

Noras utvikling mot «jævn natursandhed»

Agnete G. Haaland

Abstract

Henrik Ibsen's dramaturgy, physical score and knowledge of theatre changed forever the way actors work to portray a character. This historiographic article addresses the development of acting methods seen through Henrik Ibsen's Nora and Ibsen's revolutionary renewal of drama and female representation. From Betty Henning created the first Nora in Copenhagen in 1879 three main traditions can be traced: Nora with roots in melodramatic acting, Nora as a political icon and Nora portrayed through psychological realism. This article will reflect on how Ibsen's Nora required that actresses made their characters life-like and credible to the audience through what he called being continuously true to reality, "jævn natursandhed" (Ibsen 1878). By doing so he changed the very concept of acting.

Keywords: Henrik Ibsen, Nora, acting methods, acting, realism, A Doll's House, Betty Hennings, Janet Achurch, Konstantin Stanislavski, Elisabeth Robins, Julia Hákonsson, Pernilla Östergren, melodrama, feminism, psychological realism.

Om forfatteren

Agnete G. Haaland er skuespiller, dramatiker, produsent og kunstnerisk leder for eget kompani. Hun har vært teatersjef på Den Nationale Scene i Bergen i åtte år, leder av Norsk Skuespillerforbund i elleve år og president i den internasjonale skuespillerføderasjonen FIA i fire år. Hun har spilt store roller ved en rekke teatre både nasjonalt og internasjonalt –inkludert Nora i *Et Dukkehjem* på National Theatre Company of China. Haaland er en aktiv samfunnsdebattant og nestleder i Norsk Pen. For tiden er hun gjesteforsker ved Ibsen Studies på Universitetet i Oslo. I forrige århundre studerte hun teatervitenskap ved Universitetet i Bergen.
E-post: Agnete.Haaland@gmail.com

Teatervitenskapelige studier 2022 © Agnete G.Haaland

Artikkelen er fagfelleurdert./ The article is peer reviewed.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Ragnhild Gjefsen, Ulla K. H. Kallenbach, Keld Hyldig

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@uib.no

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN: 2535-7662

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Noras utvikling mot "jævn natursandhed"

Henrik Ibsens *Et Dukkehjem* og hans 11 andre realistiske dramaer krevde en ny måte å spille teater på. Dette stilte igjen nye krav til både skuespillere og publikum. De måtte tolke og fortolke beveggrunnene til det som skjedde med karakterene på scenene. Realisme på scenen var noe nytt (Esslin 1980, Szondi 1991, Hemmer 1994). Likevel er det en omdiskutert påstand å si at noe er realistisk. Henrik Ibsen beskriver det slik i en anmeldelse i *Morgenbladet* i 1862:

At vor Tid er realistisk, er en Paastand, som har været gjentaget oftere end fornødent for at gjøre Satsen triviel. At Tiden ogsaa, som Følge heraf, skulde være poesiforladt, synes stadigt at underforstaaes; men det forekommer mig dog, som om de, der forfølger denne Mening, benytter Beviser, hvoraf netop det Modsatte fremgaar, idet de i Literaturen og Kunsten med stærkt Eftertryk udhæver den forhaandenværende Tilbøielighed til at gjøre den dagligdagse Virkelighed til Gjenstand for Behandling. Ialfald skal der et stærkere Klarsyn til, for at skimte det digterisk eller kunstnerisk Brugbare midt i al den Tilfældighedens Røre, hvori En selv staar hildet, end for at opdage det f. Ex. i en Fortid, som ligger tilstrækkelig fjernet, afsluttet og ligesom i Perspektiv (Ibsen 1862a).

Ved å se på hvordan Henrik Ibsens Nora er blitt tolket, spilt og mottatt, vil jeg i denne artikkelen peke på hvordan Ibsens realistiske dramaer og hans egne krav til realistisk spillestil forandret skuespillerkunsten for all framtid. Nyere forskning har pekt på at hvordan kvinnelige karakterer tolkes på scenen avhenger av hva slags tradisjon hun står i og hva slags kulturelle og politiske omstendigheter hun spilles under (Fischer-Lichte mfl. 2014; Helland 2015; Helland mfl. 2016; Holledge mfl. 2016; Pitches 2017). Det kan imidlertid ikke understrekes nok hvor avgjørende selve verket, altså *Et Dukkehjem*, samt Ibsens egne krav til skuespillere, har vært for utviklingen av skuespilleres metode.

I sitatet over beskriver Ibsen utfordringen med å tilføre skildringen av den dagligdagse virkelighet et klarsyn og et kunstnerisk grep. Dette gjorde han selv gjennom å fange opp tendenser i tiden og skape radikale og nyskapende skuespill gjennom å sette politiske og moralske problemer i tiden under debatt. Et resultat av dette er at han utvikler en ny type rolle, en mye mer sammensatt karakter enn tidligere stykker krevde. Utdrag fra et brev til Harald Holst fra Roma om *Samfundets Støtter* 16 år etter sitatet over, viser at hans egen teaterfaglige bakgrunn, særlig fra hans periode i Bergen, har gitt ham klare formeninger om både regigrep og skuespillerkunst i sine realistiske stykker:

Grupperinger og stillinger håber jeg bliver skænket den tilbørlige opmærksomhed. Al opmarscheren af de handlende personer i forgrunden bør undgæes, de indbyrdes stillinger veksles så ofte det falder naturligt; overhovedet, hver scene og hvert billede bør så vidt muligt være en afspejling af virkeligheden. Det kunde for ubetænksomme skuespillere ligge nær til at ville karrikere visse af stykkets personer. Det er mit håb at sådant ikke finder sted; jævn natursandhed på alle punkter er det jeg helst vilde have (Ibsen 1878a).

Ibsen etterlyser med dette en ny skuespillermetode til sine realistiske skuespill. Han vil ikke ha romantiserte karikaturer eller stereotyper, men vil se menn og kvinner avspeile virkeligheten. Det han etterlyser er skuespillere som kan representere «jævn natursandhed». Dette er et markant skifte i oppfattelsen av hva teater skal være. Hans realistiske skuespill kan oppsummeres som en nyskapende overgang fra historiske og romantiske dramaer til teater om borgerskapets liv bak lukkede dører i eget hjem. I det første sitatet fra 1862 møter vi en dikter som formulerer noe av sin egen visjon om at en skildring av virkeligheten handler om noe mer enn det hverdagslige. En forfatters jobb er da å løfte det opp og ut og si noe utover det konkrete. Det ligger en bevissthet i dette om å skape poesi og kunstnerisk teatralitet. Det andre sitatet er datert 16 år senere, og viser hvor bevisst Ibsen er blitt på hva slags spillestil hans realistiske roller krever. Til denne type dramatik kreves det at publikum opplever at det de ser på scenen er en avspeiling av virkeligheten. Ibsen skulle selv erfare at hans skildring av virkeligheten utløste en rekke stormer i samtiden, for gjennom sine realistiske dramaer viste han fram en helt annen side av virkeligheten enn den publikum var vant til fra nasjonalromantikken, samtidens lette lystspill og melodramaet.

Gjennom datidens presseoppslag, Henrik Ibsens egne brev og tekster, eksisterende billedmateriale og andre forskeres arbeid, er det mulig å danne seg et bilde av hvordan Nora har blitt tolket. Jeg velger å konsentrere materialet til noen fremtredende skandinaviske og vestlige Nora-er. De utvalgte Nora-ene representerer tre ulike tilnærminger: Nora med melodramatisk bravur, Nora som politisk ikon og Nora tolket gjennom psykologisk realisme. Utforskningen starter ved den kulturelle konteksten rundt urpremieren i København i 1879.

Nora – med melodramatisk bravur

Den melodramatiske spillestilen sto sterkt i den kulturelle konteksten som eksisterte da stykket ble skrevet. Den var derfor en spillestil å ta utgangspunkt i for de første som skulle tolke den nye kvinnetypen. Ibsen selv tok i bruk arketyperiske konflikter i *Et Dukkehjem*: Kjærlighetsforhold, sex, penger og hemmeligheter (Holledge mfl. 2016, 148). Alt dette er tematikk som gikk igjen i drama fra det 19. århundre. For å vise at en kvinne ikke kunne være seg selv i et patriarkalsk samfunn, utviklet Ibsen figurene og det de representerte på en måte som krevde en ny spillestil. Når «jævn natursandhed» var målet, krevde det at publikum opplevde at Noras utvikling er mulig å forstå ut ifra den sceniske konteksten, situasjonene som oppstår og hennes karakter. Som Ibsen-forsker Joan Templeton (1942-) påpeker, er en av utfordringene i Nora-rollen vendepunktet i tredje akt som handler om at Nora går fra å være en kvitrende lerkefugl som behager sin mann – til en nyvåknet og opprørsk kvinne som vil finne seg selv og forlater mann og barn i siste scene (Templeton 2015, 178-182). Det skuespillertekniske spørsmålet bli da hvordan dette skildres fra scenen og hvordan broen mellom Noras lerkefugl og Noras frigjøringsprosess bygges. Broen skal bygges av en levende skuespiller som representerer en diktet figur. Det handler dermed om kvinnelig representasjon. Simone de Beauvoirs berømte åpningslinje i andre del av *Le Deuxième Sexe* fra 1949 om at man ikke er født som kvinne, men blir til kvinne, er derfor en nøkkel til å forstå kvinnelig representasjon på scenen. Det handler om alt fra handlingsrom og utviklingsmuligheter til kroppsspråk og fysisk apparisjon. Spørsmålet blir da hva slags metode en skuespiller anvender og utvikler for å skape og representere Nora. For å analysere og kategorisere dette, bruker jeg en fenomenologisk tilnærming. Det henvises ofte til Edmund Husserl (1859-1938) sin filosofi og metode når det snakkes om fenomenologi. Fenomenologi er en deskriptiv

metode som beskriver et levd førstepersonsperspektiv: Erfaringen subjektet har ovenfor og i verden (Beyer 2020). «When taking a phenomenological approach to a performance, we concentrate on the ways that people, spaces, things and sounds appeared during a performance», slår teaterforskeren Erika Fischer-Lichte fast (Fischer-Lichte 2014, 55). Dette innebærer å konsentrere seg om «the perceptual order of presence» (Fischer-Lichte 2014, 55), og et vesentlig element blir da hvordan skuespillerens tilstedeværelse på scenen kan oppfattes. Etersom jeg selv ikke har hatt mulighet til å være til stede og oppleve alle Nora-ene i materialet, kan jeg ikke analysere deres representasjon i et førstehåndsperspektiv. Jeg må derfor analysere hva rolletolkning og spillestil forteller om skuespillerens metode gjennom andre kilder enn min egen opplevelse. Jeg utvider altså den fenomenologiske tilnærmingen til å inkludere andres levde erfaringer ved å tolke deres nedskrevne forståelse av hvordan de opplevde at Nora ble portrettert. Kildene vil være datidens aviser, og de tidlige skribentene var stort sett anonyme. I tillegg vil jeg basere analysene på andre forskeres oppfattelse av gitte skuespilleres nærvær og tolkning. I likhet med meg selv vil disse forskernes opplevelse av Nora-ene være preget av deres sosiale interesser, deres kulturelle partiskhet og det samfunnet de selv var eller er en del av (Jackson 1996, 18).

