familien -

Hedda (avbrytende). Med den piken kommer vi visst aldri ut av det, *Tesman*.

Frøken Tesman. Ikke ut av det med Berte?

Tesman. Kjære, - hvor faller du på *det*? Hva?

Hedda (peker). Se der! Der har hun lagt sin gamle hatt etter seg på stolen.

Tesman (forskrekket, slipper morgenskoene på gulvet). Men Hedda da -!

Hedda. Tenk, - om noen kom og så slikt.

Tesman. Nei men, Hedda, - det er jo tante Julles hatt!

Hedda. Så?

Frøken Tesman (tar hatten). Ja, så menn er det min. Og gammel er den nu for resten ikke, lille fru Hedda.

Hedda. Jeg så virkelig ikke så nøye på den, frøken *Tesman*.

Frøken Tesman (binder hatten på seg). Det er sannferdelig den første gang jeg har den på. Ja, det vet den gode gud at det er.

Tesman. Og staselig er den også. Riktig praktfull!

Frøken Tesman. Å, der er måte med det, min kjære Jørgen. (*ser seg om*.) Parasollen -? Nå her. (*tar den*.) For den er også min. (*mumler*.) Ikke Bertes (Ibsen, 2005: 16-17).

Jeg tror neppe Heddass overraskelse over klærne som ligger i stuen er ektefølt, men at dette kun er et triks for å få Juliane Tesman til å føle seg dårlig, eller rettere sagt sosialt underlegen Hedda. Dette innrømmer hun senere til assessor Brack: «*Hedda*. Å, det var noe med frøken *Tesman* i morges. Hun hadde lagt sin hatt fra seg der på stolen. (*ser på ham og smiler*.) Og så lot jeg som om jeg trodde det var tjenestepikens» (Ibsen, 2005: 41). Også i dette tilfellet ser vi at Jørgen velger sin tantes parti overfor sin kones, og det hele blir en slags maktkamp mellom de to kvinne. Hedda er ganske opprørsk i tonen, og prøver å treffe tante Julle der det gjør mest vondt, nemlig ved å bruke den sosiale forskjellen mellom dem til sin fordel. Dette klarer

hun. Kanskje vil hun stanse det som har vært før? Nå er det Hedda som er frue i huset, og det er tydelig at hun ikke er klar for å dele kronen med noen, i alle fall ikke tante Julle. Det at Hedda sier «om noen kom» tydeliggjør dette. Her snakker hun om Juliane som om hun ikke er noen. Dette er imidlertid ingen enveiskamp. Tante Julle gir seg ikke uten videre, og prøver å ta igjen med samme mynt, bl.a. ved å påpeke at Hedda tar feil når hun sier at hatten er gammel. Å kalle henne «lille fru Hedda» er også nokså nedlatende. Det er tydelig at dette er noe som er vanskelig for begge kvinnene i Jørgens liv.

Uf i fra det jeg har vært inne på nå, kan vi se at Hedda sliter med å finne sin plass i Tesmanfamilien. På en side føler hun seg sosialt overlegen dem. På en annen side har hun nå giftet seg med Jørgen, og da vil hun i alle fall kunne ha kontrollen over sin mann. Hun vil ikke være en del av familien, og sliter med å takle de valgene hun har tatt. Et ironisk aspekt ved dette er at de valgene hun tok ikke en gang var ment seriøst, men at hun nå må leve med dem for det:

Hedda. Jo, så tilforlatelig gjorde jeg det. Og så – for å hjelpe ham ut av vånden – så kom jeg, rent lettsindig, til å si at her i denne villaen skulle jeg ha lyst til å bo.

Brack. Ikke annet enn det?

Hedda. Ikke *den* aften.

Brack. Men bakefter altså?

Hedda. Ja. Min lettsindighet hadde følger, kjære assessor.

Brack. Dessverre, - det har våre lettsindigheter kun altfor ofte, fru Hedda.

Hedda. Takk! Men i dette svermeriet for statsrådinne Falks villa var det altså at Jørgen Tesman og jeg møttes i forståelse, ser De! *Det* dro etter seg både forlovelse og giftermål og bryllupsreise og alt sammen. Ja, ja assessor, - som man reder, så ligger man, - hadde jeg nær sagt.

Brack. Det er kostelig! Og i grunnen så brød De Dem kanskje slett ikke en smule om dette her.

Hedda. Nei, det vet gud jeg ikke gjorde (Ibsen, 2005: 42).

Det er ironisk at Hedda, som er så opptatt av denne kontrollen, har blitt offer for sin egen «lettsindighet» som hun kaller det. Egentlig synes hun syns på seg selv for noe hun har valgt selv. Eller har hun det? Kanskje setter forfatteren her spørsmål ved hva slags valg en dame som nærmer seg tredveårene i det borgerlige samfunnet egentlig har? Blant de tingene som forventes av henne, er hennes plikt å gifte seg respektabelt. Disse pliktene byr på flere utfordringer for Hedda. Flere ganger i løpet av stykket stilles nemlig spørsmålet rundt hennes graviditet:

Tesman (følger efter). Ja, men har du lagt merke til hvor fyldig og frodig hun er blitt? Hvor svært hun har lagt seg ut på reisen?

Hedda (går henover gulvet). Å, la da være -!

Frøken Tesman (har stanset og vendt seg). Lagt seg ut?
Tesman. Ja, tante Julle, du kan ikke så godt se det nu hun har den kjolen på seg. Men jeg, som har anledning til å -
Hedda (ved glassdøren, utålmodig). Å, du har ikke anledning til noenting!
Tesman. Det må være fjellufta der nede i Tyrol -
Hedda (kort avbrytende). Jeg er akkurat nu som da jeg reiste.
Tesman. Ja, det påstår du. Men nei så menn som du er. Synes ikke du også, tante?
Frøken Tesman (har foldet hendene og stirrer på henne). Deilig, - deilig, deilig er Hedda. (*går hen til henne, bøyer med begge hender hennes hode kysser henne på håret.*) Gud velsigne og bevare Hedda Tesman. For Jørgens skyld.
Hedda (gjør seg lempelig løs). Å -! Slipp meg så.
Frøken Tesman (i stille bevegelse). Hver evige dag kommer jeg innom til jer to.
Tesman. Ja, gjør endelig det, tante! Hva?
Frøken Tesman. Farvel, - farvel! (Ibsen, 2005: 17-18).

Ekteparet er ikke enige om Hedda har lagt på seg på bryllupsreisen, og Jørgen bestemmer seg for å spørre tanten sin om hva hun synes. Det som skjer i begynnelsen av dette tekstutdraget er at tante Julle og Jørgen faktisk snakker om Hedda som om hun ikke skulle være tilstede og overhører hennes protester mot temaet. Denne ganske ubehøvlede håndteringen av saken fremmer Heddas følelse av overflødighet og isolasjon. Isolasjonsfølelsene til Hedda vises også i hvordan karakterene beveger seg rundt i rommet: hun går bort og Jørgen følger etter. Dette skaper en ganske klaustrofobisk stemning i seg selv. Heddas følelse av å være ufri tror jeg i stor grad kan kobles til det at hun føler seg fanget i ekteskapet med Jørgen og hun blir dermed også til en viss grad omklamret av tanten hans. Heller ikke hun tar noe hensyn til Heddas protester, og blir med på samtalen i stedet for å gå. Det er også noe spesielt med måten hun snakker om, og berører, Hedda på. Det er noe rituert over det hele, akkurat som om hun foretar en slags velsignelsehandling for det barnet hun tror Hedda bærer. Etter dette besøket viser Hedda et behov for å slippe sine følelser løs:

(Hun går ut gjennom forstuedøren. Tesman følger henne ut. Døren blir stående halvt åpen. Tesman høres å gjenta sine hilsener til tante Rina og takke for morgenskoene.)
(Samtidig hermed går Hedda om på gulvet, hever armene, knytter hendene som i raseri. Slår så forhengene fra glassdøren, blir stående og ser ut.)
(Litt etter kommer Tesman inn igjen og lukker døren etter seg.)
Tesman (tar morgenskoene opp fra gulvet). Hva er det du står og ser på, Hedda?
Hedda (igjen rolig og behersket). Jeg står bare og ser på løvet. Det er så gult. Og så visent (Ibsen, 2005: 18).

Måten Hedda reagerer på når frøken Tesman og Jørgen har forlatt rommet kan sees på som enda et tegn både på den maktkampen som foregår mellom de to kvinnene, men kanskje også

på hennes frustrasjon rundt ekteskapet og situasjonen med sin mann. Når hun løfter armene og knytter hendene virker det som om hun er i en fysisk kamp, og at hun er klar til å slå både Jørgen og tanten. Det er ganske interessant at hun på en så fysisk måte gir uttrykk for følelsene sine. Noe annet påfallende med dette er at hun må gjøre det når det ikke er noen andre i rommet og hun er alene. På en måte er hun også følelsesmessig fanget, og kan bare slippe følelsene løs når hun er alene. Når Jørgen kommer inn igjen, har hun tatt seg sammen og er rolig og behersket. Det at hun står og ser ut vinduet er med på å vise denne fengslende ensomheten. Det er altså både frustrasjon og frihetslengsel Hedda sliter med i denne delen av teksten. Her går det an å trekke en parallell til Helene Alving som også er fanget *inne*, men vil *ut* til det frie: «Jeg må arbeide mig ud til frihed» (Ibsen, 2016: 63). Er friheten altså noe som frutsetter åpenhet for Ibsens kvinnelige hovedkarakterer? De føler seg ofte stengt inne i noe uutholdelig. Selv om Heddas følelser kanskje er noe sterkere, i og med at ordet «raseri» brukes, vil jeg likevel si at det i begge tilfeller er snakk om at en klautrofobisk tilstand markeres. Når Jørgen spør henne hva hun ser på, svarer hun med en metafor. Er dette en metafor for død? Kanskje har Hedda allerede her begynt å tenke på at det ikke er plass til henne i Tesman-familien og deres fremtid.

Vi får egentlig aldri riktig greie på om Hedda faktisk er gravid eller ikke. Jeg mener likevel at selv om stykket ikke gir oss denne informasjonen, får vi noen klare hint som gjør at det er verdt å se nærmere på. Det at Heddas ikke føler tilknytning til Jørgen og hans familie, kompliserer temaet graviditet. For selv om hun ikke er det i stykkets nåtid, er det likevel noe som forventes av henne som og som hun må ta stilling til, i alle fall nå som Jørgens familiemedlemmer begynner å forvente at det snart skal skje. Frøken Tesman har i alle fall ved flere anledninger gjort det klart at hun venter at dette skal skje. Velsignelseshandlingen hennes rett før hun forlot Tesman-stuen er et av tegnene på dette. Her kan Heddas klautrofobi trekkes inn igjen, for dette betyr at Hedda er ufri også på denne måten.:

Frøken Tesman. Å tenk da aldri på det. Slikt noe må ikke Hedda Tesman ta sine hender i. Og ikke feste sine tanker ved heller. Ikke i denne tid, ikke.

Hedda. Å tankene, - de lar seg ikke sånn mestre -

Frøken Tesman (vedblivende). Ja, herre gud, så går det i verden. Hjemme hos meg skal vi nu sy lintøy til Rina. Og her skal vel også snart syes, kan jeg tenke. Men det blir av et annet slags, det, - gud skje lov! (Ibsen, 2005: 78).

Det skjer veldig ofte at frøken Tesman kommer med graviditetshint uten at Jørgen skjønner det. Hedda derimot, hun skjønner det, men hennes protester mot å snakke om temaet avfeies ganske raskt. Hedda sliter allerede med å tilpasse seg sin nye familie. Og et barn ville

komplisere dette for henne. Hun føler en veldig sterk tilknytning til sin far og slik tingene var før, og et barn med Hedda og Jørgen som foreldre ville definitivt være et brudd med hennes gamle liv. Da ville hun blitt en del av familien på en helt ny måte, hun ville bli Hedda Tesman, mor til Jørgens barn, og ikke lenger Hedda Gabler. Det er imidlertid ikke bare tante Julle som henter om graviditet. Første gangen Hedda kommer inn til stuen fra bakværelset, får vi noen beskrivelser som kan sees på som hint om graviditet:

(Hedda kommer fra venstre side gjennom bakværelset. Hun er en dame på 29 år. Ansikt og skikkelse edelt og fornemt formet. Hudfarven er av en matt blekhet. Øynene er stålgrå og uttrykker en kald, klar ro. Håret er smukt mellebrunt, men ikke synderlig fyldig. Hun er kledd i en smakfull, noe løst sittende formiddagsdrakt.)(Ibsen, 2005: 15).

Det at kjolen er noe løst sittende, kan være et lite hint om at hun er gravid. Til og med assessor Brack, Heddas nærmeste venn, plager henne med ansvarspåminnelsen angående barn:

Brack. Nei-nei, la så være med det. Men når der nu blir stillet, - hva man – sånn i den høyere stil – kaller alvorfulle og – ansvarfulle krav til Dem? *(smiler.)* Nye krav, lille fru Hedda.

Hedda (vred). Ti stille! Aldri får De oppleve noe av den slags!

Brack (varsomt). Vi skal tales ved om et årstid – i det aller lengste.

Hedda (kort). Jeg har ikke anlegg til slikt noe, herr assessor. Ikke noe med krav til meg!

Brack. Skulle ikke De, liksom de fleste andre kvinner, ha anlegg for et kall som -?

Hedda (henne ved glassdøren). Å, ti stille, sier jeg! – Mangen gang synes jeg at jeg bare har anlegg for en eneste ting i verden.

Brack (går nærmere). Og hva er så det, om jeg tør spørre?

Hedda (står og ser ut). Til å kjede livet av meg. Nu vet De det. *(vender seg, ser mot bakværelset og ler.)* Ja, ganske riktig! Der har vi professoren (Ibsen, 2005: 43-44).

Hedda opplever dette presset fra alle kanter: fra sin ektemann, sin svigertante og sin nærmeste venn. Og som vanlig, går hun mot glassdøren for å unnsnippe sitt fengsel og komme nærmere friheten. Det at Brack, som Jørgen ofte også gjør, kommer nærmere når hun går unna, forsterker den klaustrofobiske følelsen. Uansett om Hedda er gravid i stykkets nåtid eller ikke, så er det altså noe hun må forholde seg til. Det er som nevnt en av hennes plikter som hustru, og hvis hun venter barn er hun ikke bare nødt til å holde ut med Jørgen Tesman for resten av livet, hun må også forholde seg til hans tante på en helt annen måte: «*Frøken Tesman.* Å, med syke folk blir en snart venner. Og jeg behøver da så sårt å ha noen å leve for, jeg også. Nå, gud skje lov og takk, - her i huset torde vel også bli et og annet å ta hånd i for en gammel

tante» (Ibsen, 2005: 79). Flere ganger kommer tante Julle med slike innspill: «*Frøken Tesman*. Ja, ja, I to har nok noe å snakke sammen, kan jeg skjønne. (*smiler.*) Og Hedda har kanskje også noe å fortelle deg, Jørgen. Farvel! Nu må jeg hjem til Rina. (*vender seg ved døren.*) Herregud, hvor underlig å tenke seg! Nu er Rina både hos meg og hos salig Jochum» (Ibsen, 2005: 79). Ikke bare vil hun ha mye å gjøre med barnet når det kommer, hun prøver også å presse Hedda til å fortelle Jørgen at hun er gravid, noe som ikke roer Heddas følelse av å leve i et klaustrofobisk fengsel, heller tvert i mot.

Det som imidlertid kanskje blir enda sterkere i denne situasjonen, er båndet hun har til sine gamle ting etter sin far, som pistolene:

Hedda (går henover gulvet). Nå, - én ting har jeg da iallfall til å muntre meg med så lenge.

Tesman (gledestrålende). Å, gud skje lov og takk for det! Og hva er det for noe, Hedda? Hva?

Hedda (ved døråpningen, ser på ham med dulgt hån). Mine pistoler, - Jørgen.

Jørgen (i angst). Pistolene!

Hedda (med kolde øyne). General Gablers pistoler. (*Hun går gjennom bakværelset ut til venstre side.*)

Tesman (løper hen i døråpningen og roper etter henne): Nei, gud velsigne deg, kjæreste Hedda, - rør da ikke de farlige tingestene! For min skyld, Hedda!! Hva? (Ibsen, 2005: 34).

Det går an å se på dette tekstutdraget som en markering av isolasjonsfrustrasjonen Hedda opplever. Hun sier selv at det i alle fall er én ting i livet hennes hun kan more seg med: pistolene. Det kan virke som om hun bruker dem for å få utløp for sine følelser av isolasjon. Det hele blir som et slags desperat utbrytningstegn. Det at hun står ved døråpningen er med på å tydeliggjøre hennes utbrytningstrang. Som jeg også har nevnt tidligere kan det *ytre* kobles til *frihet*, og det at hun står akkurat i døråpningen gjør at denne kontrasten kommer godt frem. Ikke bare kommer det frem at det er en forskjell på det isolerte indre og det frie ytre, men det at Hedda står i en slags mellomting, kan også bety at nettopp *hun* befinner seg i en mellomfase. Her viser hun at hun er villig til å ta et oppgjør med den frustrasjonen hun føler av å være en fange av det isolerte. Hun er enda ikke klar for å ta det endelige skrittet ut, men hun er på grensen. Kanskje symboliserer dette at en endring er på vei. Det kan også hende at hun viser at hun er litt «på grensen», ved å faktisk være det. Hun morer seg over Jørgens frykt, og er ikke redd for å vise at hun er litt «på kanten». På denne måten får hun også frem at hun er en som tør å bryte ut av det isolerte. Det at hun går gjennom bakværelset er også noe å legge merke til ved dette tekstutdraget. Som jeg skal komme tilbake til senere, finnes det

grunnlag i teksten for å si at det er her hun kan være seg selv. Kanskje er det her inne hun får utløp for sitt egentlige jeg? Det at hun går gjennom dette rommet, muligens for å hente pistolene, kan vise at det er *dette* som virkelig er henne. Det virker som om det er her hun henter viljen til å gjøre opprør, og vise at hun ikke kun er konen til Jørgen Tesman, hun er general Gablers datter. Denne koblingen er viktig for henne, og pistolene fungerer som en påminnelse for alle om at det er hun som har generalens pistoler nå. Stykkets tittel er med på å underbygge denne påstanden: det er en grunn til at forfatteren har valg å kalle det *Hedda Gabler* i stedet for «Hedda Tesman», som egentlig er hennes navn i hele stykket. Dette understreker Heddas sterke tilknytning til sin far og det livet hun levde før, og avstanden hun føler for Jørgen, hans familie og det livet hun lever nå. Tekstutdraget viser at for Jørgen hjelper det verken å vise til hennes gudstro eller til hennes følelser til ham, da dette ikke forandrer stort. Hedda bryr seg i grunn ikke særlig om hans frykt, det virker derimot som om dette er noe hun nyter. Første og annen akt glir over i hverandre, og dette fortsetter i den andre akten av skuespillet:

(Hedda, omkledd i mottagelsesdrakt, er alene i værelset. Hun står ved den åpne glassdør og lader en revolverpistol. Maken til den ligger i en åpen pistolkasse på skrivebordet.)

Hedda (ser ned i haven og roper): God dag igjen, herr assessor!

Brack (høres nedefra i frastand). I lige måde, fru Tesman!

Hedda (hever pistolen og sikter). Nu skyter jeg Dem, assessor Brack!

Brack (roper der nede). Nei-nei-nei! Stå da ikke og sikt like på meg.

Hedda. Det kommer der ut av å gå bakveie! *(Hun skyter.)*

Brack (nærmere). Er De rent gal -!

Hedda. Å herre gud, - traff jeg Dem kanskje? (Ibsen, 2005: 35).

Her får vi igjen dette skjøre skillet mellom det ytre og det indre, symbolisert med glassdøren. Det at den er åpen kan tyde på at Hedda begynner å bli klar for å ta skrittet ut mot friheten, men at hun ikke riktig er helt der enda. Noe annet det er verdt å legge merke til i dette tekstutdraget, er at hun har kledd seg om og nå går i mottagelsesdrakt. Dette kan man også koble opp mot motsetningen mellom det indre og det ytre, og den trangten Hedda føler til å bryte ut av isolasjonen hun befinner seg i nå. I det ytre fasadelivet er hun som en hvilken som helst annen dannet hustru og er klar til å ta i mot gjester, symbolisert ved mottakelsesdrakten, men egentlig er det ikke bare dette inntrykket Hedda gir sin gjest. Kanskje stiller forfatteren her spørsmål ved den dannede kvinnes rolle? Noe som i alle fall kommer godt frem her er at Hedda på en eller annen måte er i opprør. Når hun sikter på assessor Brack som kommer gående mot huset fra hagen, sier hun at hun skal skyte ham, men det virker ikke som om han

tror henne. Føler hun ikke at hun blir tatt på alvor? Hun skyter mot ham, og spøker litt om det. Kanskje er hun allerede her redd for å bli overflødig og for å virke ubetydelig? Det virker som om Hedda prøver å få frem at hun ikke er en man kan overse på noen måte. Som vi vet er Hedda veldig opptatt av makt, og pistolene er muligens et av hennes forsøk på å skaffe seg det. Kanskje fremstår hun litt mer desperat enn hun tror selv. Selv om hun står ved døren, går hun aldri utenfor. Hun blir inne og skyter mot det ytre, noe som kan tyde på at hun er i opprør, men ikke er helt klar for å ta den endelige kampen enda.

Isolasjonsfølelsen Hedda sliter med allerede fra begynnelsen av stykket, bygger seg stadig større, og jo lenger ut i stykket vi kommer, jo fastere blir grepet om henne. Mot slutten blir dette uutholdelig for henne:

Brack. Skandalen, ja, - som De har slik dødelig skrekk for. De må naturligvis inn for retten. Både De og frøken Diana. Hun må jo forklare hvorledes det henger sammen. Om det er et vådeskudd eller et drap. Har han villet trekke pistolen opp av lommen for å true henne? Og så er skuddet gått av? Eller har hun revet ham pistolen ut av hånden, skutt ham, og stukket pistolen ned i lommen igjen? Det kunne nok ligne henne. For hun er et håndfast pikebarn, den samme frøken Diana.

Hedda. Men alt dette motbydelige kommer jo ikke *meg* ved.

Brack. Nei. Men De må svare på det spørsmål: hvorfor ga De Eilert Løvborg pistolen? Og hvilke slutninger vil man utdra av den kjensgjerning at De ga ham den?

Hedda (senker hodet). Det er sant. Det har jeg ikke tenkt på.

Brack. Nå, heldigvis er der ingen fare så lenge jeg tier.

Hedda (ser opp på ham). Jeg er altså i Deres makt, assessor. De har hals og hånd over meg fra nu av.

Brack (hvisker saktere): Kjæreste Hedda, - tro meg, - jeg skal ikke misbruke stillingen.

Hedda. I Deres makt like fullt. Avhengig av Deres krav og vilje. Ufri. Ufri altså! (*reiser seg heftig.*) Nei, - den tanke holder jeg ikke ut! Aldri (Ibsen, 2005: 90).

Assessor Brack er den personen Hedda har kunnet være åpen med og den eneste hun har kunnet betro seg til. Derfor er det ganske dramatisk for henne når også han går imot henne. Han vet om Heddas skrekk for skandalen fordi det er noe hun har betrodd ham tidligere, og nå bruker han det mot henne. Han sier han ikke skal misbruke makten sin, men kommer likevel med en indirekte trussel om at hvis hun ikke gjør som han vil, så anmelder han henne. Noe som er ganske påfallende her, er at han bruker fornavnet hennes. Det samme gjør pastor Manders med Helene Alving bl.a. når han vil hindre henne fra å legge noe skyld på ham:

Fru Alving. Ja; og herud til os kom De aldrig i man mands levetid. Det var forretninger, som tvang Dem til at besøge mig, da De havde fåt med asylsagerne at gøre.

