



Ibsen, *Sancthansnatten* og de «saakaldte lavere Kunstarter»

Henrik Ibsen, *Saint John's Night*, and the 'So-Called Lower Art Forms'

Ellen Rees

Professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslos Senter for Ibsen-studier.

Hun leder for tiden ERC-prosjektet «Norwegian Romantic Nationalisms» (2023–27), hvor målet er å undersøke og utfordre litteraturhistoriske konstruksjoner av norsk 1800-talls litteratur via en kombinasjon av digitale og tradisjonelle litteraturvitenskapelige metoder. Hun har publisert bredt om norsk litteratur og film og er aktuell med en ny bok i 2023, *Den populærkulturelle Ibsen. Studier i nyere norsk resepsjon* (Scandinavian Academic Press). Hun er også medredaktør for tidsskriftet *Ibsen Studies*.

ellen.rees@ibsen.uio.no

Sammendrag

Med 2022-oppsetningen av *Sancthansnatten* ved Ibsen Museum & Teater i Oslo som utgangspunkt stiller denne artikkelen spørsmål ved to seiglivede myter knyttet til Henrik Ibsens forhold til den populære teaterkunsten som dominerte Europa på 1850-tallet: at *Catilina* var det første «seriøse» norske skuespillet på sju år da det kom ut i 1850, og at Ibsen tok avstand fra «useriøse» scenetekster skrevet av utenlandske dramatikere som Eugène Scribe. Målet er å kaste et kritisk blikk på den litteraturhistoriske fremstillingen av den norske teaterkulturen og argumentere for en åpnere tilnærming til scenetekstene Ibsen forholdt seg til mens han arbeidet i teatret. Dette fører til nye innsikter om hvordan vaudeville-sjangeren kan ha påvirket Ibsens forhold til romantisk idealisme.

Nøkkelord

anti-idealisme, Ibsen, litteraturhistorie, Sancthansnatten, Scribe, vaudeville

Abstract

Using the 2022 production of *St. John's Night* at the Ibsen Museum & Theater in Oslo as a point of departure, this article calls into question two persistent myths regarding Henrik Ibsen's relationship to the popular theater culture that dominated Europe in the 1850s: that Ibsen's *Catiline* was the first "serious" Norwegian play to be published in seven years when it appeared in 1850, and that Ibsen rejected "unserious" plays written by foreign dramatists such as Eugène Scribe. The aim is to re-evaluate the literary historical framing of Norwegian theater culture and argue for a more open approach to the works Ibsen engaged with while working in the theater. This leads to new insights about how the vaudeville genre may have influenced Ibsen's relationship to romantic idealism.

Keywords

Anti-idealism, Ibsen, literary history, Saint John's Night, Scribe, vaudeville

At Henrik Ibsens *Sancthansnatten* ble det første stykket fremført på Ibsen Museum & Teaters nye scene i Oslo, kom antakeligvis overraskende på mange, men det ble godt mottatt og omtalt som «betagende og bedårende» og «lystige, leken[t] og lettbeint» (Fredly 2022; Nystøyl 2022).¹ Gjennom det som kalles «historically informed performance», pustet den belgiske regissøren Sigrid T’Hooft nytt liv i et av Ibsens minst seriøse stykker, et verk han selv beskrev som et «makværk» og senere i livet ikke ville vedkjenne seg (Ibsen 2010a, 408).² At denne oppsetningen, til tross for åpenbare dramaturgiske brister i den opprinnelige sceneteksten, ble en suksess i 2022, åpner for en ny vurdering av ikke bare dette stykket, men hele den populære teaterkulturen Ibsen møtte i begynnelsen av sin karriere.

