

Erik Østerud

»Krig med trolde«

Skisse til et Ibsen-portrett

1. Innledning

Denne Ibsenstudie pretenderer å gi et bilde av forfatterskapet fra det moderne gjennombrudd og fremover. Artikkelen er en omarbeidelse av et foredrag jeg holdt ved Nordisk Institut i Århus i foredragsserien »Danskfaget før og nu«.

Jeg har i temmelig mange år arbeidet med Ibsen. Tilganger og metoder har vært skiftende. Det har jeg her villet fremheve. Derfor forteller artikkelen både om metoder og resultater, og om samspillet mellom dem.

Artikkelen er – liksom foredraget – bygget opp som en beskrivelse av et forskningsforløp, hvor det hele tiden er progresjon og erkjennelsesmessig vekst.

En slik »lykkelig« dannelseshistorie er naturligvis noe av en fiksjon. Det må stå enhver leser fritt å dømme om hvorvidt det underveis i beskrivelsen av det forskningsmessige forløp er tale om erkjennelsesmessige gevinster eller illusjoner og etterrasjonaliseringer.

2. Nykritikken, Rokseth-skolen og den eksistensialistisk-fenomenologiske skolen

Opptakten til mine Ibsen-studier hviler på to grunnleggende inspirasjoner fra begynnelsen av 1960-årene. Den ene stammer fra anglo-amerikansk og norsk Ibsen-forskning og kan sammenfattes i betegnelsen »det negative realisme-begrep«. Den andre har tyske og til dels danske røtter; betegnelsen »den eksistensialistisk-fenomenologiske metode« signalerer hva det dreier seg om.

Jeg skal kort skissere disse to forskningstradisjoner, samtidig som jeg tar stilling til deres betydning og anvendelighet i Ibsen-forskningen.

Den anglo-amerikanske og norske Ibsen-forskning springer ut av to ulike litteratur-teoretiske tradisjoner: I England og USA *nykritikken*, i Norge *den estetisk-filosofiske skole*.

For den nykritiske nærlesningsteknikk var det ibsenske samfunnsdrama rett og slett en gullgrube. Den overmåte tette dramatiske struktur og den sterke konsentrasjon av »betydning« i metaforer og symboler gjorde stykkene til velegnede studieobjekter for en litterær metode som forbandt litterær kvalitet med begreper som »complexity«, »ambiguity«,

»irony« og »paradox«. I de litterære verkers metaforer, symboler og strukturer lå de tolkningsmessige utfordringer: verkenes »meaning«.

»Meaning«-begrepet var mer beheftet med kvalitetsbestemmelser enn orientert imot betydning og utsigelse. Analysen av de litterære tekster ble foretatt mindre for å tolke og tyde disse enn for å avdekke poesien særlige funksjon: dens evne til å fastholde enheten i det mangfoldige, til å harmonisere motsetninger, til å oppheve det tidsbundne og historisk bestemte og innoppta det i en tidsløs, altomfattende menneskelighet, der poet og poesileser var forent i en kvalitetsopplevelse.

I jakten på slike kvalitetsopplevelser festet nykritikerne seg særlig ved tragedien, for her støtte livets uforenlige krefter og krav sammen »i en spændingsfyldt og forsoningsløs, men tillige meningsfuld enhed«¹. Her møttes frykt og medlidenhet i en befriende enhet, hvis særlige karakter bestod i at motsetningene ikke ble fornektet, med fastholdt i deres ultimative styrke.

Slik fikk den ibsenske *tvetydighet* først og fremst klebet et kvalitetsstempel ved seg.

Men nykritikerne så også at det hos Ibsen fantes dramaer hvor konfliktene var tidsbundne og derfor opp-hevelige. Ved siden av å beskjeftige seg med de tidløse, allmenmenneskelige og tragiske kollisjoner i tilværelsen, skrev Ibsen om jevne, dagligdagse problemer. Han var »realist«.

Det var dette faktum som gjorde det nødvendig for nykritikerne å skjelne mellom realistiske og ikke-realistiske »plan« i forfatterskapet. Man skilte ut de realistiske »slagge« i tekstene for å sette den ekte tragedie fri. Ibsen ble kvalitetsforfatter *på tross* av realismen, ikke *på grunn* av den:

»Ibsen always insisted that he drew living creatures and aimed at an illusion of reality – any symbolism was purely incidental. The object of this essay is to show how this incidental symbolism, or visual suggestion, in fact helps to delineate the characters whose creation places Ibsen amongst the greatest dramatists².«

Det var en forskningstradisjon som skjerpet ens oppmerksomhet når det gjaldt symbol- og metafor-analysen, men hvis sterkt kvalitetsorienterte litteratursyn skjøyte altfor mye av den analytiske beskjeftigelse over i blokkerende estetiske vurderinger. Realismetraumatet og hangen til å aksentuere det ahistoriske, harmoniserende og kontemplativt opplevde på bekostning av diktningens historiske spesifisitet og rolle som konfliktoppsøkende og -uttrykkende instans, gjorde at nykritikerne ikke fikk fatt i de mer lumske tvetydigheter i forfatterskapet. Ofte ble nykritikerne sittende fast i de illusjoner mange av Ibsens egne personer ligger under for.

Den norske estetisk-filosofiske skoles Ibsen-forskere er også realisme-traumatikere og plan-lesere, men ut fra et annet filosofisk utgangs-

punkt. Realismeavvisningen hos disse skyldes en idealistisk tolkning av den dikteriske prosess. Peter Rokseth, som er denne skolens sjefsideolog, skjelner i sitt hovedverk, *Den franske tragedie*, mellom *overfladisk* og *dypere* sjeloliv og legger dette motsetningsforhold til grunn for sin teori om den skapende prosess: *litteratur* er en slags mindreverdige poetisk beskjeftigelse, mens *diktning* er betegnelsen for den høyverdige skapende prosess. Realismen og naturalismen har bare frembrakt *litteratur*, ikke *diktning*, mener Rokseth³.

Rokseths elever har lagt denne dualistiske forståelse ned over Ibsens dramaer, som de mener befinner seg i skjæringspunktet mellom *litteratur* og *diktning*. Ut fra dette grunnsyn blir det deres hovedintensjon å vriste Ibsen – eller størst mulig deler av Ibsen – ut av realismens og naturalismens favntak.

I så måte går de godt i spann med nykritikerne, og det har da også vært kontakt og samarbeid mellom nordmennene og den anglo-amerikanske tradisjon (især engelskmennene), selv om Rokseths elever i høyere grad har aksentuert etiske kvaliteter i oppgjøret med realismen, der nykritikernes kritikkgrunnlag overveiende er estetisk⁴.

Det var på denne bakgrunn jeg startet Ibsen-studiene. Jeg forsøkte å samle metaforikk og symbolikk – det verbale og det visuelle – i mytekomplekser. Disse mytekomplekser, oppdaget jeg, hadde en bestemt strukturell plassering i det enkelte drama.

I *Når vi døde vågner* kunne jeg utskille et hedensk mytekompleks hentet fra gresk-romersk mytologi (faun/satyr-skikkelsen), og et par kristne forestillingskretser. Fra Bibelen var det trukket frem et oppstandelsesmotiv, og fra middelaldersagnet om den hellige Gral hadde forfatteren lånt motivet med Lohengrin og svanen.

Mytene viste seg å kunne samles i to sett av holdninger som kontrasterte hverandre: på den ene side en kristent infisert livsforsakelse, på den annen side en »hedensk«⁵ livstilbedelse. Ofte var det slik at mytene var forbundet med det sceniske rom ved hjelp av en elementsymbolikk. Det gjorde at jeg begynte å interessere meg for romstrukturene i dramaene, og her fikk jeg hjelp av fenomenologien.

I 1949 skrev *Heidegger-eleven* Ludwig Binswanger boken *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst*⁶. I den eksistensialistisk-fenomenologiske metode han benyttet seg av, ble visse problemfelter trukket frem i lyset og visse kategorier slått fast som grunnleggende for studiet av det litterære verk. Den eksistensialistisk-fenomenologiske metode bygde på intensjonalitetsprinsippet. Ethvert menneske kastet ut en menings- eller forståelseshorisont omkring seg; menneskets omverden utgjorde en »forstått«⁷ eller intensjonelt ladet omverden, som en kunne beskrive nærmere ved å se på tids- og rom-koordinatene.

Arbeidet med slike tids- og rom-koordinater i stykkene førte meg til Peter Szondis bok *Theorie des modernen Dramas*, der forfatteren foretok en meget klargjørende distinksjon mellom det *naturalistiske* og det

eksistensialistiske drama⁶. Formmessig definerte Szondi det naturalistiske drama som et drama hvor den viktigste kategori var *miljø-kategorien*. Ved å legge vekt på miljøbeskrivelsen var det mulig å forklare personens handlinger på bakgrunn av deres fortid.

Opp mot naturalismens miljø-kategori satte Szondi eksistensialismens *situasjons-kategori*. Å hekte menneskets bestemmelse til miljø-kategorien ville si at bringe fortiden inn på scenen, sa Szondi. Men å la mennesket bli stilt i en »situasjon« var det sammen som å innrømme det frihetsmuligheter i den aktuelle tilstand; det var å bringe »det absolutte presens« inn på scenen og la handlingen utspille seg med det som utgangspunkt.

Szondi mente at Ibsen hørte hjemme hos naturalistene, mens Sartre, Camus og deres generasjon av eksistensialister ifølge ham hadde forstått å bruke teatret til å uttrykke »situasjonen«, den eksistensielle valgmulighet og »det absolutte presens«.

I mine øyne tok Szondi feil når han karakteriserte det ibsenske teater som naturalistisk. Det var nettopp ikke fortiden som livshistorisk begivenhetsforløp og determinerende kraft Ibsen gestaltet, men fortiden som »forstått« fortid, dvs. som anskuet og fortolket fortid ut fra den levende presenssituasjon – en presenssituasjon som gikk svanger med muligheter og utfordringer. Ibsen var eksistensialist. Den eksistensialistisk-fenomenologiske metode var særlig egnet til å åpne hans stykker.

Det hele dreidde seg om å få opp øynene. Det var selverkjennelsesevnen, bevisstheten i dens tropismeaktige bevegelsesmønstre som forfatteren belyste og forhørte. I den grad var Ibsens oppmerksomhet fiksert ved bevissthetsproblemet at hele den sceniske stofflighet var trukket inn i personens »forståelse« av seg selv og omverdenen. Alt i dette teater var i betydningsmessig henseende dynamisk og flytende; alt gynget med i den rytme bevissthetsutviklingene hadde; alt var underlagt fortolkningsmessige relativiseringer. I denne relativistiske verden fantes det ikke talerørsposisjoner eller resonnør-roller. Ingen utsiktsposter var objektive, nøytrale eller sanne. Alle personer var med deres subjektivitet trukket inn i det problematiske fortolkningsarbeide hvorutfra gjennombruddet for den frigjørende handling – selvrealisasjonen – kunne skje.

På bakgrunn av disse metodiske overveielser ble analysen av *Vildanden* til, som jeg her gjengir noen hovedpunkter av.

3. *Vildanden – om å stille »den intrikate fordring«, og om ikke å stille den*

3.1 Mørkeloftet – rommets og tidens sakralitet

Trer vi inn i familien Ekdals beskjedne loftsleilighet, vil vi oppdage at

leiligheten rommer en sjeldenhet. Det er det loftsrom som ligger i forlengelse af atelieret i scenens dybdedimensjon. Her inne på loftet har Ekdalfamilien samlet seg et helt menasjeri af tamme dyr: høner, duer, kaniner, og – som det viktigste – en riktig villand.

Takket være de myter som er virksomme i stykket, mottar dette rommet en betydningsladning som forvandler det til *et sakralt univers*. I det ene øyeblikk kommer det til å symbolisere Høydalskogen, i det neste »havsens bunn«. Begge »steder« har spilt og spiller en betydningsfull rolle i Ekdalfamiliens skjebne.

Dette univers har også sin helt spesielle, sakrale tidsstruktur. Det snakkes et sted om at »tiden er gått i stå« inne hos villanden. Og Hedvig fremstiller en av mørkeloftets ikoner når hun forteller om bildet av døden med timeglasset sammen med en jomfru.

Hva er sakralt rom og sakral tid? En særlig intens opplevelse av væren kan være utbruddsstedet for en sakral betydningsladning av omverdenen. Visse steder og visse tidspunkter hvor det er skjedd noe betydningsfullt i ens liv, blir hellige.

Forelskelsen kan tjene som eksempel på en slik værensladning. Et sted, et hus, et tre kan bli til templer i ens private geografi, fordi man forbinder dem med særlig intense kjærlighetsopplevelser. På tilsvarende vis kan kjeden av kjærlighetsøyeblikk bli til »et liturgisk år« med spesielle helligdager og merkesager. Selv etter mange års adskillelse kan de forelskede ikke komme til bestemte datoer i årets løp uten å bli berørt; de vil ikke kunne vende tilbake til visse steder uten å bli grepet av en lengsel.

Selv etter å ha vært glemt lever denne sakralitet videre i underbevisstheten. Bare et nytt utbrudd av forelskelse kan slette den og skape et nytt rom og en ny tid.

Er man trådt inn i et slikt værensintensivert univers, så har *hverdagen* en tendens til å miste sin betydning. Hverdagen med dens små og store bekymringer, med dens distraksjoner og sure plikter blir farveløs i forhold til det blendende lys som kastes over virkeligheten fra de sakrale øyeblikk.

En enkelt person i *Vildanden*, Gregers Werle, har heftet sin selvforståelse opp på et slikt værensmettet eksistensforhold. Et par betydningsfulle begivenheter i hans liv markerer utgangen og inngangen til hans hellige rom.

Gregers Werle trådte inn i sakraliteten den gang hans mor døde. Tapet av moren er han aldri kommet over. Ved morens død påla Gregers seg en forpliktelse som ennå hviler på ham. Han svor at han ville sone farens forbrytelser overfor moren, siden denne ikke selv lot til å ville gjøre det.

Dermed fikk han seg tildelt en oppgave i livet. Oppgaven ville han løse ved i å vandre rundt i verden som en frelsende gjest og »frigjøre det

beste« i de mennesker han møtte. Gregers stiller »den ideale fordring« til dem.

Først når denne oppgave er fullført, har han sont for farens synder og løst seg fra sin forpliktende binding til moren. Således vinker det et håp lenger fremme i hans liv.

Dette fremtidsøyeblikk er det annet sakrale punkt i Gregers' betydningsunivers.