Pastor Manders (sagte og usikkert). Helene – skal dette være en bebrejdelse, så vil jeg

be' Dem overveje -

Fru Alving. – de hensyn, De skyldte Deres stilling; ja. Og så at jeg var en bortløben hustru. Man kan aldrig være tilbageholdende nok lige over for slige hensynsløse fruentimmer (Ibsen, 2016: 26).

Pastor Manders bruker Helenes fornavn flere ganger i løpet av stykket, alltid når de er alene, for å smigre henne. Bruk av fornavn viste en viss tett relasjon, og det er dette disse mennene prøver å bruke for å få viljen sin. Dette gjelder også assessor Brack. Han prøver å vise til en nærhet mellom han selv og Hedda. Dette fungerer ikke som det skal, og gjør bare følelsen av å være fanget enda sterkere for henne. Assessoren har være den eneste personen Hedda har kunnet vært seg selv med. Dette båndet ødelegges når Brack kommer med denne trusselen og Heddas klaustrofobiske tilstand forverres. Ikke bare har hun ingen hun kan prate åpenhertig med lenger, hun er i hans *makt*. Dette holder hun ikke ut.

I tillegg til pistolene er det en annen eiendel Hedda har etter sin far som har en sentral metaforisk betydning i stykket, nemlig pianoet: «*Hedda.* Jeg ser bare på mitt gamle piano. Det står ikke riktig godt sammen med alt dette annet» (Ibsen, 2005: 19). På samme måte som man kan se Noras dansing som et frigjøringsmoment, kan man se på pianospillingen til Hedda som et uttrykk for en trang til opprør og løsrivning, først rett etter hun har brent manuskriptet:

(Samme værelser hos Tesmans. Det er aften. Selskapsværelset ligger i mørke. Bakværelset er belyst av hengelampen over bordet der inne. Forhengene for glassdøren er trukket til.)

(Hedda, sortkledd, driver om på gulvet i det mørke værelse. Kommer så inn i bakværelset og går henover mot venstre side. Der høres noen akkorder fra pianoet. Så kommer hun frem igjen og går inn i selskapsværelset.) (Ibsen, 2005: 77).

Den samme skjer helt på slutten av dramaet da Hedda bruker pianospillingen som et slags siste løsrivningsdemonstrasjon:

(Hedda går inn i bakværelset og trekker forhengene i efter seg. Kort opphold. Plutselig høres hun å spille en vill dansemelodi inne på pianoet.)(Ibsen, 2005: 91).

Dette med pianospillingen, skal jeg komme tilbake til i neste kapittel om stykket. Som jeg også har nevnt tidligere, er Heddass frustrasjon over sitt kjedelige, isolerte liv noe som bygger seg opp gjennom hele stykket. Det går an å se på brening av manuskriptet som en reaksjon:

(Hedda lytter en stund ved døren. Derpå går hun hen til skrivebordet og tar pakken med manuskriptet frem, kikker litt inn i omslaget, tar noen av bladene halvt ut og ser på dem.

Så går hun med det hele hen og setter seg i lenestolen ved ovnen. Pakken har hun på skjødde. Litt etter åpner hun ovnsdøren og derefter også pakken.) Hedda (kaster et av heftene inn i ilden og hvisker hen for seg): Nu brenner jeg ditt barn, Thea! – Du med krushåret! (kaster et par hefter til i ovnen.) Ditt og Eilert Løvborgs barn. (kaster de øvrige inn.) Nu brenner, - nu brenner jeg barnet (Ibsen, 2005: 76).

Denne desperate handlingen skiller seg litt ut fra hvordan vi har opplevd Hedda tidligere. Kanskje er dette en reaksjon på alt som har bygget seg opp inne i henne, og det hele blir nesten som et slags rituale. Vanligvis er hun kald og rolig, men her blir dette satt i motsetning til den varme ovnen, og hun lar for første gang følelsene sine slippe helt løs. Det varme og det kalde blir på denne måten en kontrast her. Jeg tror denne dramatiske handlingen kan kobles til Heddass trang til å bryte ut av det kjedelige, isolerte livet hun nå lever. Kanskje er dette hysteriske utbruddet et desperat rop om frigjøring? Dette er muligens også et slags siste håp om å få et bedre liv. Hun vil bryte kjedsomheten, og handler. Ved å ødelegge for Eilert og Thea, gjør hun Jørgens muligheter, og da også sine egne, større. Hvis Jørgen får en bedre jobb, vil han også få mer penger, og Hedda er i alle fall ett skritt nærmere det livet hun levde før og fortsatt vil leve.

Det er også godt mulig at dette er en reaksjon på hennes egen graviditet. Det at hun kaller manuskriptet for et barn, kan underbygge denne påstanden. Det at hun tar pakken frem, kikker litt i omslaget og blar litt i manuskriptet, kan tyde på at dette er noe hun ikke er helt sikker på. Det ender imidlertid med at hun brenner manuskriptet. Gjennom hele stykket nevnes dette med liv, oftest av frøken Tesman i sammenheng med barnet. Brenningen, og da også døden, over det Hedda kalles Eilert og Theas barn står i en sterk kontrast til dette. Kanskje tok hun egentlig allerede her valget om å ikke leve lenger. Heddass hengivenhet til fortiden, kontrollavhengighet i nåtiden og frykt for fremtiden, skal neste kapittel om *Hedda Gabler* handle om.

4.3. Planter og plantevoktere i en giftig stue - *Gengangere*

Den indre sammenhengen fra verk til verk er ofte sterk i Ibsens stykker. Likevel er sammenhengen mellom Helene Alving og Nora Helmer slående. Ibsen har selv sagt: «'Gengangere' måtte skrives; jeg kunne ikke bli stående ved 'Dukkehjemmet'; etter Nora måtte nødvendigvis fru Alving komme» (Beyer, 1975: 317). På mange måter kan man se på Helene Alving som en slags eldre og mer moden versjon av Nora. Hun er samtidig *friere* og

mer *bundet* på samme tid. Også hun ville ende sitt ekteskap med herr Alving, mange år før den fiktive nåtiden, men hun ble vist tilbake til sine «plikter» av pastor Manders:

Pastor Manders. Mindes De, at De efter knapt et års ægteskab stod på afgrundens yderste rand? At De forlod Deres hus og hjem, – at De flygted fra Deres mand; - ja, fru Alving, flygted, flygted, og nægted at vende tilbage til ham, så meget han end trygled og bad Dem om det?

Fru Alving. Har De glemt, hvor grænseløs ulykkelig jeg følte mig i dette første år?

Pastor Manders. Det er just den rette oprørsånd at kræve lykken her i livet. Hvad ret har vi mennesker til lykken? Nej, vi skal gøre vor pligt, frue! Og Deres pligt var at holde fast ved den mand, som De engang havde valgt og til hvem De var knyttet ved hellige bånd (Ibsen, 2016: 23-24).

Denne delen av teksten viser flere sentrale sider Helene Alving og hennes livsvalg. Hun lyttet til pastor Manders den gang, og ble ved sin manns side. Dette gjør at hun er mer bundet i forhold til Nora som dro og ble fri. Dette handler mye om valg som er tatt i fortiden. Likevel synes jeg at denne samtalen fra den fiktive nåtiden kan si oss at Helene Alving har forandret seg litt i løpet av årene som har gått, noe vi for første gang merker i denne samtalen mellom henne og pastor Manders. For det første virker hun ganske bitter over de valgene hun tok. Dette kommer også godt frem litt senere i samme samtale:

Pastor Manders. Mest derfor. – Ja, tak De Deres Herre og Gud, at jeg besad den fornødne fasthed, - at jeg fik Dem fra Deres overspændte forehavender, og at det blev mig forundt at føre Dem tilbage på pligtens vej og hjem til Deres lovlige husbond.

Fru Alving. Ja, pastor Manders, det var visselig Deres værk (Ibsen, 2016: 24).

Denne bitre undertonen kan vise til at hun kanskje hadde valgt anderledes hadde hun måttet ta valgene om igjen i dag. Noe annet, og kanskje mer relevant, er at denne tonen hos fru Alving viser at hun har blitt skeptisk til disse «overleverte lærdommer» som Beyer kaller det (Beyer, 1975: 317). Hun viser altså tegn til selvstendig, kritisk tankegang, noe som betyr at hun egentlig, i alle fall i det *ytre*, har kommet ganske langt på den veien som Nora også blir nødt til å gå, der målet er at de i større grad er selvstendige, frisinne, kvinnelige borgere av samfunnet.

Herr Alving døde jo også en gang mellom nåtiden og den gang hun ville skille seg. Så på en måte har hun en slags *ytre* frihet på grunn av dette. Hun ville ikke tilbringe livet sitt sammen med ham, og nå gjør hun heller ikke det. Jeg vil likevel si at i det *indre* er ikke fru Alving fri i det hele tatt: «Nu skal De høre, hvorledes jeg mener det. Jeg er ræd og sky, fordi der sidder i mig noget af dette gengangeraktige, som jeg aldri rigtig kan bli' kvit» (Ibsen, 2016: 35). Selve

hjemmet til fru Alving står som et symbol på hennes ufrihet. I stuebeskrivelsen står det at det er et vindu i forgrunnen til venstre. Et eksempel på hvordan huset blir brukt som en slags isoleringsmetafor, er når fru Alving og pastor Manders litt ute i andre akt snakker om frihet:

Fru Alving (ved vinduet). Ja, dette med lov og orden! Jeg tror mangengang, det er det, som volder alle ulykkerne her i verden.

Pastor Manders. Fru Alving, nu forsynder De Dem.

Fru Alving. Ja, det får så være; men jeg står ikke i det med alle disse bånd og hensyn længer. Jeg kan det ikke! Jeg må arbeide mig ud til frihed.

Pastor Manders. Hvad mener De med det?

Fru Alving (trommer på vinduskarmen). Jeg skulde aldrig lagt dølgsmål på Alvings levnet. Men jeg turde ikke andet dengang, - ikke for min egen skyld heller. Så feig var jeg (Ibsen, 2016: 33).

I denne samtalen kan vi se at den opprørske tonen hos Helene Alving stadig bygger seg sterkere, og hun er enda et skritt nærmere å bli en selvtenkende, frigjort kvinne. Samtidig krever dette jobb fra hennes side, det er et «arbeide» som må gjøres. Fru Alving sier det rett ut, hun må arbeide seg *ut* til friheten. Altså er hun en fange inne, men er villig til å begynne å ta kampen for å bryte ut. Det at hun *trommer* på vinduskarmen får meg til å tenke på krigstrommer. Det virker på mange måter som om hun gjør seg klar til kamp. På en annen side kan denne trommingen være et tegn på utålmodighet, altså at det er med på å uttrykke hennes frustrasjon over å ikke kunne bryte ut. Det at hun står ved vinduet kan også tyde på at det snart kommer til å skje noe. Hun er så nære, samtidig som det også blir fjernt. Et relevant spørsmål blir da: hvorfor bli i dette isolerende innemiljøet? Fru Alving sier selv at hun gjorde det fordi hun var for feig. Dette hjemmelivet, eller *innelivet* som det faktisk blir, kan bli sett på som et uttrykk for feighet. Hun levde som hun selv sier i «dølgsmål», uten mot til å ta tak i sannheten, verken overfor seg selv eller andre. Det ser imidlertid ut som om hun i løpet av de senere årene angret på dette, og at hun nå synes hun burde fortalt Oswald om hvordan hans far levde. Litt senere i samme samtale nevnes dette med feighet igjen, og også da vinduet: «*Fru Alving.* Ja, jeg véd det. Jeg véd det jo! Jeg oprøres selv ved den tanke. (*går fra vinduet.*) Så feig er jeg» (Ibsen, 2016: 34). Aarseth har skrevet noe om denne linjen jeg synes er veldig interessant: «Denne bevegelsen tyder på at utelivet ikke bare konnoterer frihet, men også sannhet, og at det krever en eller annen form for styrke å realisere disse kvalitetene, å velge frihetens og sannhetens livsform» (Aarseth, 1999: 86). Denne tolkningen er jeg enig i. Dette betyr altså at det som finnes utenfor fengselshjemmet ikke kun symboliserer frihet, men også *sannhet*. Det at hun dreier *bort* fra vinduet, tyder kanskje på at hun enda ikke er helt klar for å ta denne kampen eller vise den styrken som skal til for å kunne leve dette frihets- og

sannhetslivet. Eller kan vi kanskje koble dette også til Helene Alvings beskyttelse av sin sønn? Det er, eller var, i alle fall det som var hennes hensikt. En viss form for omtanke er det å skjule sannheten om faren for Oswald, enten grunnen til at hun ikke har sagt det er et bevisst valg eller mangel på mot til å fortelle det som er sant. På denne måten skåner fru Alving på mange måter sin sønn: «... Jeg syntes, barnet måtte forgiftes bare ved at ånde i dette tilsølede hjem. Derfor var det jeg satte ham ud. Og nu skønner De også, hvorfor han aldrig fik sætte sin fod her hjemme, så længe hans far leved. Der er ingen, som véd, hvad det har kostet mig» (Ibsen, 2016: 28). Hun skåner ham ikke kun når det gjelder sannheten om faren, men også for den kvelende *stueluften* som finnes i denne hagestuen. Hagestuen kan i seg selv fungere som fengselsmetafor. Det er noe fru Alving er fanget i, som hun sliter med å komme seg ut av. Hun prøvde å rømme en gang, men ble sendt tilbake, og har i grunnen siden det blitt sett på som en slags *forbryter*. På en måte er både hun og sannheten fanger i den giftige stuen.

Det er altså ikke bare huset i sin helhet som beviser at de som bor inne i det er isolert: selve stueluften er på en måte forpestet. Drømmen om frihet kommer ofte til uttrykk i stykket, og da er den ofte nettopp knyttet til dette med luft, eller friluft. Et eksempel på dette er da fru Alvings ordvalg i dette tekst-utdraget, nemlig at hun *satte Oswald ut*, som jeg har vært inne på tidligere. Dette er kanskje med på å underbygge hypotesen om Oswald som en av hennes planter: hun plantet sin aller kjæreste plante et annet sted enn i den forgiftende stuen. Det er ikke noe levende, verken planter eller mennesker, som har godt av å være inne i dette, så hun sendte ham vekk og nå er det bare *gengangere* igjen.

Dette med *beskyttelse* er sentralt på flere plan, som jeg også var inne på i forrige kapittel om dramaet. Fru Alving er svært opptatt av beskyttelsen av sin egen sønn, men hun burde kanskje også vernet sine egne interesser i litt større grad? Her tenker jeg på forsikringen av asyllet som hun og pastor Manders diskuterer i en samtale i første akt: «*Pastor Manders*. Skal asylbygningen assureres eller ikke?» (Ibsen, 2016: 14). Det første innfallet til fru Alving er at bygningen selvsagt skal assureres: «*Fru Alving*. Ja, naturligvis må de assureres» (Ibsen, 2016: 14). Pastoren derimot, ser annerledes på det. Han argumenterer for at en forsikringsordning kan være bra for private eiendommer, men at med en veldedig institusjon som «Kaptejn Alvings minde», blir saken annerledes. Å assurere barneasylet ville, etter hans oppfatning, kunne oppfattes som uttrykk for manglende tillitt til de høyere makter, og som pastor tenker han mest på sin egen anseelse, det sier han rett ut:

Pastor Manders. Jeg kan heller ikke ganske bortse fra den vanskelige, - ja, jeg kan gjerne sige pinlige stilling, jeg muligens vilde komme i. I byens ledende kredse

beskæftiger man sig meget med denne asylsag. Asylet er jo delvis oprettet til gavn for byen også, og forhåbentlig vil det i en ikke ubetragtelig grad komme til at lette vore kommunale fattigbyrder. Men da nu jeg har været Deres rådgiver og har styret det forretningsmæssige ved sagen, så må jeg befrygte, at de nidkære først og fremst vilde kaste sig over mig – (Ibsen, 2016: 15-16).

Jeg vil si at dette er manipulering på et ganske høyt nivå. Han spiller på hennes samvittighet overfor han, og tenker egentlig kun på egne interesser. Det at han drar inn «byens ledende kredse» fungerer nærmest som en trussel. Dette med samvittighets-manipulering er interessant. I *Et dukkehjem* avviser Nora Torvalds stadige formaninger knyttet til en hustrus og en mors plikter, og appellerer til hennes moralske samvittighet. For Nora fungerer imidlertid ikke samvittigheten som noen veileder i moralske spørsmål. Bjørn Hemmer skriver at *samvittighet* i dette tilfellet derimot blir «oppfattet som et organ for det autoritære, repressive samfunn, en internalisert kontrollinstans som opererer i strid med den enkeltes nyvunne innsikt» (Hemmer, 2003: 263). Det kan altså skapes en konflikt mellom den «samfunnsstyrte» samvittigheten, og det enkelte individs tanker om hva som er rett og galt. På samme måte som Torvald blir som en personifisering av denne kontrollinstansen, kan man i *Gengangere* se på pastor Manders som en slags forkjemper for det autoritære samfunnet.

Pastor Manders vet at det å presse fru Alving med hva samfunnet ville synes, og vinkle det hele om til noe som potensielt kan føre til en slags skandale, vil fungere, for det har det gjort tidligere: det var samme metode han brukte for å få henne til ikke å forlate sitt ekteskap. Når han omsider får overtalt henne, kommer han med noen «er du helt sikker»-argumenter for å få henne til å tenke at dette er hennes valg, selv om det i bunn og grunn er han som har overtalt henne: «*Pastor Manders*. De vil altså ikke, at der skal assures?» (Ibsen, 2016: 16). Han kommer også med et siste argument der han trekker inn de høyere maktens spesielle ansvar: «*Pastor Manders*. Og jeg synes da virkelig også, at vi må stole på, at en sådan anstalt har lykken med seg, - ja. At den står under en særlig beskyrmelse» (Ibsen, 2016: 16). Det er interessant at han i denne sammenhengen velger å bruke ordet *beskjermelse*. Ordets rot, *skjerm*, viser til en innretning som har til oppgave nettopp å beskytte noe mot påkjenninger som sterkt lys, innsyn e.l. En verbal effekt av dette ordvalget blir at selve ideen med det å sikre seg eller det å søke beskyttelse, tematiseres. Pastoren får det til slutt som han vil, og bygningen skal innvies uten forsikring:

Pastor Manders. Skal vi altså la' det stå til?

Fru Alving. Ja visst skal vi så.

Pastor Manders. Godt. Som De vil. (*noterer.*) Altså – ikke assurere (Ibsen, 2016: 16).

Det ironiske aspektet i stykket vil jeg si når sitt absolutte høydepunkt når asylet faktisk tar fyr, og reaksjonen til pastoren avslutter den dramatiske andre akten av skuespillet: «*Pastor Manders (slår hendene sammen).* Og så ikke assureret! (*ud samme vej.*)» (Ibsen, 2016: 54). Han slår hendene sammen, nesten som i en slags seiersapplaus.

Samtidig som fru Alving kjemper en slags åndelig frigjøringskamp mot gengangere og kvelende stueluft, har hun også en annen kamp som hun har viklet seg inn i gjennom fortelser og usannhet. I forbindelse med reisingen av «Kammerherre Alvings minne», har hun villet frigjøre seg helt fra sin avdøde mann, en gang for alle. Samtidig kunne det vært mulig å kvele alle begynnende rykter om at ektemannen levde et usømmelig liv, slik at heller ikke dette skal gå ut over verken henne selv eller Oswald. Hun vil også kvitte seg med de pengene som en gang i fortiden gjorde løytnant Alving til et godt parti:

Pastor Manders. Det er altså for Alvings formue, at -?

Fru Alving. Ja. De summer, jeg år efter andet har skænket til dette asyl, udgør det beløb, - jeg har regnet det nøje ud, - det beløb, som i sin tid gjorde løjtnant Alving til et godt parti.

Pastor Manders. Jeg forstår Dem –

Fru Alving. Det var købesummen -. Jeg vil ikke, at de penge skal gå over i Osvalds hænder. Min søn skal ha' alting fra mig, skal han (Ibsen, 2016: 29).

Hun vil altså kvitte seg med, og rive seg løs fra, så mange bånd til kammerherren som overhodet mulig: «*Fru Alving.* Og så havde jeg én grund til. Jeg vilde ikke, at Oswald, min egen gut, skulde ta' nogensomhelst i arv efter sin far» (Ibsen, 2016: 28). I den fiktive nåtiden er fru Alving endelig ved sitt mål, kan man kanskje si. Det at asylet skal innvies, er egentlig det hele nåtidshandlingen spinner rundt, og dette bygget blir både en realitet og et symbol, dette «Kaptejn Alvings minde»:

Pastor Manders. Allesammen. Og i fuld stand. De kan tro, det har holdt hårdt at få dem i rette tid. Jeg har formelig måttet presse på. Autoriteterne er jo næsten pinlig samvittighedsfulde, når det gælder afgørelser. Men her har vi dem altså. (*blader i bunken.*) Se her er thinglæst skøde på gårdparten Solvik, under herregården Rosenvold, med påstående nyopførte husebygninger, skolelokale, lærerbolig og kapel. Og her er approbationen på legatet og på statuerne for stiftelsen. Vil De se – (*læser:*) Statuter for børnehjemmet «Kaptejn Alvings minde» (Ibsen, 2016: 14).

Asylets formål er at det skal være et hjem for foreldreløse barn. Tomta som asylet er bygget på heter Solvik, noe som gir inntrykk av et lunt sted hvor det er gode vekstvilkår både for planter og andre levende vesener. Det samme gjelder fru Alvings eiendom Rosenvold: navnet forteller oss at blomster har en sentral plass i miljøet, og ordet *voll*, som enten betyr jordstykke med jevn, fast grasslette eller en slags landskapsforhøyning av jord, kan også kobles til naturen. Eieren av disse plassene fremstår ut i fra stedsnavnene nærmest som en slags gartner, som ikke bare har omtanke for sine vekster, om de er planter eller barn, men som også vil gi dem denne *beskyttelsen*, som jeg har vært inne på tidligere. Her ligger det mer enn ett ironisk lag, noe Ibsen som kjent har sans for i sin dramatik. For det første er dette så i strid med kammerherre Alvings natur som det kan gå an. For det andre brenner det nyoppførte, uassurerte bygget opp, nesten ved første anledning:

Osvald (mod vinduet til venstre). Hvad er der påfærde? Hvor kommer den lysningen fra?

Regine (råber). Det brænder i asylet!

Fru Alving (mod vinduet). Brænder!

Pastor Manders. Brænder? Umuligt. Jeg var jo nylig dernede.

Osvald. Hvor er min hat? Nå, det kan være det samme -. Fars asyl -! (*han løber ud gennem havedøren.*)

Fru Alving. Mit tørklæde, Regine! Det brænder i lys lue.

Pastor Manders. Forfærdeligt! Fru Alving, der lyser straffedommen over dette forstyrrelsens hus (Ibsen, 2016: 54)!

Barneasylet «Kaptejn Alvings minde» blir altså ikke særlig nyttig verken som foreldreløse barns hjem eller som monument over kammerherrens innsats for samfunnet. Det sistnevnte ville vært til fordel for Helene som *beskyttelse* for hans minne mot at *sannheten* om hans livsførsel skulle komme frem. Asylet sto altså heller ikke lenge som symbol på endelig *utbrytning* og *frigjørelse* fra fortiden for Helene Alving. Her ser vi igjen ord som *beskyttelse*, *sannhet* og *frigjøring*, som stadig dukker om som sentrale begreper i stykket. Det kan imidlertid sies at det ligger i det klassiske dramaets generelle funksjonsmodus, og ikke kun i samtidsdramatikken til Ibsen, at det ønsket personene har om å tildekke sannheten, enten det er om deres fortid eller nåtid, som oftest blir avslørt før siste akt er over.