Siden 1980-tallet har forskningen på engelsk, tysk og fransk teaterkunst fra første halvdel av 1800-tallet vist en økende interesse for det populære, det teatraliske og det spektakulære. Dette er en reaksjon mot litteraturfagets favorisering av romantisk dramatikk skrevet for en dannet leserkrets, og ikke nødvendigvis for scenen.³ Gillen D’Arcy Wood hevder at litteraturhistorikere stort sett har etterfulgt den litterære romantikkens «antiteatraliske» idealer, slik disse kommer til uttrykk i for eksempel dikteren Samuel Taylor Coleridges kritikk av sin tids populære teater (Wood 2001, 20–21). Fordi scenekunsten fra denne perioden først og fremst var underholdende og skapt for et bredt publikum, ble den ansett som useriøs sammenliknet med litterær dramatikk (Gjervan 2010, 65).

I sin oversikt over romantisk scenekunst legger Diego Saglia vekt på ikke bare dens teknologiske innovasjoner, men også det transnasjonale ved denne kunstformen:

Calling upon the ancestral glories of a national tradition, yet also frequently setting up Shakespeare as a transcultural model, these texts envisaged new departures for drama and theatre through drastic changes to formal and technical co-ordinates. [...] Invested with crucial significance, theatre became a laboratory of aesthetic and technical developments that paralleled and reflected concurrent mutations in society, politics, the economy, the sciences, and technology. These pan-European shifts brought about momentous and long-range changes in the ways of constructing and experiencing theatrical spectacle. (Saglia 2016, 755)

Teaterhistorikeren Jon Nygaard reflekterer over synergien mellom nye teaterteknologier og de nye sjangrene som florerte: «To develop the new theatre and the new possibilities of the theatre, a new repertory was necessary» (2021, 254; se også Marker og Marker 1996, 97, 107–108). Det var en bredt anlagt og kompleks transnasjonal scenekunst i voldsom endring i takt med samfunnet ellers – og ikke et degradert teater i krise – Ibsen møtte i begynnelsen av sin karriere.

I det følgende undersøker jeg litteraturhistoriske fremstillinger av denne teaterkulturen for å synliggjøre hvordan noen typer scenetekster tas opp i fortellingen om norsk dramatikk, mens andre holdes utenfor. Jeg argumenterer for en åpnere tilnærming til repertoaret Ibsen jobbet med i teatret. Målet er å demontere to av de mest seiglivede mytene om Ibsen og populær scenekunst: at *Catilina* var det første norske skuespillet på sju år da det kom ut i 1850, og at Ibsen tok avstand fra useriøs dramatikk og særlig fra den franske dramatiker Eugène Scribe. Dette fører til nye innsikter om hvordan vaudeville-sjangeren kan ha påvirket Ibsens forhold til romantisk idealisme.

1. Jeg vil gjerne takke Elisabeth Oxfeldt og de to anonyme fagfellene for nyttige tilbakemeldinger på tidligere versjoner av denne artikkelen.
2. Om historisk informert oppsetningspraksis, se <https://norskfolkemuseum.no/henrik-ibsen-sancthansnatten>.
3. F.eks. Jeffrey Cox (1987); Alan Richardson (1988); Frederick Burwick (1991); Julie A. Carlson (1994); Gerald Gillespie (1994); Michael Simpson (1998); og Gillen D’Arcy Wood (2001).

Norske skuespill i perioden 1843–50

Det kan virke som om det har vært viktig å skape en litteraturhistorisk fortelling om norsk dramatik hvor Ibsen fremstår nærmest som en frelser når han publiserer *Catilina* i 1850. Halvdan Koht skriver: «Sia han [Henrik Wergeland] gav ut *Venetianerne* i 1843, hadde det ikkje komi ut eit einaste nytt drama. *Catilina* var difor ei hending i norsk bokliv» (Koht 1954, 57). Dette er beviselig feil, men Koht er langt fra den eneste til å påstå at det ikke ble utgitt norske skuespill i perioden (se for eksempel Archer 1984, 70; Ferguson 1996, 35; Marker og Marker 1996, 136; McFarlane 1970, 582; Meyer 1971, 56; Sprinchorn 2020, 36).