Men det går dårlig for Gregers å nå dette mål. Ennå har han ikke innkassert en eneste »ideal fordring«. Og i denne urealiserte tilstand opptrer han som utspent mellom fortid og fremtid. Han lever i skyggen av fortidens ulykke og i et »ennå ikke«-forhold til fremtiden. Den aktuelle tid er død tid, et vakuum. I presenssituasjonen har han ingen forankring. Hans orienteringspunkter ligger bakut eller forut.

Værensabsolutteringen hos Gregers gir seg utslag i »overspente« reaksjoner og fortolkninger. Han svinger stemningsmessig mellom en drastisk fremmaning av fortidens helvete, og en fortvilet besvergelse av en ideell fremtidstilstand, hvor det heroiske skal åpenbare seg i hvert enkelt menneske. I denne stemningsmessige labilitet tolker han seg selv snart som en frelser snart som en utstøtt. Retter han blikket bakut mot fortiden og sin ennå uinnfridde forpliktelse, så ser han seg selv som »den trettende mann til bords«. Så er han et menneske som har fått det kors å bære på her i verden at han heter Gregers – og så Werle etterpå! Han har lyst til å spytte på det mennesket! Men ser han fremover, så må selvorakten vike for en tilsvarende grandios oppskrivning av seg selv i positiv retning, for nå er han i egne øyne en verdensfrelser, en som tar *alles* forpliktelser på seg.

Denne dobbelthet av frelse og forbannelse, av himmel og helvete, av engel og demon har i stykket fått sitt mytiske uttrykk i historien om villanden. Forløserens rolle i villandens historie har den hund som henter villender opp fra havsens bunn. Den forbannede er villanden selv, som uforskyldt er blitt påført en ond skjebne, og som derfor stolt velger å trekke seg tilbake. Den fører sitt dødsmerkede liv der nede på »havsens bunn«.

I denne myte er det mulig å utskille et forløp bygget over en bestemt struktur: der er »et fall« og »en gjenoppreisning«. Fallets »sted« er »havsens bunn«. Høydalskogen er »stedet« for det uspolerte liv – livet før forbannelsen, men det er også gjenoppreisningens »sted«. Mørkeloftet kan symbolisere begge »steder« både »havsens bunn« og Høydalskogen, både opprinneligheten, fallet og gjenoppreisningen.

Bak myten om villanden, som er Ibsens egen oppfinnelse, ligger en annen myte: myten om »den flyvende hollender«. Den blir ikke utfoldet i teksten, men ligger der som en vannmerke. Ibsens eneste direkte henvisning til den i teksten er i Hedvigs ord om den gamle sjøkapteinen som hadde hjemført alle de rare sakene inne på loftet. Han ble kalt »den flyvende hollender«, sier hun.

»Den flyvende hollender« er en sjøkaptein som seiler om på alle ver-

dens hav og spår ulykke. Hollenderen er forstøtt og dømt til å seile om i all evighet uten ro og hvile. Han er satt utenfor tiden.

Hans forbannelse skyldes at han en gang i tiden forskrev seg til den onde. Men det er spådd at forskrivelsen kan oppheves den dag en ung, uskyldig kvinne fatter kjærlighet eller medlidenhet med den ulykkelige, mørke gestalt og ofrer sitt liv for ham. Da vil han være frelst. Således er hollenderen utspent mellom fortid og fremtid, mellom fortvilelse og håp, mellom forbannelse og forløsning. Han seiler om i et eksistentielt vakuum.

Men i Richard Wagners opera »Den flyvende hollender« blir den forbannede frelst ved at en ung pike fatter kjærlighet for ham og ofrer sitt liv for hans skyld.

Alle personer i Ekdalfamilien får deres liv skandert etter dette mytiske skjema. Alle har de sin tragisk fallhistorie, og alle har en gjenoppreisningsutsikt. Det er ikke bare Gregers som ansporer til slike mytiske tolkninger; Hjalmar er en nesten like dyktig mytolog.

Gamle Ekdal var en gang en dristig storviltjeger og en høyt respektert militær. Det var den gang han levde oppe ved Høydal. Fra de dristige jaktturet i Høydalskogen til de daglige besøk inne på mørkeloftet, hvor den gamle løytnant i dag morer seg med å jakte på kaniner, er veien lang og fallet stort.

Men fallet kan tolkes på så mange måter. Imellom *den gang* og *nå* ligger for Ekdals vedkommende et fengselsopphold. Han drev ulovlig skoghugst på statens område og ble dømt for det. Men i mytens belysning tar sakene seg annerledes ut. Det er hevn i skogen! sier den gamle jegeren et sted. Skogen er farlig for den som fri, stolt og dristig utfordrer den. Det gjorde han den gang han jaktet der inne. Derved kalte han skogens vrede ned over seg. Således er storheten både en styrke og en svakhet. Fallet kvalifiserer ham ytterligere som person, peker ham ut som et særlig menneske. Er han ikke lenger lykkens yndling, så er han dens demon, en av livets dystre dødsseilere.

Og skal denne historie forlenges, så må det bli ved å ty til Hjalmars utlegninger. I Hjalmars øyne har faren en fremtid. Han skal gjenopreises. Han skal få lov å bære uniformen igjen. Når faren på ny kan bære sin uniform med heder, så er han igjen den han var. Så er forbannelsen hevet, oppgjøret med de onde makter overstått.

For å makte denne frigjørelse må Hjalmar selv spille hundens rolle overfor villanden/faren. Den dag han gjør sin store oppfinnelse og hever Ekdalnavnet til heder og verdighet igjen, så vil han som takk for innsatsen kreve at faren får bære sin uniform som før. Hunden henter den skadskutte villanden opp fra »havsens bunn«; frelseren frelser den forbandede.

Hjalmar utstrekker sin frelserrolle til også å gjelde forløsningen av de øvrige familiemedlemmene. Ginas ulykke er i Hjalmars øyne hennes ulykkelige erotiske forhold til grosserer Werle. Og Hedvig har skjebnen slått med blindhet. Når han gjør den geniale oppfinnelse, som han me-

ner vil legge ham i en tidlig grav, så skal hans hustru kunne sitte igjen som »den hedengangne oppfinders velhavende enke«, og Hedvigs fremtid skal ialfall pekuniært være sikret.

Slik tolker Hjalmar seg selv som 'familiefaren' og 'familiefrelseren'. Men han kan også se seg selv i rollen som skadeskutt, som 'familieoffer', som et menneske for hvem tiden er gått i stå der nede på »havsens bunn«:

»Hjalmar (. . .) Da han (faren, E.Ø.) havde fått den grå klædning på og satt under lås og lukke, – å, det var forfærdelige tider for mig, kan du tro. Jeg hadde rullegardinene nede for begge mine vinduer. Når jeg kikket ud, så jeg at solen skinned som den plejer. Jeg begreb det ikke. Jeg så menneskene gå på gaden og le og snakke om likegyldige ting. Jeg begreb det ikke. Jeg syntes at hele tilværelsen måtte stå stille ligesom under en solformørkelse⁷.«

Her inne står tiden stille. Hjalmar er tragisk lenket bakut i tiden til farens ulykke.

Men det finnes en Gregers som har lyst og behov for å trekke denne ulykkelige skapning opp av dypet, hvor han er dukket ned for å dø i mørket. Slik har dette sakrale univers både sin tragiske og sin heroiske dimensjon.

Som vi ser av Hjalmars beskrivelse, skjærer denne livstolkning tilværelsen over i to halvdelar. Utenfor det tragisk-heroiske »kirkerom« strømmar livet videre. Og her har livet en annen tonalitet. Solen skinner, og menneskene er ikke lenger ensomme. Her er munterhet og glede. Molltonerne der inne kontrasteres av durtonerne her ute. Det menneskene er felles om, er ikke de store, avgjørende ting i tilværelsen, men hverdagens bittesmå og tilsynelatende likegyldige begivenheter.

Vi er nå ute av *sakraliteten* og inne i *trivialiteten*; vi forlater fortids- og fremtidshypostaseringen og kaster oss blindt inn i det løsevne enkeltøyeblikk.

Dette er nemlig en eksistensform som *også* dyrkes i *Vildanden*, og den har sin talsmann og eksemplariske figur i doktor Relling.

3.2 Dagligdagen

En stor del av det daglige liv i den ekdalske familie er reservert, ikke til å snakke om dystre og vanskelige ting som lidelse, død, fornedrelse, selvoffer, tragedie og gjenoppreisning, men om helt livsnære, praktiske oppgaver. Her diskuteres mat og drikke, velferd og trivsel. Villanden kan nok for dem alle være en tragisk fugl med en storhetstid bak seg, et fjernt og fremmed vesen i slekt med himmel og hav, og hvis liv og skjebne er bøyet inn under vertikalitetens lovmessighet (storhet, fall og gjenoppreisning). Men den kan likeså gjerne tolkes »horisontalt« som et ganske alminnelig og sølle vesen, som det er litt synd på, og som trenger pleie og omsorg for å kunne trives inne på mørkeloftet: Friskt vann hver

dag! Dens trivsel kan også måles på om den har gått i den nye kurven sin.

Men trivselsspørsmålet er også et spørsmål om »å glemme himmel og hav«, glemme hvem man var eller hvem man skal bli. Å trives vil si å lukke seg om nåsituasjonen og de nære begivenheter.

Det er denne livsform Relling behersker nesten til fullkommenhet. Doktor Relling er en mester i å skyve all fortid og fremtid til side – i eget som i andres liv. Hans »medisin«, som han flittig og konsekvent forordner, er et sedativ som slører perspektivet eller helt fjerner det. Bli man i Gregers' sakrale univers ekstremt »langsynt«, så blir man som Rellings pasient fortvilende »nærsynt«. Man kommer til å drukne seg i den halvveis blinde øyeblikksopplevelse.

Doktor Relling er også sin egen pasient. Han lukker seg av mot fortiden fordi den truer hans sjelefred med minnelser om utfordringer han ikke maktet å leve opp til, og fremtiden utraderer han for at den ikke skal stille ham foruroligende krav. Bakgrunnen for denne perspektivforkortning er en dypt pessimistisk livslære. Nederlaget er innkalkulert på forhånd: mennesket kan intet av seg selv; det kommer alltid til kort; det må derfor hjelpes og beskyttes. Den beste beskyttelse gir livsløgnen, for ved dens hjelp kan livet også avløkkes noen muntre sider. For å holde ut en slik tilværelse skal det nemlig til en god posjon humør. Derfor klovner doktor Relling med de livets klovner han er satt til å ta seg av. Hans milde overbærenhet, hans manglende vilje til å stille krav virker som generøsitetens blide regn over de forhutlede skapninger han har søkt tilflukt hos. For en flyktning er han jo!

Doktor Rellings kronvitne er kandidat Molvik. Molvik kan han vise frem som et eksempel på hvordan en kur lykkes. Molviks medisin er den livsløgn at han er »demonisk«. På demoniens konto kan det skrives mangel på omsorg, og således lykkes det Relling – slik forstår han det iallfall selv – å holde den fallerte teologiske kandidat permanent svevende over selvforaktens og selvmordets avgrunn. Demonien gjør Molvik i egne øyne til en spesiell og interessant natur, mens Relling med sin »viten« utleverer ham som klovn i livets manesje.

Fra det sakrale roms høyder og dybder er vi flyttet over i en »flat« eller »horisontal« eksistensform. Mørkeloftet er ikke lenger et sted høyt opp, dybt nede og langt vekk, men det helt konkrete og nærværende loftsrom, hvor morgensolen kan skinne inn igjennom takluggene, hvor duene kurrer og hønsene kakler – en virkelighet som ikke er stivnet i tidsløshet, men tvert imot befinner seg midt i strømmen av usammenhengende og tilfeldig begivenheter:

»Hedvig. (. . .) Om morgenen ser det anderledes ud end om eftermiddagen; og når det regner, ser det anderledes ud end når det er godt vejr^{7β}.«

Denne diametralt motsatte måte å tolke tilværelsen på, gjør at *Vildanden* hele tiden har et dobbeltperspektiv. Virkeligheten er dobbel.

Hjalmar er i dobbelt forstand oppfinner. Han er oppfinner i det lange perspektiv, hvor det er tale om vitenskapelige oppdagelser. Men han er

også oppfinner i det lille perspektiv. Daglig skyver han det store og vanskelige og langsiktige til side for å vie seg de nære, praktiske mål. De består i å uttenke alskens praktiske remedier til villanden og de andre dyrene der inne på loftet. Han går så inderlig fornøyd omkring og stiller med dette sammen med faren. Skytevåpnene, som han og faren er så opptatt av, er klenodier i det sakrale rom. De har spilt sin rolle i ekdalenes tragisk-heroiske slekthistorie. I dag er de tause vitner om den. Men disse skytevåpen er samtidig underholdningsgjenstander, leketøy, tidsfordriv. Hjalmar morer seg med å ta dem fra hverandre, smøre dem og sette dem sammen igjen:

»Hjalmar. Det er fars gamle gevær. Det kan ikke skydes med lenger; for der er noget galt fat med låsen. Men det er ganske morsomt at ha' det alligevel; for vi kan ta' det fra hinanden og gøre det rent en gang imellem og smøre det med benfedt og skrue det sammen igen -. Ja, det er jo mest far, som pudslar med slikt noget⁸.«

3.3 Dobbelteksponeringen

Det sette avhenger av øynene som ser! *Vildanden* handler om fotokunst i mer enn én forstand. Viktigere enn Hjalmar og Ginas fotografiering og retusjering er »fotografene« Gregers' & Rellings' manipulerende virkelighetsbilder. Liksom mørkeloftet fremtrer i fikserbildeaktig dobbelthet, eller endog tredobbelthet, slik kastes det ved iherdig hjelp fra de to bipersoner og mytebærere diametralt motsatte fortolkningsmønstre over alle begivenheter og personer i det ekdalske hjem. Liksom »fotografene« slåss innbyrdes om å avfotografere begivenhetene, om å legge perspektivet, slik kjemper de også om å »iscenesette« hendelsene.

Konflikten mellom Gregers' og Relling er en tolkningskonflikt. Begge mener de å ha monopol på »sannheten«. I virkeligheten er ingen av dem »sanne« fotografer. Sannheten ligger i det dialektiske samspill mellom hva de to hver for seg representerer. Hva den ene av de to søker å få frem med sitt kamera, det søker den andre å retusjere, og vice versa. Men et virkelighetsbilde blir aldri korrekt så lenge noe må undertrykkes. Sannheten avhenger av om øynene ser det hele og ikke bare nøyer seg med det halve.

Vildanden har to mytebærere, men bare én hovedperson, og det er denne persons erkjennelsesproblem som strukturerer stykkets forløp. Denne person er Hjalmar Ekdal selv. Hjalmar er borger av to verdener, Gregers' og Rellings'. Det innebærer at såvel Gregers' som Relling' over innflytelse på hans tolkninger og handlinger. Men på en litt spesiell måte.