5. FØR VS. NÅ

Jeg har flere ganger vært inne på hvordan fortiden er med på å farge stykkets nåtid. Denne kontrasten benytter Ibsen seg av i flere samtidsskuespill. Felles for mange av de karakterene som klamrer seg til fortiden, er at de sjeldent får noe godt ut av dette. Man kan se på karakterenes liv som en slags bakketopp som de alle må vandre opp. De fortsetter oppover, og tiden går. Målene når de først når de kommer seg til toppen av bakken. Samtidig som Ibsens karakterer går, henger det noe, en slags sekk om du vil, bak og på dem, som tynger dem og som gjør det vanskelig for dem å nå deres mål. Det er helt avgjørende for dem om de klarer å legge sekken fra seg og fortsette uten den. Klarer de ikke å ta av seg sekken, blir veien for tung og gå, og de faller. Fallet fører til en katastrofe for dem, enten ved at de dør, at de på en eller annen måte hindres fra å nå sine mål, at det de fryktet mest faktisk skjer e.l. Fordi de alle er fanger av fortiden, blir de ofre for dette i nå- og fremtiden.

Denne *analytiske* eller *retrospektive* dramaturgiske teknikken, bruker Ibsen i mange av sine samtidsskuespill. Kjernen her er at de avgjørende handlingene har funnet sted *før* teppet går opp, men avsløres og på mange måter fullføres, i den dramatiske nåtiden. Teknikken er ikke ny, den er brukt av kjente litterære personer så langt tilbake som til Sofokles.

Fortellermetoden videreføres av folk som Friedrich von Schiller og Friedrich Hebbel. Det sies at det var av verkene til Maurits Hansen at Ibsen lærte teknikken selv. Man kan se tegn til dette i både *Fru Inger til Østråt* og *Samfundets støtter*, men det er først i *Et dukkehjem* at fortiden virkelig spiller en avgjørende rolle. Her går det an å si at avdekkingen av fortiden og de gradvise avsløringene av hvordan ting *faktisk* er, er like avgjørende som i enkelte greske tragedier. Dreier alt seg i grunn om fortiden?

5.1 Fra bundet lerke til fri fugl – *Et dukkehjem*

Kontrasten mellom fortid og nåtid er en motsetning som er sentral i alle Ibsens samtidsskuespill. *Et dukkehjem* er intet unntak. Også i dette stykket er valgene som er tatt av de fiktive personene i fortiden helt sentrale for nåtiden. Noras valg om å låne penger for å redde sin manns liv, forfølger henne gjennom nesten hele skuespillet, gjeldsbrevet blir det konkrete symbolet på det hele: «*Nora*. Ja; men det nytter jo ikke. Vi er redningsløse. Brevet ligger jo i kassen» (Ibsen, 1969: 61). På et tidspunkt i historien er spenningen til å ta og føle på, og til slutt tar fortiden henne igjen. Det var ganske lenge dette Nora fryktet, men når det faktisk skjer, og boblen som er deres liv er sprukket, hemmelighetene er sluppet fri og

ingenting er igjen enn den harde og kalde sannheten, da er det hun faktisk får muligheten til å bryte seg fri fra fortiden, velge en ny fremtid for seg selv og bli fri. Brevet blir et symbol på fortidens tilstedeværelse i nåtiden. Nora spiller en form for gjemmelek med barna sine:

(Hun og barnene leker under latter og jubel i stuen og i det tilstøtende værelse til høyre. Til sist gjemmer Nora seg under bordet; barnene kommer stormende inn, søker, men kan ikke finne henne, hører hennes dempede latter, styrter hen til bordet, løfter teppet opp, ser henne. Stormende jubel. Hun kryper frem som for å skremme dem. Ny jubel. Det har imidlertid banket på inngangsdøren; ingen har lagt merke til det. Nu åpnes døren halvt, og sakfører Krogstad kommer til syne; han venter litt; leken fortsettes.) (Ibsen, 1969: 28).

Denne gjemmeleken hun en gang lekte med sine barn, og som hun var ganske god til som vi forstår ut i fra tekstutraget, spiller hun en form av med sin mann også. Objektet som det gjelder å skjule over lengst mulig tid, er brevet fra Krogstad. Det ligger ute i forstuen i brevkassen. Når Helmer leser dette får han vite alt om gjeldsbrevet og den falske underskriften. Maskeraden og forberedelsene til den er en viktig del av Noras dekkoperasjon. Lenge lykkes hun med å avverge den ubehagelige sannheten, hele tiden mens hun befinner seg inne i huset. Til slutt må det uunngåelige oppgjøret likevel komme, og sannheten må frem for en dag.

Jeg var i det forrige kapittelet om stykke inne på dette med maske-ordet og dets tilknytning til det falske livet ekteparet lever. Nå vil jeg se litt på en annen betydning maskerade-ordet får i skuespillet. I tredje akt snakker Nora og doktor Rank nemlig om maskerader som om det på en måte er *livet*, uten at Torvald får med seg dobbeltbetydningen av ordet:

Nora. Doktor Rank, - De holder visst meget av maskerader?

Rank. Ja, når der er bra mange løyerlige forkledninger –

Nora. Hør her; hva skal vi to være på den neste maskerade?

Helmer. Du lille lettsindige, - tenker du nu alt på den neste!

Rank. Vi to? Jo, det skal jeg si Dem; De skal være lykkebarn –

Helmer. Ja, men finn på et kostyme som kan betegne *det*.

Rank. La din hustru møte som hun står og går igjennem verden –

Helmer. Det var virkelig treffende sagt. Men vet du ikke hva du selv vil være?

Rank. Jo, min kjære venn, det er jeg fullkommen på det rene med.

Helmer. Nå?

Rank. På neste maskerade vil jeg være usynlig.

Helmer. Det var et pussig innfall.

Rank. Der finnes en stor sort hatt -; har du ikke hørt tale om usynlighets-hatten? Den får en over seg, og så er der ingen som ser en (Ibsen, 1969: 74-75).

Det er en del interessante sider ved dette tekstutdraget. En av disse er at doktor Rank tegner et slags parallellt univers eller et neste liv der Nora skal være lykkelig. Altså legger han det frem som noe som ikke er sånn nå, men at det er mulig i fremtiden. Kanskje er dette med på å påvirke Noras avgjøresle.

Det siste oppgjøret som kommer til slutt, er som jeg har vært inne på en del ganger tidligere noe som har bygget seg over tid. Det er som Beyer skriver:

Avsløringen foregår gradvis, og i det intimeste samspill med det som skjer på nåtidsplanet driver den utviklingen fremover, samtidig som nye sider ved fortidshandlingen og de reaksjoner den utløser, gir ny mening til det som skjedde, vekker ny forståelse, utvider rekkevidden og åpner nye perspektiver. Opptrevlingen av den persolinge forhistorie blir samtidig en avsløring av samfunnsurett og samfunnsløgn (Beyer, 1975: 313).

Det som har skjedd før stykkets nåtid, har innvirkning på nåtiden her, som i alle av Ibsens samtidsskuespill. Fortiden ligger der som et slags bakteppe og påvirker karakterenes handlinger, følelsesmønster og tanker. Den største og viktigste utvikling skjer likevel i stykkets nåtid. Det som har bygget seg opp fra fortiden av og videre i stykkets nåtid, må ha sitt høydepunkt i skuespillet, det er en grunn til at forfatteren har valgt å formidle akkurat den delen av fortellingen. Et av de største høydepunktene i teksten er når Torvald leser brevet fra Krogstad. Det er det Nora har fryktet og jobbet mot gjennom hele skuespillet. Det Nora gruet seg aller mest til måtte likevel en gang skje: Torvald finner brevet, leser det, og avslører hemmeligheten. Vi som lesere vet at Nora har lagt planer om å ta sitt eget liv. Hennes adferd mens Torvald leser brevet er et slags samlet utbrudd som bygger på den uavklarte, paniske skrekktilstanden hun har vært i siden slutten av første akt:

Nora (med forvillede øyne, famler omkring, griper Helmers domino, slår den omkring seg og hvisker hurtig, hest og avbrutt): Aldri se ham mer. Aldri. Aldri. (kaster sitt sjal over hodet.) Aldri se barnene mer heller. Ikke dem heller. Aldri; aldri. – Å, dette iskolde sorte vann. Å, det bunnløse –; dette –. Å, når det bare var over. – Nu har han det; nu leser han det. Å nei, nei; ikke ennu. Torvald, farvel du og barnene – (Hun vil styrte ut gjennom forstuen; i det samme river Helmer sin dør opp og står der med et åpent brev i hånden.) (Ibsen, 1969: 77).

Nora har gjennom hele stykket vist tegn til en slags desperasjon, som til slutt munner ut i denne maniske monologen. Det er nokså uvanlig for Ibsen å bruke monologer i sine stykker, derfor er dette tekstutdraget litt spesielt. Det virker som om hun er i en transe, og får et slags sammenbrudd. Det at hun slår Torvalds maskeradetøy om seg kan tyde på at hun dweler ved at

det falske livet med han er over, og at hun synes det er vanskelig å gi helt slipp. Aarseth skriver dette om utdraget: «I sin fortvilelse har Nora hatt planer om å ta sitt liv; hun vil gå for å drukne seg i det øyeblikket ektemannen leser brevet fra Krogstad» (Aarseth, 1999: 72). Jeg er enig i at det kommer frem i stykket at Nora har hatt tanker rundt å ende sitt eget liv. Likevel vil jeg ikke tolke dette tekstutdraget like bokstavelig som Aarseth. Kanskje skal dette iskalde, bunnløse sorte vannet beskrive følelsen Nora har rundt sin situasjon? Jeg tror Nora kjenner på en følelse av å synke så dypt inn i noe som hun umulig kan klare å komme seg ut av at hun til slutt drukner i det, og at det er denne drukningen hun synes hun opplever i det øyeblikket Torvald leser brevet. At hun har tanker rundt å ende livet sitt, kommer godt frem, men jeg tror det mørke vannet symboliserer håpløshet og fortvilelse, heller enn å beskrive en faktisk tanke om å drukne seg. På samme måte som at hennes tro på at det ikke kan bli bedre forsterkes av den hyppige bruken av ordet «aldri», kommer selvmordstankene godt frem ved hennes bruk av ordet «farvel».

Selv om det Nora fryktet mest skjedde, går det likevel ikke helt slik som vår hovedkarakter hadde forutsett, og Torvalds reaksjon overrasker henne. Noe av det som overrasker henne, og som etterhvert er med på å få henne til å ombestemme seg, er at Helmer viser selvopptatthet midt i den hysteriske utblåsningen sin:

Nora. La meg komme bort. Du skal ikke bære det for min skyld. Du skal ikke ta det på deg.

Helmer. Ikke noe komediespill. (*låser forstuedøren av.*) Her blir du og står meg til regnskap. Forstår du hva du har gjort? Svar meg! Forstår du deg?

Nora (ser ufravendt på ham og sier med et stivnende uttrykk): Ja, nu begynner jeg å forstå det til bunns.

Helmer (går omkring på gulvet). Å hvor forferdelig jeg er våknet opp. I alle disse åtte år, - hun som var min lyst og stolthet, - en hyklerske, en løgnerske, - verre, verre, - en forbryterske! – Å, denne bunnløse heslighet, som ligger i alt dette! Fy, fy!

Nora (tier og ser fremdeles ufravendt på ham).

Helmer (stanser foran henne). Jeg burde ha anet at noe slikt ville skje. Jeg burde ha forutsett det. Alle din fars lettsindige grunnsetninger. – Ti! Alle din fars lettsindige grunnsetninger har du tatt i arv. Ingen religion, ingen moral, ingen pliktfølelse -. Å, hvor jeg er blitt straffet for at jeg så igjennom fingrene med ham. For din skyld gjorde jeg det; og således lønner du meg (Ibsen, 1969: 78).

Han viser ingen medfølelse for det Nora har gått gjennom, han viser heller ikke takknemlighet for hennes kjærlighet og oppofrelse, og hennes håp om redning midt i desperasjonen blir knust. Man kan i dette tekstutdraget se at det har skjedd en merkbar forandring med Nora. Likevel viser hun enda tegn til at hun vil gjennomføre en slags selvutsettelse og prøver å rive

seg løs, men Torvald stopper henne. Dette kommer veldig tydelig frem ved at han låser døren. Igjen brukes huset som et symbol på et fengsel. Noe annet som også bygger opp under fengsels-metaforen, er at Torvald kaller henne for en *forbryter*. Han synes til og med at det at hun prøver å bryte ut er verre enn at hun har løyet og at hun er en hykler, noe som viser viktigheten av dette. Det at han snakker om henne i tredjeperson kan tyde på at for han så er dette mer en monolog enn en dialog. Nora har altså ingenting hun skulle ha sagt ifølge Torvald, et ønske hun så langt oppfyller. Kanskje er det når Nora ikke sier noenting, men bare stirrer på han mens han snakker, at selve forvandlingen hennes skjer. Hun sier selv at hun nå begynner å skjønne hvordan ting egentlig er. Til tross for at Torvald sier at han ikke vil være med på noe komediespill, er det nesten det han selv foreslår som løsning på ekteparets problemer litt senere i samtalen:

Helmer. Dette er så utrolig at jeg ikke kan fastholde det. Men vi må se å komme til rette. Ta sjalet av. Ta det av, sier jeg! Jeg må se å tilfredsstille ham på en eller annen måte. Saken må dysses ned for enhver pris. – Og hva deg og meg angår, så må det se ut som om alt var imellem oss liksom før. Men naturligvis kun for verdens øyne. Du blir altså fremdeles her i huset; det er en selvfølge. Men barnene får du ikke lov til å oppdra; dem tør jeg ikke betro deg -. Å, å måtte si dette til henne som jeg har elsket så høyt, og som jeg ennu -! Nå, det må være forbi. Her efter dags gjelder det ikke lenger lykken; det gjelder bare å redde restene, stumpene, skinnenet. (*det ringer på entréklokken.*) (Ibsen, 1969: 79).

At Torvald reagerer på dette på en så moraliserende og overlegen måte mot sin kone, fungerer egentlig bare som motivasjon for hennes vilje til å avslutte forholdet mellom dem. Det at han like etterpå får et nytt brev som gjør fremtidsutsiktene bedre for seg selv og tilbakekaller sine ord, har ingenting å si: «*Helmer.* Nora! – Nei; jeg må lese det ennu en gang. – Jo, jo; så er det. Jeg er frelst! Nora, jeg er frelst!» (Ibsen, 1969: 80). Torvald viser fortsatt han bare bryr seg om seg selv, og deres skjebne blir om mulig enda mer forseglet. Når han faktisk bryter med henne, men fortsatt vil leve i et falskt maskerade-ekteskap, er Noras utbrytning langt på vei forberedt. Derfor hjelper det ikke at han angrer seg etter å ha fått et nytt brev av Krogstad, for skaden har allerede skjedd. Han prøver å ta sine ord tilbake og komme med en tilgivelse, men da Torvald spør Nora hvorfor hun går inn i alkoven, svarer hun: «*Nora (innenfor).* Kaste maskeradedrakten» (Ibsen, 1969: 81). Som vanlig skjønner ikke Torvald den doble betydningen, og godtar den faktiske handlingen. Nå skal forholdet mellom dem bli som før, tror han. Med denne troen på at fortiden er nåtid, trekker Torvald igjen inn fuglemetaforikken. Vi er igjen i dukkehjemmet, det trange rommet, hvor Nora skal beskyttes av Torvald mot farene fra den ytre verden:

Nora (innenfor). Kaste maskeradedrakten.

Helmer (ved den åpne dør). Ja, gjør det; se å komme til ro og få samlet ditt sinn til likevekt igjen, du min lille forskremte sangfugl. Hvil du deg trygt ut; jeg har brede vinger til å dekke deg med. (går omkring i nærheten av døren.) Å, hvor vårt hjem er lunt og smukt, Nora. Her er ly for deg; her skal jeg holde deg som en jaget due, jeg har fått reddet uskadd ut av høkens klør; jeg skal nok bringe ditt stakkars klappende hjerte til ro. Litt etter litt vil det skje, Nora; tro du meg. I morgen vil alt dette se ganske annerledes ut for deg; snart vil all ting være liksom før; jeg skal ikke lenge behøve å gjenta for deg at jeg har tilgitt deg; du vil selv usvikelig føle at jeg har gjort det. Hvor kan du tenke det skulle kunne falle meg inn å ville forstøte deg, eller blott bebreide deg noe? Å, du kjenner ikke en virkelig manns hjertelag, Nora. Det er for en mann noe så ubeskrivelig søtt og tilfredsstillende i dette å vite med seg selv at han har tilgitt sin hustru, - at han har tilgitt henne av fullt og oppriktig hjerte. Hun er jo derved liksom i dobbelt fortstand blitt hans eiendom; han har liksom satt henne inn i verden på ny; hun er på en måte blitt både hans hustru og hans barn tillike. Således skal du være for meg her etter dags, du lille rådville, hjelpeløse vesen. Engst deg ikke for noen ting, Nora; bare åpenhertig imot meg, så skal jeg være både din vilje og din samvittighet. – Hva er det? Ikke til sengs? Har du kledd deg om?

Nora (i sin hverdagskjole). Ja, Torvald, nu har jeg kledd meg om (Ibsen, 1969: 81).

Dette er den lengste replikken i hele stykket, og jeg tør påstå at den er en av de lengste av alle i Ibsens samtidsskuespill. Fordi den skiller seg ut ved å være så lang, burde den også være ganske vesentlig, noe den er. I løpet av denne samtalen tror jeg den endelige kampen avsluttes fra Noras side. På mange måter kan man si at Torvald graver sin egen grav her. Han forsterker den avstanden som allerede er mellom ektefellene, noe som forsterker Noras trang til å avslutte forholdet. Kanskje representerer dette tekstutdraget den endelige overgangen Nora går gjennom både fra fugl til kvinne og fra falskhet til sannhet, og fra den bundne fortid til den frie fremtid.

Torvald har aldri før i skuespillet kommet med så mange kallenavn på Nora på en gang: lille forskremte sangfugl, jaget due, barn, du lille rådville, hjelpeløse vesen. Dette tekstutdraget tar oppkallingen til et helt nytt nivå. Dette er med på å vise at det er mer enn en ting som topper seg i løpet av denne samtalen. Ikke bare oppkaller Torvald Nora etter forskjellige ting, men her drar han det virkelig inn i livet deres. Det blir noe selvstendig og stort med selve oppkallingen. Han sier han reddet henne uskadd ut av «høkens klør» akkurat som om de faktisk er fugler. Samtidig snakker han til sin kone som om hun er utilregnelig for skyld på noe vis. Ved å spørre hvordan han skulle kunne bebreide henne noe, hun som jo ikke er i stand til å skjønne noe av dette, fratrar han henne til og med selve handlingen hun har gjort. Det hele topper seg når han kaller Nora for sitt barn. Han kaller henne ikke bare et barn, på en måte gjør han henne virkelig til et barn, med seg selv både som forelder og ektemann. Dette er

nedverdiggende og skaper hele forholdet mellom dem til et kvelende fengsel. Dette er nedgradering på et helt nytt nivå både når det gjelder Nora som barn, fugl og utilregnelig voksen. Han utnevner samtidig seg selv til vilje og samvittighet. Dette får virkelig fram isolasjonen Nora har følt, og beskriver et veldig usunt og kvelende forhold. Noe som fremhever hennes ufrihet er at Torvald går omkring i nærheten av døren akkurat som hun er en fengselsfange og at han er en fengselsvakt. Dette blir så synlig ved at det er slutten av stykket, det er som om hun i alle fall ikke skal slippe ut nå, hun soner en livstidsdom. Nå har Torvald endelig den fulle og hele makten som de har kranglet om gjennom hele stykket. Endelig står Nora i hans gjeld, og han kan styre henne helt som han vil. Hun kan endelig bli den komplette dukke. Han drar inn fortiden og lager en slags trussel i at nå skal alt bli som før. Torvald blir overrasket når hun har kledd seg om, noe som er et slags endelig tegn på at han faktisk ikke helt forstår hva som foregår. Noras endelige overgangen både fra fugl til kvinne og fra falskhet til sannhet og fra den bundne fortid til den frie fremtid, er nå satt i gang. Torvald derimot er like uvitende som han alltid har vært. Deres ekteskap er demaskert, og spillet er over. Nå er tiden inne for at Nora skal begynne å opptre i «sin hverdagskjole», og for første gang i løpet av deres ekteskap kan de snakke alvorlig sammen:

Helmer (setter seg ved bordet like overfor henne). Du engster meg, Nora. Og jeg forstår deg ikke.

Nora. Nei, det er det just. Du forstår meg ikke. Og jeg har heller aldri forstått deg – før i aften. Nei, du skal ikke avbryte meg. Du skal bare høre på hva jeg sier. – Dette er et oppgjør, Torvald.

Helmer. Hvorledes mener du det?

Nora (etter en kort taushet). Er deg ikke én ting påfallende, således som vi sitter her?

Helmer. Hva skulle det være?

Nora. Vi har nu vært gift i åtte år. Faller det deg ikke inn at det er første gang vi to, du og jeg, mann og kone, taler alvorlig sammen? (Ibsen, 1969: 82).

Som jeg har nevnt før, fremstilles ikke Torvald som en veldig god menneskekjenner. Flere ganger i løpet av stykket blir det snakket over hodet på ham. Et eksempel er når Nora og doktor Rank snakker om hans kommende død, mens Torvald tror dette kun handler om maskerader (Ibsen, 1969: 74-75). Torvald skjønner heller ikke hvor engstelig Nora blir av måten han snakker om løynere på. Dette med forståelse av hverandre er en av grunnene Nora har for at deres ekteskap ikke lenger fungerer.

Dette er slutten på en tid, og begynnelsen på en ny. Oppgjørets time har kommet, og denne samtalen representerer på mange måter selve endringen. Denne endringen gjelder både Nora

som person og livene deres. Da Nora tidligere i stykket planla å ende litt liv, var dette en spontan reaksjon bygget på følelsen av fortvilelse. Selv om handlingen skulle være basert på offervilje, var den overilt og en slags emosjonell eksplosjon der hun der og da ikke så noen annen løsning. Hennes beslutning om å forlate sitt hjem som skjer som følge av at Helmer har lest de to brevene fra Krogstad, blir noe helt annet. Dette er ingen spontan handling basert kun på de følelsene hun føler i situasjonen, men er derimot noe som har bygget seg opp over lang tid. Det er veloverveid og helt nødvendig, sett fra hennes side. Hun begrunner dette på en saklig og rolig måte, med logiske, fullstendige setninger. Hun har som Aarseth skriver «kommet fram til en erkjennelse som hun må trekke konsekvensen av» (Aarseth, 1999: 75). Denne erkjennelsen dreier seg om at hun har levd sammen med en mann i åtte år som hun egentlig ikke kjenner, og som egentlig ikke kjenner henne. Konsekvensen blir at hun blir nødt til å bryte ut av sitt hjem og ekteskap. Dukkehuset har blitt for trangt for henne.