Anette Storli Andersen har vist at Norge hadde en aktiv teaterkultur lenge før Ibsen debuterte, særlig i de private teaterselskapene, og at denne kulturen ikke var spesielt underutviklet sammenliknet med Danmark, Sverige og de tyskspråklige områdene (Andersen 2010, 129). Også biografen Ivo de Figueiredo påpeker et viktig, men ofte glemt faktum: «I realiteten var teateret den eneste utbygde litterære institusjonen i Norge ved inngangen til 1850-årene» (de Figueiredo 2006, 92; se også Andersen 2010, 137; og Nygaard 2021, 256). Sånn sett er det ikke så rart at det ikke ble publisert spesielt mange dramatiske verker på 1840-tallet, siden det var på scenene til Christiania Theater og de private dramatiske selskapene den romantiske teaterkunsten traff sitt publikum, og ikke alt som ble satt opp, kom på trykk.

Men lite betyr ikke ingenting. I innledningen til *Catilina* i *Henrik Ibsens skrifter* oppgir Vigdis Ystad titlene på fjorten norske skuespill publisert mellom 1843 og 1850 (Ystad 2005, 62–63). Ut fra litt andre kriterier har jeg kommet frem til en alternativ liste over norske scenetekster, hvor det legges mindre vekt på årstall for publisering og mer vekt på skuespillets bredere nedslag i samtiden (se tabell 1). Jeg har fjernet scenetekster publisert i perioden, men skrevet før 1840, samt lagt til scenetekster skrevet og fremført i perioden, men publisert noen år senere. Scenetekster som ble skrevet og fremført i perioden, men ikke senere publisert, er ikke tatt med.⁴

Tabell 1: Alternative oversikter over norske scenetekster fra perioden 1843–50.

Ystad	Rees
Eleonore Wilhelmine Stabell. <i>Den Gode Datter: Et Skuespil</i> . Publisert 1843.	Eleonore Wilhelmine Stabell. <i>Den Gode Datter. Et Skuespil</i> . Publisert 1843.
Ludvig Faye. <i>Leopold. Original Tragedie i 5 Acter</i> . Publisert 1844.	Ludvig Faye. <i>Leopold. Original Tragedie i 5 Acter</i> . Publisert 1844.
Peter Jacob Homann. <i>Ordinær Kjærlighed. Dramatisk Skizze i 3 Acter</i> . Publisert 1844.	Peter Jacob Homann. <i>Ordinær Kjærlighed. Dramatisk Skizze i 3 Acter</i> . Publisert 1844.
	Hans Ørn Blom. <i>Tordenskjold. Vaudeville i 1 Act</i> . Oppført 1844. Publisert 1864.
Michael Wallem Brun. <i>Gustav den III. Drama i 5 Acter</i> . Publisert 1846.	Michael Wallem Brun. <i>Gustav den III. Drama i 5 Acter</i> . Publisert 1846.
Ludvig Faye. <i>Fyrstens Død</i> . Publisert 1846. ¹	
Hans Ørn Blom. <i>Markedsgjæsterne og Samfundsballet. Studentercomédie med Efterspil</i> . Publisert 1847.	Hans Ørn Blom. <i>Markedsgjæsterne og Samfundsballet. Studentercomédie med Efterspil</i> . Publisert 1847.
	Peter Andreas Jensen. <i>Kong Gorm. Tragedie</i> . Oppført 1847. Publisert 1852.

4. Dette gjelder for eksempel Andreas H. Isachsens *M.S. Vaudeville-bagatell*, som ble oppført to ganger ved Christiania Theater i 1848, men aldri publisert. Heller ikke Andreas Munchs *En Jøde*, som ble skrevet cirka 1844, men aldri satt opp og heller ikke publisert før 2012, er inkludert. Madelen Marie Brovold argumenterer for at Adolph Rosenkildes *En Jøde i Mandal* (1849) bør inngå i norsk litteratur- og teaterhistorie, men han regnes som en dansk forfatter og passer derfor ikke inn her (Brovold 2019, 63; Halvorsen 1896, 599).