Den første kvinnen til å gestalte Nora var Betty Hennings (1850-1939). Gjennom bilder og kritikker av forestillingen på Det Kongelige Dramatiske Teater i København på verdenspremieren i 1879, får vi et bilde av hva slags kvinneportrett hun tegnet. Hennes Nora var en leken og barnslig kvinne. Hennes tolkning hadde et romantisk preg til tross for regissørens ambisjoner om å få til en realistisk spillestil (De Figueiredo 2019, 416; Hennel 2011, 192). Hun fikk innstudere rollen uten instruktørens innblanding og hennes glitrende teknikk er fremhevet av flere. Imidlertid kunne spillestilen bli utstudert maniert, og hun hadde ikke alltid følelsesmessig dekning for det hun sa og gjorde på scenen (Davidsen 1980, 33). Ifølge noen kritikere utviklet aldri hennes Nora seg til en moden kvinne. «Barnsligheten», skrev Georg Nordensvan, var det gjennomgående trekket i hennes Nora (*Aftonbladet* 5. april 1889, sitert i Hennel 2011, 192). Dette understrekes også av Stockholmspressen da forestillingen gjestet Sverige noen år senere. Hennings beskrives som en briljerende stjerneskuspieler, og hennes tarantella beskrives som en «verkelig dødsdans», men hun mislyktes i å bryte med sin barnslige og underfundige dukkehustru fra de første aktene i siste akt. Samtidig fremheves Betty Hennings som sin tids store stjerne. Da hun sluttet på Det Kongelige Teater skrev *Kallundborg Avis* 23. desember at «ingen anden Dame ved det Kgl. Teater har i den Grad baaret de store Roller [...] Siden har fru Hennings navnlig som Ibsen-fortolkerske vundet sig et stort navn» (Anonym 1907). *Berlingske Politiske og Avertisements Tidende* omtaler henne mange år senere som kvinnen som «skabte Nora» (Anonym 1921, min utheving).

Hennings sitt materiale for å bygge karakteren på Noras barnslighet finnes mange steder i Ibsens manus. Hennes nøkkel til Nora kan ligge i Ibsens berømte skildring av lerkefuglen i første akt. Allerede i første scene presenteres vi for en kvinne som er et lekent objekt for Helmer:

HELMER *inde i sit værelse*

Er det lærkefuglen, som kvidrer derude?

NORA *ifærd med at åbne nogle af pakkerne*

Ja, det er det.

HELMER

Er det ekornet, som rumsterer der?

NORA

Ja!

(Ibsen 1879)

Ettersom Betty Hennings var den første i verden som skulle representere Nora på scenen, hadde hun ingen sceniske forbilder eller modeller for hvordan rollen skulle spilles. Hun var selv utdannet ballettdanser på Det Kongelige Teaters Ballettskole, og hun begynte sin karriere som ballettdanser. Etter få år som danser fikk hun erfaring med taleroller, ifølge *Kallundborg Avis* (Anonym, 1907). Skuespillerne på Det kongelige Teater i København hadde lenge spesialisert seg på det som var det europeiske repertoaret ved midten av det 19. århundre: Melodrama, «the well made play» og lette komedier. Hennes skuespillererfaring handlet om stereotyper, frontalspill og deklamasjon (Holledge mfl. 2016, 131). Kvinnelig representasjon på 1800-tallet var formet gjennom strenge regler for hvordan en kvinne skulle bevege seg og se ut. Dette førte igjen til rollestereotyper og «låste rollfack», altså fastlåste rollefag for kvinnelig representasjon (Lagerroth 2011, 128). Men Nora er ikke en stereotyp rolle fra romantikken. Ibsen hadde skapt en kvinnefigur som krevde at Hennings skulle gi liv til en mangefasettert hverdagskvinne fra borgerskapet. Siden hennes spilletradisjon tilhørte en annen type skuespill hvor personene var forutsigbare stereotyper, er det sannsynlig at hennes tolkning av rollen ikke bare tok utgangspunkt i Ibsens beskrivelse av Nora som en lærkefugl i første akt, hun **beholdt** i tillegg dette karaktertrekket gjennom hele tredje akt. Dette er en spillestil som står i kontrast til Ibsens ønske ovenfor hvor han etterlyser «jævn natursandhed». Hennings klarte tydeligvis ikke å la publikum forstå hvorfor og hvordan Nora utviklet seg gjennom de tre aktene. Kritikere i København påpekte at Noras utvikling ikke kunne forsvares ut ifra hennes tolkning av karakteren i 1. og 2. akt. Grunnen til dette kan være at hennes spillestil ikke var tilpasset de nye utfordringene som Ibsens drama skapte. Det kan også ha sammenheng med at Hennings øvde inn Nora-rollen på 11 dager. Gjennomgang av flere anmeldelser fra perioden viser imidlertid at andre anmeldere ikke etterlyste en troverdig utvikling i karakteren fra første til siste akt. Dette kan komme av at den realistiske spillestilen også var ny for pressen. De fremhevet primært at Hennings spilte med bravur. Hennings spilte rollen i 28 år, og en rekke aviser beretter om hennes glitrende skuespillerkunst. I *Fædrelandsvennen* 8. desember 1882 kan man lese at *Et Dukekehjem* spilte for 25 utsolgte hus i København til fordoblede priser og at forestillingen ga fru Betty Hennings «anledning til at glimtre som aldrig før» (Anonym 1882). Avisen understreker dermed henne stjernestatus i datidens teaterverden. «Å glimtre» er imidlertid et bilde på en spillestil som er langt fra det idealet Ibsen satte ord på mange år tidligere.

Allerede i en artikkel i *Illustreret Nyhedsblad* 31. august 1862 formulerer Ibsen sitt syn på en skuespillers ansvar:

[...] en Kontrakt mellem et Theater og dets Skuespillere er ikke det samme, som en Kontrakt mellem en Driftsherre og hans Arbeidsfolk. Den Kontrakt, en Skuespiller underskriver, forbinder ham til noget Mere end det, der slaes fast ved Papirets Ord. Naar et Theater ved Kontrakt knytter en Skuespiller til sig, saa skeer dette under den stiltiende Forudsætning, at det erhverver en *Kunstner*. Men for i Aand og Sandhed at være en Kunstner fordres ikke blot Begavelse og kunstnerisk Uddannelse, men ogsaa en *Kunstnersjæl*. [...] Theatrets Ære skal være hans, han skal føle sig solidarisk ansvarlig for den Virksomhed Indretningen, som Heelhed betragtet, udøver, og fremfor alt aldrig betragte det øvrige Apparat som en Ramme for nogen enkeltstaaende Virtuositetsmæssighed (Ibsen 1862b).

Den siste setningen er viktig. Ibsens Nora er en rolle som har gitt mange skuespillere muligheten til å framstå virtuost. Ibsen selv påpeker imidlertid i dette sitatet at hans tekster etter hvert ble så sammensatte at de krevde et sterkt ensemblespill for å framstå som realistiske, samtidig som de utfordret skuespillere og regissører sin evne til å hente ut alle de nøklene Ibsen selv ga gjennom sin diktning. Hans mål var med andre ord ikke å skrive roller hvor enkeltskuespillere skulle briljere. Det var helheten, ensemblespillet, som skulle løfte fram hans karakterer.

Pressesitatene ovenfor fra de første årene viser at Hennings Nora var mer endimensjonal enn Ibsen hadde skrevet henne. Utgangspunktet for det hele er hvordan Henrik Ibsen selv har gitt skuespillere en rekke nøkler til hvordan Nora skal spilles gjennom replikker, relasjoner, situasjoner, fysiske beskrivelser av karakterene og måten de forholder seg til hverandre på. Dette gjenspeiler igjen Henrik Ibsens egen praktiske teaterbakgrunn. Ibsen var knyttet til Det Norske Theater i Bergen fra 1851-57 som husdramatiker. Men hans oppgaver inkluderte også å være en slags prøveinstruktør, med ansvar for alt fra dekor og kostyme til lys og lyd. I tillegg kan det påpekes at flere av hans skuespill viser hvor bevisst han selv var på å inkludere arkitektoniske begreper i sin måte å skrive på (Sandberg 2018, 2). Det mest avgjørende for hans forfatterskap er at han også var ansvarlig for å innstudere arrangementene og bevegelsene til skuespillerne. I løpet av årene ved teatret i Bergen satte teatret opp 122 skuespill og fire av dem var skrevet av Ibsen selv. (Holledge mfl. 2016, 161; De Figueiredo 2019, 99-138). Ved å være praktisk involvert i alt teaterarbeidet, skaffet han seg en unik teaterfaglig kompetanse som kan spores gjennom hele hans forfatterskap. Det er dette som gjør at skuespiller, dramatiker og kvinnesaksforkjemper Elisabeth Robins (1862-1952) omtaler Ibsen som «un homme du théâtre» i *Ibsen and the Actress*. Hun legger til at hans praktiske teaterbakgrunn gjorde at han kunne overlate til skuespillerne å løfte stoffet til nye høyder som hans medskapere. Det kunne de gjøre gjennom å fortolke alle de nøklene Ibsen selv skriver inn i sine manus (Robins 1928, 53). Mange forskere har understreket hvor vesentlig Ibsens praktiske teatererfaring var for hans utvikling som dramatiker. I hans forfatterskap finnes en rekke spor tilbake til hans kunnskap om praktisk teater fra hans tid som husdramatiker i Bergen (Moi 2006, Holledge mfl. 2016, Templeton 2015, De Figueiredo 2019). *Et Dukkehjem* ble skrevet mange år senere i Italia, men den kunnskap om det fysiske og praktiske skuespillerarbeidet som han fikk gjennom egen erfaring i Bergen kan spores i hans dramatiske verk. «—Ja, hine år i Bergen var isandhed mine læreår! Jeg befandt mig dengang i en

gæringstilstand, som ikke tillod mig at slutte mig helt og åbent til nogen.»), skrev Ibsen selv i et brev 10. mars 1875 til teaterinstruktøren Herman Laading i Bergen (Ibsen 1875). Han innså med andre ord selv at hans praktiske teatererfaringer fra Bergen ga ham en unik kompetanse til å utvikle klare ideer om hva som krevdes av et dramatisk verk som skulle tolkes av andre. Samtidig erkjenner han at han også var i ferd med å forme seg selv.