Den nye Nora som vi ser tydelig første gang i tarantelladansen, har kommet for å bli. Hun nekter å ta rollen som hans Capripike, og for å demonstrere dette går hun ut av rommet for å ta av seg sin tarantelladrakt. Tilbake står Nora, kledd i sin hverdagskjole, noe som står i sterk motsetning til tarantelladraktens festlige uttrykk. Nå er hun klar for et liv uten maskerader, kostymer og spill:

Nora. Hør, Torvald; - når en hustru forlater sin manns hus, således som jeg nu gjør, så har jeg hørt at han efter loven er løst fra alle forpliktelse imot henne. Jeg løser deg iallfall fra enhver forpliktelse. Du skal ikke føle deg bundet ved noe, like så litt som jeg vil være det. Der må være full frihet på begge sider. Se her har du din ring tilbake. Gi meg min (Ibsen, 1969: 88).

Det er ikke noe Torvald kan si, Nora har bestemt seg. Hun er helt rolig og avbalansert. Hun snakker til og med med en smule nedlatende tone når hun skal forklare hva som skjer når en kvinne forlater en mann, det blir nesten litt over-pedagogisk. Hun løser ikke bare ham fra sine forpliktelser, det er veldig viktig at han skjønner at hun også er fri. Et tydelig symbol på bruddet er ring-overrekkelsene deres. Hun er tydelig på at dette gjelder for begge parter. Hun er saklig og kommer med logiske beslutninger hele veien. Hun oppfører seg rett og slett som en selvstendig, voksen kvinne.

Nora har helt frem til oppgjøret snakket og drømt om at «det vidunderlige» skal skje:

Helmer. Nora, - kan jeg aldri bli mer enn en fremmed for deg?
Nora (tar sin vadesekk). Akk, Torvald, da måtte det vidunderligste skje, -
Helmer. Nevn meg dette vidunderligste!

Nora. Da måtte både du og jeg forvandle oss således at -. Å, Torvald, jeg tror ikke lenger op noe vidunderlig.

Helmer. Men jeg vil tro på det. Nevn det! Forvandle oss således at -?

Nora. At samliv mellom oss to kunne bli et ekteskap. Farvel.

(hun går ut gjennom forstuen.) (Ibsen, 1969: 89)

Dette dreier seg altså ikke kun om en forvandling hos Nora, men nå skjønner Nora at en forvandling av Torvald hadde også vært nødvendig for at deres ekteskap skulle fungert. Hun har hatt en drøm om at han skal skjønne hvorfor hun har handlet som hun har gjort, og kanskje til og med sette pris på det. Hun ønsker at han skal trosse samfunnet som truer Nora med fordømmelse for det hun har gjort. Når Torvald heller reagerer med egoisme heller enn forståelse og støtte, ødelegges Noras drøm om at «det forunderlige» kan skje. Bjørn Hemmer skriver dette om Noras ambisjoner for sin mann:

Dette illusoriske bildet av ektemannen har bare hjemstavnsrett i en romantisk-patriarkalsk drømmeverden. For den virkelige Helmer er åndelig sett langt mindre frigjort enn Nora selv, og han avslører seg som en ynkelig og egoistisk slave av det mannssamfunnet han selv forsvarer. Det er ikke *mennesket* i ham som taler til Nora under deres oppgjør, det er samfunnets autoriteter og institusjoner som taler gjennom ham (Hemmer, 2003: 260).

Ibsen tar Torvald Helmers karakter helt ut, og han viser gang på gang at han ikke er på samme åndelige plan som Nora. Torvalds overdrevne egoistiske oppførsel mot slutten av stykket er nesten overdrevent karikerende. Likevel får det Nora til å frigjøres, også på et erkjennelsesmessig plan. Hun oppdaget tomheten bak sitt eget håp når det gjelder ektemannen, og aksepterer ikke lenger dette båndet på hennes frihet, for «Der må være full frihet på begge sider» (Ibsen, 1969: 88). Georg Brandes skriver dette om den «stridbare Patos» og om Noras valg om å forlate sitt hjem: «Hvor Nora, Lærkefuglen, Egernet, Barnet, til Slutning samler sig og siger: «Jeg maa se at komme efter, hvem der har Ret, Samfundet eller jeg», hvor denne spinkle Skabning vover at stille sig paa den ene Side, det hele Samfund paa den anden, der føler man, at hun er Ibsens Datter» (Brandes, 1916: 59). Brandes legger her vekt på Noras mot. Hun har gått gjennom en forvanlig som har ledet henne fra å være en spinkel, uselvstendig skapning, til å vokse til å bli en modig, selvstendig, moden kvinne, og derfor fortjene tittelen «Ibsens Datter». Nora kan ikke lenger være Torvalds sanglerke, hun må være en fri fugl.

5.2. Tesman eller Gabler? – *Hedda Gabler*

Motsetningen mellom det som var før, og det som er nå, er kanskje en av de mest interessante kontrastene i *Hedda Gabler*. Fokuset på tid er påfallende stort i dette stykket. På en måte kan man kanskje si at det er den dramatiske overgangen fra det som var før til det som er nå, som er det Hedda strever mest med, og også et av stykkets hovedtemaer. Hun er et barn av en tid som er i fred med å bli gammeldags, og hennes klamring til den bringer henne bare ulykke. Det hele blir et fangenskap av kjedsomhet, anger og bitterhet for Hedda. Det er heller ikke bare sin far og barndomslivet Hedda savner. Hun må også leve med valgene hun har tatt tidligere i voksenlivet og leve i den blomsterduftende stuen hun uten vilje har ønsket seg med sin tøffelbrukende akademiker av en mann. Det er når hun prøver å hindre at kjedsomheten tar overhånd, at ting virkelig går galt, og hun blir offer for det hun frykter aller mest av alt, nemlig følelsen av å være overflødig, og kanskje verst av alt, *skandalen*. Generalbildene, pistolene, pianospillingen m.m. er alle elementer som med på å fargelegge det hele. Til og med innredningen i Heddass nye hjem viser at hun er hjemløst av fortiden:

Brack. Ja, men nu da? Nu, da vi har fått innrettet det litt hjemlig for Dem!

Hedda. Uh, - jeg synes her lukter lavendler og saltede roser i alle værelsene. – Men den lukt har kanskje tante Julle ført med seg.

Brack (ler). Nei, så tror jeg heller det er efter salig statsrådsdamen.

Hedda. Ja, noe avdød er der med det. Det minner om ballblomster – dagen efter. (*folder hendene bak om nakken, lener seg tilbake i stolen og ser på ham.*) Å, kjære assessor, De kan ikke forestille Dem hvor gyselig jeg vil komme til å kjede meg her ute (Ibsen, 2005: 42).

Hedda distanserer seg veldig fra sitt nye hjem, og forbinder stueluften med noe avdødt. Dette bygger opp under den kvelende følelsen Hedda sliter med gjennom hele stykket, som jeg har vært inne på tidligere. Det kan også fortelle oss også noe om fortidens tilstedeværelse i nåtiden. Det at Hedda fremdeles fornemmer hun som bodde der tidligere, er et eksempel på dette. Et annet eksempel kan være ballblomst-metaforen hun kommer med. Det kan hende at Hedda med dette mener at det som var gøy og stas i går, kanskje ikke er det «dagen efter». Hedda sa til Jørgen at hun kunne tenke seg å bo i statsrådsdame Falks villa egentlig for å ha noe å prate om. Denne dumdristigheten som hun selv kaller det, kommer til å få nokså store følger for hennes fremtid. Det at blomstene er i stuen fungerer som en påminnelse om at de valgene hun har tatt har fått følger. Valgene hennes valg sitter liksom så i veggene at det forpester hele stueluften. Et tredje element som er med på å fremheve fortidens tilstedeværelse, er bildene og eiendelene til Heddass far, general Gabler: «... *Over denne sofa henger portrettet av en*

smukk eldre mann i generalsuniform...» (Ibsen, 2005: 7). Det at bildet av det jeg går ut i fra er Heddass avdøde far, henger i selskapsværelset, kan være nok et tegn på at fortiden er en stor del av nåtiden. Det er som om han henger der på veggen og fortsatt holder øye med sin datter. Det er også hans eiendeler, som pianoet og pistolene, som er de mest dyrebare for Hedda, og som hun bruker når hun uttrykker sine dypeste følelser.

I denne teksten konsentrerer jeg meg om kvinnene i de forskjellige stykkene. Likevel finner jeg at det i en analyse av disse kvinnene, kan være fruktbart, og i noen tilfeller nødvendig, å se på noen av de personene som omgir dem. Disse personene belyser de kvinnelige hovedkarakterene, og i Heddass tilfelle den uutholdelige situasjonen hun etter hvert kommer opp i. Det at Thea Elvsted og Hedda stilles opp mot hverandre, er ikke å unngå å legge merke til. Dette ser vi allerede i begynnelsen av stykket i de første beskrivelsene av Hedda:

... Ansikt og skikkelse edelt og fornemt formet. Hudfarven er av en matt blekhet. Øynene er stålgrå og uttrykker en kald, klar ro. Håret er smukt mellebrunt, men ikke synderlig fyldig. Hun er kledd i en smakfull, noe løst sittende formiddagsdrakt (Ibsen, 2005: 15).

Her får vi en beskrivelse av det ytre ved Hedda. Dette kan kobles til hvordan hun er som person, og er interessant å se nærmere på i seg selv. Det som imidlertid gjør dette enda mer givende, er å se beskrivelsen av Hedda opp mot beskrivelsen av Thea:

(Berte åpner døren for fru Elvsted og går selv ut. – Fru Elvsted er en spe skikkelse med smukke, bløte ansiktsformer. Øynene er lyseblå, store, runde og noe fremadstående, med et forskremt spørrende uttrykk. Håret er påfallende lyst, nesten hvitgult, og usedvanlig rikt og bølgende. Hun er et par år yngre enn Hedda. Påkledningen er mørk visittdrakt, der er smakfull, men ikke helt efter nyeste mote)(Ibsen, 2005: 20).

Heddass fremtoning gjør at hun virker adelig med sin edle skikkelse og fornemme ansikt. Ved å lese denne beskrivelsen kan man også anta noe om hennes karaktertrekk. Med sine stålgrå øyne og kalde og klare ro, uttrykker hun en overlegenhet og kanskje også utspekulerthet. Det er ikke en fremstilling som viser Hedda som noen varm, hjertegod person, men viser Hedda heller en som kald adelig kvinne. Her kan Hedda sammenlignes med Gunhild Borkman, som også vises som en kald overklassekvinne: «*Hun er en eldre dame av koldt, fornemt utseende, med stiv holdning og ubevegelige ansiktstrekk*» (Ibsen, 1991: 7). Også Gunhild stilles opp mot en annen kvinne, sin søster Ella, og blir fremstilt som den kalde av de to. En annen likhet

mellom de to kvinnene er at og også Gunhild hjemses av fortiden samtidig som hun desperat prøver å få kontroll over nåtiden.

Beskrivelsen av Thea Elvsted får nemlig ikke Hedda til å virke noe mer sympatisk, snarere tvert i mot. Hun osrer ikke av den samme selvsikre, adelige klassen, men det er andre ting ved henne som gjør at hun fremtrer som en mer sympatisk person. Heddass fornemme og edle skikkelse og ansikt settes opp mot Theas spe skikkelige og smukke, bløte ansiktsformer. Det samme gjelder Heddass stålgrå øyne mot Theas lyseblå, store, runde og noe fremstående øyne. Theas forskremte, spørrende uttrykk kan settes opp mot Heddass kalde, klare ro, og Heddass mellombrune, men ikke så fyldige hår blir sett i motsetning til Theas usedvanlige rike og fyldige hvitgule hår. Akkurat dette med håret synes Hedda er et irritasjonsmoment ved Thea:

Fru Elvsted. Ja, men De satt en klasse over meg. Å, hvor gruelig redd jeg var for Dem den gang!

Hedda. Var De redd for meg?

Fru Elvsted. Ja. Så gruelig redd. For når vi møttes på trappene, så brukte De alltid å ruske meg i håret.

Hedda. Nei, gjorde jeg *det*?

Fru Elvsted. Ja, og en gang sa De at De ville svi det av meg (Ibsen, 2005: 24).

Her blir fortiden igjen tema. Thea sier hun var redd for Hedda *før*. Hedda som er så knyttet til fortiden og som så sterkt ønsker å ha makt over et annet menneske, kan ikke like at denne redselen ikke finnes lenger. Kanskje er dette en av grunnene til at hun igjen begynner å ta på håret til Thea på truende måte: «*Hedda.* Jo, det var riktignok møyen verdt. Å, dersom du kunne forstå hvor fattig jeg er. Og *du* skal ha lov til å være så rik! (*slår armene lidenskapelig om henne.*) Jeg tror jeg svir håret av deg allikevel» (Ibsen, 2005: 59). Jeg tror også Hedda trues av Thea på grunn av hennes hår fordi det kan være et symbol på hvordan en kvinne *burde* være. Oppofrende, søte fru Elvsted som beånder de mennene hun omgås, er en ganske klar trussel mot Hedda på en måte som hun ikke kan gjøre noe med. Det er ikke naturlig for Hedda å være like uselvisk og søt som Thea. Håret blir på en måte prikken over ien til Thea-karakteren som den perfekte kvinne, og Hedda protesterer og vil vise makt ved å si at hun skal svi det av henne.

Noe annet som kommer frem i sammenligningen, er at den etterlater Hedda som den dominerende av de to. Denne overlegenheten kommer tydelig frem ved flere anledninger gjennom hele stykket: «*Hedda.* Jo visst har De så. Kom så her. (*Hun drar fru Elvsted ned på*

sofaen og setter seg ved siden av henne.» (Ibsen, 2005: 20), «*Hedda. Å jo så menn er der så. Der er betydelig mer. Så meget forstår jeg da. Kom her, - så setter vi oss riktig fortrolig sammen. (Hun tvinger fru Elvsted ned i lenestolen ved ovnen og setter seg selv på en av taburettene)*» (Ibsen, 2005: 23). Thea fremstår egentlig som et lett bytte mot Heddas harde utspørringsmetoder: «*Fru Elvsted (ser forskremt på henne og sier hurtig): Han har vært lærer for barnene*» (Ibsen, 2005: 21), «*Fru Elvsted (engstelig, ser på sitt ur). Men kjære, beste frue..*» (Ibsen, 2005: 23), «*Fru Elvsted (stirrer hjelpeløst frem for seg). Ja, - ja, - ja*» (Ibsen, 2005: 25). At Heddas utspørrelser ikke kan føres tilbake til omsorg, får vi også ganske klart vite gjennom hennes ansiktsuttrykk: «*(smiler nesten umerkelig)*» (Ibsen, 2005: 26), «*(dølger et uvilkårlig hånsmil)*» (Ibsen, 2005: 27), «*(koldt, behersket)*» (Ibsen, 2005: 28). Tegn til sammenligning av de to karakterene, er noe som finnes gjennom hele dramaet. Ved å stille disse to kvinnene opp mot hverandre, kan man altså oppnå å få et klarere bilde av dem begge, og Heddas kalde, adelige, manipulerende og ganske egoistiske oppførsel sees kanskje klarer når det blir satt opp mot Theas søte uteseende og usikre, men velmenende oppførsel.

En annen relevant forskjell på Thea Elvsted og Hedda Tesman, er hvordan de takler ytre press og skandale. Thea har tatt valget om å forlate sin mann og å dra alene inn til byen for å lete etter Eilert Løvborg. Dette finner Hedda svært interessant og bruker sine kjente utspørringsmetoder til å få den informasjonen hun vil ha ut av Thea:

Hedda. Og så – at du gikk så rent åpenlyst.

Fru Elvsted. Å, slikt noe kan jo ikke legges dølgsmål på allikevel.

Hedda. Men hva tror du så folk vil si om deg, Thea?

Fru Elvsted. De får i guds navn si hva de vil. (setter seg trett og tungt i sofaen.) For jeg har ikke gjort annet enn jeg måtte gjøre.

Hedda (efter en kort taushet). Hva tenker du nu å ta deg til? Hva vil du slå inn på?

Fru Elvsted. Det vet jeg ikke ennu. Jeg vet bare at jeg må leve her hvor Eilert Løvborg lever. – Hvis jeg skal leve da (Ibsen, 2005: 27).

Kanskje ville man trodd at en adelig, kald person som Hedda, bedre hadde klart å heve seg over folkesnakket enn Thea, som ikke ser på seg selv som en representant fra den samme sosiale adel. Dette kan imidlertid kanskje ikke knyttes til sosiale nivåer, og Heddas er den skandaleredde av de to, noe hun nevner ved flere anledninger i stykket: «*Hedda. Så redd er jeg for skandalen*» (Ibsen, 2005: 53). Thea prioriterer å følge sine følelser, og ser på det emosjonelle som det vesentlige, og handler deretter. Hedda derimot, har klare meninger om hvordan man skal, og ikke skal, oppføre seg, og prøver å holde seg til denne strenge logikken: «*Hedda. Ikke noen slags utroskap allikevel! Slikt vil jeg ikke vite av*» (Ibsen, 2005: 50).

Heddas nysgjerrighet på det emosjonelle skal jeg komme tilbake til nå når jeg skal se litt nærmere på Eilert Løvborg, en annen karakter som sverger til følelsesbaserte handlinger.

På samme måte som det finnes grunnlag for å se en tydelig sammenligning av Hedda og Thea, er det også en annen tilsvarende konstellasjon i stykket, nemlig mellom Jørgen Tesman og Eilert Løvborg. Georg Brandes skriver dette om de to mennene: «Stykket drejer sig foruden om Hedda tillige om et Geni og et Fæ. Geniet er Ejlert Løvborg, Fæet er Jørgen Tesman» (Brandes, 1916: 127). Ikke bare beskriver Brandes Tesman som mindre intelligent enn Løvborg i sin sammenligning, men viktigheten av Løvborg-karakteren tydeliggjøres. Eilert Løvborg er en person fra ekteparets fortid som vender tilbake:

Fru Elvsted. Ja, ja, - det er jo det. Og så får jeg da si Dem, - hvis De ikke alt vet det, - at Eilert Løvborg også er i byen.

Hedda. Er Løvborg -!

Tesman. Nei, er Eilert Løvborg kommet tilbake igjen! Tenk det, Hedda!

Hedda. Herre gud, jeg hører det jo (Ibsen, 2005: 21).

En person fra deres fortid osv. som det er verdt å ta en titt på. Ikke bare var, og er, disse mennene rivaler om Heddas velvilje og affeksjon, men de er også begge to kulturhistorikere med ambisjoner om en akademisk karriere, og derfor også konkurrenter når det gjelder professoratet i kulturhistorie. På mange måter står de altså likt. Likevel er det også mye som gjør disse mennene ulike, og derfor også har ulik aktelse hos Hedda. Jørgen Tesman er en antikvarisk forsker:

Frøken Tesman. Ja, de sier så. Gud vet om der kan være stort ved den, du? Nei, når *din* nye bok kommer, - det blir vel noe annet, det, Jørgen! Hva skal den handle om?

Tesman. Den kommer til å handle om den brabantiske husflid i middelalderen.

Frøken Tesman. Nei, tenk, - at du kan skrive om sånt noe også!

Tesman. For resten kan det komme til å vare lenge med den boken ennu. Jeg har jo disse vidløftige samlinger som må ordnes først, ser du.

Frøken Tesman. Ja, ordne og samle, - det kan du riktignok. Du er ikke for ingenting salig Jochums sønn.

Tesman. Jeg gleder meg også så svært til å gå i vei med det. Helst nu da jeg har fått mitt eget hyggelige hus og hjem til å arbeide i (Ibsen, 2005: 14-15).

Jørgens forskning rundt temaer som den brabantiske husfliden i middelalderen tilstreber en slags historisk kunnskap som egentlig ikke har noen stor konsekvens for nåtiden. Ekteparets hverdag blir da slik at Jørgen ordner og samler inn det Hedda ser på som likegyldig fakta, og hun kjeder seg. Kan man kanskje si at Jørgen bruker fortiden til å unngå nåtidens problemer? Dette mener den amerikanske historieteorietikeren Hayden V. White. Han kommer i en artikkel inn på de to kulturhistorikerne i forbindelse med et blikk på skjønnlitteraturens

vurdering av historisk forskning fra siste del av det 19. århundre og framover. Han hevder at Jørgens dyrkelse av den brabantiske husfliden i middelalderen og alle de sporene han har fått samlet sammen fra den epoken, kan sees i sammenheng med hans verbalt uttrykte omsorg for sine gamle og delvis døende tanter (Aarseth, 1999: 234-235). Hedda distanserer seg fra dette, og er mer opptatt av det som skjer i nåtiden, og utsiktene fremover. Kanskje er det dette som er grunnen til hennes fascinasjon av Eilert Løvborg. På dette punktet skiller Løvborg seg i alle fall fra sin rival:

Løvborg (smiler, setter hatten fra seg og trekker en pakke i papiomslag opp av frakkelommen). Men når dette her kommer, - Jørgen Tesman – så skal du lese det. For det er først det riktige. Det som jeg selv er i.

Tesman. Ja så? Og hva er da det for noe?

Løvborg. Det er fortsettelsen.

Tesman. Fortsettelsen? Av hva?

Løvborg. Av boken.

Tesman. Av den nye?

Løvborg. Forstår seg.

Tesman. Ja men, kjære Eilert, - den går jo like til våre dage.

Løvborg. Den gjør det. Og dette her handler om fremtiden.

Tesman. Om fremtiden! Men herre gud, den vet vi jo slett ingen ting om.

Løvborg. Nei. Men der er et og annet å si om den allikevel. (*åpner pakken.*) Her skal du se –

Tesman. Det er jo ikke din håndskrift.

Løvborg. Jeg har diktert. (*blar i papirene.*) Det er delt i to avsnitt. Det første er om fremtidens kulturmakter. Og dette her annet – (*blar lenger frem.*) – det er om fremtidens kulturgang.

Tesman. Merverdig! Slikt noe kunne det aldri falle meg inn å skrive om (Ibsen, 2005: 46-47).

Det nevnes ganske ofte at han er en person fra ekteparets *fortid*, også assessor Brack snakker om Løvborg som en person som tilhører en gammel tid: «*Brack.* Deres gamle venn, Eilert Løvborg, er kommet til byen igjen» (Ibsen, 2005: 31). Når han nå kommer tilbake, må Hedda handle. Hun må stoppe Eilert fra å bli en bedre versjon av hennes mann, denne forbedrede versjonen av seg selv, og heller bli sånn han var før i stedet for en «omvendt synder», som han har blitt (Ibsen, 2005: 45). Da er det i alle fall noe fra Heddas fortid som forblir sånn det var også i nåtiden. Kanskje dette er en trøst for Hedda? Dette og det med makten, at hun kan være den handlende, og ha makt over noe og ikke bare være offer for tilfeldighetene som hun føler hun er ellers i livet. Eilert Løvborg er altså en fremtidsinteressert person fra fortiden som kommer tilbake, og blir en stor del av ekteparets nåtid.

Løvborgs interesse i fremtiden, er ikke det eneste Hedda finner fengslende med ham. Hans karakter bringer også et helt annet aspekt inn til hennes liv, med sin bohemske livsstil,

alkoholproblem og «vinløv i håret». Denne spenningen er som et friskt pust for Hedda i det hun kaller et kjedsommelig liv. Uttrykket «vinløv i håret» finnes hele seks ganger i stykket, bl.a. i slutten av andre akt:

Hedda. Klokken ti, - da kommer han altså. Jeg ser ham for meg. Med vinløv i håret. Het og freidig.

Fru Elvsted. Ja, gid det var så vel.

Hedda. Og da, ser du, - da har han fått makten over seg selv igjen. Da er han en fri mann for alle sine dage (Ibsen, 2005: 58).