Ystad	Rees
Henrik Anker Bjerregaard. <i>Skuespillerne i Negligee. Efterspil i 1 Act</i> . Publisert 1848. ²	
Michael Wallem Brun. <i>Sanct Olafs Dag. Drama</i> . Publisert 1848.	Michael Wallem Brun. <i>Sanct Olafs Dag. Drama</i> . Publisert 1848.
Rolf Olsen. <i>Salonen eller Intrigen i Kræmmerhuset. Vaudeville i een Akt</i> . Publisert 1848.	Rolf Olsen. <i>Salonen eller Intrigen i Kræmmerhuset. Vaudeville i een Akt</i> . Oppført 1847. Publisert 1848.
Henrik Wergeland. <i>Fjeldstuen. Skuespil med Sang i tre Akter</i> . Publisert 1848.	Henrik Wergeland. <i>Fjeldstuen. Skuespil med Sang i tre Akter</i> . Skrevet 1845. Publisert posthumt 1848. Oppført 1850.
Henrik Wergeland. <i>Søkadetterne iland. Lystspil med Sang i tre Akter</i> . Publisert 1848. ³	
Erik Frederik Barth Horn. <i>Evige Løier. Bulesk-dramatisk Skizze i een Act</i> . Publisert 1849.	Erik Frederik Barth Horn. <i>Evige Løier. Bulesk-dramatisk Skizze i een Act</i> . Publisert 1849.
Rolf Olsen. <i>Kontrolløren eller Eventyr paa Landet. Vaudeville i een Act</i> . Publisert 1849.	Rolf Olsen. <i>Kontrolløren eller Eventyr paa Landet. Vaudeville i een Act</i> . Oppført 1848. Publisert 1849.
Ludvig Daa. <i>En Langvigsaften. Farcette i 1 Act</i> . Publisert 1850.	Ludvig Daa. <i>En Langvigsaften. Farcette i 1 Act</i> . Publisert 1850.
	Claus Pavels Riis. <i>Til Sæters. Dramatisk Idyl med Sange</i> . Oppført 1850. Publisert 1850.

1. Faye kaller denne teksten på kun fire sider et «Digt» og «et Uddrag af en Tragedie» (1846, 20); den kan neppe regnes som en fullverdig scenetekst, og den ble heller aldri satt opp.

2. Bjerregaard skrev dette stykket på 1830-tallet, men det ble liggende frem til 1848, da *Digtninger* ble publisert posthumt; det ble heller ikke satt opp (Høigård 1934, 122).

3. Wergeland skrev dette lystspillet i 1839, og det ble utgitt posthumt i 1848; det ble ikke oppført før i 1855, og da i en versjon bearbeidet av Rolf Olsen (Elster 1935, 94).

Opphavet til Kohts misforståelse er å finne i Paul Botten-Hansens anmeldelse av *Catilina*, publisert i det håndskrevne *Samfundsbladet* 13. april 1850. Eller, rettere sagt, bare i den aller første setningen i anmeldelsen, som lyder slik: «Siden Wergelands *Venetianerne* udkom, har ingen af vore egentlige Digttere beriget vor Literatur med noget dramatisk Arbeide» (sitert i Haugholt 1952, 75). Her er «egentlige» det avgjørende ordet, for hvem var egentlig Norges «egentlige» diktere på 1840-tallet? Botten-Hansen sier ingenting om dette, men det kan være opplysende å se på de tidligste norske litteraturhistoriene. I *Den norske litteratur fra 1814 indtil vore Dage* omtaler H. Olaf Hansen disse som de viktigste forfatterne på 1840-tallet: Peter Christen Asbjørnsen, Henrik Anker Bjerregaard, Hans Ørn Blom, Peter Jonas Collett, Maurits C. Hansen, Peter Andreas Jensen, Jørgen Moe, Andreas Munch, Rolf Olsen, Johan Sebastian Welhaven og Henrik Wergeland (Hansen 1862). I et kapittel i *Omrids af den norske Poesis Historie* som heter «Norges Parnas mellem 1830 og 1845», diskuterer Lorentz Dietrichson følgende forfattere: Hans Ørn Blom, Peter Jonas Collett, Peter Andreas Jensen, Christian Monsen, Andreas Munch, Theodor Reginald og Sylvester Sivertson (Dietrichson 1869, 118). Disse kommer i tillegg til Welhaven og Wergeland, som han omtaler utførlig i egne kapitler. Blant forfatterne som Hansen og Dietrichson nevner, skrev Blom, Jensen, Olsen og Wergeland dramatiske arbeider i perioden 1843–50, men de regnes ikke blant «vore egentlige Digttere», hvis vi skal tro Botten-Hansen.⁵ Særlig håndteringen av