Det er en slags konsekvens i Gregers' og Rellings' holdninger. Konsekvensen går ut på at de hver for seg bestandig tolker begivenhetene i ett perspektiv, og at de hefter med deres eksistens for deres respektive utlegninger.

Med Hjalmar har det seg slik at han snart er Gregers' mann, snart

Rellings. Hjalmar beveger seg gjennom verden med *inkonsekvensen* som særkjenne for sine tolkninger og handlinger. Han kan ikke holde fast et perspektiv, eller rettere: han ønsker det ikke. Hans liv utfolder seg i glidninger mellom langsynthet og nærsynthet, mellom det å anstille seg i den tragisk-heroiske positur og det å opptre i klovners rolle.

»Ikke øl i en sådan stund. Giv mig fløjten«, sier han et sted til Hedvig, og legger derved distanse til den jevne hverdagslighet. Et annet sted sitter han og betror Gregers om Hedvigs tiltagende blindhet: »Glad og sorgløs og kviddrende som en liden fugl flagrer hun ind i livets evige nat. (overvædet). Å, det er så knusende svært for mig, Gregers«. Og når Hedvig i samme øyeblikk kommer inn med øl til dem og spør dem om de vil ha smørbrød, svarer han: »Nej. Ikke smørrebrød nu«. Så legger han til: »Ja, kanskje Gregers tar et stykke?« Men Gregers vil ingenting ha. Da sier Hjalmar:

»Hjalmar (fremdeles vemodig). Nå, du kan jo sette ind lidt alligevel. Skulde du ha' en skalk, så var det bra'. Og så la' det være tilstrækkeligt smør på, du?«

Det lystige kan dreies over i det elegiske, det komiske over i det tragiske – liksom prosessen kan gå den annen vei. Hjalmar kan spille snart i Gregers' toneart, snart i Rellings. Han behersker begge til fullkommenhet.

Det er denne sublimе glidning fra tragedie til komedie som har gjort at dramaforskere har kalt *Vildanden* for et av verdenslitteraturens klarste eksempler på hva en tragi-komedie er.

I virkeligheten har man ikke sagt noe vesentlig om stykket dersom man nøyer seg med å ta denne så karakteristiske dobbelt-diskurs i teksten til inntekt for en bestemt genre-realisasjon. Det er i dobbeltdiskursen at nøkkelen til forståelsen av stykkets selvbedragstematikk ligger.

Dobbelttolkningene Hjalmar gjør bruk av, garanterer ham å installere seg engasjementsfritt i sin verden. Det er ikke Relling og Gregers som *braker* Hjalmar i deres jakt på tolkningsmessige bekreftelser, men omvendt Hjalmar som lukrerer på deres tolkninger til å bygge en verden av illusjoner opp omkring seg selv.

Mot slutten av stykket kommer Hjalmar et sted til å innrømme at han utmerket godt vet han han beveger seg omkring i et speilkabinett, hvor det gjengis såre lettkjøpte idealbilder av ham selv. Men denne speilverden tar han ikke helt alvorlig, sier han. *Han* kan gjerne unnvære dem, men *Hedvig* ynder dem. Derfor oppgir han dem ikke. Samtidig utlegger han sitt forhold til Hedvig som den »navlestreng« han har til virkeligheten. Det er her han er ekte, det er her han tåler å bli prøvet. Om han klovner og stiller seg i tragisk positur, så betyr dette intet. Det er i den dype kjærlighet til Hedvig at hans autenticitet som menneske kan bekreftes.

Vi vet hvordan det går. Også i forholdet til Hedvig svikter Hjalmar. Han makter ikke å stå ved de kjærlighetserklæringer han er kommet med. Ved å ofre Hedvig slipper han å stå ansikt til ansikt med sitt livs-

lange selvbedrag. Etter å ha vært ute et øyeblikk av det illusjonsrike speilkabinett, etter å ha stått mytefri og naken et øyeblikk foran Hedvigs lik, så velger han liksom faren å tre inn igjen i det rom hvor mytene beskytter ham. Og så er veien ut til virkeligheten sperret en gang for alle. Han er tvunget til å irre omkring i sin personlighetsødeleggende fortolkningslabyrint.

Analysen av *Vildanden* hadde lært meg en hel del: for det første å arbeide sikrere med tids- og romkategoriene, for det andre å koble myteundersøkelsene sammen med selvbedragstematikken. Jeg begynte å arbeide ut fra den tese at dobbeltmytologien hadde samme strukturelle plassering i alle samfunnsdramaene, at de utgjorde et slags symmetrisk mønster omkring hovedpersonen, at de forholdt seg dialektisk (gjensidig forutsettende og utelukkende) til hverandre og at de representerte et sett av selvlegitimeringer som tillot hovedpersonen å fuske i eksistensen uten å bli krevd til regnskap for det.

4. Aage Henriksens Ibsensyn

I disse årene dukket det opp i tidsskriftet *Kritik* to viktige Ibsenartikler av Aage Henriksen. Den første stod i *Kritik* 1 og het »Freud og digterne«. Med utgangspunkt i Gunnar Brandells store essay, *Freud og hans Tid*, ga Henriksen seg i kast med å analysere *Fruen fra havet* og *Rosmersholm*. Det var i 1967. To år senere kom artikkelen »Henrik Ibsen som moralist« (*Kritik* 11). Den gikk særlig inn på *Bygmester Solness*.

Disse artiklene fikk stor betydning for meg. Mange av Henriksens synspunkter var identisk med mine. Vi var felles om *mistenksomheten* overfor de ibsenske helter. Der jeg talte om dobbeltmytologi og glidninger i de selvlegitimerende argumentasjoner, der brukte Aage Henriksen uttrykkene *dobbeltmotiveringer* eller *skinnmotivering*: »I dette studium (det Ibsen har gjort til sitt domene, E.Ø.) er grundstørrelsen det dobbeltmotiverede utsagn. Det kan findes i enhver annoncetekst, der er skrevet i sælgerens interesse, men kun nævner køberens fordel«¹⁰.

Og der jeg beskrev det ibsenske fusk i eksistensen som en måte å gardere seg mot tilværelsens utfordringer på, slik at man engasjementsløst og risikofritt kan gli igjennom livet, der fremhevet Aage Henriksen Ibsens moral, hvor det avgjørende var »at kende sig selv og være i overensstemmelse med sig selv, at være identisk fra situation til situation og at tale og handle i overensstemmelse med sine virkelige hensigter«¹¹.

Men Aage Henriksens behov for å tenke forfatterskapet inn i organisatiske syntesedannelse, inn i sammenhenger der diktningen som åndsform leder ut over det tidsavgrensede og samfunnsbetingede, fører ham på villspor. Han oppstiller en slags alkymi for det ibsenske drama basert på teorien om elementenes faste symbolverdi fra stykke til stykke:

»Som symbolplaner hos Ibsen sigter elementer ikke, som så ofte i

teosofien, direkte til legeme, sjæl og ånd, men angiver en trindeling af bevidstheden og danner tilsammen en bevidsthedsmodel. Jord har at gøre med de tanker, der knytter sig til ejendom og næring, vandet har som det strømmende element med de tanker og forsæt at gøre, som drejer sig om hengivelse og kærlighedslængsel, og luften med de forestillinger, der angår anseelse og ry mellem mennesker, meningernes lette og flygtige sfærer¹².«

Den enkelte tekst unndrar seg en slik fasitbestemmelse. Aage Henriksens Ibsenlesning har derfor ganske avgjort sin styrke i detaljanalysen, ikke i helhetstolkningen.

Det er riktig at elementsymbolikken florerer i flere av Ibsens stykker – især i de siste. Men denne symbolikk er like lite allegoriske nøkler til tolkningen som den øvrige symbolikk er det. I likhet med de øvrige symboler er de situasjonsbetingede og personrelaterte og skifter følgelig helt tiden betydning alt etter hvor vi plasserer oss i dette relativitetsunivers. Det gis ikke objektive observasjonssteder. Alt og alle er inndratt i den subjektivt reflekterte bevissthetsproblematikken. Alt er tilrettelagt slik at det kan gjøres til gjenstand for fortolkning hos enkeltindividet.

Elementsymbolikken var i mine øyne deler av den symbolske myteverden jeg i lang tid allerede hadde beskjeftiget meg med.

Mange år senere kom Jørgen Haugans doktoravhandling, *Henrik Ibsens metode. Den indre utvikling gjennom Ibsens dramatik* (Kbh. 1977). Haugan bekjente seg også til den henriksenske metode. »Mistankens hermeneutikk« het den her.

»I forfatterskaber som Ibsens og Claussens og Grundtvigs finder man alle de periode- og programtræk, som deres tid og miljø nu engang levede«, skriver Aage Henriksen et sted¹⁴. Og han forklarer dette fenomen slik: »Enhver begynder med de vaner og de tilværelsestolkninger, som familie og samtid tilbyder. I den forstand er enhver mand af sin tid. Hans voksenalder indtræffer, når tiden og de færdige former ikke mere bruger ham, men han dem. Det er ikke ved at reagere og forkaste, at en moden ånd frigør sig fra familie og samtid, men ved at tilegne sig og gennemlyse den livserfaring, som overtagne vaner og former indeholdt«. Og han legger til litt senere i samme artikkel at »det er frigørelsen fra de determinerende kræfter, der baner vej for den viden, at sandhed hverken er idé eller bevis, men personlighed«.

Således oppstår det i diktningen brytninger mellom de sosiale jeg og det personlige jeg. Men det er hos Aage Henriksen ingen tvivl om at det er i det personlige, i den kunstneriske lidenskap, i det erotiske rom at veien til innsikten er å finne, og heller ikke at det er forbundet med personlig vekst og modning å vende sin interesse i denne retning.

Over denne personlighets-, kunstner- og samfunnsforståelse var Jørgen Haugans opprissning av »den indre utvikling« i Ibsens forfatterskap kalkert.

Haugan leste dramaene fra *Samfundets støtter* i 1877 til *Når vi døde vågner* i 1899 som faser i en modningsprosess hos forfatteren. Heltene fra *Samfundets støtter* og til og med *Rosmersholm* var alle sammen styrt av private driftstilskyndelser, men ved å hellige seg et ideal, en ofentlig sak innbilte de seg å ha distansert seg fra en privat, legemlig verden, påstod han. Avskjæringen av det subjektive som disse heltene foretok, medførte en fortrenning. Men det fortrenge lot seg ikke helt mane i jorden. Det dukket opp igjen og styrte handlingen.

I *Rosmersholm* dukket denne konflikt mellom et politisk-ideologisk utepan og et erotisk-psykologisk hjemmeplan opp til overflaten og ble bevisstgjort. Denne konflikt var en motsetning mellom den brandesianske gjennombruddsfilosofi og den spesifikt ibsenske dybdepsykologi. Således kom Ibsen, ifølge Haugan, mer og mer til å betrakte det moderne gjennombrudds forventninger til det avkristnede, illusjonsfrie menneske »som en ny illusjon og en gigantisk fortrenningsmanøvre«¹⁵. Dette var en modningsprosess som løp over tid, slik at »hvis det er 50% idealistisk forkynnelse og 50% avsløring i *Samfundets støtter*, så er det 40% idealisme i *Et dukkehjem*, 30% i *Gengangere*, 20% i *En folkefiende* og 0% i *Rosmersholm*.«

I moden alder kom Ibsen dermed til å avsløre at han ikke hørte hjemme innenfor den idealistisk og politisk kulturradikale bevissthetsform, men var bundet til »en eldre tradisjon«. Innenfor denne tradisjon fantes den »åndserotiske erfaring« at den seksuelle hemning var viktig som »produktivt incitament«¹⁷.

I Ibsens tilfelle dokumenterte Haugan dette ved å påpekte hvorledes oppstandelsesmotivet var gjennomgående i teksten, og oppstandelsesmotivet utla han slik: »det erotiske skal avdø i dets jordiske, seksuelle skikkelse for å gjenopstå som en foredlet, ideal kraft. Den seksuelle sublimering reiser en Jakobstige som bringer heltene inn i himmelen«¹⁸. Han konkluderte med å påstå at forfatterskapet med sin grunnleggende sublimerings erfaring foregrep en senere modernistisk myte: »troen på at man kan dø ut av en triviell borgerlig hverdag for å gjenopstå i sannere skikkelse i kunstverket eller i kunstproduksjonen«¹⁹.

Dette var etter min mening å redusere forfatterskapets grunnleggende tematikk til et spørsmål om erfaringer omkring den kunstneriske skapelsesprosess. Vid siden av at Haugan gjorde Ibsen til en forløper for modernismen – hva jeg var grunnleggende uenig i (se *Hedda Gabler*-analysen) – kom han til skyve interessen over på de siste dramaerne på bekostning av de første i rekken av samfunnsdramaer. Det var jeg også betenkt ved.

I slutten av 60-årene da Henriksen-artiklene kom, stod den tradisjon innen litteraturforskningen som jeg kjente til, uten en viten om formidlingen mellom tekst og samfunn.

Det er en av forklaringene på hvorfor Aage Henriksens idealistisk-psykologiske kunstforståelse slo så sterkt an, ved siden av at Henriksen

var en eminent tekstleser.

Haugans bok kom for sent til å kunne spille en tilsvarende rolle. De viktigste synspunktene var allerede fremført av Haugans lærer, og litteraturforskningen var nå godt i gang med å utvikle teorier på forholdet mellom tekst og samfunn.

5. Villy Sørensen og folkevisene

Eksistenspsykologien hadde i 60-årene en blomstringsperiode, og det sentrale navn i Danmark var Villy Sørensen. Flere av hans bøker kom til å spille en rolle for mine Ibsenstudier, især *Digtere og Dæmoner* fra 1958, men også *Hverken – eller* fra 1964 og *Kafkas Digtning* fra 1968.

Kafka-boken hadde følgende motto: »Enhver ikke oppfylt indre pligt bliver til en ulykke . . .« I det ligger den forestilling at om den normale »individuasjonsprosess« med den enkeltes naturlige utfoldelse av sine indre muligheter forhindres, så slår denne traumatiske opplevelse over på de ytre forhold, som derved perverteres. Det ytre blir tilskrevet det som egentlig er i det indre. Villy Sørensen siterer Kirkegaard: Man »lader det foregaa udvortes, der er indvortes«.

Villy Sørensen illustrerte denne eksistenspsykologiske forståelse ved sin lesning av folkevisene i essayet »Folkeviser og forlovelser« fra *Digtere og Dæmoner*. Her tolket han omskappingsfenomenet som projisering av en indre konflikt.