Uttrykket «vinløv i håret» skaper fort assosiasjoner til en antikk motivkrets, og som oftest forbindes denne typen uttrykk med den greske guden Dionysos. Han er guden for drukkenskap, og ble bl.a. dyrket som fruktbarhetsgud og vingud. Han var ifølge mytologien en lidende gud som kunne gjøre gode gjerninger. Dionysos var opphavelig dyrka av kvinner som holdt seremonier på nattetid (Rønnaug, 1996: 75-77). Det er altså ikke vanskelig å se likhetstrekk mellom Eilert Løvborg og den greske guden. At Eilert har ordet «løv» i navnet sitt, kan forsterke assosiasjonen mellom dem. Denne forskningstradisjonen har røtter tilbake til Nietzsche og hans essay om de ulike måtene å forske på fortiden på i *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Selv om det er vanskelig å si om Ibsen leste denne filosofens tekster, kan man likevel finne det potent å sette disse ideene opp mot Ibsens tekster i en idéhistorisk sammenheng. En mann som derimot utvilsomt leste Nietzsches «utidsmessige betraktninger» er Georg Brandes, som omtaler verket i sin presentasjon av den tyske filosofen i *En Afhandling om aristokratisk Radikalisme* fra 1889. Dersom Ibsen ikke leste Nietzsches tekster direkte, er det kanskje mer trolig at han leste Brandes' gjennomgang av dem. Kanskje brukte Ibsen disse tanker og holdningene når han selv skulle få ideer til handlinger, dialoger og karakterer til sine egne verk? Jeg vil se litt nærmere på hvordan dette får frem motsetningen mellom fortid og nåtid i stykket, og på hvordan det kan hjelpe oss som lesere å få et klarere bilde av Hedda.

Denne diskusjonen bringer et nytt par med motsetninger inn på kontrastbanen, nemlig det apollinske og det dionysiske. Som jeg har vært litt inne på, finnes det grunnlag for å mene at noen av Ibsens karakterer og situasjoner i *Hedda Gabler* legemliggjør kampen mellom disse to motstridende psykologiske synspunktene. Den apollinske siden representerer en dyrkelse av det logiske, mens det dionysiske vier stor plass til følelsesbaserte handlinger og godkjennelse av at det finnes kaos i verden. De greske gudene skulle representere kontrastene

i den menneskelige psyke, og det er den apollinske og dionysiske dualiteten som står som noen slags overordnede ideer.

Jørgen Tesman drives av sin rasjonelle logiske tenkning, og kan sees som en representant for den apollinske siden. Til og med etter Heddas innrømmelse om at det var hun som brant opp Løvborgs manuskript, reagerer Jørgen svært praktisk og viser tegn til at han misliker kaoset: «*Tesman*. Men vet du da selv hva du der har gjort, Hedda! Det er jo ulovlig omgang med hittegods. Tenk det! Ja, spør du bare assessor Brack, så skal du få høre» (Ibsen: 2005: 80). Når ordenen er brutt, blir Jørgen fortvilet og opprørt. Han foretrekker logikk overfor irrasjonalitet, og viser ved denne følsomheten, disiplinen og klarheten at han er en apollinsk karakter.

Eilert Løvborg derimot, kan som nevnt sees på som en dionysisk karakter. Han styres av lidenskap, spontanitet, fantasi, intuisjon og følelser. I motsetning til Jørgen lager Eilert Løvborg et kreativt verk drevet av hans egne følelser, i stedet for å bruke ren logikk og selvdisciplin. Det følelsesdrevne står i strid med det disiplinerte:

Hedda. Du mener vel at han har mer livsmot enn de andre?

Tesman. Nei, herre gud, - han kan slett ikke holde måte i nydelsen, ser du.

Hedda. Og hva ble det så til – til slutt?

Tesman. Ja, jeg synes nu nærmest at det måtte kalles et bakkanal, jeg, Hedda (Ibsen, 2005: 64).

Det er interessant at Jørgen bruker ordet «bakkanal» for å beskrive et vilt drikkelag. Historisk sett var «bakkanal» en overdådig feiring i romerrikets Italia for den romerske vinguden Bacchus. Romerne overtok dette kulturinnslaget fra grekerne, der vinguden var Dionysos og festivalene ble kalt Dionysia. Denne ordbruken understreker helt klart den mytologiske symbolbruken i stykket. Der Hedda finner det fascinerende og spennende med Eilerts tanker om fremtiden, finner Jørgen disse tankene veldig fremmed: «*Tesman*. Merkverdig! Slikt noe kunne det aldri falle meg inn å skrive om» (Ibsen, 2005: 47). Hedda havner på mange måter i midten av disse to tradisjonene, og slites mellom dem. Hun tiltrekkes av Løvborg og hans bohemske livsstil og modige valg, men er samtidig selv fylt med en kald ro, hun er livredd for skandalen og hun har et veldig sterkt behov for å ha kontroll, noe som egentlig gjør at hun hører hjemme i den apollinske kretsen.

Det foregår gjennom store deler av stykket en kamp mellom Hedda og Thea om Eilert Løvborg. Dette blir en slags maktkamp om hvem som har mest innflytelse på ham. Det blir da

veldig viktig for Hedda at det er hun som klarer å frigjøre Eilert og gi ham makt over seg selv, og ikke Thea med sin «beånding»:

Hedda. Klokken ti, - da kommer han altså. Jeg ser ham for meg. Med vinløv i håret. Het og freidig.

Fru Elvsted. Ja, gid det var så vel.

Hedda. Og da, ser du, - da har han fått makten over seg selv igjen. Da er han en fri mann for alle sine dage.

Fru Elvsted. Å gud, ja. – dersom han bare ville komme således som du ser ham.

Hedda. Således og ikke annerledes kommer han! (*reiser seg og går nærmere.*) Tvil du på ham så lenge du vil. Jeg tror på ham. Og nu skal vi prøve -

Fru Elvsted. Der stikker noe under med deg, Hedda!

Hedda. Ja, der gjør. Jeg vil for en eneste gang i mitt liv ha makt over en menneskeskjebne (Ibsen, 2005: 58).

Hvis det er Hedda som har gjort så Eilert får herredømmet over seg selv igjen, betyr dette at Hedda har klart å nå et av sine absolutt viktigste mål, nemlig det å ha makt over en menneskeskjebne. Når Løvborg ikke klarer å bryte seg løs fra herreselskapet, men tvert i mot lar seg falle inn i gamle vaner og blir beruset, mister han manuskriptet sitt. Nå faller Løvborgs disiplin og logikk i grus, til tross for at han har blitt «beåndet» av Thea. Selv når han i leting etter manuskriptet vikler seg inn i en skandaløs opptreden, der all logikk smuldrer og han lar følelsene ta helt overhånd, klarer ikke Hedda å gi slipp. Kanskje en av grunnene til at hun brenner manuskriptet er å hindre Theas innflytelse på Eilert en gang for alle? Eilert er veldig klar på Theas viktige påvirkning «*Løvborg. Theas rene sjel var i den bok*» (Ibsen, 2005: 75).

Etter hvert, mye på grunn av Heddas inngrep og manipuleringer, er Eilert Løvborg så kompromittert, at Hedda ikke ser noen annen løsning: Eilert må skyte seg selv, og hun gir ham sin fars pistol til å utføre det. Så desperat er Hedda i sin trang til å ha makt over han, at hun til og med gir han våpenet. Heddas meninger om det at han tar sitt eget liv, kommer tydelig frem etter det har blitt kjent for henne at Eilert er skutt:

Hedda. Jeg mener, for meg. En befrielse å vite at der dig virkelig kan skje noe frivillig modig i verden. Noe som der faller et skjær av uvilkarlig skjønnhet over. (...) Jeg vet bare at Eilert Løvborg har hatt mot til å leve livet etter sitt eget sinn. Og så nu – det store! Det som der er skjønnhet over. Det at han hadde kraft og vilje til å bryte opp fra livsgildet – så tidlig (Ibsen, 2005: 86-87).

Hedda finner befrielse i handlingen for seg selv, ikke bare for den døde. Hun beundrer den kraften og viljen hun synes han viste ved å ta valget om å ende sitt eget liv. Da Brack like

etter forteller at det ikke var Eilert Løvborg som hadde tatt sitt eget liv, men at han i frøken Dianas salong har blitt skutt ved et uhell:

Brack. Ikke så ganske. For jeg skal si Dem, - Eilert Løvborg ble funnet skutt i – i frøken Dianas budoar (...) *Nei,* - det traff ham i underlivet.
Hedda (ser opp på ham med et uttrykk av ekkelhet). Det også! Å det latterlige og det lave, det legger seg som en forbannelse over at *det* jeg bare rører ved (Ibsen, 2005: 87-88).

Når Hedda får vite at Eilert ble funnet i i Dianas salong, skutt i underlivet ved en feiltakelse, og det at Brack i tillegg har kjent igjen Heddas pistol, så han vet at hun er innblandet i saken og kan bruke det mot henne, blir dramaets sentrale peripeti. Her endres det hele for vår hovedkarakter. Hun som har arbeidet så hardt for å få makt over en menneskeskjebne, finner ut at hun har mislykkes totalt, og hun er nå i Bracks makt. Heddas planer rakner også når Thea har notater fra arbeidet gjemt unna: «*Fru Elvsted (søker i kjolelommen.)* Se her. Jeg har gjemt de løse lapper som han hadde med når han dikterte» (Ibsen, 2005: 85). Nå begynner Heddas fremtid å rakne helt for henne. Det som skulle være en befrielse, har gjennom en tragisk ironi vendt seg til å bli det stikk motsatte.

Noe som bygger opp under den mytologiske symbolbruken er *hvor* karakterene blir skutt, eller antas å bli skutt:

Brack. Nå, så et annet steds da. Det vet jeg ikke så nøye. Jeg vet bare at han ble funnet -. Han hadde skutt seg – gjennom brystet.
Fru Elvsted. Å, hvor gruffullt å tenke seg! At han skulle ende således!
Hedda (til Brack). Var det gjennom brystet?
Brack. Ja, - som jeg sier.
Hedda. Altså ikke gjennom tinningen?
Brack. Gjennom brystet, fru Tesman.
Hedda. Ja, ja, - brystet er også godt.
Brack. Hvorledes, frue?
Hedda (avvisende). Å nei, - ikke noe.
Tesman. Og såret er livsfarlig, sier De? Hva?
Brack. Såret er absolutt dødelig. Sannsynligvis er det allerede forbi med ham.
Fru Elvsted. Ja, ja, det aner meg! Det er forbi! Forbi! Å Hedda -!
Tesman. Men si meg da, - hvor har De fått vite dette her alltsammen?
Brack (kort). Gjennom en av politiets folk. En som jeg skulle tale med.
Hedda (høylytt). Endelig en dåd!
Tesman (forskrekket). Gud bevare meg, hva sier du, Hedda!
Hedda. Jeg sier at dette her er det skjønnhet i!
Brack. Hm, fru Tesman -
Tesman. Skjønnhet! Nei tenk det!
Fru Elvsted. Å, Hedda, hvor kan du da tale om skjønnhet i slikt noe!

Hedda. Eilert Løvborg har gjort opp regningen med seg selv. Han har hatt mot til å gjøre det, som – som gjøres skulle (Ibsen, 2005: 84-85).

Hvor og av hvem karakterene blir skutt, kan ha en viss symbolsk betydning. Det at Eilert blir skutt på *Dianas* salong, kan også være med på å underbygge den mytologiske symbolbruken i stykket, da Diana er navnet på jaktgudinnen i romersk mytologi. Igjen kan vi trekke inn motsetningen mellom det apollinske og det dionysiske. Når Hedda har fått Eilert til å skyte seg i brystet, finner hun noe poetisk ved dette og kaller det for skjønnhet. Når han derimot ved en feiltagelse har blitt skutt i underlivet, synes hun dette er ekkelt og uverdigg. Brystet og hjertet kan være symboler på følelseslivet, mens underlivet kanskje står for noe seksuelt. Vi vet at Hedda er nysgjerrig på Eilerts måte å leve på. På en måte synes hun den er fascinerende, og hun beundrer hans valg når de er frie og han handler «etter sitt eget sinn» (Ibsen, 2005: 86). Kanskje prøver Hedda å skape en renere og lastfri dionysisk karakter av Eilert Løvborg? Dette mislykkes hun med. Eilert Løvborg er på en måte en del av Heddas fortid. Hun valgte ham ikke når de var yngre, deres «kameratskap i livsbegjæret» (Ibsen, 2005: 52) til tross. I denne samtalen sier Eilert dette til Hedda: «*Løvborg (ser et øyeblikk på henne, begriper, og hvisker lidenskapelig.)* Å, Hedda! Hedda Gabler! Nu skimter jeg en dulgt grunn under kameratskapet! Du og jeg -! Det var *dog* livskravet i deg -» (Ibsen, 2005: 53). Kanskje handler ikke omvendelsen av Eilert Løvborg fra omvendt synder til synder egentlig om ham, men om Hedda selv? Det dionysiske er lokkende for Hedda, og kanskje lever hun det ut gjennom ham. Dette handler muligens om Heddas kamp mot å bryte ut av kjedsomheten og finne frem til livsbegjær og lidenskap? Kanskje er hun ikke trygg nok i seg selv til å virkelig leve det ut, derfor må hun ta makt over en menneskeskjebne for å prøve det ut på ham først. Det at Eilert kaller henne Hedda *Gabler* kan tyde på at det er dette som virkelig er Hedda. Når hun føler hun mislykkes med Eilert Løvborg, kan det bli for vanskelig for henne å fortsette, og på mange måter har hun da tapt. Det at Hedda velger å skyte seg i tinningen, kan være et symbol på at hun heller omfavner den apollinske logikken. Heddas selvmord kan sees på som stykkets avsluttende peripeti. Det er ikke plass til Hedda i fremtiden, hun er helt overflødig:

Hedda (undertrykker et uvilkårlig smil og efterligner Tesmans tonefall.) Nå? Lykkes det så, Jørgen. Hva?

Tesman. Vårherre vet, du. Det blir iallefall hele måneders arbeide, dette her.

Hedda (som før). Nei tenk det! (*farer lett med hendene gjennom fru Elvsteds hår.*) Er ikke det underlig for deg, Thea? Nu sitter du her sammen med Tesman, - liksom du før satt med Eilert Løvborg.

Fru Elvsted. Å gud, hvis jeg bare kunne beånde din mann også.

Hedda. Å, det kommer nok – med tiden.

Tesman. Ja, vet du hva, Hedda, jeg synes virkelig jeg begynner å fornemme noe sånt. Men sett så du deg hen til assessoren igjen.

Hedda. Er der ingen ting I to kan bruke meg til her?

Tesman. Nei, ingen verdens ting. (*vender hodet.*) Herefter får så menn *De* være så snill å holde Hedda med selskap, kjære assessor.

Brack (med et øyekast til Hedda). Skal være meg en overmåte stor fornøyelse.

Hedda. Takk. Men i aften er jeg trett. Jeg vil legge meg litt der inne på sofaen.

Tesman. Ja gjør det, kjære. Hva? (Ibsen, 2005: 91).

Det første som slår meg med Hedda i dette tekstutdraget, er at hun egentlig virker ganske avslappet og uanstrengt. Hun erter Jørgens tonefall ved å etterligne det, og utfordrer både Thea og Jørgen litt ved å påpeke situasjonen: Jørgen sitter og arbeider med sin gamle flamme med det fine håret: «*Hedda.* Ja, nettopp. Hun med det irriterende håret, som hun gikk omkring og gjorde oppsikt med. Din gamle flamme, har jeg hørt si» (Ibsen, 2005: 21). Er Thea både hans gamle og hans nye flamme? Det er ironisk at det står *fru* Elvsted i samme setning som det snakkes om at hun har vært i et forhold med en annen mann og nå er i ferd med å inngå i et nytt med en tredje. Fremtiden står dermed ganske klar: «... hele måneders arbeide, dette her» (Ibsen, 2005: 91). Igjen tar Hedda i håret til Thea, «lett» denne gangen. Kanskje er dette et tegn på at hun har godtatt situasjonen? Eller kanskje det er en siste maktdemonstrasjon. Thea begynner å snakke om en ny beånding, og Jørgen støtter dette. Nok en gang har Hedda tapt kampen om mannen sin mot en annen kvinne. Og nok en gang skal en mann i Heddas liv bli beåndet av Thea. Så kommer det avgjørende spørsmålet fra Hedda: «Er der ingenting I to kan bruke meg til her?». Her legger hun seg faktisk så flat hun kan, og spør egentlig om å få lov til å gjøre hva som helst. Her kommer det endelige avslaget, ganske krast er det også: «ingen verdens ting». Dette er ganske bestemt og avgjort, og kampen er tapt. Hedda har ingen funksjon eller plass i fremtiden. Og ikke nok med det: hun kastes i armene til sleipe assessor Brack, som er veldig fornøyd med situasjonen. Denne fremtiden holder ikke Hedda ut:

(Hedda går inn i bakværelset og trekker forhengene i efter seg. Kort opphold.

Plutselig høres hun å spille en vill dansemelodi inne på pianoet.)

Fru Elvsted (farer opp fra stolen). Uh, - hva er det!

Tesman (løper til døråpningen). Men, kjæreste Hedda, - spill da ikke opp til dans i aften! Tenk da på tante Rina! Og på Eilert også!

Hedda (stikker hodet frem mellom forhengene). Og på tante Julle. Og på dem alle sammen. – Herefter skal jeg være stille. (*Hun lukker atter for seg.*)

Tesman (ved skrivebordet). Hun har visst ikke godt av å se oss ved dette sørgelige arbeide. Ved De hva, fru Elvsted, - De skal flytte inn til tante Julle. Så kommer jeg opp om aftenene. Og så kan vi sitte og arbeide *der*. Hva?

Fru Elvsted. Ja, det ville kanskje være det beste -

Hedda (inne i bakværelset). Jeg hører godt hva du sier, Tesman. Men hva skal jeg så fordrive aftenene med her ute?

Tesman (blar i papirene). Å, assessor Brack er visst så snill at han ser ut til deg allikevel.

Brack (i lenestolen, roper muntert). Gjerne hver evige aften, fru Tesman! Vi skal så menn få det nokså morsomt sammen her, vi to!

Hedda (klar og lydelig). Ja, nærer De ikke det håp, assessor? De, som eneste hane i kurven - -

(Et skudd høres der inne. Tesman, fru Elvsted og Brack farer i været.)

Tesman. Å, nu fingrerer hun med pistolen igjen.

(Han slår forhenget til side og løper inn. Fru Elvsted likeså. Hedda ligger livløs utstrakt på sofaen. Forvirring og rop. Berte kommer forstyrret fra høyre.)

Tesman (skriker til Brack): Skutt seg! Skutt seg i tinningen! Tenk det!

Brack (halvt avmektig i lenestolen). Men, gud seg forbarme, - slikt noe gjør man da ikke! (Ibsen, 2005: 91-92).

Hedda går nok en gang inn i bakværelset, der hun kan være seg selv, og trekker forhengene igjen. Kanskje dette er for å skape en egen liten atmosfære der inne der hun kan slippe følelser helt løs. Da får hun muligheten til å grave seg ned i sin egen lille verden og virkelig fordype seg i det hun føler, noe hun uttrykker med musikken. Hedda er nok veldig klar for å bryte seg ut av kjedsomheten, og dette klarer hun. Det kan også godt hende hun trekker seg tilbake og med forhengene for, for at det skal bli en liten overraskelse for de andre som er i huset. Hvis det er å oppskake de andre hun ønsker, så klarer hun dette: Thea som farer opp fra stolen og Jørgen som løper til døråpningen. Han kommer dog ikke inn for å se hvordan det går med henne, eller om det er noen spesiell grunn til at hun oppfører seg sånn. Det eneste han tenker på er, som vanlig, alle de andre. Jeg tror det er dette Hedda gjør litt narr av når hun stikker hodet frem og svarer: «og på tante julle, og dem alle sammen». Alle bortsett fra henne. Så trekker hun seg tilbake igjen og sier at hun skal være stille. På nesten samme måte som Torvald gjør Nora til et barn, gjør Jørgen Hedda til det. Hun blir litt som et barn som blir kjeftet på av en forelder. Blir bedt om å gå på rommet og være stille. Kanskje er dette igjen en slags kritikk mot hustrurollen? Deretter sier Jørgen at de skal flytte arbeidssted for å hjelpe Hedda. Det er ikke godt å si om dette er godt ment eller om det bare er for å ha en unnskyldning. Så ber han faktisk Thea om å flytte inn til tante Julle. På denne måten blir hun jo nesten en del av familien. Dette er inkluderende på en måte Hedda aldri har vært eller aldri kommer til å bli. Thea godtar selvsagt tilbudet. Dette reagerer Hedda på, og utfordrer sin mann på dette ved å spørre han om hva han har tenkt at hun skal gjøre. Nå titter hun ikke engang frem fra bakværelset, men holder seg der inne. Da svarer Jørgen, som et slags siste bevis på at han faktisk ikke bryr seg så veldig mye om henne, at da skal barnet ha barnevakt.

Brack svarer med et bidrag til den kvelende følelsen Hedda allerede føler: «hver evige aften». Deretter viser hun til samtalen de hadde sammen, og lar ham tro at det kommer til å skje: «... Dem som eneste hane i kurven». Dette er det siste hun sier før hun skyter seg. Det hun har gjort nå er å bygge opp en forventning for de andre om hva som skal skje, og jeg tror hun vil vise makt ved å overraske dem med at det ikke skjer likevel. Det er ganske ironisk at Jørgen ikke bryr seg nok til å gå og sjekke hva som skjedde med en gang han hører lyden av et skudd som avfyres. Det tar likevel ikke lange tiden, så reagerer de, og løper inn og finner Hedda livløs. For Hedda ligger ikke den samme løsningen i å forlate huset, som det gjør for Nora. Hedda er for redd for skandalen, og i hennes situasjon gir ikke flukt den samme befrielsen. Likevel reageres det ikke så mye på Heddas død, som på *hvordan* hun har gjort det. Det er mer overraskelse enn sorg som vises her. Så avslutter Brack det hele ved å si «slikt gjør man da bare ikke». Her kommer altså skandalen inn likevel.

Hedda har gjennomført det hun så lenge har fryktet. Om Heddas valg er av en feig eller en modig art, kan diskuteres. På den ene siden tok hun valget om å unngå å komme i assessor Bracks makt, og hennes selvmord kan bli sett på som en flukt. På en annen side kan man se på Hedda som en tragisk heltinne. Løvborg sviktet hennes forhåpninger. Men denne handlingen kan vise at hun ikke har gitt opp i idealene sine. Hun realiserer *selv* kjærligheten og idealene, og for aller første gang gir hun seg fullstendig hen til sine følelser. Vigdis Ystad skriver dette om selvmordet: «Gjennom selvmordet lever hun ut såvel sine pasjoner som sine krav til selvkontroll og åndelig integritet» (Ystad, 1996: 51). Viser selvmordet en full hengivelse til Eilert og det dionysiske? På denne måten er det ved sitt selvmord den eneste gangen Hedda lever *helt*. Her utfolder hun alle sidene av sin personlighet, og blir fri. En ting er i alle fall sikkert: hennes valg om å skyte seg i tinningen, inne på sitt frie bakværelse under bildene av sin far, viser at hun demonstrerer at hun har tatt makten over *én* menneskeskjebne, nemlig sin egen. Er ikke det den menneskeskjebnen det er viktig av alle å ha makt over?