5. Bortsett fra Wergeland er ikke disse dramatikere omtalt i Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie*; Andersen nevner riktignok Jensens *Læsebog for Folkeskolen og Folkehjemmet*, men ikke skuespillene hans (2015, 203, 204, 280).

Wergeland – en «egentlig» dikter i 1843 når han publiserer *Venetianerne*, men ikke i 1845 når han skriver *Fjeldstuen* – gir grunn til mistanke.

Allerede i den neste setningen i denne polemiske anmeldelsen kommer Botten-Hansen med en viktig presisering: «Derimod har der ikke manglet paa Digtsamlinger, ligesaalidt som paa dramatiske Forsøg i det lette Genre af Pennefolk, der med Benyttelsen af et heldigt Øieblik have vildet tilfuske sig en Yndest hos Publikum, som deres Frembringelser ikke kunde gjøre Regning paa ved sin poetiske Gehalt» (sitert i Haugholt 1952, 75). Han har altså aldri påstått at det ikke ble utgitt norske scenetekster i perioden 1843–50. Det han har sagt, er at det som ble produsert, ikke nådde opp til hans estetiske kriterier. Problemet er med andre ord at disse teaterstykkene var useriøse i Botten-Hansens vurdering.

Ystad viderefører dette resonnementet i innledningen til *Catilina*. Hun avskriver den estetiske og litteraturhistoriske verdien av de fjorten stykkene, hovedsakelig gjennom hypig bruk av adjektiver som «seriøs» og «betydelig», uten å tydeliggjøre kriteriene som ligger bak disse vurderingene. Hun skriver for eksempel at: *Catilina* «var det første seriøse norske drama på flere år, og det eneste seriøse skuespill som utkom i Norge året 1850»; *Venetianerne* «skulle bli det siste betydelige drama før *Catilina*»; og «Mellom 1843 og 1850 ble det altså ikke utgitt norske seriøse skuespill av betydning» (Ystad 2005, 13). Ystad er heller ikke den eneste Ibsen-forskeren som anvender denne strategien. I *Ibsens modernisme* skriver Toril Moi: «Da *Catilina* kom fra trykkeriet i april 1850, var det det første seriøse skuespillet som var blitt utgitt i Norge på sju år» (2006, 70). Også Narve Fulsås og Tore Rem reproducerer Ystads påstander: «The last ‘serious’ Norwegian drama published before *Catiline* was Henrik Wergeland’s *Venetianerne* in 1843, and alongside *Catiline* just one other Norwegian play was published in 1850» (2018, 12). Disse vurderingene, vil jeg mene, fremstår som mindre troverdige når man sammenlikner *Venetianerne* med de øvrige scenetekstene fra 1840-tallet.