På det tidspunkt i et menneskes liv når det skal bevege seg over fra én eksistenstilstand til en annen, engster dette menneske seg og våger ikke å realisere den frihet det vitterlig er i besittelse av. Det er denne labile tilstand som Villy Sørensen kaller for *overgangssituasjonen* eller *forlovelsessituasjonen*, for ofte dreier konflikten seg om en elskende persons oppbrudd fra sitt foreldrehjem for å gi seg inn i nye bindinger og tolkninger.

I en slik tilstand kan folkevisehelten komme til å reagere ambivalent. Han kan være både tiltrukket og frastøtt, fordi den han elsker, representerer en trussel mot det han tidligere har vært bundet til. Denne ambivalens kan opptre rent perseptivt, slik at hovedpersonen snart ser sin utkârne som menneske, snart som demon.

Kategorien »det demoniske« hentet Villy Sørensen hos Søren Kierkegaard, især fra *Begrebet Angst*, for projiseringen av en psykisk konflikt over på omverdenen var primært forbundet med angst: angsten for valget, angsten for selvovertagelsen. På overgangen mellom barn og voksen har mennesket lett for å skyve ansvaret for seg selv fra seg. Ved å unnlate å si seg løs fra de formyndere som naturlig rådet over en i barndomsårene, forlenger det unge menneske sin egen barndom inn i den voksne alder og forblir umyndig, ubevisst, kronisk uskyldig. (Se f.eks. Villy Sørensens novellesamling *Formynderfortællinger* eller Klaus Ribbjergs roman *Den kroniske uskyld*).

Den eksistensialistiske antropologi jeg her fant utviklet, fikk betydning for mine Ibsenstudier, men den mer direkte årsak til at jeg falt over Villy Sørensen var hans eksistensialistiske tolkning av folkevisene. I arbeidet med å finne frem til de myter Ibsen anvendte i sine stykker, hadde jeg oppdaget at den hedenske livsutfoldelse like ofte var uttrykt i folkevisemyter som i antikk gresk eller romersk mytologi. Det gjaldt f.eks. i dramaer som *Gengangere*, *Rosmersholm* og *Fruen fra havet*.

Villy Sørensen-inspirasjonen satte meg tidlig i 70-årene i gang med å analysere *Gengangere* ut fra et folkevisemotiv hentet fra »Olav Liljekrans« (den danske »Elverskud«).²⁰ Og senere gikk jeg i gang med *Et dukkehjem*, som jeg her trekker opp noen synspunkter på.

6. *Dukkehjemmet – den problematiske overgang fra barn til voksen*

6.1 Opptegnelsene

Da jeg tok fatt på analyse av *Et dukkehjem*, var jeg rustet til oppgaven med tesen om selvbedraget utfoldet i et dobbelt sett av myter eller selvlegitimeringer, pluss en ide om hvordan den eksistensialistiske selvovertagelse var forbundet med en overgangssituasjon: overgangen fra barn til voksen.

Det viste seg hurtig at de mytiske forestillingsmønstre i dette stykket gik nedenunder eller bakenfor de kjønnsrollemønstre og -forestillinger som naturligvis *også* var der. Dette var en konstatering som tvang meg til å fokusere sterkere på selvbedragstematikken enn på kvinneemansipasjonsaspektet. Jeg måtte konkludere at Noras eksistensielle selvovertagelse igjennom bruddet med Helmer, mindre var en kvinnespesifikk emansipasjon enn det var et oppgjør med holdninger som fanget såvel den kvinnelige som den mannlige part i ekteskapet og holdt dem fast i selvødeleggende bedrag.

Men før jeg kom så langt, hadde Ibsens egne opptegnelser til stykket voldt meg en del problemer, for her syntes Ibsen å føre såkaldt *komplementære* argumenter i marken i kjønnsrolledebatten.

Komplementaritetssynet i forbindelse med kjønnsrolledebatten hevder tesen om en kvinnelig »naturlighet« som noe annet enn en mannlig »naturlighet«. Det krever at kvinnene skal ha rett og muligheter for å bringe sine egne erfaringer med inn i samfunnslivet, da disse erfaringer er av en særlig kvalitet.

Ibsen skriver:

»Der er to slags åndelige love, to slags samvittigheder, en i manden og en ganske anden i kvinden. De forstår ikke hinanden; men kvinden dømmes i det praktiske liv efter mandens lov, som om hun ikke var en kvinde men en mand.

Hustruen i stykket ved til slut hverken ud eller ind i hvad der er ret eller uret; den naturlige følelse på den ene side og autoritetstroen på den anden bringer hende ganske i vildrede.²¹«

Teorien om et motsetningsforhold mellom en kvinnenatur(lighet) og en mannenatur(lighet) gjennomsyrrer romantikkens menneskeforståelse og virker som en tilskyndelse til den form for oppmerksomhet overfor kvinneproblemet som manifesterer seg i galanteriet: respekt for den kvindelige egenart! Det er en teori som harmonerer dårlig med det menneskesyn jeg for et øyeblikk siden risset opp. Her var selvovertagelsen først og fremst et bevisshetsproblem, knyttet seg til overgangssituasjonen mellom barn og voksen og unndro seg kjønns spesifikke bestemmelser. Man kunne si at det siste syn baserer seg på den liberalistiske forestilling om »kjønnsløs« likhet og rasjonalitet.

Nå viste det seg imidlertid at Ibsens kvinnesyn gjennomgikk en forandring fra opptegnelsesfasen til stykket ble skrevet ut. Han oppga komplementaritetsteorien.

6.2 Den uansvarlige nytelse og den lidelsesfylte puritanisme

Et dukkehjem rommer flere juridiske problemer omkring kvinnens samfunnsmessige stilling: hennes rettsstatus i og utenfor ekteskapet både når det gjelder økonomi og rettigheter overfor barna. Disse problemer er tidsspesifikke. De ligger der i stykket, men spiller en helt underordnet rolle i forhold til selvbedragstematikken.

Et dukkehjems dobbeltmyte er den »hedenske« myte om nytelsen og den »kristne« myte om lidelsen. *Et nytellesspor og et lidellesspor er trukket igjennom det helmerske ekteskap fra dets opptakt og frem til dets oppløsning.*

Følger man lidelsesveien, får man i første rekke øye på personen Helmer. Hans liv synes å ha vært en eneste stor anstrengelse for å sikre ekteskapet rent økonomisk, og så hardt har han arbeidet at han en gang var sterkt overanstrengt og hans liv var i fare. Det var da de tok til Capri, og Nora lærte sin tarantelladans. Det var også den gang hun begikk sitt skjebnesvangre falskneri for å sikre seg penger til den reise som »skulle redde Helmers liv«.

Så kraftig er denne lidelsesrune risset inn i alt det verdifulle gods ektefellene har hatt og har mellom seg, at Nora ikke nøler med å hevde at Helmer gladelig vil gi sitt liv for hennes skyld, liksom hun selv er parat til å ofre på samme måte.

Forøvrig kjenner hun av egen erfaring lidelsesveien. Når hun nesten daglig lukker seg inne og i hemmelighet utfører skrivearbeide for å tilbakebetale hva hun skylder på det lån hun opptok den gang Helmer var dødssyk, så har hun parallelt med Helmer begitt seg ut på lidelsesveien. På denne vei møter hun avsavnet, lidelsen, offeret, pengemangelen og døden, men også kjærligheten eller »det vidunderlige« som er kjærlighetens navn i dette stykket. Og netopp det at lidelsesveien fungerer som

garant for kjærligheten, gjør den verd at gå.

Men kjærligheten kjenner i dette ekteskapet altså også andre veier. Andre kjærlighetspanter utveksles og fungerer som garant for at de elsker hverandre. Man kunne i denne sammenheng tale om en estetikkens og sanselighetens sirkulasjonsfære.

Når Nora forvandler seg selv til en muntert kvidrende lerkfugl, en egensindig slikkmunn, en pengesløsende og uansvarlig spillefugl, en naiv og ubekymret neapolitansk fiskerpike eller en hemmelighetsfull og eggende tarantelladanserske, så bidrar hun til utviklingen av denne estetikk. Hun ofrer så å si på kjærlighetens alter. Hun gjør seg selv til objekt for Helters forelskede beundring og begjær.

Og Helmer bidrar til den samme produksjon av »det vidunderlige« når han lik en Don Juan spiller forførerens rolle overfor sin hustru og begjærer henne som om det var første gang, og hun en ung uskyldighet.

Men er det i virkeligheten kjærlighet?

En mistanke om det bedrageriske ved disse kjærlighetsmyter får man ved å se nærmere på de to mytebærere i stykket.

Fru Lindes lidelsesvei gjennom livet er blitt stukket ut ved at hun bevisst og konsekvent har valgt å *ofre* kjærligheten når den var der som mulighet. Hun satte andre ting over kjærligheten og fikk dermed bare de halve og kvarte følelser realisert i livet.

På samme måte er doktor Ranks nytelsesholdning et produkt av et kjærlighetsavsavn.

Derfor går de to bipersonene rundt i det helmerske hjem som levende dementier av kjærligheten; de symboliserer kjærlighetsnegasjonen.

Når selvbedraget avsløres i den helmerske familie – og det skjer ikke frivillig, men fremprovosert av Krogstad – så reagerer de to ektefeller diametralt motsatt på den prøve de nå blir satt på. Nora ser bedraget i øynene og tar konsekvensene av hva hun har sett. Hun blir »voksen« eller »myndig« og forlater »dukkehjemmet«, hvor hun og Helmer har lekt som to uansvarlige barn.

Helmer velger å lukke øynene og late som om intet er skjedd. Det innebærer at han ikke får den selvutvikling som Nora har startet på. Han blir sittende tilbake i umyndigheten og med det ord på leppene som netopp har befestet mytene og selvbedraget i ekteskapet: ordet »det vidunderlige«. Helters skjebne blir den kroniske uskyld. Derfor har Nora ikke lenger noe hos ham å gjøre, og derfor er også det ekteskap hun forlater, fullstendig verditomt.

Det er klart at innenfor denne selvbedragstematikken ligger noe fine iakttagelser omkring kjønnsrollefordeling i det helmerske hjem. Innenfor lidelsesmyten spiller de to ektefeller forskjellige roller. Lidelsesmyten har intim sammenheng med arbeidet og kleber derfor tettere til forsørgeren i ekteskapet enn til den forsørgede. På samme måte er det en motstilling mellom den aktive, mannlige part og den passive, kvinnelige part i det erotiske spill nytelsesmyten legger opp til.

Men at kjønnsrolledifferansen spiller en underordnet rolle i forhold

til selvbedragstematikken viser seg blant annet ved at rollene er byttet om hos bipersonene: her er det kvinnen (Fru Linde) som oppbærer lidelsesmyten, mens det er mannen (doktor Rank) som lever på nytelsen.

Følger vi Ibsens selvforståelse, så blir kjønnsrolleproblematikken så å si omklamret av temaet om det menneskelige selvbedrag, og så er Noras utbrudd fra ekteskapet ikke primært, men først sekundært en kvinneemansipatorisk handling. Primært er det menneskets utfrielse av selvbedraget. Og på dette abstrakte nivå blir det ingen forskjell på den mannlige og den kvinnelige frigjørelse. Heller ikke i utgangspunktet blir det forskjell: om Nora går umyndig over fra farens hender til Helmers, så er Helmer dypest sett mer myndling enn formynder. Begge er de like store syndere for Vårherre (eller for Ibsen) når de leker uforpliktende videre etter at barnealderen er overstått og foreldrehjemmet forlatt.

7. *Vinløv i håret*

Nå kom turen til *Hedda Gabler*, et stykke som jeg i mange år hadde vært fascinert av uten å kunne dechiffre dets symbolspråk.

For hva ville det si »å ha vinløv i håret«? Hadde Ejlert Løvborg det når han lik en ridder i turnering ble sendt ut av Hedda for å forsvare hennes farver? Hadde han »vinløv i håret« når han omkom under så sørgelige omstendigheter i den rødhårede sangerinnen Dianas salonger? Hadde Hedda det da hun rettet pistolen mot tinningen og trykket av?

Peter Olivarius tolket hennes selvmord slik: »Hedda selv skyder sig på skønneste måte til sidst. Det er imidlertid blot en sidste gestus og bravade dækkende over den absolutte selvopgivelse (. . .)«. ²²

Else Høst hadde den stikk motsatte oppfattelse:

»Som en stolt rytterske fra fjerne horisonter red Hedda Gabler inn i skuespillet. I kjølig avstand fra alt vanlig menneskeliv bar hun i sitt indre på en drøm om en fri og skjønn tilværelse. Om hun ikke maktet å omsette den til levet liv, redder hun den fra virkelighetens besudelse. Med løftet hode kan hun igjen forlate dramaet, og legge drømmen hel og ubesmittet tilbake i sin skapers hender²³.«

Else Høst satte vinløvssymbolikken i forbindelse med en dionysisk livsutfoldelse. Hun henviste til en Dionysoskultus i *Kejser og Galilæer* (»Priset, priset være du, vinløvkransede Dionysos!«), og fikk samtidig risset opp en verdipolaritet i dramaet mellom en »lys« og en »mørk« fylking. På den ene side dionysikernes »egoistiske, hensynsløse jeg-utfoldelse«, og på den annen side »en livsgang rettet mot uselviske mål«. I den siste leir plasserer hun tante Julle, Tesman, Thea Elvsted og Berte, mens de »mørke« dionysikere er Brack, Løvborg og Hedda. De er dominert av kulde, lidenskaper og maktlyst.

I denne verdipolaritet så jeg naturligvis ansatser til en bestemmelse av stykkets dobbeltmytologi.

Men først et par andre iakttagelser.

Det er forholdsvis lett i *Hedda Gabler* å se at rommet omkring ho-

vedpersonen fungerer som selvvalgt isolat. Hedda vokter dets innganger!

Heddas eksil er valgt av angst for alle livsutfordringer, av motvilje mot å engasjere seg i tilværelsen. Denne frivillige eksilering driver henne til å søke surrogattilfredsstillelse, og så kommer hun til å leve livet så å si pr. vikar. Hun blir en slags voyeur.

En slik vikar er Ejlert Løvborg for henne. Det har han ikke alltid vært. Det var en gang at han kom til generalens datter som beiler, men han ble avvist. Dog var den erotiske temperatur under de unges samtaler så høy at Løvborg opptent av begjær holdt på å forgripe seg på Hedda, og hun måtte true med farens pistol for å verne sin dyd.

Det er herfra den lidenskap stammer som Hedda forsøker å manipulere med i den aktuelle situasjon, hvor Løvborg på ny trer innenfor hennes oppmerksomhetsfelt.