Ibsen-forskeren John Northams (1922-2004) skrev et banebrytende verk i 1953. I boken *Ibsens's Dramatic Method* påpeker han Henrik Ibsens unike bruk av «visual imagery» kombinert med «verbal imagery» (Northam 1971, 8). Hans analyser av Ibsens sceneanvisninger understreker Henrik Ibsens evne til å inkorporere sine teatermessige erfaringer i sitt kunstnerskap. Hans gjennomgang av sceneanvisningene knyttet til Nora i *Et Dukkehjem* viser hvordan hennes handlinger og bevegelser avslører hennes skjulte tanker (Northam 1971, 16). Den skuespillermessige utfordringen ligger da i å ta denne informasjonen i bruk og finne en måte å gi publikum mulighet til å forstå karakterens beveggrunner. Den norske Ibsen-forskeren Live Hov (1945-) har også gitt innsiktsfulle analyser av Ibsens sceneanvisninger og påpekt hvordan de er et uttrykk for hans bevisste bruk av de virkemidlene teatret kunne tilby en dramatiker. Ibsens egne sceneanvisninger er «tause, men talende» (Hov 2007, 11). Live Hov argumenterer for at Ibsens sceneanvisninger og korrespondanse understreker teaterperspektivet i Ibsen-forskningen. I diskusjonen om hvorvidt Ibsen skriver for sine lesere eller for tilskuerne i teatersalen, viser Hov til at den «naturesandhed» Ibsen krever i sine realistiske drama, først og fremst er opp til skuespillerne å skape (Hov 2007, 11-17). Dette betyr at Ibsen anerkjenner at andre scenekunstnere trengs for å utnytte og formidle det fulle potensialet som ligger i hans verk.

Det unike i Ibsens dramaturgi er at han utviklet en teknikk for å få publikum til å forstå hva karakterene tenkte, ikke bare høre hva de sa (Holledge 2021, 49). I *Et Dukkehjem* skildrer han Noras sosiale posisjon også gjennom sceneanvisningene. Det er derfor mulig å tilnærme seg Ibsens Nora ved å analysere hvordan Ibsen får frem hennes plass i mannens hjem gjennom hvordan han har plassert henne fysisk i scenebildet (Holledge mfl. 2016, 161-164). I de to første aktene disponerer hun hele huset og leker med sine barn i alle rom. Når sceneanvisningene slår fast at barna ikke finner henne, fordi hun har gjemt seg under bordet, kan det leses som et hint om at Nora kommer til å forsvinne ut av deres liv (Archer 1906, 41, sitert i Holledge mfl. 2016, 163). I siste del av stykket blir hennes fysiske disposisjonsrett stadig mindre. Ibsen har selv iscenesatt stykket gjennom sine fysiske beskrivelser, og i disse anvisningene kan vi avlese den praktiske teatermannen Ibsens erfaringer, særlig fra arbeidet med å lede prøver i Bergen. Gjennom 5 års læretid i Bergen med utallige oppsetninger, ulike former for regiarbeid, studietur til utlandet og erfaring fra en rekke genre, lærte han tidlig i sin karriere det praktiske teaterarbeidet å kjenne fra grunnen (Hov 2007, 53-54.) Et illustrerende eksempel er hans forståelse av den fysiske plasseringen av kropp i rommet. Når Nora ber Helmer sette seg i tredje akt, så er det første gang Ibsen lar de to sitte sammen som to likeverdige personer (Holledge mfl. 2016, 163). I teateroppsetninger anno 2022 blir sceneanvisninger ofte sett bort fra, men da Nora fant sin sceniske form i 1879, kan man anta at Ibsens anvisninger ble nøye lest og fulgt av skuespillerne. Dette har sammenheng med at datidens instruktører primært var prøveledere og ikke jobbet med egne konsept. Gjennom Ibsens egne sublime arrangement og situasjoner sikrer han at Nora og Helmer aldri setter seg ned som jevnbyrdige før Noras berømte start på oppgjørsscenen i 3. akt.

Det er imponerende når man tar i betraktning at handlingen finner sted i stuen til et ektepar. Helmer og Nora har begge stått, sittet og gått fram til dette øyeblikket, men de har aldri sittet samtidig i dramaets iboende regi. Først når Nora går gjennom en erkjennelsesprosess og tar av seg maskeradedrakten, sier hun de berømte ordene til Helmer: «Sæt dig ned. Det blir langt. Jeg har meget at tale med dig om» (Ibsen 1879). Dette fysiske arrangementet understreker at de to ektefellene aldri har snakket ærlig sammen før.

Det gjenstår ennå mye upløyd mark knyttet til Ibsens «physical score», altså de fysiske og bevegelsesmessige mønstrene han skapte og beskrev for sine karakterer. For Ibsen selv var dette en vesentlig del av det materialet han skrev for skuespillere. Dette var altså en unik kunnskap han ervervet seg gjennom sin egen praktiske teatererfaring.

Som i det tidligere siterte brevet til Christiania Teater ett år før *Et Dukkehjem* hadde premiere, viste Henrik Ibsen sin innsikt i regiarbeid og karaktertegning gjennom hva slags forventinger han hadde til Christiania Teaters planlagte oppsetning av *Samfundets støtter*. «[...] hver scene og hvert bilde bør så vidt muligt være en afspejling af virkeligheden» (Ibsen 1878a). Dramatikeren bidrar selv med å skape denne avspeilingen av virkeligheten ved sine fysiske arrangementer. Et av de tydeligste fysiske bildene i *Et Dukkehjem* er tarantellaen. Dansen er en kompleks metafor som kan tolkes som objektet Noras indre kamp om å være ærlig overfor sin mann ved at det fremvoksende subjektet Nora viser sin indre fortvilelse gjennom dansen. Dette kan i så fall illustrere hvordan Ibsens tekst og hans fysiske regihenvisninger til Nora er et bilde både på hans teaterfaglige erfaring og den kompleksiteten hans realistiske stykker åpner for. Han er med andre ord en teatermann per excellence. Det tok imidlertid tid før teaterkunstnere klarte å utnytte alt det potensialet som ligger i hans karakterskaping, og dette er Hennings Nora i 1879 et eksempel på.

Ifølge Ibsen-biograf Halvdan Koht (1873-1965), klarte Hennings å komme dypere inn i Noras karakter da hun gjenopptok rollen 12 år etter urpremierer (Koht 1971, 322). Ut fra de kildene jeg har funnet, er det ikke mulig å si noe om *hvordan* Hennings utviklet sin spillestil til å mestre å inkorporere underteksten og dobbeltheten i replikkene og i Noras karakter i løpet av de 28 årene hun spilte rollen. En måte å gjøre dette på kan ha vært at hun viste Noras egen splittelse gjennom rollens fysiske språk. Gjennom å grave i rollens ulike lag, kunne hun ha vist en fysisk lekenhet overfor Helmer som er helt ulik den personen hun framstår som overfor Fru Linde og advokat Krogstad. I situasjoner sammen med disse to kommer Noras kalkulerende, moralske og ærlige del av personligheten fram. Hennes sammensatthet gjør at lerkefuglsitatet overfor kunne representert en helt annen tolkning enn den Hennings tydeligvis valgte. Noras intensjoner kan endres ved å legge andre lag enn lekenhet inn i replikkene. Ibsen selv gir et tips ved at han lar Nora beskrive seg selv som et ekorn. Et ekorn er som kjent et livlig dyr som hamstrer nøtter. Nora er en livlig karakter som hamster penger for å dekke sin hemmelige gjeld. Allerede her ligger en inngang til å binde Noras opprør mot sin mann i tredje akt sammen med lerkefuglheten i første scene. Men det krever at skuespilleren utfordrer teksten og forsker i situasjonens mulige nyanser. Erfaringsmessig vil en skuespiller som spiller en rolle gjennom mange år etter hvert oppdage nye nyanser i rollen, men da er man avhengig av at man ikke låser seg teknisk i et fastlagt mønster som repeteres etter premieren. Det er derfor mulig at Koht har rett i at hennes Nora utviklet seg

gjennom alle årene med forestillinger. I så fall klarte hun etter 12 års modning å representere en mer troverdig og sammensatt kvinne gjennom alle tre aktene, enn den hun representerte da hun spilte rollen for første gang. Dette innebærer at Nora er så rikt og sammensatt skrevet fra Ibsens hånd at rollen holder følge med skuespillerens egen emosjonelle modenhet (Koht 1971, 322). I løpet av 11 dagers prøvetid før urpremieren, hadde Hennings verken nok erfaring eller kunnskap til å knekke hele nøkkelen til Nora på en måte som reflekterer Ibsens egen beskrivelse av en realistisk spillestil. Uansett gjorde Hennings et vesentlig nybrottsarbeid i 1879. Historiske kilder framhever hennes Nora som en bravurprestasjon. I forbindelse med markeringen av forestilling nr. 50 på Det Kongelige Teater i København kunne man lese i *Morgenbladet* nr. 113 at dagen

«særlig bringer fru Hennings en Hyldest for hendes Nora. Det er mer end noget andet Kunstnerindens energiske Spil i denne Rolle, som 'Et Dukkehjem' skylder den lange Række Opførelser» (Anonym 1889f).