Den fulle tittelen på Wergelands skuespill er «Venetianerne, eller Venskab og Kjærlighed. Drama i fem Akter», og sjangerbetegnelsen signaliserer at det var tenkt som et seriøst litterært verk. Likevel er det vanskelig å se at dette stykket har en dypere mening enn andre dramatiske verker fra 1840-tallet. Scene 4 fra akt 2 kan stå som eksempel: Her har antagonisten Mazoliero tilsynelatende helt umotivert drept den lokale eremitten, Fader Martin, som han nå har kledd seg ut som. Mazoliero får ikke ro fordi eremittens munkekappe henger henslengt over en stol, noe som utløser følgende apostrofe: «Saaledes maa du ikke hænge, du Arvegods! Det kunde gjøre mig bange, skjøndt jeg er sikkrere her i gamle Fader Martins Hytte og i hans Kutte og med hans afragede Skjæg limet til Kinden, end under Jorden» (Wergeland 2008, 137–138). Denne monologen fortsetter over mer enn en hel side, og situasjonen, som sannsynligvis skulle fremstå som høydramatisk, virker latterlig i det som allerede er et overspent og innviklet skuespill.

Venetianerne hadde premiere på Christiania Theater i 1841. Selv i den mest positive anmeldelsen får man inntrykk av hvor forvirrende dette dramaet må ha vært for tilskuerne: «Den væsentligste Feil ved Stykket er unægtelig de pludselige Overgange og de mangfoldige Sceneforandringer. [...] Naar saa mange hurtigt vxlende Billeder og Scener ile forbi hans [tilskuerens] Blik, taber han let Traaden [...]»⁶ Bare noen få måneder senere kunne man i *Den Constitutionelle* konstatere: «*Venetianerne* sove allerede, ligesaavelsom *Campbellerne*, den evige Søvn, efterat have givet Theaterkassen et Knæk, hvoraf den endnu lider.»⁷ Det ble aldri senere oppført på Christiania Theater og heller ikke på Det norske Theater eller Kris-

6. Anonymt. «Venetianerne. Originalt Drama i 4 Akter af Henr. Wergeland», *Morgenbladet* 30. januar 1841.

7. Anonymt. «Bureauchef Wergeland i *Conversations-Lexicon der Gegenwart*», *Den Constitutionelle* 1. juli 1841.

tiania norske Theater, som begge satte opp Wergelands *Fjeldstuen* (Anker 1956a, 83; Anker 1956b, 27; Gatland 2000, 1–3).

Ingen av de seriøse dramaene fra listen over de norske skuespillene fra 1843–50 ble særlig populære; Michael Wallem Bruns omstendelige historiske dramaer over nordiske temaer, for eksempel, slo aldri igjennom. Hans Ørn Bloms vaudeville *Tordenskjold* ble derimot en suksess. Den står sammen med Claus Pavels Riis' *Til Sæters* og Ibsens *Gildet på Solhaug* som de eneste norske scenetekstene på listen over de tjuefem mest spilte stykkene på Det norske Theater i Bergen (Gatland 2000, iv). Sjøhelten Peter Wessel Tordenskiold (1690–1720) opptrer i Bloms scenetekst i fiksjonalisert form og seirer til slutt over sine svenske motstandere, men han er ikke stykkets romantiske helt. I stedet vinner den svenske «Søcapitain» og spionen Steinfeldt hjertet til norske Henriette og skaper dermed en allegorisk forening av de to nabolandene. Underveis blir tilskuerne vitne til en spektakulær kampscene til sjøs, med en kanonade som høres i bakgrunnen mens et kor synger om blant annet «Den stolte Arv hos Nordens Mænd» til melodien til fedrelandssangen «For Norge, Kiæmpers Fødeland» (Blom 1864, 55). Blom kommenterer indirekte den kompliserte identitetspolitiske situasjonen norske nasjonalister befant seg i på 1840-tallet, og Ellisiv Steen kaller stykket «en elskverdig spøk med skandinavisk tendens» (Steen 1976, 56). I motsetning til Steen omtaler Kristian Elster d.y. – som ellers er meget begeistret for *Venetianerne* – *Tordenskjold* som «et fryktelig produkt» (Elster 1935, 94, 124).