Således griper stykkets presenssituasjon tilbake til det man med Villy Sørensen kunne kalle Heddas forlovelsessituasjon: den fase i hennes liv hvor hun skulle ha gjort seg myndig og revet seg løs fra farsautoriteten. Hedda velger isteden i denne skjebnestund å klamre seg til farsautoriteten av angst for det nye, ukjente og utfordrende. General Gablers pistol symboliserer denne autoritet.

Slik forblir hun sin fars datter og i overført betydning 'kronisk uskuldig'. Og som vi vet, betyr enhvert ikke oppfylt indre plikt en ulykke.

Den uforløste kjærlighetsdrift er årsak til alle splittelser og perverteringer i Heddas senere tilværelse. Kjærlighetsdriften er spaltet ut i forskjellige eros- og agapeartikulasjoner. Det ser vi illustrert i de personer Hedda omgir seg med. Her finnes en fløy av »kristne samaritter«, som ikke kjenner andre driftstilskyndelser enn dem som består i å tjene og ofre seg for andre. Tante Julle er den inkarnerte offervilje, men også Thea Elvsted og Jørgen Tesman har en rem av huden. »Erotikerne« finnes i forskjellige varianter. Det er sangerinnen Diana som underholder i sine salonger. Men hun er som jaktgudinnen Diana bare til å se på, ikke til å røre. I hennes salonger slår den båndlagte seksualdrift over i det voldelige. Men det er også den respektable borgeren Brack, hvis ungarlag bare er for »de prinsippfaste«. Her dyrkes kjønnslivet, ikke som handling, men som vovede historier, som fantasi. Og endelig er det Løvborg, som har vanskeligere for å styre sitt dionysiske anlegg, og derfor er kommet på kant med den borgerlige velanstendighet.

Slik har den hedenske livshengivelse og det kristne selvoffer flere realisasjonsnivåer i teksten. *Og Hedda knytter an der realisasjonsnivået er lavest og selvriskoen minst, dvs. hos Jørgen Tesman.*

Når hun for en gangs skyld manner seg opp til å ville investere noe, og får sendt Ejlert Løvborg til ungarlag hos Brack med hennes vinløvsvisjon som ideal for livsutfoldelsen, så viser det seg at idealet er umulig å realisere. Hun har geilet ham opp på forhånd, slik at den dionysiske livstrang er fremme i ham. Men den skal ikke få lov å finne et

naturlig avløp. Hun krever at han skal ha »makt over seg selv«, at han sublimerer.

Den kristne forsakelseslære og den hedenske lære om livshengivelse er her smeltet sammen i en legering som har *motet* (livsmotet) og *makten* (makten over seg selv) som høyeste verdier. Det tar seg ut som livsutfoldelse og selvrealisasjon, men er i virkeligheten fordekt livsangst – en sublim form for selvkastning.

Den dionysiske helt Hedda sender ut av døren for å realisere hennes verdier, er spaltet helt ned til roten av sitt driftsliv. Hans drifter er plukket fra hverandre og buntet sammen igjen på kunstig vis. Dette mixtum compositum skal gjøre det ut for et harmonisk ideal, en livsutfoldelse som rommer både etiske og estetiske kvaliteter.

Men det aller viktigste ved dette ideal er at det søker å unndra seg de organiske lovmessigheter driftslivet normalt er underlagt. Denne vei fra det naturlige og organiske til det kunstige og uorganiske regnes vanligvis for å være modernismens initieringsrute. *Den samme eksentriske flukt fra det virkelige over i det sære og abnorme, den samme trang til å splitte, fremmedgjøre og eksperimentere med driftslivet for å fremtvinge nye persepsjoner og euforiske svingninger av det, den samme dyrkelse av høyt oppdrevne dissonante spenninger, møter vi hos modernisten.*

I 1859 skrev Charles Baudelaire: »Fantasien opløser (décompose) det ganske skaberværk i dets bestanddele; efter love, som udspringer alledybest inde i sjælen, samler og sammenføjer den de således opståede dele og frembringer deraf en ny verden«. ²⁴ Det uvirkelige settes her over det virkelige; det kunstige og uorganiske over det organiske og naturlige.

Hugo Friedrich markerer modernismens samfunnsmessige utgangspunkt i følgende beskrivelse:

»Helt frem til begyndelsen af århundredet (1800-tallet. E.Ø.) tildels også ind i det, befandt poesien sig i samfundets ekkorum, man ventede af den velkendte emner eller situationer i idealiserende billeder, helbredende trøst endog i fremstillingen af det dæmoniske, hvorved lyrikken selv som genre ganske vist skilte sig ud fra andre genrer, men dog på ingen måde blev sat højere. Men da kom poesien i opposition til samfundet, der var sysselsat med økonomisk at sikre tilværelsen, den blev en anklage mod den videnskabelige løsen verdensgæder og mod offentlighedens poesiforladthed ²⁵.«

Slik ble den modernistiske poesi en slags protestform – pendlende mellom l'ennui (lede) og eufori. Den ville ramme virkeligheten der den var banal, eller blott og bar natur – i begge tilfeller var det ensbetydende med at den var åndløs.

På tross av utviklingen befinner Ibsen seg med sin diktning ennå innenfor det Friedrich kaller »samfundets ekkorum«. Derfor sender han den borgerlige virkelighet hevnende etter de to personer i stykket som har mer enn en tilfeldig likhet med modernismens heltefigurer.

8. *Traumer og unnlåtelsessynder*

Freud var fortrolig med Ibsens tekster. Det forekommer i hans arbeider flere allusjoner til personer og forhold i skuespillene, og han laget en analyse av *Rosmersholm*. Her hevder han at Rebekka West lider av et Ødipus-kompleks²⁶. Hun har stått i forhold til sin egen far. Når hun senere handler, drives hun frem av den voldelige følelesskulpturering hun er blitt utsatt for i barndomshjemmet. Hun søker på Rosmersholm å manøvrere seg inn i det samme far-mor-forhold som hun var i hos doktor West, dvs. hun begjærer morens plass i en »blodig« trekant-kamp. Det skjer rent ubevisst, på samme måte som hun ubevisst mottok incest-pregningen i barndommen. Hun hadde ingen anelse om at doktor West var hennes kjødelige far.

Først når rektor Kroll forteller Rebekka at den mann hun har stått i forhold til, er hennes biologiske far, viker hun tilbake for sin plan med Rosmer og seg selv. Incesten viser seg å være et traume hun ikke kan komme ut over. Fortiden fanger henne.

Den freudianske terapi med renselse av affektene og utfrielse fra den neurose de sjokkerende barndomsopplevelser har påført henne, finner altså ikke sted i dette stykke.

Den finner til gjengjeld sted i *Fruen fra havet*, mener Gunnar Brandell i *Freud og hans Tid*, hvor han påpeker likheten mellom Ellidas »helbredelse« og den »katharsiske« virkning Freud selv oppnådde med sine behandlinger. I ektemannen Wangel ser han den freudske analytiker som igjennom samtalerapien medvirker til å drive frem det fremmedpsykiske i Ellida og til å dechiffre det billedspråk det fremmedpsykiske betjener seg av, slik at Ellida bevissthetsmessig kan ta stilling til det og komme ut over sitt traume.

I mine øyne var det klare likhetspunkter mellom det dybdepsykologiske menneskebilde Freud forfektet og Ibsens eget. Men det var også forskjeller, og de kom til uttrykk i et stykke som *Fruen fra havet*.

Doktor Wangel var ikke den objektive iakttagere med den faglig innsikt og gode vilje. Og Ellida var ikke pasienten, det psykiatriske tilfelle. Begge var de »part« i problemet. Problemet var mer et resultat av den aktuelle konflikt mellom ektefellene enn utløst av traumer fra fortiden, selv om det kunne se annerledes ut.

I den aktuelle situasjon var det slik at ektefellene fastholdt hverandre i fremmedgjørende myter, som gjorde det umulig å komme til å realisere et fullt og helt kjørlighetsforhold: en *kultur-* eller *sivilisasjonsmyte* – den støttet seg i noen grad på legevitenenskapens positivistiske og rasjonalistiske verdensbilde, og en *naturmyte* – den hentet sitt stoff fra folkevisene (havfruemotivet).

Således var det viktig å komme ut over det syn som umiddelbart meldte seg når en leste *Fruen fra havet* første gang: at det dreidde seg om

en trekantshistorie, hvor konflikten tilspisset seg i valgsituasjonen i siste akt der Ellida stod og skulle velge mellom ektemannen og »den fremmede«. »Den fremmede« hadde hun kommet til å binde seg erotisk til i ungdomsårene og aldri senere helt kunnet glemme. Han representerte ikke egentlig noe alternativ til ektemannen, men urealiserte sider ved kjærlighetsforholdet mellom ektefellene. Han symboliserte »det fremmedpsykiske«, alt det som sivilisasjonsmyten utgrenset og derved gjorde demonisk skremmende og forlokkende.

Ellida pådro seg dette spaltningsproblem i »forlovelsessituasjonen«. Under oppgjøret med ektefellen i siste akt lyktes det henne å innoppta det utspaltede, å integrere det i forholdet til ektemannen, å flytte de »avsporede« følelsesmessige besetninger over fra »den fremmede« til Wangel. Således ble hun »seg selv«, i et helt kjærlighetsforhold til Wangel. Individuasjonsprosessen var ført til ende. Det skjedde samtidig med at ektemannen gjennomløp en tilsvarende utvikling i sitt forhold til henne.

Mytene hadde holdt ektefellene forståelsesmessig og følelsesmessig vekk fra hverandre. Doktor Wangel hadde blokkert for Ellidas integrasjon i det hjemlige miljø ved å dyrke henne som »havfrue«: hun kom fra havfolket og lot seg ikke »omplante«. Han hadde fiksert henne i en naturmyte og ikke tillatt henne å utvikle en kulturside hos seg selv. På tilsvarende vis hadde Ellida lagt avstand mellom seg selv og Wangel ved å fastholde den forestilling at den sivilisatoriske utvikling hadde vært en ulykke for menneskeheten: menneskene burde ha fortsatt med å leve i havet, slik de opprinnelig gjorde. Dermed kom hun til å plassere ham på den annen side av »syndefallet« og langt utenfor hennes egen rekkevidde: han var ikke av »hennes« folkeferd!

Men det *fantes* omplantningsmuligheter fra hav til land, fra natur til kultur – ikke ved å oppgi det ene for det andre, men ved å la de to sider av psyken virke sammen i den hele, menneskelige utfoldelse.

I Hegels tragediesyn – som jeg her refererer etter A. C. Bradleys »Hegel's Theory of Tragedy«²⁷ – ligger ikke konflikten i et motsetningsforhold mellom et gode og et onde, men mellom to goder. Når to goder støter sammen, er ikke de krav de hver for seg stiller, uberettigede. Det er først når den ene makt krever alt for seg, at den forvandler seg til et onde, fordi den da er tvunget til å sette seg igjennom på den annen makts bekostning. Det onde er således ikke det moralske onde, men det partikulære – det som tilraner seg en makt som bare tilkommer helheten, summen, totaliteten.

Det er den samme »paradoksale« logikk Freud gjør seg til talsmann for, f.eks. ved utviklingen av ambivalensbegrepet.

Ironisk og karikerende brukte Ibsen uttrykket »akklimatisering« om denne medieringsprosess. *I sin riktige form med fullstendig innopp-tagelse av alt det fortrente i personligheten var denne prosess uttrykt i sluttreplikkens sammenkjedning av kjernebegrepene »frihet« og »ansvar«.* I frihetsbegrepet lå natursiden utmyntet; i ansvarsforestillingen

var det kulturelle element forvaltet.

Mens de to ektefellene maktet selvovertagelsen, gikk det de to døtrene annerledes. Også de var nemlig »part« i problemet.

Den eldste av dem, Bolette, ble i løpet av stykket satt fri i forhold til foreldrehjemmet, men denne frihet hadde hun vanskelig for å forvalte. Samtidig med at frihetslengselen hadde begynt å rykke i henne, var hun angst for selvovertagelsen. Derved kom hun til å stå splittet i sitt oppgjør med foreldrehjemmet. Denne splittelse avspeilte seg i hennes ekte-skapskontrakt med læreren Arnholm. Bundet til ham kunne hun bare få sine kulturside utviklet, og natursiden ble således tvunget til å føre en skyggetilværelse i fantasiens og drømmenes rike. Arnholm forble hennes lærer liksom i barndomsårene; derved røpet den forlengede umyndighet seg i Bolettes fremtidsskjebne.

Med Hilde utviklet det seg motsatt. Hilde befant seg ikke i forlovelsessituasjonen, men var ved foreldrenes ubalanse brakt i en situasjon, der hun var henvist til å spille mer voksne og »frigjorte« roller enn hun ut fra alder og modenhet hadde forutsetninger for. Det var et rollespill som ga seg de mest bisarre utslag.

Imidlertid forvandlet alt seg som ved et trylleslag i samme øyeblikk et ordnet foreldreforhold var etablert omkring henne. Da gled Hilde tilbake i den barnlige, umyndige rolle hvor hun naturlig hørte hjemme, og så fikk hennes følelseliv på ny en naturlig retning.

Såvel hos Freud som hos Ibsen hvilte menneskesynet på den forestilling at det måtte skje en autoritetsoverføring fra foreldrehjemmet til barnet før dette kunne bli et voksent individ, en hel karakter. Skjedde ikke denne overføring, så projiserte individet sine autoriteter over på omverdenen i form av foreldresubstitutter (formyndere).

Men hos Ibsen var det ikke slik at traumatiske fortidsbegivenheter forhindret karakterutviklingen. Snarere var det slik at den manglede karakterutvikling fremkalte fortidsbindinger. Terapi og katharsisk gjenopplevelse av traumene var derfor ikke løsenet. Det lå i å ta livtak med den livsangst som alltid var til stede, og hvis symptomer lå i oppstillingen av alle mulige fiktive fortidige forhindringer for livsutfoldelsen.

Traumene stod ikke i veien for Ibsens personer. Ikke hva de gjorde eller hadde gjort skaffet Ibsenpersonene en forhindret fremtid, men hva de *ikke* gjorde eller *ikke hadde* gjort. For unnlåtelsessyndene bar de det fulle og hele ansvar:

Vi er Sange;
du skulde sunget os!
Tusende Gange
har du kuget og tvunget os.
I din Hjertegrube
har vi ligget og ventet; –
vi blev aldrig hentet²⁸.

9. *Materialhistorien*

Vi er kommet til begynnelsen av 70-årene. I disse årene skjøt den marxistiske litteraturforskningen fart. Nye problemer blev derved hvirvlet opp. Især var det forholdet mellom litteratur og samfunn som stod i sentrum av forskernes oppmerksomhet.