En rekke skandinaviske skuespillerinner tok opp arven etter Hennings. Johanne Juell (1847-1882) var den første som spilte Nora i Norge. Da Juell som første Nora i Oslo, tolket henne på Christiania Teater i 1880, skrev *Aftenposten* 21. januar at «Fru Juells Gjengivelse af Noras Rolle (er) en Præstation af høit kunsterisk Værd; hun lønnes ogsaa med stormende Applaus og ikke mindre end ti Fremkaldelser i løpet av Aftenen» (Anonym 1880a). Av dette kan vi lese at Nora ble spilt med det anmelderen og publikum oppfattet som bravur. Dette ligner på den anmeldelsen Betty Hennings fikk av i *Dagens Nyheter* da hun gjestet i Sverige. Ifølge en kritikk holdt Betty Hennings publikum i et fast grep fra start til slutt og ble feiret med 13-14 fremkallelser i applausen. Kritikerer Victor Sjøberg kommenterer i *Dagens Nyheter* 5. april 1889 at publikum også kastet blomster «inför Noras förtjusande fötter» (Sjøberg 1889, sitert i Hennel 2011, 194). Han observerer med andre ord at Nora fremstilles med stor ynde gjennom hele forestillingen uten at han problematiserer at denne stereotype lerkfugl-framstillingen av Nora gjør forbindelsen mellom hennes personlighet i første og tredje akt problematisk. Kritikerne er også barn av sin egen samtid, og det moderne teatrets sammensatthet og kompleksitet var nytt også for dem. Men også pressen fanget opp endringene i hvordan kvinner ble representert på scenen. *Dagbladet* anmeldte fru Juell 21. januar 1880 da hun spilte den første norske Nora-en på Christiania Teater. Anmelderen påpeker med rette på en av stykkets store utfordringer:

I Stykkets sidste Scene kommer vi til det umulige, at faa dennes Nora til at være første og anden Akts Nora, thi det er jo ikke Nora, der tvinger Helmer til at høre på Opgjøret. Det er Ibsen selv, som har meget at sige. Fru Juell gjør imidlertid mærkværdig meget for at faa det til at være den samme (Anonym 1880b).

Anmelderen påpeker her at Ibsens egen stemme er tydelig. Enda viktigere er det at han også ser at fru Juell jobber for å skape en troverdig utvikling i Nora fra første til siste akt. Anmelderen skriver i samme artikkel at Juell har «fundet beundringsverdige Udtryk for Noras Sjælekval» og at hun gjenskaper en «gradvis Forvandling af et Menneske» (Anonym 1880a). Allerede en måned etter Hennings' urpremiere i København kan det dermed se ut som om Juell klarer å representere

Nora med en større del av den kompleksiteten Ibsen har gitt henne, enn det Hennings klarte på urpremieren. Dermed er spillestilen ytterligere fjernet fra romantikken og melodramaet.

Mange norske Nora-er fulgte i Juells fotspor. Johanne Dybwad (1867-1959) og Johanne Voss (1868-1946) er blant de tidligste Nora-ene i Norge. Begge var ledende skuespillerinner ved Nationalteatret i Oslo. Johanne Dybwad var datter av Johanne Juell og beretter at instruktøren Bjørn Bjørnson lærte henne hva naturlighet var på scenen. Han instruerte henne som Nora i 1890. «De behøver ikke ta så forferdelig i. De har det likevel» sa Bjørnson en gang til henne og la til: «De vet mange går omkring og lager ekstra stemme for å virke bedre.» (Normann 1950, 89, sitert i Hyldig 2019, 328). Mange Nora-er brukte stemmen sin også utenfor Norden. «I det øvrige Europa drog fru Riemann-Raade fra Wien til Berlin og fra München til Warschau og høstede guld og laurbær som Nora», rapporterte *Fædrelandsvennen* 8. desember 1882 (Anonym 1882). Felles for de tidlige generasjonene er at ingen hadde noen formell skuespillertrening (Mason 1980, 81). De måtte utvikle sin spillestil gjennom å lese med mer erfarne kollegaer, og arbeide tett på praksis hos sine kollegaer.

Live Hov undrer med rette hva skuespillernes egen alder kunne ha å si for tolkningen av Nora-rollen. Danske Betty Hennings var 29 år da hun spilte rollen på urpremieren, og hun hadde den på repertoaret til hun fylte 56. Svenske Elise Hvasser var 49 år da hun spilte i den første svenske oppsetningen av *Et Dukkehjem* noen uker etter urpremieren i Danmark. Kritikerne fremhevet at hun hadde det temperamentet og den modne feminiteten som rollen krevde, særlig i stykkets siste del (Hov 2010, 31-37). Men i likhet med Hennings, var også hennes erfaring utviklet under andre spillemessige idealer. Norske Johanne Juell var like ung som Hennings, og illustrasjoner fra samme scene fra begge oppsetningene viser at både scenografi og gester var identiske i København og Christiania. Oppsetningene er med andre ord gjort helt i tråd med Ibsens egne sceneanvisninger (Hov 2010, 38). Hennings bakgrunn som en brilliant danser satte uansett en standard og en forventning til framtidige Tarantella-utførelser (Hov 2010, 40).

Med bakgrunn fra en melodramatisk og deklamatorisk spillestil, bidro med andre ord Hennings, Juell, Dybwad og deres samtidige Nora-er til å forme en ide om hvem Nora er og hva hun representerer. De måtte bygge på den melodramatiske og deklamatoriske spillestilen som var rådende, mens de utviklet ideen om hva kvinnelig representasjon på scenen kunne være.

Dette gjorde de gjennom å lete etter nøklene til den kompleksiteten Henrik Ibsen selv skrev inn i både replikker, karaktertegninger og sceneanvisninger. Senere skulle teaterpedagogen Konstantin Stanislavski (1863-1938) sette ord på en metode innenfor realistisk spillestil som kunne brukes for at Nora skulle kunne spilles med det Ibsen i sitatet i starten av denne artikkelen kalte «jævn natursandhed» (Ibsen 1878a). Dette vil jeg komme tilbake til. Først må vi imidlertid se på hva slags politisk kraft som lå i representasjonen av den kvinnen Ibsen skapte gjennom Nora.

Nora – med politisk kraft

Gjennom Henrik Ibsens egne opptegnelser i Roma, får vi et inntrykk av hva slags kvinnesyn han selv ville at hans Nora skulle representere. 19. oktober 1878 skrev han:

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 [...] En kvinde kan ikke være sig selv i nutidens samfund, der er et udelukkende mandligt samfund, me(n)d love skrevne af mænd og med anklagere og dommere der dømmer den kvindelige færd fra mandligt standpunkt (Ibsen 1878b).

Ibsen viser med denne oppsummeringen at han mener det er stor forskjell på hva som er en kvinnes og hva som er en manns rettigheter i et samfunn. Det er denne forskjellen han både synliggjør og gjør opprør mot i *Et Dukkehjem*. I hans samtid var en kvinne som Nora en utopisk rollemodell. Hun var et bilde på en fremtid der kvinner blir sett på med like stor respekt som en mann. Gjennom Nora-rollen gir Ibsen derved skuespillerinner mulighet til å representere sitt kjønn på en måte som gir innsikt i egen verdi. Nora representerte derfor en utopisk kvinnelig modell som har samme muligheter som Ibsen mener en mann har (Ørjasæter 2005, 41-42). Nora ble tidlig et politisk ikon fordi Ibsens egen tekst er et rop om behovet for en radikal samfunnsendring. Det er den ikke bare gjennom Noras kritikk av samfunnets lover, men også av samtidens bilde av hva kjærlighet innebærer (Moi 2006, 225). Ibsen-forsker Toril Moi (1953-) påpeker at Ibsen gjennom dette stykket introduserer en revolusjonerende analyse av en modernistisk kjønnsforståelse (Moi 2006, 226). Dette førte imidlertid til at Ibsen på 1880- og 1890-tallet fikk en «overpoliticizing reception» (Moi 2006, 229). Dette innebærer at Nora først og fremst ble sett på som en politisk kampfigur. Mange av Nora-ene på starten av 1900-tallet ble derfor ikoner for en politisk bevegelse som særlig handlet om kvinners rettigheter. Nora på scenen representerte derved ikke først og fremst en kvinne, men en politisk agenda.

Janet Achurch (1846-1916) var den første profesjonelle skuespilleren som spilte Nora i England. Søk i databasen *IbsenStage* viser at året er 1889. Hun var en av mange store skuespillerinner som var opptatt av å distansere seg fra samtidens sentimentale rollefag (Holledge mfl. 2016, 32-33). I motsetning til italienske Eleonora Duse (1858-1924), som nesten ikke beveget seg under tarantellaen, kastet Achurch seg ut i en tarantella som var så fysisk krevende at den nesten må ha grenset til å illudere galskap (Holledge mfl. 2016, 176). Ifølge hennes ektemann var rollen hennes livs opplevelse, og *The Times* beskrev hennes Nora som en praktfull tolkning (Holledge mfl. 2016, 5). Dagbladet 12. juni 1889 siterer teateranmelderen i den engelske avisen *The Echoes*. Han roste Miss Achurch for hennes framstilling av Nora og skrev at «Spillet fulgtes med aandeløs Spænding fra først til sidst, og at Stykket som Kunstværk og som Drama er af mægtig Virkning, udfordrende originalt og forresten helt igjennem mesterlig gjort» (Anonym 1889a).

Dette kan indikere at hennes spillestil var mer i tråd med hva Ibsens rolle krevde enn Nora-tolkningen til Hennings, nemlig innlevelse og troverdig representasjon. Tidspunktet for Noras inntreden i det engelske teaterlandskapet er nemlig vesentlig. Som påpekt over, fanget Ibsen opp pulsen i sin egen samtid og kvinnes rettighetskamp i Nora-rollen. Nora forlater ikke mann og

barn fordi hennes mann er ondskapsfull. Hun lever i et helt ordinært ekteskap som fører til at hennes egen selvrespekt knuses. Toril Moi oppsummerer hennes beveggrunn med at «Nora concludes that her duties to herself outweigh her duties to others» (Moi 2021, 91). Nora konkluderer altså med at hennes plikter overfor seg selv er viktigere enn hennes plikter overfor andre. Ibsens kvinneskikkelser som Nora Helmer, Helene Alving, Rebecca West, Ellida Wangel og Hedda Gabler ble forbilder for kvinnekampen på slutten av 1800-tallet (Moi 2021, 91). Radikale og viktorianske kvinner i England trengte disse kvinnene som forbilder på kvinner som krever både frihet og selvstendighet. Ibsens Nora traff dermed selve tidsånden i England. Først i 1918 innførte Storbritannia stemmerett for kvinner etter nesten samme vilkår som for menn. Fulle rettigheter ble gitt i 1928.

I motsetning til Hennings sin Nora, kan det virke som om Achurch utviklet rollen gjennom spilleperioden allerede første året. Dagbladet kunne 4. juli referere til en kronikør i *P.M.G.* som skrev at hennes siste forestilling i London var en «fuldstændig Triumph. Miss Achurchs Nora Helmer var bedre end nogensinde, især i sidste Akt» (Anonym 1889d). Janet Achurch var dessuten den første Nora-en som turnerte i Asia (Holledge 2021, 202). Hun bidro derfor både til å bygge opp Ibsens internasjonale gjennombrudd og til å spre ideen om hvem Nora er og hvordan hun skal spilles.