Det er likevel lette komedier som *Tordenskjold* som slår an hos norske tilskuere i perioden, og ikke litterære dramaer eller overspente melodramaer. Melodramaet og vaudevillen var «de to store fasjonable sjangrene i Frankrike på begynnelsen av 1800-tallet: Melodramaet for å opplyse folket, vaudevillen for å underholde dem og få dem til å le» (Didier 2020, 323).⁸ Det er generasjonen før Eugène Scribe og Johan Ludvig Heiberg – diktere som René-Charles Guilbert de Pixérécourt og August von Kotzebue – som populariserte melodramaet, og disse er i liten grad representert i repertoaret Ibsen satte opp.⁹ Det finnes vesentlige forskjeller mellom disse sjangrene når det gjelder stil, stemning og moral. Melodramatiske scenetekster kombinerer ekstremt kodifiserte «pantomimiske, verbale, musikalske og scenografiske scenspråk» for å skape det Roxane Martin kaller «[un] spectacle de la vertue malheureuse», en spektakulær fremstilling av ulykkelig dyd (Martin 2018, 248, 252).¹⁰ Med sin «amazing pastiche of comic formulas, word games, props, gestures, and impersonations» fremstår derimot vaudeville-sjangeren nærmest som melodramaets motpol (Terni 2006, 233). Heiberg skiller seg ut fra den franske tradisjonen i sitt forsøk på å forene vaudevillen med hegeliensk estetikk; han er dypt kritisk til Scribes mangel på idealisme, men viderefører sjangerkonvensjonene (Lisi 2013, 63). Kort sagt tenderer melodramaet mot det opprivende og fryktingytende, mens vaudevillen kaster et ertende og ironisk blick på borgerskapets forfengelig og selvbedrageri – på livsløgnen, om man vil.¹¹

8. Min oversettelse («les deux grands genres en vogue en France en ce début de XIXe siècle: le mélodrame pour éduquer le peuple, le vaudeville pour le distraire et le faire rire»).

9. Det finnes likevel noen studier av melodramatiske elementer i Ibsens dramatikk, se Kamilla Aslaksen (1997); Toril Moi (2005); Ellen Rees (2013); og Linda Margaret Hambro (2015). I sin doktoravhandling drøfter Ellen Karoline Gjervan melodramaet i et kapittel om teatersjangrer, men hun nevner ikke annet om vaudevillen enn at Ibsen «was to become closely acquainted with the Danish vaudeville and the Danish playwrights of the day» på studiereisen til København i 1852 (2010, 65–67, 70). Leonardo F. Lisi bruker en av Heibergs mindre kjente vaudeviller, *De danske i Paris* (1833), som bevis på at vaudevillen «partakes of the melodramatic tradition and works with a number of its topoi», uten å ta hensyn til alt som skiller disse sjangrene fra hverandre (2013, 69).

10. Min oversettelse («les langages pantomimique, verbal, musical et scénographique»).

11. Janne Risum tar altså feil når hun skriver i bind 1 av *Dansk teaterhistorie* at «[s]om kommerielle dramatikere var Kotzebue og Scribe to alen ud af ét stykke. De nye franske syngespil var blot elegante melodramaer» (Risum 1992, 218).