I Ibsen-forskningen kom disse tendenser til uttrykk på to måter. For det første ved en forskyvning av interessen fra de senere, mer symbolske og dybdepsykologiske dramaene til de tidligere dramaer som mer direkte knyttet an til samfunnsutvikling og samfunnsproblemer. Stykker som *Samfundets støtter*, *Et dukkehjem* og *En folkefiende* ble gjenlest og tolket på nytt. For det andre viste nyorienteringen seg ved at norsk historie og historieforskning ble inndratt i det vitenskapelige område.

Den marxistiske Ibsen-forskningen samlet seg i to hovedgrupper. Den ene utgjordes av en øst-marxistisk forskningstradisjon, hvis foreløpig siste skudd på forskerstammen er øst-tyskeren Horst Bien. Hans bok *Henrik Ibsens realisme* kom ut i Norge i 1973, og ble den gang meget diskutert. Den andre fløy hadde sin teoretiske forankring i Frankfurter-skolen, Jürgen Habermas og offentlighetsteoriene. Det var den jeg tilsluttet meg²⁹.

Bien og den forskningstradisjon han representerte, hadde fått sitt realismebegrep formulert i forbindelse med den store debatt i 30-årene mellom Lukács og Brecht. Selv om Lukács' navn ikke blir nevnt i Biens studie, er det *hans* synspunkter på realismen Bien i første rekke holder seg til.

Et hovedpoeng innenfor denne realismeforståelse er sammenkoblingen av *kritisk realisme* og *sosialistisk realisme*. Den kritiske realisme er navnet på den progressive borgerlige litteraturen fra det forrige århundre. Var den kritiske realismen ikke revolusjonær i marxistisk forstand, så var likevel »den realistiske metode« som de borgerlige forfatterne betjente seg av, egnet til å avdekke det kapitalistiske system så å si bak ryggen på forfatterne selv. Det er dette som kalles »realismens seier«, og som gjør den kritiske realismen til den sosialistiske realismens forform.

En slik »seirende realisme« fant Bien i Ibsens forfatterskap.

Teorien om den progressive borgerlige litteratur fra det forrige århundre var bygd på Franz Mehrings gamle klassemodell. Man skjelnet her mellom en progressiv og realistisk borgerlig litteratur under borgerskapets oppgangsfase, og en dekadent, borgerlig litteratur (romantikk, klassikk, naturalisme osv.) i nedgangsfasen. Dekadansen var et utslag av borgerlig repressivitet når denne klasse endelig hadde satt seg på den økonomiske og politiske makten. Skjæringspunktet mellom oppgang og nedgang, progressivitet og dekadanse var februarrevolusjonen i 1848. For Norges vedkommende satte Bien den noe senere, og kunne derved innlemme Ibsens forfatterskap fra 60-, 70- og 80-årene i den kritiske realismen. Ibsen ble en »forsinket« kritisk realist med erfaringer dels fra de store, europeiske land hvor han bodde (Tyskland og Italia), dels fra

det usamtidige Norge. I utlandet møtte han tendenser til økt kapitalisering og tilspissing av interessekonfliktene mellom borgerskap og proletariat. I Norge kunne man knapt nok tale om et proletariat, så her var det småborgerskapet som ga undertrykkelsen og opposisjonen mæle. Denne klasses progressivitet søkte Bien å dokumentere ved å sitere Engels: »Den norske bonde var aldri livegen, og det gir hele utviklingen en helt annen bakgrunn, på samme måte som i Kastilia. Den norske småborger er sønn av frie bønder, og er som følge av det en *mann* sammenlignet med den forkomne tyske spissborger«. ³⁰

Den abstrakte teori om det norske småborgerskap og forestillingen om den stigende og fallende klasse, bindingen til marxismens klassikere i det hele tatt, gjorde det temmelig vanskelig for Horst Bien å beskjefte seg mer konkret og nyansert med norsk historie og historieforskning.

Også når det gjaldt tekstarbeidet lå det marxistiske arvegods der og stengte for utsynet. I den klassiske teori om realismen opptrer den litterære *type* som beskrivelseskategori: ved gestaltningen av typen unngår den realistiske kunstner å legge frem sine subjektive oppfatninger i subjektivistiske utsagn. »Han forstår sitt kunstneriske jeg så å si som objektivt historisk bevissthet«.

Få forfatterskap er så desidert uegnet til å bli fanget inn ved hjelp av en beskrivelsesmåte hvor typetegningen er målet, som Ibsens. I den grad hviler personbeskrivelsen på individuelle nyanseringer og distinksjoner.

Hvordan metoden blokkerer og driver analysen over i kritiske vurderinger kan man se av Biens uttalelser om den senere del av forfatterskapet. Han skriver blant annet:

»Ibsens forøkte interesse for kompliserte sjelelige tilstander fører altså til at han overbetoner individets subjektive opplevelsesverden, at han skiller karakterene fra omverdenen, og dermed svekker den realistiske utsagnskraft i sine senere verker. Her framtrer motsigelsene i det virkelige liv og heltens konflikter så å si på to forskjellige plan som består ved siden av hverandre, slik at den dialektiske vekselvirkningen mellom individ og samfunn blir lite relevant for utformningen³⁶.«

Såvel tekstanalytisk som historisk var Horst Bien med sin teoretiske ballast på altfor stor avstand til sitt stoff.

10. »Den borgerlige offentlighet« og »embetsmannsstaten«

I sin historisering av Ibsen hadde Horst Bien lagt vekt på å beskrive forfatterens forhold til Februarrevolusjonen og Thranebevegelsen for der ved å gi forfatterskapet revolusjonært ryggstøtte.

I mine øyne var disse hendelser av minimal betydning for forfatterskapet i forhold til den rolle tidens brede historiske strøm spilte.

Den voldsomme økonomiske vekst i 50-årene og 60-årene kunne merkes som en forskyvning i maktstrukturene i samfunnet. Embetsmenneskenes dominans i norsk politikk hadde vært overveldende frem mot midten av århundret. Nå begynte »det nye næringslivets menn« å gjøre dem rangen stridig. Grosserere, gründere, redere, industrieiere, brukseiere, ingeniørutdannede offiserer, bankfolk og lavere offentlige tjenestemenn trengte seg frem.

Det var forholdet mellom disse herskende klasser Ibsen beskrev. Det var de borgerlige verdier og forestillinger som dette øvre skikt i samfunnet handlet ut fra og legitimerte seg med, Ibsen var klok på.

Den økonomiske ekspansjon betydde en gradvis omstrukturering av samfunnet. Flere og flere føydale rettigheter ble tatt bort. Frihandelen nådde ifølge historikeren Jens Arup Seip sitt høydepunkt i begynnelsen av 70-årene³².

I hælene på den økonomiske liberalisme fulgte den politiske. På varemarkedet gjaldt loven om tilbud og etterspørsel. Varemarkedet forestilte man seg var et lukket, selvregulerende kretsløp, hvor en »usynlig hånd« grep inn og styrte alt til det beste.

På tilsvarende måte var meningsmarkedet styrt av en høyere orden. Her rådde ratio. I de parlamentariske organer gjaldt nemlig prinsippet om »maktavkall« for meningsutvekslingen. Maktavkallet skjedde ved at ikke *voluntas* (viljen, makten), men *veritas* (sannheten) dikterte beslutningene.

Men for å sikre sannheten og fornuften som prinsipp for lovgivningen var det nødvendig å drive opplysning. Under opplysningsprosessen fikk sannheten mæle som det innlysende fornuftige på bakgrunn av en egalitær, herskapsfri diskusjon. Det politiske resonnement forutsatte at de diskuterende gjorde seg fri av det private og økonomiske, slik at de i de debatterende øyeblikk bare talte i egenskap av å være »citoyen« (i motsetning til »bourgeois« og »homme«). De måtte kunne skjelne knivskarpt mellom sine forskjellige borgerlige roller. Bare i »dannet« tilstand var dette mulig.

Men var det således mulig og riktig å skille mellom det private og det offentlige, mellom det økonomiske og det politiske, så var det slik sett heller ingen ting i veien for at en bonde kunne la seg representere av en embetsmann på tinget. De folkevalgte representanter i de parlamentariske organer satt ikke der for å ivareta en gruppes eller klasses interesse. Prinsipielt sett representerte de alle; eller rettere: den allmenne fornuft. Derfor var det viktigere å velge »den beste og mest opplyste«, den som man visste fornuften talte igjennom, enn en av egen stand eller klasse.

Den liberalistiske økonomiske politikk som ble ført i Norge i 50- og 60-årene, var i høy grad ledsaget av en slik offentlighetstenkning, og det gjorde vel sitt til at klassemotsetninger og klasseinteresser i noen grad ble kamuflert, liksom utviklingen av politiske partier ble sinket.

Den klassiske borgerlige offentlighet som her er beskrevet, tålte ikke

partipolitikken og maktens inntreden i de parlamentariske organer: heller ikke en parlamentarisk beslutningsprosess som hvilte på avveininger mellom et flertall og et mindretall. Innenfor den klassiske borgerlige offentlighet var resonnementet og beslutningsprosessen kvalitativt bestemt. Sannheten var man felles om; sannheten var én.

Samfunnsutviklingen løp fra dette ideologiske forestillingskompleks. Større kapitaldannelser og kraftigere dynamikk i samfunnsutviklingen gjorde at investeringstakten ikke lenger ble regulert av den eksisterende markedsetterspørsmål. Tilbud og etterspørsmål balanserte ikke lenger. Fremveksten av aksjeselskap og finanskapital bevirket at forestillingen om den enkelte borgerlige familie som eiendomseier eller kapitalforvalter – samfunnets celle – ble skjøvet noe i bakgrunnen. Arbeiderklassen ble synlig i landskapet. Uten (ut)dannelse og eiendom var den ikke stemmeberettiget. Men jo mer den antok vareform, jo mer åpenbar ble samfunnets klassekarakter. Staten forvandlet seg fra å være en »nattvekterstat« til å intervensere mer og mer i undervisningsvesenet, helsestellet, sosialforskningen, fabrikklovgivningen, jordreformene osv. Grunnen var revet vekk under den klassiske borgerlige offentlighet.

Offentlighetsformene endret seg, men Ibsen vedble med å holde seg til den klassiske borgerlige offentlighets opplysningsforestilling, dens tiltro til den transcendentale fornuft (at den setter seg igjennom i enkeltmennesket som i samfunnet som helhet), dens harmonitenkning. Ibsen besverget dette ideologikompleks og brukte det som sitt tolkningsinstrument når han skulle forholde seg til de samfunnsmessige endringer, som han forøvrig gjennom hele sitt liv var en observant iakttager av.

Hvordan den klassiske liberalistiske konsepsjon legges ned over et erfaringsmateriale hentet fra utviklingen innenfor en dynamisk norsk småby i forrige århundre, viser følgende skissemessige analyse av *En folkefiende*.

11 Doktor Stockmann – »homme«, »bourgeois«, »citoyen«

I *En folkefiende* har Ibsen ordnet og orkestrert den kakafoni av stemmer som høres i samme øyeblikk de samfunnsmessige beslutningsprosesserne blir lagt ned i folkedypet. Et broget virvar av interessemotsetninger, av organisatoriske sammenslutninger og av myndighetsdelegering er her stilt til skue. En hel akt – den nest siste – er viet et folkemøte, hvor vi blir vitne til hvordan det blir manipulert med folkeflertallet, slik at beslutningsprosessen nettopp ikke skjer på bakgrunn av en herredømmefri diskusjon (det som var forutsetningen innenfor den klassisk borgerlige offentlighet).

Men la oss starte med å se på intrigen. Striden i det lokale bysamfunn gjelder en nyoprettet badeanstalt, som etter hvert er blitt byens viktigste næringsvei. Det er kommet gift i badevannet, og derfor krever legen (stykkets hovedperson) som på eget initiativ har foretatt vannprøver, at badet blir stanset for en tid. Det vil koste en hel del penger, og samtidig står byen i fare for å bli utkonkurrert som badeby av nabobyen.

Er folk i byen innstilt på å pålegge seg et slikt økonomisk offer, eller skal man nøye seg med en hurtigere reparasjon av mer »sminkende« karakter?

Badeanstalten er krumtappen i den stadig kraftigere økonomiske omdreining byen har opplevd i de senere år. Liksom veksten og velstanden er av forholdsvis ny dato, slik er også ervervelsen av demokratiske styreformer det. Et sted under folkemøtet lar Ibsen en person rope: »Jeg er skatteberettiget! Og derfor så er jeg meningsberettiget også!« Iveren forteller om nyervervede rettigheter, men samtidig røper replikken med historisk presisjon hvor grensen for de stemmeberettigede lå.

Konflikten gjelder altså en konkret sak, men en øyner straks symboliske overtoner i den. Badet er »sunnhetens sted«. Det står i fare for å bli forvandlet til sin motsetning, til »sykelighetens sted«. Det helsebringende vann blir giftspredende.

Badet blir et bilde på hele samfunnslivet: den økonomiske vekst og etableringen av den demokratiske styreform blir skildret ved hjelp av samme »livs«-metaforikk. Det at det er kommet penger mellom folk, og at bygninger og grunneiendommer stiger i verdi, blir omtalt som tegn på »liv og rørelse«. Doktor Stockmann beskriver sin lykke ved å befinne seg »midt i alt dette spirende, sprættende liv«. Han forestiller seg at han er »flyttet midt ind i en myldrende verdensby«, et sted hvor det er plass for en tiltakslysten person, en med »kræfter« som kan »rode op i det gærende fremtids-stof«. *Men likesom badet har skjulte giftkilder i sitt tilsig, slik har det liberalistisk-demokratiske samfunn det også*, og her ligger Ibsens interesse ikke på det økonomiske, men på utøvelsen av de demokratiske spilleregler.

Om disse spilleregler hersker det blant samfunnsmedlemmene ingen dissens. Man kan si at for samfunnsmedlemmene er det helsebringende eller livgivende vann selve prinsippet om folkestyret. Allmennviljen eller folkeopinionen er de begreper som her anvendes. Denne vilje eller opinion fungerer som felles rekursbasis når personene skal argumentere for sine handlinger eller opponere mot andres handlinger. En »folkevenn« slik Ibsen forstår ham, er en som respekterer folkeviljen og handler etter den, eller en som rett og slett uttrykker den. En »folkefiende« er altså det motsatte: en som går imot folkeviljen.

Dermed er vi fremme ved en begynnende bestemmelse av stykkets sentrale tema, men når vi ikke dypere ned i det, kommer vi til å bli stående med den oppfatning at Ibsen enten gjør seg til talsmann for anti-demokratiske synspunkter ved å gjøre doktor Stockmanns ord om ene-

rens opphøyethet over massen til sine, eller han unnsier sin helt og kaster et ironisk lys over ham. Ingen av delene er tilfelle.