Amerikanske Elisabeth Robins (1862-1952) sin innsats i England var avgjørende for Ibsens suksess i engelskspråklige land. Hun høstet store lovord for sin Heddatolkning og har selv skildret sitt forhold til hans kvinneroller i *Ibsen and the actress*. Dette foredraget ble gitt ut i bokform samme år som forfatteren Virginia Wolf (1882-1941) ga ut sin innflytelsesrike fagprosabok *Et eget Rom*. Wolfs bok kom i 1928 og er en politisk og feministisk argumentasjonssamling mot den patriarkalske kulturen menn hadde skapt. Boken bruker behovet for et eget rom som et bilde på kvinners selvbestemmelse. Wolf og Robins sto derfor begge for de nye og radikale politiske tankene som Ibsen allerede hadde beskrevet gjennom Noras opprør. Robins påpeker at ettersom Ibsen gir skuespillerinner helt nye utfordringer ved å skrive karakterer som bryter med stereotype framstillinger av hva en kvinne er, blir ideen om hva en kvinnelig skuespiller er, også utfordret. Fra å skulle være et sjarmerende og vakkert ornament i samfunnet og på scenen, en arketype, åpner Ibsens stykker for fordypning i hva et menneske er. Men Ibsen endret ikke bare publikums opplevelse av hva en skuespiller er og kan gjøre, hans stykker endret også skuespillerinners opplevelse av seg selv og sitt arbeid (Marshall 1999, 175-181). Elisabeth Robins beskriver sin egen opplevelse av å se Janet Achurch spille Nora. Hun slår fast at hun ikke var forberedt på at hun dermed sto på «the threshold of an event that was to change lives and literature» (Robins 1928, 10). Hun forutså med andre ord at hun var et vitne til en begivenhet som skulle endre både livet og litteraturen. Robins beskriver videre Achurchs Nora som en hverdagskvinne med slitte klær og en hjemmesydd skinnhatt over sitt lyse hår. Når det gjelder hennes eget arbeid med å finne ut hvordan Hedda Gabler skulle spilles, skriver Robins at Ibsen har en «supreme faculty for giving the actors the clue –the master-key– if they are not too loftly or too helplessly sophisticated to take it» (Robins 1928, 26). Med andre ord: Som tidligere påpekt kreves nærlesning av Ibsens tekst for å finne spor og nøkler til hvordan rollen skal tolkes.

Ibsen ga derved skuespillere helt nye muligheter til å skildre nyanserte og hele kvinneliv. Robins beskriver hva Ibsens roller krever gjennom å oppsummere hvordan hennes kollega Marion Lea spilte Thea mot hennes Hedda Gabler. Tolkningen var en «triumph of art; but so unforced, so true to life, that people wouldn't believe she was acting at all» (Robins 1928, 34). Hun beskriver dermed en realistisk spillestil som er så troverdig at publikum kunne tro at de så levd liv på scenen, og ikke representasjon av et liv. Hun slår også fast i sin bok fra 1928 at ingen dramatiker har betydd mer for kvinnelig representasjon på scenen enn Henrik Ibsen (Robins 1928, 55).

Ibsen selv har kommentert 1800-tallets dramatikk og spillestil i en artikkel i *Morgenbladet* 5. oktober 1862 med følgende ord:

Der gives en hel stor Klasse af Theaterstykker, hvis Roller kan udføres af Fuskeren ligesaa godt, som af Mesteren, forudsat at Vedkommende besidder Stemmemidler nok, og et nogenlunde bekvemt Udvortes. [...] Disse Stykker ere især de, hvori Følelsen gives frit Løb uden al Dobbeltthed paa Bunden, hvori Personerne optræder som Skurken, den ædle Mand, den lidende Moder, osv. i abstrakt typisk Almindelighed, uden fra Forfatterens Haand at indeholde, eller fra Skuespillerens at tilstede, nogen af de tusinde individuelle Afskygninger, hvori det Typiske i Virkeligheden ene og alene forefindes. [...] Alle disse Stykker gjør ved Læsningen et klart Indtryk, de gjør et Indtryk af noget Fuldfærdigt, hvilket kommer deraf, at Opgaven ikke ligger dybere, end at Læseren strax kan se, hvorledes han skal spille Rollerne paa sin Fantasies Scene. Men netop denne Fuldfærdighed er i et dramatisk Værk en Mangel; thi det udelukker Muligheden af for Skuespilleren at lægge Noget til af sin egen Kunst, og kan han ikke dette, saa bliver Dramaet nødvendigvis en dramatisk Uting paa Scenen (Ibsen 1862d).

De individuelle avskygningene som Ibsen her etterlyser skapte han selv gjennom sine realistiske skuespill, og Nora er og blir en av de kvinnerollene som har endret både livet og karrieren til en rekke skuespillere. Det er derfor Elisabeth Robins konkluderer med at de skuespillere som fikk ta del i det å forme en av Ibsens karakterer for scenen, husker det som et skinnende minne som aldri blekner (Robins 1928, 56).

Italienske Eleonora Duses karriere bekrefter Robins sine teorier om hvor viktig Nora-rollen har vært for å bygge kvinnelige stjerner. Duse la inn Nora i sitt repertoar da hun var 33 år gammel (Holledge mfl. 2016, 54). Formuleringen er interessant fordi den forteller at datidens store skuespillerinner hadde et rolle*repertoar*. Dette kan sammenlignes med nåtidens store operastjerner som gjester med samme rolle i en rekke operaensemble. Nora ga datidens stjerner mulighet til å bygge sine karrierer på rollen, enten ved å gjeste i andres produksjoner eller ved selv å aktivt initiere og produsere forestillinger og turneer. Duse selv hadde Nora på repertoaret i 15 år (Holledge mfl. 2016, 59). Dette illustrerer hvordan Ibsen gjennom Nora og andre realistiske kvinneroller ga skuespillerinner makt til å bygge egne karrierer. Den politiske kraften i Nora i Ibsens samtid kan illustreres med følgende reaksjoner fra publikum etter Janet Achurchs siste forestilling i London i 1889 gjengitt i *Dagbladet* 15. juni:

[...] thi længe efter Tæppets Fald, saas Grupper af Damer og Herrer i Gangene i og udenfor Theatret ivrigt optaget med at drøfte de forskjellige Spørgsmaal, Stykket stiller. – Burde hun nu virkelig ha gaaet sin Vej – spurgte en. [...] Og saa var der en, som fremholdt, at Nora var den nye Kvinde; medens en anden mente, at hun burde tages ordentlig i Skole – burde hun (Anonym 1889b).

Dette lille presseklippet forteller noe om hva slags sprengkraft som lå i hvordan Nora representerte en kvinne som klarte å frigjøre seg fra datidens konvensjonelle kvinnerolle. Det politiske aspektet ved kvinnelig representasjon gjennom Nora-rollen handler dermed både om kampen for likestilling mellom kjønnene og om hvordan rollen ga samtidens skuespillerinner makt til å bygge egne karrierer. Utviklingen av Nora-rollen gjenspeiler derved den politiske virkeligheten rundt produksjoner av *Et dukkehjem* i tillegg til å bygge på en estetisk overføring fra de første Nora-ene og (Haaland 2022). Ibsens Nora blir derved mer enn et feministisk og politisk ikon. For en rekke skuespillerinner var hun starten på jakten etter de nøklene Ibsens skrev inn for å kunne representere en kvinne i hele sin sammensatte bredde. Det handler om å utvide fokus fra hustruen og moren Nora til mennesket Nora. For den kvinnen som spiller Nora, handler det om å representere kvinnen Nora gjennom å grave dypt både i seg selv og i de spor og nøkler Ibsen har skapt for å forstå og trenge inn i individet Nora.

Nora– fra ikon til menneske

Den russisk-amerikanske skuespillerinnen Alla Nazimova (1879-1945) var 28 år da hun spilte Nora i New York i 1908 (Holledge mfl. 2016, 43). Det er antatt at hun var den kunstneriske og intellektuelle lederen for produksjonen (ibid., 50-52).

Nazimova beskriver sin metode slik:

I study the woman. I look at her under a magnifying glass and say to myself: “Is she right? Is she logical? Is she true to herself? Can I act that woman? Can I make *myself* over into *her*?” [...] I have to reconstruct my whole self into this woman I am to portray – speak with her voice, laugh with her laughter – move with her motion. [...] if I can project the character so completely that the audience believes I *am* that character, then I have done my job well (sitert i Cole mfl. 1970, 590).

I denne beskrivelsen forklarer hun en metode og spillestil som tilsvarer den Elisabeth Robins fant hos Janet Achurch da sistnevnte ga liv til Nora i England. Det er denne metoden den russiske skuespilleren, regissøren, pedagogen, teaterfilosofen og grunnlegger av Moskva Kunstnerteater, Konstantin Stanislavski, satte ord på 20 år etter *Et Dukkehjem* ble publisert.. Hans metode gir svar på hvordan karakterene i Ibsens realistiske dramaer kan framstå med det Ibsen etterlyser som «jævn natursandhed». Innenfor denne metoden finnes det en rekke treningsøvelser og retninger som skal gjøre skuespilleren i stand til å spille realistisk, altså spille slik at publikum opplever at de er tilskuere til et reelt levd liv. Samtidig vet publikum at det de ser på er fiksjon, så det ligger

allerede en teatralitet til grunn for å etterligne virkeligheten. Bakgrunnen for Stanislavskis systematiske arbeid, var at han oppdaget at de fleste skuespillere tok sin egen arbeidsform med seg i graven. Mangelen på nedskrevne teknikker og tilnærminger til rollene, gjorde at han viet et liv til å konkretisere hva en skuespiller kan gjøre for å finne fram til sine hemmelige inspirasjonskilder (Foster Hirsch 1984, 36). Gjennom skuespillerens bruk av egne følelser, egen vilje og egen forestillingsevne, skal skuespilleren leve seg inn i det «den menneskelige sjelens liv» i rollen (Stanislavski 1944, 407-419). Stanislavskis metode var dermed svaret på hvordan skuespillere kunne gi troverdig liv til karakterene i Henrik Ibsens realistiske skuespill. Felles for Ibsen og Stanislavski er at de tok utgangspunkt i en mye mer kompleks forståelse av virkeligheten og datidens søkelys på psykologi. Den metoden Stanislavski utviklet, skulle gi rom for å vise at det ofte ikke var samsvar mellom det et menneske sa og det det samme mennesket tenkte, bevisst eller ubevisst. Dette er som kjent et av kjennetegnene på det moderne dramaet og Ibsens måte å skrive sine realistiske stykker (Esslin 1980; Szondi 1991; Hemmer 1994).