5.3 Blomsterværelset fylles med sannhetens ubarmhjertighet - *Gengangere*

Motsetningen mellom før og nå er, i likhet med *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler*, en svært sentral tematisk motsetning i *Gengangere*. I dette stykket finner vi til og med tilknytning til fortiden i tittelen. Ordet «gjenganger» kan knyttes til noe som har med spøkelser og gjenferd og slikt å gjøre, altså at det er noen som «går igjen» som man ofte sier. Tittelen viser oss altså at dette handler om fortiden ved å vise til at noen går *igjen*, noe stykket i stor grad gjør. Det er

noe fra fortiden som også er tilstede i den fiktive nåtiden. Det ligger noe litt nifst i ordet «gjenganger», og for fru Alving er denne tilbakekomsten noe fra fortiden nettopp det. Det er dette hun frykter aller mest: at fortiden skal komme tilbake og at Osvald skal bli som sin far. Pastor Manders sier: «Da Osvald kom der i døren med piben i munden, var det som jeg så hans far lyslevende» (Ibsen, 2016: 19). Fordi ordet har flere betydninger som kan kobles til stykket, er det vanskelig å oversette til andre språk med like god virkning. Jeg vet for eksempel ikke om jeg synes det engelske ordet «ghost» strekker til på like mange måter, blant annet fordi det ikke nødvendigvis kobles med fortiden på samme måte som ordet «gjenganger» gjør.

Det er en tragisk ironi i det faktum at Helene Alving vier hele sitt voksne liv til å forsøke å holde mannen sin og sønnen sin fra hverandre for å hindre at sønnen tar noe etter sin far, men at det likevel ikke hindrer at arven gjør seg gjeldene i nåtiden med fatale konsekvenser. Over alt finner fru Alving tegn til det gamle og dødes tilstedeværelse:

Fru Alving. Gengangertigt. Da jeg hørte Regine og Osvald derinde, var det som jeg så gengangere for mig. Men jeg tror næsten, vi er gengangere allesammen, pastor Manders. Det er ikke bare det, vi har arvet fra far og mor, som går igen i os. Det er alleslags gamle afdøde meninger og alskens gammel afdød tro og sligt noget. Det er ikke levende i os; men det sidder i alligevel og vi kan ikke bli' det kvit. Bare jeg tar en avis og læser i, er det ligesom jeg så gengangere smyge imellem linjerne. Der må leve gengangere hele landet udover. Der må være så tykt af dem som sand, synes jeg. Og så er vi så gudsjammerlig lysrædde allesammen (Ibsen 2016: 36).

Det er som om historien ikke bare sitter i veggene, men at fortidens spøkelser er en så stor del av nåtiden at det nesten kveler den helt. Ikke bare snakker fru Alving om gengangere som finnes rundt henne, men hun snakker også om seg selv og andre som en genganger. Mark Sandberg bruker dette tekstutdraget som et eksempel på at Ibsen er en «master of the uncanny»:

This is a peculiarly modern sort of Gothic imagery – ghosts, to be sure, but inflicted with the logic of modern progressivism. Dead doctrines and useless beliefs *ought to* stay buried once they have been identified and debunked, implies Mrs. Alving, and *yet* they keep on returning, swarming tickly around the present, even among the most enlightening members of society. The ghostly ideas of tradition in Ibsen's play are *unheimlich* not because they are frightening and eerie, but because their powerful return contradicts and takes by surprise the modern confidence in the inevitability of rational progress. They are vestigial in a way that only makes sense from a modern, evolutionary perspective (Sandberg, 2015: 22)

Selv om jeg ikke skal gå inn i Sandbergs diskusjon om Ibsen som en moderne, «uhjemlig» forfatter, synes jeg det er en interessant vinkling som er med på å underbygge viktigheten av fortiden og disse overleverte lærdommene fru Alving bærer på, og som hun har arvet både av pastor Mandes og sin mann. Disse gengangerene, eller «ghostly ideas and tradition» skal hjemløse Helene Alving gjennom hele stykket, og er til slutt en del av hennes undergang.

Et annet ord for overlevert lærdom, kan være at det er en slags *arv*. Hva som er genetisk arvelig, hvem som arver og alt dette satt opp mot miljøet, er en vesentlig del av dette stykkets tematikk. Det at det dreier seg om opprettelsen av et *minneasyl*, er også med på å understreke viktigheten både av fortiden, dens stadige tilstedeværelse i den fiktive nåtiden, og nettopp av dette med arv. Gjennom hele stykket ytrer Helene Alving sitt ønske om at sønnen skal ligne på henne ved å si ting som dette: «*Fru Alving*. Det var købesummen -. Jeg vil ikke, at de penge skal gå over i Osvalds hænder. Min søn skal ha' alting efter mig, skal han» (Ibsen, 2016: 29), og dette: «*Fru Alving*. Og så havde jeg én grund til. Jeg vilde ikke, at Osvald, min egen gut, skulde ta' nogetsomhelst i arv efter sin far» (Ibsen, 2016: 28). Hvor hardt fru Alving enn har prøvd å holde Osvald vekk fra sin far, ser det ut til at han har arvet mye av ham likevel, til hennes store fortvilelse. Det er når hun hører Osvald og Regine inne fra spisestuen at fru Alving får den første ordentlige bekreftelsen på at fortiden virkelig har hatt en innvirkning på hvordan hennes sønn har blitt:

Fru Alving (dæmpet men fast). Nej. Men så er det også dette stygge komediespil tilende. Fra ioverimorgen af skal det være for mig, som om den døde aldrig havde levet i dette hus. Her skal ingen anden være, end min gut og hans mor.

(Inde i spisestuen høres larm af en stol, som væltes: samtidig høres)

Regines stemme (hvast men hviskende). Osvald da! Er du gal? Slip mig?

Fru Alving (farer sammen i rædsel). Ah -!

(Hun stirrer som i vildelse mod den halvåbne dør. Osvald høres hoste og nynne derinde. En flaske trækkes op.)

Pastor Manders (oprørt). Men hvad er dog dette for noget! Hvad er det, fru Alving?

Fru Alving (hæst). Gengangere. Parret fra blomsterværelset – går igen.

Pastor Manders. Hvad siger De! Regine -? Er hun -?

Fru Alving. Ja. Kom. Ikke et ord -!

(Hun griber pastor Manders om armen og går vakkende henimod spisestuen.) (Ibsen, 2016: 30).

Det er en ganske stor kontrast i dette tekstutdraget. Det er ikke bare stoler som veltes her, Helene Alvings verden blir også snudd på hodet. Fra å være bestemt på at fortiden skal glemmes, får hun et nokså stort sjokk når hun opplever at den gjentar seg såpass nøyaktig i hennes eget hus, også med hennes egen sønn innblandet. Osvald, med sin hosting, nynning og

drikking, er så lik sin far at det skremmer henne. Måten hun farer sammen i redsel på, skulle nesten tilsi at hun opplever en form for fysisk smerte. Hun klarer nesten ikke å gå, hun vakler. Kanskje ble det at hun så fortiden så tydelig i nåtiden fysisk vondt for henne. At døren er halvåpen kan kanskje bli et tegn på at en sannhet eller en hemmelighet er i ferd med å avsløres? Eller så kan den halvåpne døren representere frykten fru Alving føler: på en måte vil hun ikke se hva som er bak døren, men på en annen side må hun ta tak i det.

Det er gjort et stort poeng i stykket av å vise hvor lik Oswald er blitt sin avdøde far. Kanskje er denne likheten det aller største beviset på at fortiden forpester nåtiden. Her ligger også en av stykkets aller største ironiske aspekt, nemlig at fru Alving har prøvd alt hun kan for å hindre at sønnen skal bli som faren, men at det til hennes store fortvilelse er akkurat det som skjer. Noen av gjenstandene som er med på å underbygge likheten mellom de to mennene er alle flaskene og glassene med alkohol og sigarene. Både herr Alving og hans sønn har likt å fylle livene sine med slikt. Allerede før fru Alving oppdager Oswald og Regine i spisestuen, får vi vite at Oswald er glad i å nyte alkohol, akkurat som sin far:

Regine (til Oswald). Ønsker herr Alving hvid eller rød portvin?

Oswald. Begge dele, jomfru Engstrand.

Regine. Bien -; meget vel, herr Alving.

(hun går ind i spisestuen.)

Oswald. Jeg får vel hjelpe med flaskekortene –

(går ligeledes ind i spisestuen, hvis dør glider halvt op efter ham.) (Ibsen, 2016: 29).

Her ser vi at Regine snakker fremmedspråk, noe hun gjør gjentatte ganger i løpet av stykket. Hennes ønske er å bli med Oswald til utlandet, så det er muligens et slags hint til dette hun prøver å gi. Noe annet som kommer frem av dette tekstutdraget, er at det virker som om forfatteren vil gjøre et poeng ut av at Oswald tar etter sin far i sine valg. Også i andre anledninger får vi dette inntrykket av Oswald:

Fru Alving (drager et suk, ser et øjeblik ud af vinduet, rydder lidt op i stuen og vil gå ind i spiseværelset, men standser med et dæmpet udråb i døren):

Oswald, sitter du endnu ved bordet!

Oswald (i spisestuen). Jeg røger bare min cigar ud.

Fru Alving. Jeg trode du var gået lidt opover vejen.

Oswald. I sligt vejr?

(Et glas klirrer. Fru Alving lar døren stå åben og sætter sig med sit strikkeskjørt på sofaen ved vinduet.)

Oswald (derinde). Var det ikke pastor Manders, som gik nu nylig?

Fru Alving. Jo, han gik med på asylet.

Oswald. Hm.

(Glas og karaffel klirrer igen.)

Fru Alving (med bekymret øjekast). Kære Oswald, du skulde vogte dig for den likør. Den er stærk.
Oswald. Den er god imod fugtigheden.
Fru Alving. Vil du ikke heller komme ind til mig?
Oswald. Jeg må jo ikke røge derinde.
Fru Alving. Cigar véd du jo godt du må røge.
Oswald. Ja ja, så kommer jeg da. Bare en bitte liden dråbe til. – Se så.
(Han kommer med sin cigar ind i stuen og lukker døren efter sig. Kort taushed.)
(Ibsen, 2016: 43-44).

Dette er et nokså langt utdrag som inneholder mye informasjon. Det starter med at fru Alving er på vei inn til spisestuen, men hun stopper opp når hun spør om Oswald er der inne. Det er han jo, og da går hun ikke inn, men det ender faktisk med at de snakker sammen gjennom døren. Dette er interessant. Hvorfor kan ikke fru Alving gå inn til sin sønn i spiseværelset? Han sitter der og røyker sigar og drikker likør. Døren blir mer enn bare et fysisk skille her. Kanskje takler ikke Helene å se hvor lik Oswald er sin far ansikt til ansikt? Hun setter seg med strikkesøyet sitt i stuen, og hører på glassklirringen som skjer der inne med døren *åpen*. Det er akkurat som om hun hele tiden vil gjøre det lett for ham å gå over til hennes side, heller enn å forbli på farens. Hun sitter tålmodig og venter en stund. Så snakker de litt om pastoren, før vi igjen blir mint på hva som skjer i spisestuen ved lyden av glass og karaffel som klirrer. Så kommer Helene med et velmenende råd om at han ikke burde drikke så mye. Dette rådet blir avslått, og han sier det hjelper mot *fuktigheten*. Hva mener han med det? Kan dette knyttes til Oswalds sykdom og dråpesmitte? Etter dette er det akkurat som at fru Alving har mannet seg litt opp til å spørre Oswald direkte. Helene Alving har vært gjennom en ganske stor transformasjon de siste årene, som jeg har vært inne på før og skal komme tilbake til senere. Nå tør hun faktisk å spørre Oswald direkte, noe hun kanskje ikke ville gjort tidligere. Det er som om hun kommer med et slags desperat forsøk på å få sønnen over på sin side. En slags direkte mulighet til å velge henne, og på denne måten få hennes liv som forsørger for ham til å gi mening. Han avslår henne, men bare halvveis. Han gjør kanskje det verste han kunne gjort. Han velger ikke hennes side, men tar med seg farens side inn til der hun er. Han drikker litt mer, og så kommer han inn i stuen, og det allerede forpestede stuemiljøet forpestes nå også med Oswalds sigarrøyk.

Det er flere gjenstander i Alving-huset som er med på å forsterke sammenkoblingen mellom Oswald og hans far. En av de gjenstandene er kammerherre Alvings gamle pipe. Denne pipen har han den aller første gangen Oswald er med i stykket, allerede i første akt: «(*Oswald Alving, i en let overfrakke, med hat i hånden og røgende af en stor merskumspibe, kommer ind*

gennem døren til venstre)» (Ibsen, 2016: 18). Vi får ganske snart vite at den tilhørte hans avdøde far:

Fru Alving. Om en liden halv time. Madlyst har han da, Gud ske lov.

Pastor Manders. Og smag for tobak også.

Osvald. Jeg fandt fars pipe oppe på kammeret og så –

Pastor Manders. Aha, der har vi det altså!

Fru Alving. Hvilket?

Pastor Manders. Da Osvald kom der i døren med piben i munnen, var det som jeg så hans far lyslevende.

Osvald. Nej virkelig?

Fru Alving. Å, hvor kan De dog sige det! Osvald slægter jo mig på.

Pastor Manders. Ja; men der er det drag ved mundvigerne, noget ved læberne, som minder så grangiveligt om Alving – ialfald nu han røger (Ibsen, 2016: 19).

Det er kanskje i denne samtalen at vi for første gang ser en genganger. Pastor Manders synes at Osvald er så lik sin far at det er akkurat som om han skulle vært der. Han påpeker også at det spesielt skyldes røyken, at leppene og munnen er svært like på de to mennene. Osvald, som ikke vet noe om sin fars liv med utskeielser, tar ikke dette spesielt tungt, han viser heller at han er positivt overrasket. Fru Alving derimot, prøver som vanlig å hindre at sønnen assosieres med herr Alving, men at han heller skal være så lik henne som mulig. Noe som er interessant med dette tekstutdraget, er *hvor* Osvald finner pipen. Det at han har vært oppe på *kammeret* og funnet den, nemlig det rommet som representerer selve livsførselen til faren, er slående. Det virker her som om forfatteren ikke bare viser oss at Osvald og faren har felles hobby, men at han nettopp kanskje er i ferd med å bli litt av en *kammerherre* selv.

Litt senere i samme samtale får vi vite at dette ikke er første gangen Osvald ikke bare har sett, men også prøvd, pipen til sin far:

Fru Alving. Men sæt piben fra dig, min kære gut; jeg vil ikke ha' røg herinde.

Osvald (gør så). Gerne. Jeg vilde bare prøve den; for jeg har engang røgt af den som barn.

Fru Alving. Du?

Osvald. Ja. Jeg var ganske liden dengang. Og så husker jeg, jeg kom op på kammeret til far en aften, han var så glad og lystig.

Fru Alving. Å, du husker ingenting fra de år.

Osvald. Jo, jeg husker tydeligt, han tog og satte mig på knæet og lod mig røge af piben. Røg, gut, sa' han, - røg dygtigt, gut! Og jeg røgte alt hvad jeg vandt, til jeg kendte jeg blev ganske bleg og sveden brød ud i store dråber på panden. Da lo han så hjertelig godt - (Ibsen, 2016: 19-20).

Her kommer vi inn på noen av de mest betente temaene i *Gengangere*. Helt siden stykket kom ut har spørsmål knyttet til ekteskap, utroskap, skilsmisse, prostitusjon, dobbeltmoral osv. blitt stilt. Spørsmålene knyttet til Osvalds sykdom rundt kjønnssykdom, smitte og incest er imidlertid de mest omstridte. Det viser seg jo nemlig at Osvald ikke kun har kommet hjem for å besøke sin mor, men at han er alvorlig syk, og at han egentlig ønsker hjelp til å dø. Dermed introduseres også et annet sensitivt tema fra stykket, nemlig eutanasi. Hva slags sykdom det er Osvald har, får vi egentlig ikke et klart svar på i stykket. Den alminnelige oppfattelsen i samtiden var at Osvald hadde pådratt seg en syfilitisk sykdom. Senere har det vært diskutert, både av legepersonell, litteraturvitere og andre, hva som kan ha vært årsaken til at Osvald ble smittet. Her har det vært en del uenighet. Leger har satt spørsmålsteget ved den tradisjonelle oppfatningen om at Osvalds smitte har vært medfødt. Litteraturviterene har ment at han kan ha fått overført sykdommen fra sin far senere, en eller annen gang i løpet av sin barndom. Jeg skal ikke gå så dypt inn i denne diskusjonen. Jeg vil likevel se på hva slags informasjon sideteksten kan gi oss om dette, og på de forskjellige eventuelle følgene selve teksten viser oss.

Den tradisjonelle oppfatningen om at Osvald skal ha arvet sykdommen fra sin far, er mye diskutert. Dette er medisinsk ganske usannsynlig i følge Per Vesterhus sin artikkel i tidsskriftet til Den norske legeforening. Han skriver blant annet i sin artikkel «Hvordan ble Osvald syk?» at siden hypotesen om *treponema pallidum*, at han også kan ha blitt smittet gjennom moren som har blitt smittet av faren, først kom i 1905, så trodde antakeligvis Ibsen at syfilis kunne arves direkte fra en syfilitisk far selv uten at barmets mor var syk (Vesterhus 08.02.2017: <http://tidsskriftet.no/2007/06/medisin-og-kunst/hvordan-ble-osvald-syk>). Jeg velger å ikke gå dypere inn i dette, men vil se på den faktiske teksten Ibsen skrev. Hvis det er slik at Osvald har blitt syk på grunn av medfødt smitte, kan dette kobles til noe direkte fra teksten, nemlig kammerherrens livsførsel. Hvis man ser det på denne måten, kan kammerherre Alving liv sees på som enda et spøkelse fra fortiden som kommer tilbake til nåtiden for å hjemsøke de som enda finnes: hans kone og sønn.

Det er den andre smitteårsaken som er blitt mye diskutert opp gjennom årene, dreier seg om kammerherre Alvings pipe. Hvis det er sånn at Osvald har blitt smittet en eller annen gang i løpet av sin barndom, er det mye som kan tyde på at det er av sin far. Med det livet kammerherren levde, er det ikke usannsynlig at han kan ha pådratt seg en seksuelt overførbar sykdom. Spørsmålet blir da på hvilken måte han har overført det til sin sønn. Det er her pipen kommer inn. Det har vært spekulasjoner rundt dråpesmitte. Selv om leger i dag kan

konkludere med at sjansen for syfilis ved dråpesmitte er ganske liten, kan det hende det er det som lå i forfatterens tanker. I tekstutdraget nærmest tvinger faren Oswald til å røyke på pipen sin, noe som, fra munn til munn-kontakt med infisert materiale, altså pipen, kunne ført til smitte. En ting som underbygger denne påstanden er at det i det samme tekstutdraget hele tiden er snakk om nettopp *munner* og *lepper*, noe som kan type på at forfatteren ville trekke leserens oppmerksomhet til de baner.

Nå har jeg vært inne på to mulige smitteårsaker: den medfødte og den der han har fått den av sin far. En tredje mulighet er at Oswald har fått syfilis i ungdomstiden i utlandet gjennom seksuell smitteoverføring. I følge tidsskriftet som utgis av Den norske legeforening, er dette den mest sannsynlige årsaken (Vesterhus 08.02.2017: <http://tidsskriftet.no/2007/06/medisin-og-kunst/hvordan-ble-oswald-syk>). Vesterhus skriver at med bakgrunn i det vi vet om forløpet ved syfilis i dag, er alle smittevarianter teoretisk mulige ut fra Ibsens tekst. En videre diskusjon av smitemåte på medisinsk grunnlag har derfor liten hensikt. Noe man likevel kan si med ganske stor sikkerhet, er at det er noens dårlige livsvalg som får konsekvenser, i dette tilfellet som i mange andre. I Oswalds tilfelle er konsekvensene store, han utvikler ganske sannsynlig nevrosyfilis og blir alvorlig syk.

I flere tilfeller kan man se at de valgene som personene har tatt i fortiden, ikke bare hjemsøker, men også påvirker nåtiden i stor grad. Dette gjelder også asylbrannen. Hvem startet den? At barnehjemmet brenner er et av stykkets absolutt største spenningstopper. Likevel får vi ikke riktig greie på hvem som startet den. I alle fall ikke direkte. En vanlig oppfatning er at det er Engstrand som tenner på asylet, men at han prøver å legge skylden på pastoren:

Engstrand. Men der var jo ingen andre end pastoren, som rejerte med lysene dernede.
Pastor Manders (standser). Ja, det påstår De. Men jeg kan tilforladelig ikke erindre, at jeg hadde et lys i min hånd.

Engstrand. Og jeg, som så så grangiveligt, at pastoren tog lyset og snød det med fingrene, og slængte tanen lige bort i høvleflisene (Ibsen, 2016: 56).

Her legger snekker Engstrand skylden på pastor Manders for uforsiktig omgang med lysene under andakten for bygningsarbeiderne. Kan det hende at Engstrand har rett? Vi får tidlig vite hva pastor Manders synes om «såkalte vilde ægteskaber».

Pastor Manders. Men det er jo ikke ungarlshjem, jeg taler om. Ved et hjem forstår jeg et familjehjem, hvor en mand lever med sin hustru og sine børn.

Oswald. Ja; eller med sine børn og med sine børns mor.

Pastor Manders (studser; slår hænderne sammen). Men du forbarmede -!
Osvald. Nå?
Pastor Manders. Lever sammen med – sine børns mor!
Osvald. Ja, vilde De da heller, han skulde forstøde sine børns mor? *Pastor Manders.*
Det er altså om ulovlige forhold, De taler! Om disse såkaldte vilde ægteskaber! (Ibsen, 2016: 21).

Pastor Manders viser tydelig hva han mener om ugifte i forhold. Han drar litt senere også inn samfunnet i flere sammenhenger, og hvor usannsynlig det er at en «hæderlig» mann skulle kunne finne på noe sånt: «*Pastor Manders.* Men hvor er det muligt, at en – en blot nogenlunde vel opdragen mand eller ung kvinde kan bekvemme sig til at leve på den måde – lige for almenhedens øjne!» (Ibsen, 2016: 21). Også foran almenhetens øyne! Det virker som om pastor Manders synes det er vanskelig å godta at noen skal nedverdige samfunnet på den måten. Det blir enda vanskeligere å skjønne for han når det kommer nærmere, både geografisk og fysisk: «*Pastor Manders.* Hvad? Vil De påstå, at hæderlige mænd her hjemmefra skulde -?» (Ibsen, 2016: 22).

Når Osvald får støtte av sin mor i det han ser på som helt forkastelige meninger, rystes pastoren: «*Pastor Manders (standser).* Ret? Ret! I sådanne grundsætninger» (Ibsen, 2016: 23). Det rokker ved hele hans grunntanke om hvordan ikke bare en *familie* skal være, men det virker som om han blir forbløffet av hvordan selve *samfunnet* skal bli hvis slike meninger skulle godtas. Med dette i bakhodet vil jeg se videre på hans oppførsel når det gjelder asyllet. Som jeg har vært inne på tidligere, kan man si at det er han som er ansvarlig for at bygningen ikke er forsikret. Det var han som overtalte Helene nettopp til å ikke assurere på grunn av ham og igjen hva *samfunnet* ville tro. Jeg tror at det kan være en sammenheng her. Engstrand virker kanskje mer som en person som kunne gjort noe sånt, sett fra samfunnets side. Hvem ville vel anklaget pastoren for noe slikt, en Guds mann?

Denne dobbeltmoralen er et annet omstridt tema i stykket. Kanskje er det nettopp hans jobb som pastor og tilknytning til Gud som gjør at han synes at han er berettiget til å gjøre dette? Det kan hende at han brenner asyllet som en slags tjeneste til samfunnet. Han fungerer som en slags dommer i stykket. Det er han som dømmer forbryteren Helene til å bli hos sin mann, en beslutning han står ved enda:

Pastor Manders. Jeg véd såre vel, hvilke rygter der gik om ham; og jeg er den, som mindst af alle billiger hans vandel i ungdomsårene, såfremt rygterne medførte sandhed. Men en hustru er ikke sat til at være sin husbonds dommer. Det havde været Deres skyldighed med ydmygt sind at bære det kors, som en højere vilje

havde eragtet tjenligt for Dem. Men i det sted afkaster De i oprørskhed korset, forlader den snublende, som De skulde have støttet, går hen og sætter Deres gode navn og rygte på spil, og – er nær ved at forspilde andres rygte ovenikøbet (Ibsen, 2016: 24).