La oss for et øyeblikk vende tilbake til de interessekonflikter Ibsen har lagt inn i stykket.

I byoffentligheten spiller lokalbladet »Folkebudet« en ikke helt ubetydelig rolle. Det er et blad som rekrutterer sine abonnenter fra småborgerskapet, og redaktøren lufter i stykket ganske klare småborgerlige synspunkter. De har Ibsen observert i det samtidige norske samfunn.

Hovstad ser makthaverne som en gruppe av embetsmenn i allianse med alle de rike, »alle dem med de gamle ansete navne i byen«. Det er dem Hovstad vil bekjempe gjennom sitt blad. Imidlertid går han ikke imot disse fordi småborgerskapet har rimelige krav på å få del i makten ut fra dets tallmessige styrke. Han vender seg imot makthaverne fordi de ikke har vært dyktige nok: dermed har de tapt sin førstefødselsrett. Han omtaler dem som »gamle enwise stivstikkere«. Når han ønsker makten overført til folk av hans eget slag, er det ikke av maktbegjær, men fordi det å »få være med på at styre de almene anliggender (. . .) utvikler evner og kundskaben og selvfølelsen«.

Det Hovstad (og Ibsen) iakttar i samfunnet, har med klassemotsetninger å gjøre, men løsningen på klassekonflikten ligger innenfor den klassiske borgerlige offentlighets forestillinger om at samfunnet skal ledes av »de bedste mænd«, for kun derigjennom kan man sikre den herredømmefrie kommunikasjon, der den opplyste fornuft kommer til orde.

En klassekonflikt er forvandlet til et spørsmål om politisk dannelse, en interessekonflikt er blitt til et personlighetsproblem: spørsmålet om å utvikle homo politicus.

Slik kan stykket tolkes. Da ser man at det i lengdestrekket når så langt som til å forme hovedpersonen til en ferdig homo politicus. Han står i sluttscenen ikke som en folkefiende, men som en folkevenn. Omtales han av andre som folkefiende, så er det fordi disse er hildet i fordommer. De har ikke nådd hans opplysningsnivå.

Doktor Stockmann står på slutten frem som en av samfunnets »beste menn«. Den herredømmefrie kommunikasjonsform han praktiserer, er illustrert ved hjelp av planen om å starte en skole. Her vil han lære opp de unge. De skal ikke lære noe spesielt. Han vil bare hjelpe dem til å finne seg selv. Det er ut fra det sokratiske prinsipp om å la sannheten (fornuften) komme til orde i den enkelte. Det er teorien om selvutvikling, frihet, identitet og igjen. Det er den ibsenske pedagogikk: maieutikken.

Gjennom hele stykket løper dette identitetsdannelsesproblem som en konflikt mellom kulturaspekter og naturaspekter. I begynnelsen av stykket er dette motsetningsforhold avbildet i konfrontasjonen mellom doktorens udisiplinerte naturspontanitet og brorens sensurerende og puritanske urbanisme. I motsetningen mellom de to brødre er alt det splittet ad som senere blir helet og innopptatt i det fullt dannede individ.

I dette lys skal doktor Stockmanns plebeierforakt under folkemøtet i fjerde akt sees. På det tidspunkt er han ennå ikke et ferdig dannet individ. Doktor Stockmann er således ikke Ibsens talerør gjennom stykket. Fordi sannheten hos Ibsen er mer *væren* enn *meninger*, mer *eksistens* enn *ideer*, blir det avgjørende ikke hva det er for slags synspunkter doktor Stockmann lufter. I seg selv betyr disse synspunkter ikke så mye; det er først når de bringes i samklang med den eksistensielle utfoldelse hos deres opphavsmann, at de får avgjørende vekt³³. Og det er altså tilfelle først til aller sist i stykket.

Av dette kan man slutte at sannheten har helt spesielle vilkår i det ibsenske drama. *Sannheten er av possessiv karakter. Sannheten har øyeblikk av tilstedeværelse på den ibsenske scene, men øyeblikkene er få, og de er omgjerdet av løgnen, forstillingen, skuespilleriet.* Sannhetens 'væren' trer alltid frem på bakgrunn av forstillingens 'synes'; og hele tiden er denne sannhets-væren truet av gentildekning. Den skal erobres og fastholdes av personene selv, liksom den krever innsats fra publikums side for i det hele tatt å komme til syne.

Jeg har nå trukket opp en dannelsesvei gjennom teksten. Det er skjedd ved at jeg har påvist hvordan doktor Stockmann gjennom de fire første akter og store deler av den femte snart snakker »natur-lig« (»De gjør vel jagt på mig, kan jeg tænke, – sætter etter mig, – prøver på at kværke mig, som *hunden kværker haren!*« (min utheving)), snart »kultur-lig« (»Men heldigvis så er det bare en gammel arvtagen folkeløgn, dette at *kulturen demoraliserer*«) (min utheving)), men uten å kunne mediere de to ulike dialogposisjoner. Det skjer først i sluttfasen og er uttrykt i den skoleplan han utlekker, som består både i å »eksperimentere med kærterne« og å frembringe »fornemme mænd«.

Ut over denne kultur/naturharmonisering kan man lese sluttscenen som en harmonisering på det sosiale og politiske område.

Før doktor Stockmann står der fullt utviklet som en homo politicus, blir han oppsøkt av en rekke personer som frister ham med en rekke tilbud. Det er i første rekke broren, byfogden, som ber ham gå på akkord med sannheten: det vil komme ham til gode! Han appellerer til doktoren både som »familieeier« (homme) og eiendoms-eier (bourgeois).

Det er på en måte det farligste angrep som kan settes inn mot doktor Stockmann, for gjennom hele stykket har han hatt vanskelig for å bringe harmoni mellom de tre ulike roller han spiller i det borgerlige samfunn. Han har måttet treffe beslutninger som har ført til at familien har vendt seg imot ham. Det er desto mer uheldig som han føler skyldighet til alle sider.

Men doktor Stockmann står imot fristelsen. Han befinner seg i sluttscenen i det borgerlige rom, hvor det herredømmefrie resonnement alene skal lyde. Det er *le citoyen* som skal tre frem befridd for de private interesser som bourgeois-rollen og homme-rollen er beheftet med.

Og slik trer doktor Stockmann frem gjennom sine handlinger, mens de andre (byfogden, Morten Kiil, Hovstad og Aslaksen) som oppsøker

ham, glir tilbake i det diffuse og kaotiske rom hvor de demokratiske spilleregler ikke blir overholdt, hvor man av mangel på dannelse ikke makter den oppgave demokratiet stiller den enkelte overfor: å skille knivskarpt mellom hva som er privat og hva offentlig, hva som er økonomi og hva som er ren menneskelighet.

Men helten Stockmann får i kraft av at han mestrer rollen som ci-toyen alle de verdier tilbake som knytter seg til hans eksistens i de andre borgerlige roller. Familien samler seg om ham til slutt og billiger hans beslutning.

Ytterligere er det ett aspekt ved utviklingsforløpet. Det har med karakterdannelsen å gjøre. Doktor Stockmann står i sluttscenen som den myndige karakter; det gjør han i kraft av at han ikke aksepterer noen øvrighet over seg. Han er selv sin egen øvrighet. Også i dette henseende står han over de andre, som ikke våger å handle autonomt, men han står samtidig over den person han var i begynnelsen av stykket, der en slik myndighet ikke var internalisert, men forelå ytterliggjort i brorens skikkelse.

12 *Den ideologiske »lukning«*

Under tematiseringen av karakterproblemet og fremdrivelsen av det offentlige resonnement igjennom folkevennen doktor Stockmann, glir det økonomiske problem omkring badets videre skjebne helt i bakgrunnen.

Det er ikke å undres over, for om den økonomiske side av saken har Ibsen egentlig intet å si. Det sosio-økonomiske felt kan han overhodet ikke tematisere. Han transformerer konsekvent det sosio-økonomiske over i det moralsk-psykologiske.

Hva jeg har forsøkt å vise med den foregående analyse, er det jeg vil kalle *konstitueringsfasen* og *lukningsfasen* for den ideologiske struktur den ibsenske dramagenre demonstrerer. Langt opp i 70-årene utgjorde den individualistisk-liberalistiske virkelighetskonsept som vi møter i Ibsens tekster, verdiggrunnet for de mer offisielle tolkninger av samfunnslivet. *Det var en tid da Ibsens samfunnsbeskrivelse og personforståelse kom så tett på den allment kjente fortolkningsversjon av samfunnet at det for mange så ut som om fiksjon og virkelighet her svarte til hverandre, og Ibsens kritikk og spådommer om samfunnet ble tillagt en viss vekt*³⁴.

Det var i de årene hvor de første samfunnsdramaene så dagens lys, og hvor de borgerlige offentlighetsformer ennå hadde føydale maktstrukturer å bekjempe.

Også Ibsens forståelse av diktningens samfunnsmessige rolle er på dette tidspunkt kongenial med den oppgave diktningen får seg tildelt innenfor offentlighetsforestillingerne: som den politiske offentlighets for-form,

som øvelsessted for det herredømmefrie resonnement, dvs. *som en helt vesentlig dannelsesfaktor*.

I takt med strukturforvandlingen av denne type offentlighet – som Jürgen Habermas antyder starten på med årstallet 1873 – skjer det en marginalisering av forfatterne i samfunnet. Forfatteren ble ikke lenger ansett som den som forstod seg på de viktige ting. Nå var det andre yrkeskategorier som hadde tettere relasjoner til kunnskapskildene. Det var den fremvoksende gruppe av naturvitenskapsmenn og teknikere. Det var ingeniører og fysikere som på denne tid kunne tegne bildet av det fremtidige Norge³⁵.

Ibsen fortsatte hele sitt liv å skrive ut fra den samme ideologiske posisjon, men i mindre og mindre grad var denne konsepsjon i stand til å gripe tolkende inn over det politiske område av samfunnslivet. *Karakterproblemet og spørsmålet om folkestyret kunne ikke lenger sies å være to sider av samme sak. Ibsen måtte oppgi å tematisere det siste*.

I begynnelsen av 90-årene da han hadde flyttet tilbake til Norge, som han forlot i 1864, såes han daglig på Karl Johan – hver dag presis på samme tidspunkt. Når han passerte universitetets urbygning, stanset han og kontrollerte sitt eget ur. Men i virkeligheten var han ikke lenger synkronisert med den norske virkelighet. Ideologisk sett var han en usamtidig.

Selv om samtiden hadde en tendens til fortsatt å oppfatte ham som en forkynner – en talsmann for filosofiske, etiske og delvis også politiske sannheter, så poengterte han ut over i 90-årene oftere og oftere at hans oppgave bare hadde vært menneskeskildring. Han har ikke noen filosofi, sier han i 1898; han vet ikke av at han har forkynt »en eneste sannhet«.

Men litterære tekster rommer mer enn sitt ideologiske innhold. *Det var i konfrontasjonen mellom en fastholdt ideologi og et virkelighetsstoff som skiftet fra tekst til tekst, at man kunne merke dynamikken og samtidigheten i forfatteren*. Ibsen var moderne i den forstand at han foretok temmelig presise registreringer av hva som til enhver tid rørte seg i det norske samfunn. Observasjonsevnen viste seg i det mylder av tidsspesifikke detaljer stykkene gjengir.

Således røpet tekstene seg som historiske kilder. Disse skulle leses frem *under* de klassespesifikke ideologiske overleiringer.

Noen eksempler kan illustrere dette:

I *Samfundets Støtter* er fraktfartens oppblomstring under seilskipsflåtens siste fase beskrevet, og i sammenheng med denne: spekulasjonen i overassurering av nesten synkeferdige skip (Plimsollerne); dessuten overgangen fra håndverkspreget til maskinell drift innen verffindustrien.

I *Et dukkehjem* er det gjort et nummer ut av pengevesenets stadig sterkere innflytelse på dagliglivet. Her fokuseres det på lånevesenet, ågrervirksomheten, overforbruk, bankenes voksende samfunnsmessige betydning, og på regulært lønnsarbeide. Fremveksten av et mellomlag

av lønnsarbeidere har som følge at den tidligere storfamiliestruktur holder på å forsvinne, mens en kjernefamiliestruktur mer lik den vi kjenner i dag, tvinger seg frem. I kjølvannet av den oppstår det noen juridiske problemer omkring den gifte kvinnes rettigheter, som ble reist i Ibsens samtid, og som avgjort ligger til grunn for den kvinnesaksdebatt Ibsen tar opp i *Et dukkehjem*.

Kommer vi så til *Gengangere*, vil vi se at her har Ibsen drøftet hele problemet omkring forholdet mellom arbeide og fritid, mellom produksjonens 'plikt' og reproduksjonens 'lyst'. Den er avfødt av den stadig mer gjennomgripende oppsplitning av vår tilværelse som kapitalismen setter, bl.a. gjennom uthuling av arbeidets kvalitative innhold. Men *Gengangere* forholder seg også til den aktuelle debatt omkring kjønns-moralen, samtidig som stykkets forfatter røper affinitet til de nye strømninger i kunst og kulturliv som dekkes av begrepene impresjonisme og bohembevegelse.

I *Rosmersholm* ser man tydelige beviser på at embetsmannsstaten er under avvikling, samtidig med at nye organisatoriske maktsentra i form av partier og bevegelser blomstrer opp. Viktigst å merke seg er at arbeiderbevegelsen endelig er dukket opp i forfatterens peilefelt.

I *Fruen fra havet* dukker fritidssfæren opp for første gang som et område for samfunnsmessig organisering: den lille kystbyen hvor handlingen foregår, er i ferd med å gjøre turismen til en viktig næringsvei.

I *Bygmester Solness* er 90-årenes spekulasjon på boligfeltet i byområdene gjort til gjenstand for oppmerksomheten, og samtidig er det skildret hvordan byggebransjen har endret karakter fra å være håndverksdominert til å bli industri.

John Gabriel Borkmann tar sitt utgangspunkt i de endrede økonomiske og industrielle forhold i 90-årene med aksjeselskap, finanskapital, elektroindustri og gründerånd.

Foruten det som er nevnt ovenfor, som gjør Ibsens samfunnsstykker til levende tidsbilder på tross av den omtalte ideologiske lukning, så lar Ibsen »tidens stemmer« lyde i stykkene.