Ibsen-biografen Halvdan Koht var selv i salen i New York i 1908 og var imponert over hvordan Nazimovas lidenskapelige intensitet gjorde Noras transformasjon i siste akt til en indre realitet. Samtidig beskriver han denne scenen som et bilde på en situasjon hvor det var en klart konflikt mellom situasjonen på scenen og det publikum ønsket å se. Nazimova spilte Noras oppgjør med en lavmælt og emosjonsladet bruk av replikkene, ifølge Koht. Publikum så imidlertid på scenen som en samling av politiske ideer og ikke som en kunstopplevelse, for publikum klappet etter alle Noras replikker som om det skulle være en politisk kamptale (Koht 1971, 323). Nora ble derved en stereotypisk representant for et politisk manifest og ikke en troverdig og sammensatt levende kvinne. Ifølge Halvdan Koht bleknet det politisk kontroversielle i stykket etter hvert. Det som da sto igjen var selve kunstverket og Ibsens krav til sannhet i enhver menneskelig relasjon (Koht 1971, 323). Belegg for dette kan finnes i Henrik Ibsens tale ved Kvindesagsforeningens fest i Kristiania 26. mai 1898. Talen er gjengitt i *Morgenbladet* dagen etter:

Jeg takker for Skaalen, men maa fralægge mig den Ære bevidst at skulle have virket for Kvindesagen. Jeg er ikke engang paa det Rene med, hvad Kvindesag egentlig er. For mig har det staaet som en Menneskesag. Og læser man mine Bøger opmærksomt, vil man forstaa det. Det er nok ønskeligt at løse Kvindespørgsmaalet, saadan ved Siden af; men det har ikke været hele Hensigten. Min Opgave har været *Menneskeskildring* (Ibsen 1898).

Dette kjente sitatet viser at Ibsen selv ønsket å bli vurdert som en dikter og ikke som en agitator for sosial og politisk endring (Moi 2021, 93-94). Hans påstand om at hans oppgave er å skildre mennesker, er imidlertid imøtegått av mange, og en av dem er den anerkjente Ibsen-forskeren Joan Templeton. Hun tar utgangspunkt i Ibsens eget verk når hun skal nærme seg rollefiguren Nora. Publikum møter først en leken lerkefugl, et objekt for sin manns lyster og behag (Templeton 2015, 183). Gjennom Noras erkjennelser modnes en kvinne som står opp for seg selv og sine egne individuelle behov. Det Nora er mest stolt av i livet er å ha reddet sin manns liv. Når hun skjønner at han ikke anerkjenner hennes bragd, faller hele hennes tilværelse sammen. I siste scene sier Torvald:

–Jeg skulde gladelig arbejde nætter og dage for dig, Nora, – bære sorg og savn for din skyld. Men der er ingen, som ofrer sin *ære* for den man elsker.

Så svarer Nora:

–Det har hundrede tusend kvinder gjort (Ibsen 1879).

Joan Templeton slår fast at denne replikken viser at kravet om likeverd mellom mann og kvinne er Ibsens prosjekt. Replikken over er en nøkkel for å forstå Noras reise fra objekt til subjekt, og Joan Templeton peker på at det beste forsvaret for at stykket handler om en feminisme som slår ut i tredje akt, ligger i selve teksten og i måten Ibsen får Noras egen selvbevissthet til å blomstre (Templeton 2015, 181-183). Hun argumenterer for at Ibsens verk ikke er et argument for at enhver relasjon skal være sann. Det er kvinnens plass i samfunnet som likeverdig med sin mann det handler om. Dermed motsier hun både Halvdan Kohts og Ibsens egen påstand om at han har skrevet om mennesker generelt. Ibsens primære kamp er Noras kamp, og det handler om kvinners muligheter i samfunnet.

I første del av denne artikkelen beskrev jeg hvordan Betty Hennings ikke klarte å tilføre sin barnslige og lekne Nora den tyngden som gjorde hennes brudd i siste akt troverdig, i hvert fall ikke på urpremieren eller på sitt første gjestespill i Sverige. Dette klarte imidlertid Sveriges Nora-er Elise Hvasser og Julia Håkonsson, ifølge *Stockholms Dagblad* i 1889. Avisen legger til at i motsetning til Håkonsson og Hvasser, klarte ikke Hennings å representere Nora på en måte som gjorde at hun utviklet seg fra et barn til en voksen kvinne (*Stockholms Dagblad*, 5. april 1889, sitert i Hennel 2011, 192). Observasjonen fra pressen er interessant, for den er et bilde på at også kritikere etterlyste en fornyet spillestil hvor skuespilleren skaper en realistisk og logisk utvikling av Nora-rollen fra første til tredje akt.

Svenske Julia Håkonsson er et eksempel på en skuespiller som klarte å få fram dobbeltheten og modningen i Nora gjennom alle tre aktene, ifølge samtidige kilder. Julia Håkonsson debuterte på Dramaten i Stockholm med rollen som Nora i 1886 (Lagerroth 2011, 130). Hun gjenopptok rollen i 1889, og ifølge *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 18. november klarte hun, i likhet med engelske Achurch, å utvikle rollen ytterligere. Avisen beskriver rollen som en «värklig triumf». Siden debuten et par år før har Håkonsson:

kärleksfullt genomarbetat alla detaljerna, men viktigare än detta är att grunduppfattningen hvilar på riktig botten och att därtill framställningen helt igenom är genomfyrd af naturlig och enkel sanning, något som just icke kunde sägas om den utmärkta och berömda konstnärinna, hvilken kréerade rollen på kunglega scenen och som enligt vår uppfattning begick ett missgrepp då hon tog Nora (Anonym 1889e).

Den siste setningen refererer til Hennings Nora-tolkning og gir et ytterligere belegg for at Hennings ikke klarte å løsrive seg i tilfredsstillende grad fra den melodramatiske tradisjonen og

representere Noras utvikling på en troverdig måte. Det klarte tydeligvis Håkonsson. I tillegg klarte hun, ifølge avisen, å videreutvikle rollen da hun spilte den igjen tre år senere.

Ideen om hvordan en Ibsen-rolle skulle spilles, hadde Håkonsson fått fra sin lærer Hedvig Winter-Hjelm. Winter-Hjelm hadde spilt Fru Alving, og Ibsen selv var så fornøyd med hennes tolkning og spillestil at han skrev følgende til den svenske skuespilleren og teaterlederen August Lindberg 19. august 1883 da han ba om lov til å sette opp *Gengangere* i Kristiania:

Under visse betingelser vil tilladelse hertil kunne gives. Først og fremst må jeg betinge mig at fru Winter-Hjelm også dersteds kommer til at spille fru Alving. Dette forudsætter jeg som en given sag (Ibsen 1883b).

Julia Håkonsson hadde med andre ord en faglig læremester og et spillemessig forbilde som tilfredsstilte Ibsens krav til skuespillere. Da Winter-Hjelms elev Julia Håkonsson ble takket av som skuespiller i 1929, sa teatersjef Erik Wettergren i sin tale at hun var den første moderne skuespiller på en svensk scene (Lagerroth 2011, 132). Hva dette innebærer, antydes i datidens kritikker av hennes debut som Nora. I *Aftonbladet* 30. oktober 1886 skrev J.A. Runström om henne at hun var «redan ovanligt utbildad i den svåra konsten att framsäga replikerna okonstladt och naturligt» (*Aftonbladet* 30. oktober 1886, sitert i Lagerroth 2011, 141). I *Nya Dagligt Allehande* dagen før skrev Hjalmar Sandberg at hun også hadde et «uttrycksfullt ytre, ett böjligt talorgan [...] samt ett i allmänhet manérfritt föredrag» (*Nya Dagligt Allehande*, sitert i Lagerroth 2011, 139). Ifølge disse kritikerne besatt hun tydeligvis evnen til å gi rollen det Ibsen etterlyser som «jævn natursandhed» (Ibsen 1878a). Håkonssons spill ble beskrevet som levende og ikke preget av den maniertheten som var en del av den tidligere spillestilen. Ingen av kritikerne stilte spørsmål ved utviklingen av Nora fra første til tredje akt. Det kan bety at de opplevde at skuespillerinnen som framstilte Nora framsto troverdig og gjenkjennelig. Det kan også indikere at kravene til den realistiske spillestilen også var en ny teaterform for kritikerne. Allerede Elisabeth Robins oppdaget hva naturalistisk spillestil innebærer ved å påpeke at en skuespiller må «let Ibsen play you, rather than insist on you playing Ibsen» (Robins 1928, 56). Da gjelder det å gå i dybden på verket, stole på teksten, lytte til medspillerne og finne de nøklene Ibsen har lagt igjen.

Noras avhengighet av mannen skildres allerede fra første scene når publikum ser at hun flørter med sin mann for å sikre seg mer penger. Ibsen-forsker Torill Moi argumenterer for at Ibsen selv har skrevet et stykke som handler om mye mer enn «a slice of life», altså mye mer enn et stykke virkelighet (Moi 2006, 225). Verket handler dermed om mer enn å observere verden slik den er. Implisitt i dette ligger at realisme kan sees på som kunstens antitese (Moi 2006, 228). Verken Ibsens venner eller motstandere rundt 1880 kunne forutse hva slags kunstnerisk seier dette stykket faktisk skulle komme til å bli. Samtidens kvinnesyn reflekteres i anmeldelsen i *Folkets Avis* 24. desember etter urpremieren i Danmark. M.V. Brun slo fast at mangelen på forsoning mellom ektefellene i sluttscenen var fullstendig unaturlig og mot enhver fornuft (Moi 2006, 228). *Dagbladet* refererte 15. juni 1889 journalisten Robert Buchanans kommentarer i de engelske avisene *Universal Review* og *Pall Mall Gasette* på følgende måte: «I 'Et Dukkehjem' finder han en Uendelighed af Selvmodigelser og bagvendte Ting og kalder Karakteriseringen af Personerne

monstrøs og umulig (Anonym 1889b). For egen regning legger *Dagbladet* til at det allerede var en «Ibsenfeide i gang i literære Kredse i England; thi Ibsens mange Beundrere vil neppe nøle med at give Svar paa Tiltale» (Anonym 1889b). Noen uker etter Robert Buchanans angrep på Nora og *Et Dukkehjem*, kunne *Dagbladet* 3. juli igjen sitere fra *Pall Mall Gazette* og fortelle at stykket likevel har blitt en «Fænomenal Succes». Bladet gjorde et poeng av at «den Strid, Stykket hat fremkaldt, vil ha en overordentlig gavnlige Indflydelse paa den dramatiske Digtning i England» (Anonym 1889c). Toril Moi beskriver Ibsens realistiske verker som starten på modernismen. Det som er sett på som «moderne» endrer seg med skiftende kulturelle normer og samfunnsforhold, men det interessante for denne artikkelen er at Ibsen skaper en ny type kvinne for scenen som igjen utløser behovet for en ny form for kvinnelig representasjon i spillestil. Ibsens verk får dermed både betydning for utviklingen av moderne dramatik, for skuespilleres metode og for scenisk representasjon av kvinner.