Pastor Mander tar ikke tilbake sin dom ovenfor forbryteren, men står ved den til stykkets nåtid. Han er klar på hvor han synes en kvinnes plass er, både i hjemmet og i ekteskapet, og på at han synes Helene har oppført seg kritikkverdig med hensyn til begge tilfeller. Det er også pastor Manders som dømmer henne når det gjelder Oswald: «*Pastor Manders*. Ligesom De engang har fornægtet hustruens pligter, således har De siden fornægtet moderens» (Ibsen, 2016: 25). Pastorens klare meninger om hvordan er kvinne bør oppføre seg, er interessante. Georg Brandes skriver dette om de familiære forholdene i stykket: «Forholdet mellem Mand og Kvinde er i «Gengangere» stillet i en ny Belysning, idet det ligesom maales ved Forholdet til Barnet» (Brandes, 1916: 93). Pastoren blir en slags moralens vokter i stykket, og viser sin dommerposisjon både med ord og fysikk:

Pastor Manders. De har været behersket af en uhelsvanger selvrådighedens ånd alle Deres dage. Al Deres tragten har været vendt imod det tvangløse og det lovløse. Aldrig har De villet tåle noget bånd på Dem. Alt, hvad der har besværet Dem i livet, har De hensynsløst og samvittighedsløst afkastet, lig en byrde, De selv havde rådighed over. Det behag Dem ikke længer at være hustru, og De rejste fra Deres mand. Det faldt Dem besværligt at være moder, og De satte Deres barn ud til fremmede.

Fru Alving. Ja, det er sandt; det har jeg gjort.

Pastor Manders. Men derfor er De også bleve en fremmed for ham.

Fru Alving. Nej, nej; det er jeg ikke!

Pastor Manders. Det er De; det må De være. Og hvorledes har De fåt ham igen! Betænk Dem vel, fru Alving. De har forbrudt meget imod Deres mand; - dette erkender De ved at rejse ham hint minde dernede. Erkend nu også, hvad De har forbrudt imod Deres søn; det tør endnu være tid til at føre ham tilbage fra forvildelsens stier. Vend selv om; og oprejs, hvad der dog måske endnu kan oprejses i ham. Thi (*med hævet pegefinger*) i sandhed, fru Alving. De er en skyldbetyngt moder! – Dette har jeg anset det for min pligt at måtte sige Dem.

Dette tekstutdraget fungerer nesten som en domsprosess. Han tiltaler, sikter, avsier dom og til slutt dømmer han hennne. Han kunne like gjerne hatt en trehammer som han slo i dommerstolen sin med. Fru Alving kommer først med en tilståelse der hun både erkjenner at hun ikke har vært den perfekte hustru og det faktum at hun sendte Oswald vekk som barn. Så den fysiske separasjonen er fru Alving enig og inneforstått med. Det er først når pastoren påpeker en slags psykisk distanse, at hun reagerer. Denne protesten slår pastor Manders hardt ned på, og det hele utvikler seg til å bli en slags trussel om at hvis hun ikke tar tak nå, så

kommer hun aldri til å få ham tilbake fra «forvildelsens stier». Det at han står der med hevet pekefinger er med på å forsterke synet på pastoren som en slags dommer, han fremstår fysisk som en dommer på grunn av dette. Han nevner også dette med *plikt*, som han synes er svært viktig. Språket han bruker er ganske høytidelig og man kan få følelsen av at han snakker høyt, som i en preken eller kanskje nesten som om han lyser en forbannelse over henne? Nå kommer jeg til hovedgrunnen til at jeg tok med dette tekstutdraget: det viser at pastor Manders, etter sin egen mening, har all grunn til å se på opprettelsen av barneasylet som noe negativt. Pastor Manders tilhører den gruppen som representerer det *gamle*, som Hedda også på mange måter gjør. Han representerer det konservative og på mange måter trangsynte. Det at et minnesmerke, også et barnehjem av alle ting, skal settes opp til minne for en fallen mann som har viet store deler av livet sitt kun til utskielser, og til og med av de gjenlevende familimedlemmene som er langt på vei ut på «forvildelsens stier» selv, tror jeg blir uutholdelig for en mann som pastor Manders. Han er en mann som lever for ideal, plikt og lydighet, denne bygningen kan symbolisere det stikk motsatte. Og hvilken måte er vel bedre å gjøre det på enn å vise hva slags djevelens verk av et hus dette faktisk skulle blitt? Bygningen må selvsagt brennes.

Brannen blir en voldsom omveltning for karakterene i stykket. Spesielt påvirket kan man kanskje si at Osvald blir, som nesten ikke er til å få fra branntomten: «*Fru Alving (kommer fra haven)*. Han er ikke at formå til at gå fra slukningen» (Ibsen, 2016: 56). Merete Morken Andersen skriver om Osvalds påvirkning av brannen: «Han går fullstendig opp i denne brannen, flammene som fortærer farens minne er på en måte de samme som den ilden som brenner ham selv opp innenfra» (Andersen, 1995: 145). Kan asylbrannen sees som et symbol på Osvalds kommende undergang? Minnesmerket over hans far er borte, og hans forestilling om ham blir også revet bort fra ham bit for bit. Det som blir igjen er sannheten om hvem kammereherre Alving egentlig var. Disse gangerne av noen minner skal det, i motsetning til asylet, bli vanskelig å kvitte seg med.

I Ibsens *John Gabriel Borkman* er motsetningen mellom den ytre og den indre verden forsterket ved kontrasten mellom det kalde og det varme - en av de tydeligste og mest betydningsfulle motsetningene i stykket. Vinteren ute blir en parallell til vinter-stemningen i huset. Fru Borkman fremstår som en isdronning i stykket. Hun beskriver selv stemningen i huset som et uvær: «Den gang da stormen var brutt løs over – over huset her» (Ibsen, 1991: 12). Noe av det samme kan man finne i *Gengangere*. Et element fra sideteksten som kan kobles både til stemningen og til handlingen i stykket, er nemlig været. Jeg har vært litt inne

på dette tidligere, da jeg i første kapittel om stykket skrev om det ytre som en inntrenger i stuen, og da regnet som en representant for en slik inntrenger. Dette er ikke den eneste gangen været spiller en rolle, og det kan bl.a. være givende å se litt nærmere på hvordan været beskrives i løpet av stykkets gang.

I begynnelsen av stykket er det regn: «...Gennem glasvæggen skimtes et dystert fjordlandskab, sløret af en jævn regn...» (Ibsen, 2016: 3). I begynnelsen av andre akt er været fremdeles dårlig: «...Regntågen ligger fremdeles tungt over landskabet...» (Ibsen, 2016: 31). I slutten av dette kapittelet finner vi også en værbeskrivelse:

Fru Alving. Ja; jeg har levet dig foruden; det er sandt.
(Taushed. Skumringen begynder langsomt. Oswald går frem og tilbage på gulvet. Cigaren har han lagt fra sig.) (Ibsen, 2016: 44).

Her fremmer været følelsen av at det kommer til å skje noe. Dette er med på å underbygge spenningen i stykket. Som leser får man en litt ekkel fornemmelse om at dette bygger seg opp til å gå dårlig på en eller annen måte, og i tredje og siste akt er det mørkt: «... Lampen brænder fremdeles på bordet. Mørkt udenfor; kun en svag ildskimmer til venstre i baggrunden» (Ibsen, 2016: 55). Ting ser altså kanskje mørkt ut. Kanskje skal dette indikere at håpet Helene har om å få tilbake sønnen sin, ikke kommer til å oppfylles, og at det går dårligere med Osvalds helse. Det er bare et lite håp igjen, symbolisert gjennom det lille ildskimmeret. Værskildringene kan muligens sees i sammenheng med værbeskrivelsene karakterene stadig kommer med: «*Oswald.* Og dette uophørlige regnvejr. Uge efter uge kan det jo vare ved; hele måneder. Aldrig få se et solsglimt. De gange, jeg har været hjemme, mindes jeg aldrig jeg har set solen skinne» (Ibsen, 2016: 48), og beskrivelsene av lampen i stuen: «*Fru Alving.* Ja, lad os få lampen ind» (Ibsen, 2016: 48). Blir lampen et slags symbol på falskt solskinn? Kanskje finnes det her en underliggende klage fra Oswald om sin barndom som Helene oppfatter og prøver å forbedre for sin sønn. Oswald er ganske avvisende mot sin mor. Oswald nevner sin barndom igjen senere i samme samtale:

Fru Alving. Oswald, - hvad var det du sa' om livsglæden?
Oswald. Ja, livsglæden, mor, - den kender I ikke stort til herhjemme. Jeg fornemmer den aldrig her... Mor, har du lagt mærke til, at alt det, jeg har malet, har drejet sig om livsglæden? Altid og bestandig om livsglæden. Der er lys og solskin og søndagsluft, - og strålende fornøjede menneskeansigter. Derfor er jeg ræd for at bli' her hjemme hos dig.
Fru Alving. Ræd? Hvad er det du er ræd for her hos mig?
Oswald. Jeg er ræd for, at alt det, som er oppe i mig, vilde arte ud i stygghed her (Ibsen, 2016: 52-53)

Dette med «livsglæde» er noe som stadig er et tema i dette stykket. Osvald snakker om fraværet av livsglede i barndommen på samme måte som han gjør om solskinn. Osvald sier at denne livsgleden for han handler om lys, solskinn og at de menneskene rundt ham er fornøyde. Han kan ikke lenger gjøre det som har vært hans store livsoppgave, nemlig å male bilder med sol og søndagsglede i. Solen og søndagsgleden har blitt fratatt ham, akkurat som det ble fratatt hans far. Helene snakker senere om livsgleden i sammenheng med hvordan hennes mann var da han var ung: «*Fru Alving*. Du skulde ha' kendt din far, da han var ganske ung løjntant. I ham var livsglæden oppe, du!» (Ibsen, 2016: 60), og senere om hva hun kunne gjort annerledes selv: «Din stakkers far fandt aldrig noget afløb for den overmægtige livsglæde, som var i ham. Jeg bragte heller ikke søndagsvejr ind i hans hjem» (Ibsen, 2016: 61). Dette er en ganske sentral del av Helene Alvings syn på livet før og på nåtiden, da hun finner ut at også hun har skyld i familiens problemer:

Fru Alving. De havde lært mig noget om pligter og sligt noget, som jeg har gåt her og troet på så længe. Alting så mundedet det ud i pligterne, - i mine pligter og i hans pligter og -. Jeg er ræd, jeg har gjort hjemmet uudholdeligt for din stakkers far, Osvald (Ibsen, 2016: 61).

At hun også har skyld i mannens ulykkelighet og sønnens barndom, er en moden, ærlig og selvstendig tanke av Helene. Hun gjemmer seg ikke lenger bak overleverte lærdommer som pastor Manders' plikter, eller bak sin manns ufeilfrihet. Det er skjedd en endring hos henne, og hun er nå klar for å takle sannheten om hvordan livene deres har vært og blitt. Det at hun til og med kan snakke med sin sønn om det, viser at det har skjedd en forandring. Hun trenger ikke lenger å gjemme seg, men kan stå for det som er sant. Det er likevel én sannhet hun enda ikke klarer å takle, nemlig Osvalds manglende kjærlighet for sin far:

Osvald. Når et barn ikke har noget at takke sin far for? Aldrig har kendt ham? Holder du virkelig fast ved den gamle overtro, du, som er så oplyst forresten?

Fru Alving. Og det skulde bare være overtro -!

Osvald. Ja, det kan du vel indse, mor. Det er en af disse meninger, som er sat i omløb i verden og så -

Fru Alving. Gengangere!

Osvald (går hen over gulvet.) Ja, du kan gerne kalde dem gengangere (Ibsen, 2016: 63).

Selv om Helene altså selv på mange måter har godtatt sine spøkelses fra fortiden, slipper hun ikke fri fra dem. Disse overleverte lærdommene, eller «meninger, som er sat i omløb i

verden», hjemsøker henne fortsatt, og for Oswald har fortidens valg satt så dype spor at han det er for sent å gjøre noe med, til og med for hans overbeskyttende mor: «*Fru Alving*. Det er tidlig på morgenen. (*ser ud i blomsterværelset*.) Dagen begynner alt at gry oppe i højderne. Og så blir det klarvejr, Oswald! Om ligt skal du få se solen» (Ibsen, 2016: 64). Det blir snart klarvær for Helene også, og hun får endelig vite hva som faktisk feiler Oswald, og hvorfor han *egentlig* kom hjem: «*Oswald*. Den sykdom, jeg har fått som arvelod, den – (*peger på panden og tilføjer ganske sagte*.) den sidder herinde» (Ibsen, 2016: 65), «*Oswald*. Ja, nu får altså du gi' mig håndsrekningen, mor» (Ibsen, 2016: 67). Helene reagerer, naturlig nok, med panikk og ved å nekte gjennomføring av det han ber henne om, men da Oswald spiller på hennes morsfølelser for ham, ombestemmer hun seg: «*Fru Alving (efter et øjeblikks stilhed, siger behersket)*. Her er min hånd på det» (Ibsen, 2016: 67). Helene går så vidt med på å gi Oswald «håndsrekningen», men hun holder fast ved at det ikke blir nødvendig:

(Han sætter sig i den lænestol som fru Alving har flyttet hen til sofaen.

Dagen bryder frem; lampen blir ved at brænde på bordet.)

Fru Alving (nærmer sig varsomt), Føler du dig nu rolig?

Oswald. Ja.

Fru Alving (bøjet over ham). Det har vært en forfærdelig indbildning hos dig, Oswald. Altsammen indbildning. Du har ikke tålt alt dette oprivende. Men nu skal du få hvile ud. Hjemme hos din egen mor, du min velsignede gut. Alt, hvad du peger på, skal du få, som dengang du var et lidet barn. – Se så. Nu er anfaldet over. Ser du, hvor let det gik! Å, det vidste jeg nok. – Og ser du, Oswald, hvilken dejlig dag vi får? Skinnende solvejr. Nu kan du rigtig få se hjemmet.

(Hun går hen til bordet, og slukker lampen. Solopgang. Bræen og tinderne i baggrunden ligger i skinnende morgenlys.)

Oswald (sidder i lænestolen med ryggen mod baggrunden, uden at røre sig, pludselig siger han): Mor, gi' mig solen (Ibsen, 2016: 68)

Dette er et ganske dramatisk tekstutdrag. Mens fru Alving er i en slags sjokktilstand over alt hun akkurat får høre, og fremdeles benekter det, skjer det faktisk. Hun prøver å fortrenge hva Oswald faktisk har sagt at kommer til å skje, og prøver å roe sønnen sin ned med løfte om solvær og bedre tider. Samtidig skjer det som Oswald sa at kom til å skje, og som hans mor frykter: «*Oswald (synes at skrumpe sammen i stolen: alle musklene slappes; hans ansigt er udtrykssløst; øjnene stirrer sløvt frem)*» (Ibsen, 2016: 68). Stykket avsluttes med at en panisk fru Alving ikke vet hva hun skal gjøre med sin sønn som aldri kommer til å bli seg selv igjen, og som repeterer ordene «Solen. – Solen» (Ibsen, 2016: 69).

Slutten av stykket, med Oswalds sykdomsanfall, skjer samtidig som en ny dag begynner.

Tindene og breen gir imidlertid ikke noe varmt lys, men derimot et kaldt og

gjennomtrengende sollys med gjenskinn fra snø og is. Dette er sannhetens ubarmhjertige lys.

Dette kan ikke lenger stenges ute fra fru Alvings skjebnesvangre blomsterværelse, men fyller det. De kreftene fru Alving står overfor er livets og dødens krefter, og de er nådeløse. Merete Morken Andersen skriver dette om disse kreftene: «De kjenner ingen menneskelighet og ingen rettferdighet, men manifesterer seg i meningsløse slag, som i Osvalds arvede syfilis. De tar ikke hensyn til enkeltskjebner og bøyer seg ikke etter kristendommens moralske begreper» (Andersen, 1995: 146). Det er *konsekvensene* som rår, og de er verken hensynfulle eller forståelsesfulle. Rundt dem drar de andre, og fortsetter livene sine som om ingenting skulle skjedd: både pastor Manders, snekker Engstrand og Regine forsvinner til slutt. Tilbake står bare mor og sønn, i natten bak en låst dør, fanget med sine gengangere.

Uansett hvor mye Helene Alving har kjempet for at sønnen skal få et bra liv, får vi altså en tragisk slutt der det stikk motsatte skjer. Som Vigdis Ystad skriver: «*Gengangere* (1881), der hovedpersonen Helene Alving gjennom et nådeløst selvpoppjør ledes frem mot en total avskrivning av alle vedtatte samfunnsnormer og tabuforestillinger» (Ystad, 1996: 16). Og dette for hva? De gengangerne hun har kjempet med gjennom hele stykket, og på en måte godtatt mot slutten, tar henne til slutt igjen og vinner. Fru Alvings livsprosjekt som omhandler å holde sønnen fraskilt fra sin far, og ikke arve noe fra ham, hindrer ikke at arven gjør seg gjeldende og blir fatal for Osvald. Hennes aktive rolle med å tildekke det som er sant, er ment godt, men blir derimot en utløsende faktor. Det hjelper heller ikke stort at hun mot slutten forteller Osvald og Regine sannheten. Solen kommer frem, men det er ikke Helenes verk, og hun kan ikke gi den til sin sønn. Hun har prøvd å komme med opplysning, men hennes lampelys ble ikke nok til å stråle inn i det store mørke. Solen er både opplysning, erkjennelse og livskraften selv. Den er ubønhørlig og tar ikke hensyn til disse individuelle skjebnene. Den skinner over Alving-huset med ubarmhjertig sannhet og med konsekvens, og det vi ender med å få, er et klassisk ibsenskt eksempel på at fortiden innhenter deg uansett hva.

6. Avslutning

I sin diskusjon om *Et dukkehjem*, skriver Durbach at «Ibsen's realism makes extraordinary demands from the reader», fordi det kreves at man er «director, designer of set and costumes, choreographer, properties person, and musician» for å kunne gripe dramaenes komplette, vide mening (Durbach, 1991: 41). Ibsen konstruerer verdener der det er opp til leseren å finne ut hvilke objektene som har en skjult mening, og i så fall *hva* som gjemmer seg bak disse. Hva skjuler seg bak Noras makroner, Heddas pianospilling og Helenes stadige bevegelse mot vinduet? Et studie av objektene relasjon til subjektene beriker leserens besøk i det som Kittang kaller Ibsens «fantasikraftas laboratorium» (Kittang, 2002: 7). Hva skjuler seg i disse puslespillene av noen borgerhjem Ibsen har konstruert for oss til å undersøke?

For det første vil jeg i denne avslutningen konkludere med å svare bekreftende på mine innledende spørsmål angående om det i det hele tatt finnes en dypere mening i Ibsens sidetekster. Ut i fra denne analysen kommer det frem at det vil jeg si at det gjør. Jeg har i denne teksten foretatt en nærlesning av de tre tekstene der jeg gjør et dypdykk i hva disse hemmelighetsfulle sidetekstene faktisk har å by på av skjult symbolbruk o.l. Jeg har prøvd å bruke den informasjonen sideteksten har gitt om personkonstellasjoner, hvordan handlingen brettes ut, dialog osv., til å få et klarere bilde av de tre stykkenes kvinnelige hovedroller: Nora Helmer, Hedda Tesman og Helene Alving. Målet mitt har ikke først og fremst vært å oppnå en sosialhistorisk forklaring av disse karakterene, men fokuset har heller vært på det å foreta en detalj-orientert tekstanalyse der det symbolske og psykologiske kan sammenkobles med sideteksten. Jeg har forsøkt å vise at det finnes et grunnmønster i interiøret og eksteriøret i Ibsens borgerhjem-dramaer, og at en analyse av disse er givende for å få et dypere helhetsbilde av de tre kvinnelige hovedrollene.

Jeg har jobbet med noen av de mest fremtredende motsetningene i stykkene og forsøkt å bruke dem som et bindeledd i analysen. Et annet alternativ her kunne vært å ta for seg drama for drama, men jeg har brukt denne metoden for å skape bedre flyt og for å fremheve sammenligningen i teksten. Jeg har i hovedsak sett på kontrasten mellom det indre og det ytre, isolasjon og vilje til frihet og kontrasten mellom fortid, nåtid og fremtid. Motsetninger som kulde og varme, liv og død, gammel og ung, hensynsløshet og oppofrelse og hat og kjærlighet har også blitt naturlig å trekke inn. Motsetninger har en spesiell plass i Ibsens samtidsdramaer. De er med på å forsterke karakterenes trekk, og de binder tematikken og sideteksten sammen, og har derfor fungert godt som utgangspunkt i denne analysen av tekstene. Jeg valgte i

hovedsak å ta for meg de nevnte tre motsetningsparene for å avgrense teksten. Disse kontrastene ble brukt som en felles ramme, eller som selve sammenligningsgrunnlaget for de tre tekstene. Dette ble utgangspunktet for mitt dyppdykk i sidetekstenes skjulte finesser og hemmeligheter.

En av de mest fremtredende motsetningene i stykkene, er kontrasten som finnes mellom det indre og det ytre. I *Et dukkehjem* fremstilles en falsk dukkestue og de pyntegenstandene som befinner seg i den. Utad får vi et førsteinntrykk av en hyggelig, og varm stue, men dette gjenspeiler ikke dukkehusets indre. Her finner vi en marionette som styres av ektemannen, noe flere av gjenstandene i stuen symboliserer. Et eksempel på dette er pianoet, som kan symbolisere den kvinnelige stereotypen om kvinnene som milde og forsiktige. Det er nettopp dette ytre uttrykket Nora Helmer gir, nemlig at hun er en elskverdig, ettergivende og føyelig borgerhustru. For alt samfunnet og ektemannen kan fatte, er hun en slik håndterlig dukke. På denne måten fremhever sideteksten synet på Nora som underdanig i eget hjem, samtidig som at hun er en slave for samfunnets normer og regler. Dette er det første inntrykket vi får av Nora Helmer. Hun opplever et press fra innsiden av huset av Torvald, og samtidig fungerer samfunnet som en slags stadig ytre påvirkning.

På den ene siden har vi altså den tilsynelatende føyelige og elskverdige borgerkona. Ibsen gir imidlertid leseren et ganske annet inntrykk av hovedpersonen i *Hedda Gabler*. Her møter vi en kald, rolig og bestemt husfrue i et ganske mørkt stueinteriør, omringet av et høstlig eksteriør. Det kalde mørket belyses kun med en hvit lampe. Vi blir presentert for en sosial og uløselig knute som dreier seg om Heddas likegyldige ekteskap med en hun mener er henne sosialt underlegen. Det mørke interiøret, tykke teppene, og blomsterduften i stuen, gir det hele en kvelende preg, noe som står til Heddas indre følelser. Der Torvald har makten i sitt dukkehus, er det omvendt i den Tesmanske villa. Her er det Hedda som har makten, og tøffelhelten Jørgen som tar på seg tjeneroppgavene.