Det kan være Søren Kierkegaards stemme (f.eks. i donjuanismen i *Et dukkehjem*), det kan være naturalistenes i arvelighetsdeterminismen som dukker opp i sykdomsbeskrivelsen både i *Et dukkehjem* og *Gengangere*. Men det kan også være John Stuart Mill: hans synspunkter på den kvinnelige undertrykkelse (*Et dukkehjem*), eller hans ideer om det borgerlige demokrati (*En folkefiende*). Georg Brandes står naturligvis også sterkt når vi skal gjøre opp status over hvor de forskjellige elementer i den brokk-kasse av ideer Ibsen har anskaffet seg, er kommet fra. Naturligvis står han i gjeld til Brandes når han gir en prøve på kjønns-moraldebatten i *Gengangere*. Men Darwins stemme lyder også gjennom tekstene, f.eks. i forbindelse med beskrivelsen av naturlovenes brutalitet i *En folkefiende*. Og Nietches maktfilosofi har forgreninger ut både i *Hedda Gabler* og *Bygmester Solness*, muligens også til *John Gabriel Borkman*. Nevnes bør også at symbolistenes kunstforståelse og

opplevelsesdyrkelse er å finne som diskurser i tekster som *Når vi døde vågner* og *Hedda Gabler*.

Når dette er sagt, er det imidlertid like viktig å fremheve at slike inspirasjoner ikke stikker så dypt. »Tidens stemmer« anvendes hos Ibsen bare som selvframstillinger og legitimeringer av de holdninger som jeg tidligere har karakterisert som selvbedrageriske. Under denne polyfoni av stemmer høres Ibsens mono-fone og mono-tone. Den har ikke endret seg siden begynnelsen av forfatterskapet; den vedblir å kverne om det samme: om livsangst, om selvbedrag, om frihet og om selvrealisasjon.

Dette betyr at de stemmer han hører i samtiden (Nietzsches, Darwins osv.) bare kommer til å berøre ham helt perifert.

13. Eksilet

I 1864 dro Ibsen fra Norge og ble boende utenlands i 27 år. Han smekket med døren da han dro. Det skjedde midt oppe i den tysk-danske krig, og Ibsen som var skandinavist på sin hals, unnlot ikke å demonstrere sin harme over at nordmennene ikke kom danskene til unnsetning da Preussen angrep. Det hadde ligget som premiss i den danske forbrødringsfilosofi.

Det norske sviket var i Ibsens øyne tegn på en brist i folkekarakteren. Han tumlet med dette karakterproblem både i *Brand* (1866) og *Peer Gynt* (1867).

På ironisk vis er det en sammenheng mellom det norske sviket og Ibsens egen utreise. En enkelt strofe fra diktet »En Broder i Nød« illustrerer dette:

Men du, min frelste norske bror,
som står på fredlyst grund
i kraft af løftets fagre ord,
forglemt i farens stund, –
stryg du på flugt fra fædrestavn,
jag over havets hvælv,
på glemselsgang fra havn til havn,
og list dig til et fremmed navn,
og gem dig for dig selv!³⁶

Indirekte tolker denne strofe Ibsens utreise, som antar karakter av livsflukt. Oppbruddet fra foreldrehjemmet er her reproduisert i karikert form. Den »frelste« norske bror har ikke kjent sin besøkelsestid. Han realiserte ikke seg selv gjennom maktfull handling, og sleper derfor rundt på en uoppgjort arv i forhold til hjemlandet. Det er en arv som produserer skamfølelse hos den eksilerende, hvis han ikke velger å sløre sitt eksistensforhold.

Således kastes det et dobbelt lys over den eksilerte forfatteren. Man kan si at han kom til å trekke seg baklengs ut av en virkelighet som plut-

selig viste seg så drilsk å ville ta ham på ordet og kreve realisasjon av de høytflyvende idealer han uopphørlig konfronterte sine diktete personer med. Med man kan også si at ved å reise ut demonstrerte han at kun igjennom diktningen eidde han seg selv. I stedet for å trekke et glemselslør over det som var skjedd, valgte han å holde »det norske sår« åpent i sin diktning. Derved trådte han i karakter som maieutiker for det norske folk.

Slik faller det lys og skygge over eksilet. Livsangst og selvrealisasjon er polene i denne eksistensforståelse. Det er karakteristisk for dette eksil at det aldri fikk noen »geografi« i hans diktning. I de 27 år han bodde utenlands, vedble han (med ett unntak) å skrive om norske forhold. Norske aviser var hans hovedkilde til beskrivelsen av den norske virkelighet. Dertil kom rekken av Norgesreiser som han foretok.

Bindingen til Norge og den smertefulle bevissthet om at dypest sett var hans eksistensielle arena der, er tolket i diktet »Brændte skibe«:

Han vendte sine skuders
stavne fra nord,
søgte lysere guders legende spor.

Snelandets bauner
slukned i hav;
solstrandens fauner
stilled hans krav.

Han brændte sine skibe; –
blånende røg
som en bro-banes stribe
nordover føg. –

Mod snelandets hytter,
fra solstrandens krat,
rider en rytter
hver eneste nat³⁷.

Noen hundre mil skilte Ibsen fra de personer han skrev om. Det var ikke utenfor hans vindu i Sorrento, Rom, München eller Dresden at de tildragelser han skildret, fant sted. Om han refset sine personer fordi de på alle mulige og umulige måter søkte å holde seg virkeligheten fra livet, så var og ble han selv på annenhånds og tredjehånds distance til den. *Det* var det paradoksale i hans diktereksistens. Ville han tvinge Hedda Gabler til å oppgi å leve livet pr. vikar, så levde han selv slik. Han oppfant personer som skulle leve det liv han selv stod utenfor. Utenfor var han dels pr. geografi, dels ved at han konsekvent skjøv diktningen inn som et filter imellom seg og virkeligheten. Om denne katastrofale livsangst handler hans seneste stykke, *Når vi døde vågner*.

At Ibsen selv var uhyggelig erfaren når det gjaldt innsikter i skyggeeksistensformer og selvbedragerisk fortolkningsakrobatikk, er det visst ingen grunn til å tvile på.

14. Hjemme igjen

I 1891 vendte Ibsen tilbake til Norge og bosatte seg i Oslo, i sentrum for offentligheten og for så vidt også for de begivenheter som i *hans øyne* måtte være de viktigste i og med at det var dem han skrev om.

Men hjemkomsten endret ikke radikalt ved hans eksistensforhold. Et *ytre* eksil var avløst av et *indre*. Han fortsatte å skrive om angsten for å begi seg livet i vold, mens han til daglig lot seg se på Karl Johan – tilknapet, bisk og utilnærmelig.

Det var ialfall ikke å kaste seg ut i livet! Hva forfatteren i realiteten gjorde, var å promenerer sin egen berømthet. Han viste seg selv frem i vareform – som »varefetisj«. Ordener og berømmelse utgjorde hans fremtredelsesform. Han var gått i den samme felle som et flertall av de fremserer han hadde beskrevet og fordømt: tilværelsens »synes« hadde tatt »væren«s plass; en tom, *ytre* form var trådt til for å dekke den skrøpelig livsangsten utviklet i en.

Dette er etter min oppfatning Ibsensfinxens gåte!

Andre gikk i disse år på Karl Johan og suget inntrykk for å skrive på dem. Det var f.eks. Knut Hamsun og Hans Jæger. Diktere av denne nye type var folk som med hele sin kropp og sitt sanseapparat var involvert i de fremvoksende storbyers hektisk pulserende liv. Om denne varegjorte eksistensform skrev de, samtidig som de gjennomlevde dens livsbedingungen og omkostninger.

Det var de første modernistene. Kun sporadisk og marginalt trekker denne nye virkelighet igjennom Ibsens tekster.

Ibsen tilhørte den generasjon av forfattere som hadde satt sine forhåpninger til den stolte individualisme da denne var på sitt høydepunkt en gang i midten av århundret. Det var en generasjon som opplevde at verden trakk seg tilbake fra dem og lukket seg.

I slike situasjoner kunne løsningen ligge i å oppdyrke indre erstatningsuniverser og tillegge disse status og autonomi. Det gjorde modernistene. Ikke slik med Ibsen! For ham var og ble eksilet et eksil, ikke et elfenbenstårn.

15 Ved veis ende

Så er veien tilbakelagt. Det er her jeg står i min Ibsen-forskning i dag. Rammen om arbeidet ligger i offentlighetsteorien og sosialhistorien. Innenfor disse rammer er det plass til en analytisk praksis som trekker på teknikker utviklet innenfor nykritikk, fenomenologi og strukturalisme.

Ett problemfelt har jeg helt renonsert på å bearbeide. Det er resepsjonsetikken. Den utgjør et problemområde for seg.

En enkelt side ved denne problematikk har interessert meg. Det er den som vender ut mot meg selv i forskerens posisjon.

I likhet med Aage Henriksen mener jeg at det vanligvis er Ibsens ma-

ske (sfinxen) man kommer til å iakttå i teatret: »Uopfattelig for selv den mest tråenede teatergånger eksisterer denne mening bag meningen kun for læseren, der kan slå tilbake, læse om og derved ophåve tidsforløbet«.³⁸

En slik leser er forskeren. I forskningsprosessen har de ibsenske tekster en bestemt pręgende karakter: De binder fornuften og resonnementet. De gjęr krav på all ens oppmerksomhet i retning av psykologisk teft og intellektuell skarpsindighet, samtidig som de etterlater ens øvrige engasjement i et handlingsmessig tomrom. Intellektualismen feirer her sine store triumfer.

Belønningen for den intellektuelle innsats man yter, ligger ikke i den frihetsrus Ibsen lar noen av sine personer føle når de oppnår å kunne handle autonomt og ansvarlig. Den ligger i nytelsen ved å kunne gjennomskue, ved å være bakpåkklok, ved å ha følelsen av å besitte en dypere innsikt enn de andre.

I den tilbaketruckne betrakterrolle Ibsen har inntatt i sitt liv, må denne gjennomskuende evne ha vært en slags ensomhetens fattigmannstrøst. Den har han nok vært henvist til å nære seg på mange ganger!

Århus desember 1979 og mai 1981.

Noter

1. Johan Fjord Jensen, *Den ny kritik*, Kbh. 1962, s. 124.
2. John Northam, *Henrik Ibsen's Dramatic Method. A study of the Prose Dramas*, London 1953, s. 13.
3. Peter Rokseth, *Den franske tragedie I. Den franske tragedieform*. Corneille, Oslo 1928.
4. Innenfor nykritisk Ibsen-forskning kan nevnes foruten John Northam, Francis Ferguson, Eric Bentley, Cleanth Brooks, Robert Heilman, James MacFarlane og Inga-Stina Ewbank. De mest kjente Ibsen-forskene innenfor Rokseth-skolen er Else Høst og Daniel Haakonsen. Ibsen-Årboken, som kommer ut på Universitetsforlaget i Oslo, er et hovedorgan for disse forskningstradisjonene.
5. Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst*, Heidelberg 1949. I gjeld til Binswanger står Jørn Vosmar (Se »Værkets verden, værkets holdning«, *Kritik* 12, Kbh. 1969), som har skrevet en mindre, uttrykt studie over *Bygmester Solness*, og Fritz Paul (*Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens*, München 1969).
6. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*. Suhrkamp 1969.
7. *Hundreårsutgave*. Henrik Ibsens samlede verker, Oslo 1932, b.X, s. 104.
- 7b. *Ibid.*, s. 96.
8. *Ibid.*, s. 101.
9. *Ibid.*, s. 79.
10. *Kritik* 11, Kbh. 1969, s. 76.
11. *Ibid.*, s. 70.
12. *Ibid.*, s. 72 f.

13. Aage Henriksens Ibsenarbeide ble fulgt opp av Peter Olivarius, som analyserte *Når vi døde vågner* (»Idealismens svanesang« i *Den erindrende Faun*, red. Aage Henriksen m.fl., Kbh. 1969) og »kvinnestykkene« *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler* (»Kvindesag og kvindelyst«, *Kritik* 22, Kbh. 1972) godt og spennende.
14. Aage Henriksen, »Om litteraturhistorie«, *Kritik* 7, Kbh. 1968, s. 137.
15. Haugan 1977, s. 174.
16. Ibid., s. 166.
17. Ibid., s. 175.
18. Ibid., s. 292.
19. Ibid., s. 292.
20. Erik Østerud, »Syndefall og alveslag. Om samfunnskritikk og eksistensialisme i Henrik Ibsens *Gengangere*«, Norskraft, Institutt for nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo, 1980.
21. H. utg., b.VIII, s. 368.
22. *Kritik* 22, s. 39f. (se note 13).
23. Else Høst, *Hedda Gabler*. En monografi, Oslo 1958, s. 191.
24. Her sitert fra Hugo Friedrich, *Strukturen i moderne lyrik*. – Fra Baudelaire til i dag, Kbh. 1968, s. 58.
25. Ibid., s. 20.
26. Sigmund Freud, Einige Charakertypen aus der psychoanalytischen Arbeit, *Gesammelte Werke*. bd. 10, London 1952.
27. *Oxford Lectures on Poetry*, London 1919.
28. *Peer Gynt*, H. utg. b.VI¹, s. 214.
29. Horst Bien, *Henrik Ibsens realisme*. Det klassisk kritisk-realistiske dramas opprinnelse og utvikling, Oslo 1973. Habermas-inspirasjonen er tydelig i Ette Bindsteds og John Poulsens »Jubelfesterne og samfunnsstøtterne«, *Litteratur & Samfund*, nr. 8-9, 1975, og i Helge Rønnings artikler, f.eks. i »Individualism and the Liberal Dilemma. – Notes towards a Sociological Interpretation of *An Enemy of the People* by Henrik Ibsen«, *Ibsen-Årbok*, Oslo 1976.
30. Bien 1973, s. 31.
31. Ibid., s. 271.
32. Jens Arup Seip, *Utsikt over Norges historie*. Bind I: Tidsrommet 1814 – ca. 1860, Oslo 1974.
33. Sml. Mikhail Bakhtins karakteristikk av Dostojevskis romaner i *La Poétique de Dostoïevski*, Paris 1970, der han bruker uttrykk som »la vérité naissante« eller »l'image de l'idée« om denne sokratiske teknikk.
34. Sml. Francis Sejersted, »Rettsstaten og den selvdestruerende makt. – Noen refleksjoner over det 19. århundredes embetsmannsstat«, *Om staten* (red.: Rune Slagstad), Oslo 1978.
35. Se Edgeir Benum, »»Dannelse«, »Tillid« og »Autoritet«. Teknikere, fag og samfunn 1874 – ca. 1900«, *Makt og motiv*. Et festskrift til Jens Arup Seip, Oslo 1975.
36. H. utg. b.XIV, s. 364f.
37. Ibid., s. 433.
38. *Kritik*, s. 74 (se note 10).