Den amerikanske skuespilleren og instruktøren Uta Hagen har beskrevet ulike spillestiler ved å sammenligne spillestilen til Eleonora Duse med Sarah Bernhard (1844-1923). Duses spillestil beveger publikum, sier Hagen, fordi hun var et menneske på scenen. Hun forklarer forskjellen med at Duse *presenterer* et menneske ved å skape en åpning inn til hennes egne, indre følelser. Bernhard *representerer* sin karakter med utvendige fakter (Hagen 1973, 11-13). Forskjellen er altså at den ene «er» rollen, mens den andre «viser» hva rollen tenker og føler. Sagt på en annen måte, så handler Ibsens krav om «jævn natursandhed» om å finne en metode som skiller «å være/leve» fra «å vise/illudere». Overført til ideen om spillestil, tilhører da Bernhard den spillestil som Henning ikke helt klarte å frigjøre seg fra i tredje akt, den melodramatiske tradisjonen. Det sannsynlige er da at Duse, Håkonsson og Achurch er mer beslektet i spillestil. Det handler om kompleksiteten som tillegges det moderne drama og som skiller seg fra den mer utvendige og karikerte rolleskildringen fra attenhundretallet hvor publikum visste hva hver karakter representerte fra første scene.

For skuespillere utdannet på Statens Teaterhøyskole ved Kunsthøyskolen (KHIO) etter 1995, er begrepet *handlende analyse* og *metoden for fysiske handlinger* ledende metoder videreutviklet av den russiske teaterpedagogen Irina Malochevkaja. Irina hadde bakgrunn fra arbeid med Georgi Tovstanogov. Han var igjen arvtaker av metoden som Konstantin Stanislavski utviklet og satte ord på. Det grunnleggende i denne varianten er at den ser på skuespilleren som skapende kunstner og hvordan regissøren realiserer sin visjon først og fremst gjennom skuespillerens væremåte i forestillingen. Instruktør Tyra Tønnesen (1967-) hevdet i presentasjonen av sin disputas på KHIO at denne metoden også gir rom for å bli tilpasset spillestilen innenfor både visuelle og konseptuelle retninger (Tønnesen 2009, 1). Yngre norske kollegaer utdannet ved KHIO refererer til professor Lars Erik Holter (1965-) når de skal forklare denne metoden. Enhver handling på scenen skal gjennom en klar kontroll. Holter formulerer kontrollsetningen slik: «En scenisk handling er en enhetlig psykofysisk prosess for å oppnå et mål, i kamp med den lille sirkelens omstendigheter, på en eller annen måte uttrykt i tid og rom» (Jenseg 2019). Ledd for ledd brukes setningen for å sjekke om det som skjer på scenen har substans.

Ibsen gir en rekke hint til publikum om at Nora spiller en rolle for Helmer. Hennes første replikk er «Gem juletræet godt, Helene». Allerede i denne replikken ligger det en undertekst som skuespillere som representerer Nora kan bruke for å fortelle noe mer enn det som faktisk sies (Templeton 2015, 179). Gjennom det første ordet i Ibsens manus får publikum altså et hint om at dette stykket vil handle om hemmeligheter som gjemmes inntil tiden er inne. Faglig sett innebærer dette at dersom Noras utvikling skal kunne forstås, så krever det en dobbelt bevissthet fra skuespilleren. Altså at man sier en ting og mener noe annet.

En tilsvarende situasjon finnes i scenen med fru Linde hvor Nora slår fast til den arbeidende fru Linde at en kvinne av borgerskapet har lite handlingsrom. «Du er ligesom de andre. I tror allesammen, at jeg ikke duer til noget rigtig alvorligt» (Ibsen 1879). Hun forteller så Fru Linde rett ut at hun selv skaffet midler for å redde Helmer gjennom arbeide og ved å låne penger. «Pappa gav os ikke en skilling. Det var mig, som skaffede pengene tilveie», sier hun stolt til Fru Linde (Ibsen 1879). Nora viser altså her en helt annen og ærligere side av seg selv enn den hun representerer i nærvær av Helmer i stykkets første akter. Nora bærer med andre ord mye mer i seg enn det man øyeblikkelig ser. Referert tilbake til den lille sekvensen om lerkefuglen, så gjenspeiler den sceniske handling som Hennings utfører en enhetlig psykofysisk prosess for å oppnå et mål. Hennes mål er å leve opp til sin manns lykkebegrep. Samtidig er hun i kamp med den lille sirkelens omstendigheter, på en eller annen måte uttrykt i tid og rom. Omstendigheten er at hun har forfalsket et gjeldsbevis for å redde sin mann, og for henne er dette den ultimate kjærlighetserklæring. Likevel vet hun at hun har gjort noe ulovlig, for hun refererer til seg selv som et ekorn. Altså har Nora allerede i første scene med Helmer et selvbilde som er bevisst på at hun ikke bare er en lerkefugl som leker og er livlig. Hun er også en som samler på det som er viktig for å klare å overleve på en verdig måte og i tråd med sin egen oppfattelse av selvrespekt. For Nora er målet å samle sammen mest mulig penger uten at Torvald skjønner hvorfor hun er så desperat etter å gjøre dette. Da Hennings spilte den første Nora-en var denne kompleksiteten i tilnærmingen til karakter-arbeidet enda ikke utviklet.

En av dem som tok utgangspunkt i Noras reise fra objekt til subjekt er den svenske skuespilleren Pernilla Östergren (1958-). Hun tolket Ingmar Bergmans Nora i 1989. Bergman (1918-2007) velger å introdusere Nora i rollen som mor, og Bergman har selv sagt at Östergren er den ultimate Nora (Wirmark 2006, 76). Valget av kvinnen som skulle representere Nora var derfor begrunnelsen for oppføringen. Bergman starter hele produksjonen med en drømmescene som ikke finnes i manus, nemlig en drømmesekvens som viser den lykkelige familie: mor, far og barn. Han kan ha funnet inspirasjon til denne starten gjennom å lese siste del av Ibsens berømte tale til Kvinnesaksforeningen:

Det er Kvinderne, som skal løse Menneskespørgsmaalet. Som Mødre skal de det. Og kun *da* kan de det. Heri ligger en stor Opgave for Kvinderne. Tak og Skaal for Kvindesagsforeningen! (Ibsen 1898).

Uansett Bergmans begrunnelse for å ta utgangspunkt i drømmen om mor og den perfekte familie, endret han perspektivet på Nora ved å legge inn en ny start i stykket.

Gjennom å skrive inn en drømmesekvens i starten av akt en, fikk Bergman tilskueren til å kjenne igjen sine egne drømmer om en lykkelig familie. På denne måten handler stykket mer om publikums fordommer enn om Noras utvikling og forandring. Det som gjorde størst inntrykk på meg da jeg så forestillingen, var at Bergman hadde forlenget sluttscenen med et halvt døgn. På denne måten bevilget han Nora tid til å tenke over hva slags ekteskap hun levde i og tid til å beslutte å forlate sin mann. Dette styrker troverdigheten i Noras indre reise i siste akt, fra leken mor til en moden kvinne som erkjenner at hun har levd på en illusjon. Det er ingen tvil om hennes erkjennelse av å ha spilt en forventet rolle hele livet. Hun forsvarer selv sitt brudd i følgende replikk:

–Jeg har levet her som et fattigt menneske, – bare fra hånden og i munden. Jeg har levet af at gøre kunster for dig, Torvald. Men du vilde jo ha'e det så. Du og pappa har gjort stor synd imod mig. I er skyld i, at der ikke er blevet noget af mig (Ibsen 1879).

Den realistiske spillestilen understreker relevansen i oppgjøret mellom ektefellene. En nøkkelreplikk for denne skuespillerens tolkning av Nora er ikke lerkéfuglen fra første akt, men Noras dialog med Torvald i siste scene: «Jeg tror, at jeg er først og fremst et menneske, jeg, ligesåvel som du» (Ibsen 1879). Östergren velger dermed å ta utgangspunkt i Nora i siste akt for å begrunne sin tolkning av Nora i første akt. Toril Moi poengterer at Ibsens Nora i denne replikken ikke benekter at hun er en kvinne. Nora minner imidlertid publikum på essensen i hennes liv: Fordi Nora er en kvinne, er hun nødt til å minne Helmer på at hun også er et menneske (Moi 2021, 97). Östergrens Nora representerer både menn og kvinner i salen. Resultatet blir at publikum i vårt eget århundre kan kjenne igjen en kamp for å finne seg selv i en skjev maktkonstellasjon. Nora kan derved representere alle i publikum som har vært involvert i et forhold. Dermed blir hennes kamp relevant også i et mer likestilt samfunn.

I denne artikkelen har jeg sett på hvordan sentrale Nora-er er blitt tolket, spilt og mottatt for å analysere utviklingen av skuespillerens inngang til rollen. Eksemplene viser hvordan Henrik Ibsen gjennom sitt forfatterskap har lagt grunnlaget for den realistiske spillestilen som skuespillere i nye generasjoner fortsetter å bygge videre på. Oppsummert kan man finne tre trinn i utviklingen av Noras vei mot «jævn natursandhed»: En melodramatisk Nora med bravur, Nora som politisk kraft og en Nora som går fra å være et feministisk ikon til å bli et sammensatt menneske gjennom at skuespilleren tar i bruk alle Ibsens nøkler for å kunne grave dypt både i karakteren og i seg selv. Utviklingen av skuespillerkunsten de siste 150 år kan dermed føres tilbake til den kvinnen Betty Hennings var den første til å puste liv i i København i 1879 – og som Henrik Ibsen skapte.

Bibliografi

Alle sitater fra Henrik Ibsen er hentet fra den digitale utgaven av *Henrik Ibsens skrifter* (HIS), versjon 1.3, lansert 14.12 2017.