Til sist har vi den såkaldte «Noraen som ble værende», nemlig Helene Alving. Hun kan sees på som både en friere, og en mer bundet versjon av Nora. Eksempelvis ville også hun bryte sitt ekteskap, men ble vist tilbake til sine plikter av pastor Manders. Dette med hva slags *plikter* man har som menneske, overfor familie, venner, samfunnet og ikke minst seg selv, er sentralt i dette «familjedramaet» som Ibsens selv har kalt det (Aarseth, 1999: 81). Det som møter leseren i dette stykket er at det meste er ganske innsnevret og lukket: handlingen er svært fortettet, tiden er begrenset, det er få karakterer i stykket og deres familiebånd er usedvanlig nært, og alt dette i enda et lukket stuemiljø. Her er det ikke bare blomsterbuketter i

hele stuen som i Tesman-stuen, men her er et helt *værelse* viet til blomster. Dette blomsterværelset synliggjør motsetningen mellom det som er inne og det som er ute, og også hvor bevisste de som bor i huset nettopp er på *hvem* og *hva* som får lov til å komme *inn*, og slippe *ut*. Dette værelset kan virke som en metafor på Helene Alvings livsprosjekt, nemlig å beskytte sin lille og mest dyrebare plante mot verden og dens urettferdighet. Hun sendte sin lille knopp vekk, men har siden den gang luket bort alt det uønskede ugresset, og nå gjør hun hva som helst for å gi sin lille plante sol og varme til å vokse.

De tre kvinnene har alle sine problemer og utfordringer som de prøver å hankses med og bryte ut av. Kapittelet om motsetningen isolasjon og vilje til frihet handler i stor grad om dette. Det er i stor grad denne kontrasten som utgjør handlingskjernen i de tre fortellingene. Det er disse kampene karakterene strever med som også driver spenningen. Sideteksten beriker det hele med gjeldsbrev, pianospilling, kvelende stueluft, huset som fengselsmetafor osv. Dilemmaet Nora står overfor om det å bli hjemme med familien og det å dra fra alt kjent, er et av hovedproblemene hun møter. Skal hun rive seg løs og være fri som en fugl, eller skal hun forbli lerkefuglen til Torvald som blir i buret sitt? Man kan tidlig i stykket finne tegn på Noras vilje til å bryte løs. Makronspisingen hennes er et eksempel på dette. Et annet viktig element som fungerer som symbol på Noras vilje til å bryte ut av fangenskapslivet, er hennes dansing. Ekteparets maskeredeforbereelser, og maskeradeliv, leder opp mot denne endelige oppvisningen. Torvald prøver å komme med rettelser og Nora danser. Det er nok ikke tilfeldig at *villhet* brukes i denne sammenhengen (Ibsen, 1969: 62-63). Den kommende katastrofen og det at den nærmer seg, gjør noe med Nora, og en angstlignende følelse vokser i henne. I dansen uttrykker hun også andre følelser, som sin evne til å være utspekulert og samtidig en evne til å ta initiativ og vilje til livsglede. Kanskje viser Nora i sin tarantelladans hvem hun *egentlig* er? Etter maskeradeballet er dansingen over, maskeradespillet er over, og det falske livet ekteparet lever, nærmer seg drastisk slutten. På en måte kan man si at tarantelladansen var Noras endelige dukkeoppvisning. Etter dette kaster hun dominoen, og et endelig oppgjør er nødvendig.

En likhet mellom de tre kvinnene, er deres følelse av ufrihet. Følelsen av isolasjon kommer kanskje i aller størst grad frem for Hedda. Hennes forhold til lys, luft og blomster understreker hennes følelse av å være fanget. Dette er en følelse som bare blir sterkere for Hedda i løpet av stykket, og den blir til slutt så krevende at hun ikke holder ut. Selve huset ustråler isolasjon for Hedda, og den friske morgenluften inne i det er ikke så frisk. Hun må sloss om kontrollen over sin mann med hans familiemedlemmer, og selv hennes egen venn vender seg til slutt mot

henne. Hun sliter med å finne sin plass i familien, og i livet generelt. Spekulasjonene rundt hennes graviditet gjør ikke ting bedre for Hedda, det bidrar derimot til større klaustrofobiske følelser for henne. I sin desperasjon knytter Hedda stadig sterkere bånd til sin fortid og sin far, symbolisert med pistolene, generalbildene og pianoet. Hennes situasjon blir stadig verre, og alle hennes følelser bunner ut i en sterk reaksjon, nemlig brenningen av Eilert Løvborgs manuskript. Den vanligvis kalde, beregnende og rolige Hedda er i ferd med å gi etter for en som ikke klarer å holde følelsene inne.

Selv om man kan se på fru Alving som en eldre og modnere versjon av Nora, sliter også hun med følelsen av isolasjon og ufrihet. Selv etter at hennes mann er død, slipper hun ikke fri fra fortidens gjengangere og de overleverte lærdommene, og hun må arbeide seg «ud til frihed» (Ibsen, 2016: 33). Altså er også hun fanget innendørs, i likhet med Hedda. Her symboliserer ikke det som finnes utenfor fengselshjemmet kun frihet, men også *sannhet*. På en måte er både fru Alving og sannheten om hennes mann fanget inne i den giftige stuen. Det å bli klar til å se sannheten i øynene, er et av Helenes store kamper. Selve huset er på en måte forpestet, og drømmen om frihet knyttes til friluft. Samtidig som hun kjemper en slags åndelig frigjøringskamp mot gengangere og kvelede stueluft, kjemper hun enda en kamp som hun har viklet seg inn i gjennom fortielse og usannhet. Hun ville frigjøre seg og sin sønn helt fra den avdøde ektemannen, en gang for alle. Ibsen har lagt inn mer enn ett ironisk aspekt i denne sammenhengen. For det første er minneasylet etter kammerherre Alving i strid med hans natur. For det andre brenner asylet opp, nesten ved første anledning. Ironien når muligens sitt høydepunkt når dette skjer, og pastoren sier «Og så ikke assureret» (Ibsen, 2016: 54).

I de fleste samtidsskuespill av Ibsen er fortiden med på å farge stykkets nåtid. Dette gjelder også for de tre kvinnene i denne teksten. Fordi de alle på en eller annen måte er fanger av fortiden, blir de ofre i nå- og fremtiden. Det var først i *Et dukkehjem* at Ibsen virkelig tok i bruk den retrospektive teknikken, og fortiden spiller her en avgjørende rolle. Her går det an å si at avdekkingen av fortiden og de gradvise avsløringene av hvordan ting *faktisk* er, er like avgjørende som i enkelte greske tragedier. Noras valg om å låne penger for å redde Torvald, forfølger henne så og si gjennom hele stykket, symbolisert gjennom gjeldsbrevet som ligger i postkassen. Lenge er Noras frykt at fortidens hemmeligheter skal ut i lyset, men det er når dette faktisk skjer at hun får muligheten til å velge en ny fremtid for seg selv og bli fri.

Det avgjørende oppgjøret må nødvendigvis komme til slutt. Selv om fortiden har innvirkning på nåtiden her som aldri før, og ligger som et bakteppe hele tiden, ligger likevel den viktigste utviklingen for Nora i stykkets nåtid. Det som har bygget seg opp fra fortiden av, har sitt

høydepunkt i det som skjer *nå*. Et av høydepunktene er når Torvald leser brevet, og Nora går inn i en slags panisk skrekktilstand i sin desperasjon. Hun tar på seg Torvalds maskeradetøy, og viser ved dette at hun dveler ved å gi fullstendig slipp på det som har vært. Dette blir så mye for henne, at hun tenker på å ende sitt eget liv. Det mest interessante skjer likevel etter dette høydepunktet. For selv om det Nora lenge har fryktet skjer, overraskes hun fortsatt av hvordan hennes mann reagerer på det hele. Det at Torvald reagerer på en egoistisk, overlegen og moraliserende måte, heller enn med medfølelse og takknemlighet for det Nora har vært igjennom og ofret for hans skyld, er med på å avgjøre Noras endelige beslutning om å forlate ham og barna.

Torvald begynner, som vanlig, å kalle sin kone ting. Denne gangen er det hykler, og, det som han synes er enda verre, *forbryter*. Han snakker, Nora tier, og da Torvald får et nytt brev fra Krogstad, hjelper ikke dette. Skaden har allerede skjedd. Torvald klamrer seg likevel til fortiden, og trekker inn den gamle og mye brukte, fuglemetaforikken. Vi er igjen i dukkehjemmet, det trange rommet, og Nora skal beskyttes mot det ytre av sin mann. Her avsluttes den endelige kampen fra Noras side. På mange måter kan man si at Torvald graver sin egen grav her. Han nedgraderer henne på en måte som til og med er overdreven til han og være, bl.a. ved å kalle henne barn, fugl og utilregnelig voksen. Han forsterker avstanden mellom dem og da også Noras trang til å forlate ham. Torvald blir overrasket når hun har kledd seg om. Hennes endelige overgang har funnet sted, og de kan for første gang «tale alvorlig sammen» (Ibsen, 1969: 82). Dette er slutten på en tid, og begynnelsen på en ny. Denne avgjørelsen er ikke spontan. Noras beslutning om å forlate hjemmet sitt, er noe som har bygget seg opp over lang tid. Det er veloverveid og helt nødvendig. Hun begynner dette med saklighet og på en rolig måte. Nora opptrer rett og slett som en selvstendig, ansvarlig, selvtenkende voksen kvinne. Hennes drøm om at «det forunderlige» skal skje, er over. Deres ekteskap er demaskert, og dukkehjemmet har blitt for trangt for henne. Nora har gjennom dette stykket gått fra falskhet til sannhet og fra den bundne fortid til en fri fremtid. Hun har gått fra å være barn til å bli voksen. Nora kan ikke lenger være Torvalds sanglerke, hun må være en fri fugl.

Motsetningen mellom fortid og nåtid er også en av de mest fremtredende kontrastene i *Hedda Gabler*, og fokuset på tid i dette stykket er påfallende stort. På en måte kan man si at det å la fortid være fortid er noe av det Hedda synes er mest strevsomt med nåtiden. Hun er et barn av en tid som er i ferd med å bli gammeldags, og hennes klamring til den bringer henne ulykke. Det hele blir et fangenskap av bitterhet, anger og kjedsomhet for Hedda. Til og med stueluften

er hjemsoekt av fortiden, og Hedda forbinder den med noe som er dødt. Fortidens valg sitter på en måte i veggene. Samtidig henger generalen der og holder øye med sin datter.

Det går an å mene at fortidens tilhørighet i nåtiden personifiseres i karakteren Eilert Løvborg. Han minner Hedda om valg tatt i fortiden, og er med på å tvinge henne til å handle i nåtiden. Denne «omvendte synderen» (Ibsen, 2005: 45) fra ekteparets fortid, truer deres fremtid, og Hedda gjør alt hun kan for å styre situasjonen til sitt eget beste. Alt hun vil er jo å «ha makt over en menneskeskjebne» (Ibsen, 2005: 58). Løvborgs dyrkelse av følelser, fantasi, kreativitet og lidenskap stilles opp mot Jørgen Tesmans dyrkelse av det logiske, disiplinerte og rasjonelle. Disse to motsetningene slites Hedda mellom. Hun tiltrekkes av Løvborg og hans bohemske livsstil og modige valg, men har samtidig et sterkt behov for klarhet og kontroll. I kampen som foregår mellom Thea Elvsted og Hedda om Eilert, blir det veldig viktig for Hedda å vise at det er *hun* som klarer å frigjøre ham og gi ham makten over seg selv, og at det derimot ikke handler om Theas beånding.

Etter hvert, mye på grunn av Heddas inngrep og stadige manipuleringer, blir Eilert så kompromittert, at Hedda ikke ser noen annen løsning: han må skyte seg selv med Heddas pistol. Så desperat er hun etter makten, at hun gir ham sine egne dyrebare arvepistoler. Kanskje prøver Hedda å skape en renere og lastfri dionysisk karakter av Løvborg? Dette mislykkes hun med. Kanskje handler dette heller om Heddas egen utbrytning av kjedsomheten, og om at hun vil finne frem til livsbegjæret og lidenskapen?

Til slutt bekreftes Heddas plass i fortiden: hun er helt overflødig i fremtiden. Det er ingen plass til henne der. Og ikke nok med det: hun kastes i armene på assessoren. Denne fremtiden velger Hedda å ikke bli en del av. Hennes selvmord blir stykkets avsluttende peripeti. Hun trekker seg tilbake til sitt tilfluktssted, nemlig bakrommet. Her uttrykker hun en siste slags opprørskhet og spiller en vill dansemelodi. At hun skyter seg i tinningen viser kanskje at hun omfavner logikken. Men hennes selvmord i seg selv beskriver kanskje en handling begått nettopp ut ifra følelser og lidenskap? Skandaleredde Hedda tok valget om å avslutte sitt liv. Det kan diskuteres om dette var et modig eller et feigt valg. Valget var i alle fall *hennes*. Til sist fikk Hedda Gabler altså makten over en menneskeskjebne, nemlig sin egen.

I *Gengangere* finner man tilknytningen til fortiden allerede i stykkets tittel. Det er en tragisk ironi i det faktum at Helene Alving vier hele livet sitt til å forsøke å holde sønnen borte fra sin far, men så hindrer dette likevel ikke at arven gjør seg gjeldene og fortiden får fatale konsekvenser for nåtiden. Historien sitter ikke bare i veggene i dette huset, men fortidens

gjengangere hjemsøker Helene helt frem til den fiktive nåtiden. Dette gjelder gjengangere knyttet til hennes avdøde mann. Det gjelder også pastor Manders og hans overleverte lærdommer fra fortiden. Disse «ghostly ideas and tradition» (Sandberg, 2015: 22) som Sandberg kaller det, skal hjemsøke fru Alving helt til slutten.

Mange av de mest sentrale ordene i dette stykket kan kobles til fortiden. *Minneasyl* og *arv* er noen av disse. At asylet brenner blir en omveltning for karakterene i stykket. For Oswald, som nesten er umulig å få til å forlate branntomten, fortæres ikke bare hans fars minne, men han blir aldri den samme siden. Kanskje er dette et tegn på hans undergang? Minnet om faren er borte, det samme gjelder Osvalds bilde av sin far. Om Oswald har arvet sin sykdom av sin far eller ikke, kan diskuteres. Noe som kanskje er enda viktigere, og som kommer klarere frem i teksten, er at Oswald tar etter sin far i måten å leve på. Dette merker fru Alving første gang da hun hører han og Regine inne i spisestuen, og «parret fra blomsterværelset – går igen» (Ibsen, 2016: 30). Senere får vi også vite om hans lidenskap for alkohol og sigaretter. Etter asylbrannen er det som er igjen etter kammerherren, kun *sannheten* om hvem han egentlig var. Disse gjengangerene av noen minner skal føre til Osvalds undergang.

Mot slutten av stykket oppnår Helene Alving en indre erkjennelse, som er krevende for henne å innrømme overfor seg selv og sin sønn, nemlig at også hun har skyld i Osvalds mangelfulle barndom og sin manns ulykke. Verken kammerherren eller Oswald har fått all den solen, søndagsgleden og livsgleden de har trengt. Helenes falske lampelys har ikke vært nok. Helene Alvings erkjennesle innbærer at hun ikke lenger gjemmer seg i en verden av skjulte hemmeligheter og overleverte lærdommer. På en måte har hun da klart å rive seg løs fra sine gjengangere. Dette betyr likevel ikke at hun unnslipper dem helt. Disse «meninger, som er sat i omløb i verden», har for Oswald satt så dype spor at det er for sent å gjøre om på, selv for hans overbeskyttende plantevokter. Osvalds sykdomsanfall kommer, uansett hvor hardt hans mor har jobbet for det motsatte, og samtidig begynner en ny dag. De nådeløse lyskreftene er ikke til å unnslippe og de tar ikke hensyn: nå blir det fortidens konsekvenser som rår. Helene Alving og hennes sønn står altså til slutt alene og maktesløse mot fortidens gjengangere. Solen kommer frem, men dette er ikke Helenes verk. Hennes falske lampelys har ikke strukket til. Dette er opplysning, erkjennelse og livskraften selv, og den er ubønnhørlig. Sollyset skinner over huset deres, og inne i det er mor og sønn, fanget bak en låst dør, ansikt til ansikt med sine gjengangere.

En kjent anekdote om Henrik Ibsen forteller at han på sitt dødsleie sa «Tvert imot!». Noen skal ha antydnet at han var på bedringens vei. Han skal da ha reist seg opp i sengen, ropt dette utsagnet, og falt død tilbake på puten. De lærde strides om hvorvidt dette er en sann historie. I en av sine essaysamlinger hevder André Brink at forfatterens ord er hans motto *par excellence*, og bruker det i en tese om kunstens funksjon (Andersen, 2012: 234). Kunst er å yte motstand, hevder han. Å skrive litterære tekster blir da å si «tvert imot» til verden. Dette dreier seg ikke kun om å yte politisk motstand, men å protestere mot alle etablerte sannheter. Det handler om å sette spørsmålstegn ved det selvfølgelige. I sitt stykke fra 1881 har vi sett at Ibsen har kalt dette nettopp for *gengangere*. Han stiller spørsmål ved gammel tro og avdøde meninger. Som Per Thomas Andersen skriver, kan kunst «underminere ideer som ikke lenger har kraft, men som overvintrer i vanene, konvensjonene og institusjonene våre. Litteratur kan punktere forestillinger som ikke tåler å bli satt på prøve» (Andersen, 2012: 235). Mange steder i verden er Ibsens temaer fremdeles dagsaktuelle, og hans tekster inspirerer til politisk motstand. Også her til lands er noen av temaene i hans samtidsskuespill fremdeles betent, for eksempel aktiv dødshjelp.

Ibsen satte samfunnets problemer under debatt. Han ytte motstand mot et hyklerisk og undertrykkende samfunn. Han har blitt sett på som ideologisk kommentator, samfunnsreformator og psykolog. Han er kjent for å være en god menneskekjenner, og hans diktning fikk plass som en rå, åpenbarende beskrivelse av hvordan virkeligheten *egentlig* var. Han avslører fasaden, og skaper grunnlag for en dyp, psykologisk erkjennelse.

Ibsen er altså kjent både som psykolog og som samfunnskritiker. Begge disse måtene å se på Ibsen på, er berettiget. Et interessant aspekt ved dette er likevel at de sannhetene og innsiktene man kan finne i Ibsens tekster er skjult, så man må lete litt for å finne dem. Det er ikke mange forkynnende, ferdige innsikter som blir gitt sånn uten videre. Verken i politisk eller psykologisk forstand er Ibsen en sannhetens profet. Dypest sett kan Ibsens tekster skape en slags risiko. De kan sette på prøve, og sette på spill. Men dette oppnås først ved at leseren har arbeidet med stoffet selv. I møte med Ibsens beste verker, kan man oppleve en merkelig blanding av grunnleggende flertydighet, ambivalens og uløselige paradokser. Som Andersen skriver kan man «oppleve en merkelig blanding av meningsunderskudd og betydningsoverskudd» (Andersen, 2012: 235), dette har i alle fall jeg opplevd ved å studere disse tekstene. Enhver tolkning må arbeides med, og kan alltid bli gjenstand for tvil. Men er ikke dette det som gjør det så spennende? Denne bevegeligheten er noe av det som gjør Ibsens

tekster moderne. Skepsisen ligger som et implisitt underlag i alt det Ibsen skriver, det er lite som er helt fastsatt. Alt står på spill. Det spillet vi kan kalle Ibsens retoriske virkemidler, er det som aldri slutter å fascinere. Det er ikke som psykolog eller som samfunnsreformator Ibsen er udødelig – det er som *dramatiker*.

Litteraturliste:

Andersen, Merete Morken, 1995. *Ibsenhåndboken* (Gyldendal: Oslo).

Andersen, Per Thomas, 2012. *Norsk litteraturhistorie* (Universitetsforlaget: Oslo).

Arntzen, Jon Gunnar. «kammerherre» (Snl.no).

Lokalisert 24.01.2016 på Verdensveven: <https://snl.no/kammerherre>

Bergstrøm, Ida Irene. «Piano – best egnet for kvinnekroppen» (Kjonnforskning.no).

Lokalisert 01.11.16 på Verdensveven: <http://kjonnsforskning.no/nb/2016/03/piano-best-egnet-for-kvinnekroppen>

Beyer, Edvard, 1975. *Norges litteraturhistorie. Bind 3. Fra Ibsen til Garborg* (J. W. Cappelen).

Brandes, Georg, 1916. *Henrik Ibsen* (Gyldendalske boghandel, Nordisk forlag: Kjøbenhavn og Kristiania).

Durbach, Errol, 1991. *A Doll's House. Ibsen's Myth of Transformation* (Twayne Publishers: Boston).

Finney, Gail, 1989. *Women in Modern Drama. Freud, Feminism, and European Theatre at the Turn of the Century* (Cornell University Press: Ithaca og London).

Hagen, Erik Bjerck. «Henrik Ibsen» (Snl.no).

Lokalisert 05.09.2016 på Verdensveven: https://snl.no/Henrik_Ibsen#Verker

Hagen, Erik Bjerck. «Nærlesning som metode» (Nrk.no).

Lokalisert 10.04.2017 på Verdensveven:

<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1941160.html>

Helland, Frode, 1993. *Hedda Gabler: Modernitet og ironi* (Agora, nr. 2-3).

Hemmer, Bjørn, 2003. *Ibsen. Kunstnerens vei* (Vigmostad & Bjørke: Bergen).

Ibsen, Henrik, 1918. *Samfundets støtter* (Kristiania og Kjøbenhavn Gyldendalske boghandel, Nordisk forlag).

Ibsen, Henrik, 1957. *En folkefiende* (Gyldendal: Oslo).

Ibsen, Henrik, 1969. *Et dukkehjem* (Gyldendal: Oslo). Første gang utgitt i 1879.

- Ibsen, Henrik, 1991. *John Gabriel Borkman* (Gyldendal: Oslo).
- Ibsen, Henrik, 2005. *Hedda Gabler* (Gyldendal: Oslo). Første gang utgitt i 1890.
- Ibsen, Henrik, 2016. *Gengangere* (CreateSpace Independent Publishing). Første gang utgitt i 1881.
- Kittang, Atle, 2002. *Ibsens heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner* (Gyldendal).
- Lundstøl, Ottar, red., 1987. *Faktum leksikon: M-Å* (Faktum forlag AS. Oslo.)
- Northam, John, 1971. *Ibsen's Dramatic Method* (London 1953, 2.utgave. Oslo 1971).
- Northam, John, 1973. *Ibsen: A Critical Study* (Cambridge University Press).
- Rønnaug, Kleiva, 1996. *Greske gudar og gudinner* (Oslo: Samlaget, 1996).
- Sandberg, Mark, 2015. *Ibsen's houses. Architectural Metaphor and the Modern Uncanny* (Cambridge University Press).
- Vesterhus, Per. «Hvordan ble Oswald syk?» (Tidsskriftet.no, Nr. 13, Den norske legeforening. Publisert 28. juni 2007).
- Lokalisert 08.02.2017 på Verdensveven: <http://tidsskriftet.no/2007/06/medisin-og-kunst/hvordan-ble-oswald-syk>
- Wirmark, Margareta, 2006. *Nora Nora. Henrik Ibsens Dockhem och Ingmar Bergmans* (Carlsson: Stockholm).
- Ystad, Vigdis, 1996. «-livets endeløse gåde». *Ibsens dikt og drama* (Aschehoug: Oslo).
- Aarseth, Asbjørn, 1999. *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi* (Universitetsforlaget: Oslo).

Bidliste:

- Munch, Edvard, 1906. *Stage Set Design for Ghosts: Oswald, pastor Manders and Mrs Alving* (Act I, last scene).
- Lokalisert 09.05.2017 på Verdensveven: <http://ibsen.nb.no/id/556.0>