- Anonym. 1880a. [Anmeldelse av *Et Dukkehjem* ved Christiania Teater]. *Aftenposten* 21. januar, side ukjent.
- Anonym. 1880b. [Anmeldelse av *Et Dukkehjem* ved Christiania Theater]. *Dagbladet* 21. januar. Det Virtuelle Ibsensenteret. Hentet 25. okt. 2021. <https://www.hf.uio.no/is/tjenester/virtuelle-ibsensenteret/ibsen-arkivet/tekstarkiv/anm/du/du-dagbladet.html>
- Anonym. 1882. [Betty Hennings] *Fædrelandsvennen*, 8. desember.
<https://www.nb.no/items/7f04deafe5c7f0531b38d90ee2cd4a44?page=0&searchText=%22betty%20hennings%22>
- Anonym. 1889a. "Et Dukkehjem i London". *Dagbladet*, 12. juni, 1.
- Anonym. 1889b. "Henrik Ibsen i London". *Dagbladet*. 15. juni, side ukjent.
- Anonym. 1889c. [Et Dukkehjems's Opførelse i London]. *Dagbladet*, 3. juli, 1889. Nr. 200, 1.
<https://www.nb.no/bibliografi/ibsen/show?id=7a75ae2ee7aa1f7e5927a6051c825259&biography=ibsen>
- Anonym. 1889d. [Et Dukkehjems sidste Opførelse i London]. *Dagbladet*. 4. juli, 1889. Nr. 201.
<https://www.nb.no/items/ede03ecdadba1f369ea7511ae5d31af4?page=0&searchText=achurch> Lest 4. okt. 2021
- Anonym. 1889e. [Mindre teatern] *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*. 18. november, side ukjent.
- Anonym. 1889f. [Henrik Ibsens «Et Dukkehjem»]. *Morgenbladet* nr. 113, side ukjent.
- Anonym. 1907. [Omtale av Hennings]. *Kallundborg Avis*, 23. desember.
<http://bitfinder.statsbiblioteket.dk/avis/uuid:c9c72c61-1426-42d6-8cda-54c4365d865d>
- Anonym. 1921. [Omtale av Hennings]. *Berlinske Politiske og Avertissementstidende*, 22. juni. <http://bitfinder.statsbiblioteket.dk/avis/uuid:b01a23b3-8c14-4cd2-b428-af2a0d960425> Lest 10. okt. 2021.
- Beyer, Christian. 2020. «Edmund Husserl». *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
<https://plato.stanford.edu/entries/husserl/> Lest 21. mars 2021.
- Cole Toby og Helen Krich Chinoy. 1970. *Actors on acting*. Redigert av Toby Cole og Helen Krich Chinoy. New York: Crown Publishers, INC.
- Davidson, Elisabet. 1980. *Henrik Ibsen og Det Kongelige Teater*. København: Akademisk forlag.

- De Figueiredo, Ivo. 2019. *Ibsen. The Man and the Mask*. New Haven: Yale University Press.
- Esslin, Martin. 1980. "Ibsen and the Modern Drama". I *Ibsen and the Theatre*. redigert av Errol Durbach, 71-82. New York: New York University Press.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The transformative Power of Performance*. Oversatt av Saskya Iris Jain. London: Routledge.
- Fischer-Lichte Erika. 2014. *Theatre and Performance Studies*. Redigert av Minou Arjomand og Ramona Mosse. Oversatt av Minou Arjomand. London: Routledge.
- Foster Hirsch. 1984. *A Method to Their Madness. The History of the Actor's Studio*. New York: Da Capo Press.
- Fulsås, Narve, Tore Rem, Derek Miller, Julie Holledge, Toril Moi, Daniel M. Grimley, Kristin Gjesdal mfl. 2021. *Ibsen in Context*. Redigert av Narve Fulsås og Tore Rem. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haaland, Agnete G. 2022. My Nora in Wu Xiaojiang's *A Doll's House* (1998): Aesthetic Transmission and Political Context. To be published in *Ibsen Studies* 22:2 in November. England: Routledge, Taylor and Francis.
- Hagen, Uta. 1973. *Respect for acting*. New York: MacMillian Publishing Company.
- Helland, Frode. 2015. *Ibsen in Practice: Relational Readings of Performance, Cultural Encounters and Power*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Helland, Frode, Kwok-kan Tam, Sun Jian, Julie Holledge, Chengzhou He, Liyang Xia, Kamaluddin Nilu mfl. 2016. *Ibsen Between Cultures*. Redigert av Frode Helland og Julie Holledge. Oslo: Novus Forlag.
- Hemmer, Bjørn. 1994. "Ibsen and the realistic problem drama". *The Cambridge Companion to Ibsen*. Redigert av James McFarlane, 68-88. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hennel, Ingeborg Nordin. 2011. "Två Gästspel". I *Ibsens kvinnor – tolkade av scenens kvinnor*, redigert av Roland Lysell, 191-203. Stockholm: Ellerströms.
- Holledge, Julie og Joanne Tompkins. 2000. *Women's Intercultural Performance*, redigert av Julie Holledge og Joanne Tompkins. Oxon: Routledge.
- Holledge, Julie, Jonathan. Bollen, Frode Helland og Joanne Tompkins. 2016. *A Global Doll's House*. London: Palmgrave Macmillan.
- Holledge, Julie. 2021. "Theatre". I *Ibsen in Context*. Redigert av Narve Fuksås og Tore Rem, 46-54. Cambridge: " Cambridge University Press.
- Hov, Live. 2010. "Enter Nora. The first three productions of A Doll's House, in Denmark, Sweden and Norway". I *Nordic Theatre Studies* 22: 30-45.
- Hov, Live. 2007. *Med fuld natursandbed. Henrik Ibsen som teatermann*. Fredriksberg: Multivers Academic.
- Hyldig, Keld. 2019. *Ibsen og Norsk Teater. Del 1: 1850-1930*. Norge: Vidarforlaget.
- Ibsen, Henrik. 1862a. Anmeldelse i *Morgenbladet* 12. oktober, nr. 284, årgang 44. https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18621012Theat.xhtml
- Ibsen, Henrik. 1862b. [Theaterkrisen]. Leserbrev i *Illustreret Nyhedsblad* 31. august. https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18620831Theat.xhtml

- Ibsen, Henrik. 1862c. [Christiania Theaters Repertoire].
www.ibsen.uio.no/SAK_P18621026Theat.xhtml
- Ibsen, Henrik. 1862d. [Der gives en hel stor klasse af Theaterstykker]. Anmeldelse i *Morgenbladet* 5. okt. https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18621005Theat.xhtml
- Ibsen, Henrik. 1875. Brev til Herman Laading 10. mars. https://www.ibsen.uio.no/BREV_1871-1879ht%7CB18750310HLaa.xhtml
- Ibsen, Henrik. 1878a. Brev til Harald Holst 21. november.
https://www.ibsen.uio.no/BREV_1871-1879ht%7CB18781121HHol.xhtml
- Ibsen, Henrik. 1878b. [Optegnelser til nutids-tragedien].
https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Du%7CDu41113a_1r_1v.xhtml?fac=Ja
- Ibsen, Henrik. 1879. Et Dukkehjem. *Henrik Ibsens skrifter*.
https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Du%7CDuht.xhtml
- Ibsen, Henrik. 1883a. Brev til August Lindberg 2. august.
https://www.ibsen.uio.no/BREV_1880-1889ht%7CB18830802AL.xhtml
- Ibsen, Henrik. 1883b. Brev til August Lindberg 19. august.
https://www.ibsen.uio.no/BREV_1880-1889ht%7CB18830819AL.xhtml
- Ibsen, Henrik. 1898. [Tale ved Norsk Kvindesagsforenings fest i Kristiania 26. mai 1898]. Trykket i *Morgenbladet* 27. mai 1898.
https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18980526Kvinde_Morgenbl.xhtml
- Jackson, Michael, Lila Abu-Lughod, Robert Desjarlaus, Rene Devisch, Alfred Gell, Christine Helliwell, Shawn Lindsay mfl. 1996. *Things as they are. New Directions in Phenomenological Anthropology*. Redigert av Michael Jackson. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
- Jenseg, Kari. 2019. "Metoden for den Handlende Analyse vs. Method Acting". Lastet ned 20. sept. 2021. <https://www.nski.no/method-acting-vs-handlende-analyse>
- Koht, Halvdan. 1971. *Life of Ibsen*. Redigert og oversatt av Einar Haugen og A.E. Santaniello. New York: Benjamin Blom, Inc.
- Lagerroth, Ulla-Britta. 2011. "Julia Håkonsson - Sveriges Ibsenskådespelarska par préférence". I *Ibsens Kvinnor – tolkade av scenens kvinnor*. redigert av Roland Lysell, 127-143. Malmö: Ellerstöms.
- Marshall, G. 1999. "Ibsen and the actresses on the English stage". I *Anglo-Scandinavian Cross-Currents*. Redigert av Inga-Stine Enbank, 174–186. Norwich: Norvik Press.
- Mason, Susan V. 1980. "Ibsen's women: The acting in early Norwegian productions". *Doktorgradsavhandling, University of Oregon*. Oregon: University microfilms.
- Moi, Toril. 2006. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. Oxford: Oxford University Press.
- Moi, Toril. 2021. "Feminism". I *Ibsen in Context*. Redigert av Narve Fulsås og Tore Rem, 91-98. Cambridge: Cambridge University Press.
- Northam, John. 1971. *Ibsen's Dramatic Method - a Study of the Prose Dramas*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sandberg, Mark B. 2018. *Ibsen's Houses*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Stanislavski, Konstantin. 1924. *My Life in Art*. Oversatt av J. J. Robbins. London: Methuen.
- Stanislavski, Konstantin. 1944. *En skådespelares arbete med sig själv*. Oversatt av Manja Benkow. Stockholm: Fröleén & Comp.
- Stanislavski, Konstantin. 1950. *Stanislavsky on the Art of the Stage*. Oversettelse og innledning av David Magarshack. London: Faber and Faber Limited.
- Szondi, Peter. 1991. "Det moderne dramaets teori". I *Moderne Litteraturteori. En antologi*, redigert av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. 149-170. Oslo: Universitetsforlaget.
- Templeton, Joan. 2015. *Ibsen's women*. Massachusetts: Plunkett Lake Press.
- Tønnesen, Tyra. 2009. "Introduksjon". Doktorgradsdisputas. Kunsthøgskolen i Oslo (KHIO). <https://khioda.khio.no/khio-xmloi/handle/11250/157468>
- Wirmark, Margareta. 2006. *Nora Nora. Henrik Ibsens Dockhem och Ingmar Bergmans*. Stockholm: Carlssons Bokförlag.
- Ørjasæter, Kristin. 2005. "Mother, Wife and Role Model". I *Ibsen Studies* 5 (1), 19-47.