I januar 1852 publiserte Ibsen et essay om Bloms *Tordenskjold* hvor det kommer tydelig frem at han tar denne vaudevillen på alvor. Han sier seg enig med en anmelder fra 1844 som mener at *Tordenskjold* viser at «vor paa nationale Stykker saa fattige Scene endelig begynder at faae Tilvæxt», selv om stykket ikke kunne «maale sig med mange udenlandske Fabrikata» (Ibsen 2010b, 134). Videre skriver Ibsen: «Hr. Blom synes at mene det alvorligt med denne Sag. I hans nye Stykke [*Tordenskjold*] gjenkjenne vi en viss hjemlig, national Tone, som understøttet af flere af vore nationale Melodier frembringer et overraskende Indtryk»; men han mener også at «det rige Stof giver Sujettet en vis Vægtfuldhed, der saaatsige er tungere end at Vaudevillens lette Sommerfuglvinger kunne bære den» (2010b, 135). Ibsen opplever et tankevekkende misforhold mellom stykkets seriøse tendens og de useriøse sjangerkonvensjonene. Men vi vet fra den franske konteksten at vaudevillen kunne brukes som forum for drøfting av dagsaktuelle spørsmål. Jennifer L. Terni, en av få forskere som har tatt sjangeren på alvor, forklarer: «Because vaudeville relies so much on formula, critics have tended to trivialize its comic dimensions [...] as mere signs of entertainment. But vaudeville's blend of formula and novelty was the recipe for a trenchant brand of social commentary» (2006, 233). Selv om Blom ikke lykkes med å innfri alle ambisjonene om en utpreget nasjonal scenekunst på et høyt internasjonalt nivå, klarer han likevel å aktivere en del av vaudevillens samfunnskritiske potensial, noe Ibsen tydeligvis bet seg merke i.

Det er ikke min hensikt å gjøre de norske scenetekstene fra perioden 1843–50 til noe større enn de er. Kvaliteten varierer. Mitt anliggende er å minne om at de finnes, og vise at det kan være flere litteraturhistoriske grunner til å se nærmere på dem, særlig i forbindelse med Ibsens utvikling som dramatiker. Jeg ønsker også å rette oppmerksomhet mot hvor lett en tolkningstradisjon kan bli tradert slik at vi mister viktige deler av litteraturhistorien. Her er problemet faktisk større enn de bortglemte norske scenetekstene fra 1840-tallet. Nygaard påpeker at «the repertory Ibsen staged has been seen as vulgar and lowbrow, and Ibsen's period in the theatre has almost unanimously been seen as a waste of time», og mener at dette har forvridt vår forståelse av Ibsens utvikling som dramatiker (Nygaard 2017, 48). Dette handler især om det Storli Andersen kaller «tendensene til å undervurdere den felleseuropeiske sammenhengen norsk teater var en del av også før 1850» (2010, 117). Mesteparten av stykkene Ibsen satte opp i sin tid i teatret, var utenlandske, og til tross for at flere av disse var blant de aller mest spilte i Europa i denne perioden, har Ibsen-forskningen stort sett ignorert eller tatt avstand fra dem.

Ibsen og Scribe

Basert på repertoarlistene til Øyvind Anker og Jan Olav Gatland kan vi regne ut at Ibsen har vært med på å sette opp godt over tre hundre unike scenetekster i løpet av de tretten årene han arbeidet i teatret. Gatland oppgir en liste over de ti mest spilte dramatikerne ved Det norske Theater i Bergen, og alle unntatt Ludvig Holberg er enten franske eller danske og virksomme i Ibsens samtid. På toppen troner Eugène Scribe med førti ulike skuespill, etterfulgt av Jean-François Alfred Bayard, Mélesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier) og Erik Bøgh, alle med fjorten scenetekster hver (Gatland 2000, v). Samtlige av disse 1800-tallsdramatikerne skrev vaudeviller og/eller liknende komediesjangrer med musikk.

Overraskende få studier undersøker hvorvidt disse forfattere kan ha hatt betydning for Ibsens utvikling. Blant dramatikerne fra Ibsens egen samtid er Scribe den som er viet mest oppmerksomhet, men det finnes bare en håndfull forsøk på å kartlegge hvem Ibsen eventuelt står i kunstnerisk gjeld til.¹² Likevel blånekter Ibsens mest innflytelsesrike biograf, Michael Meyer, for at Scribe kan ha påvirket ham: «[...] the myth of Ibsen's debt to

Scribe, of whom he never recorded a good word, needs to be exploded. Scribe, if shallow in characterization, was a skilful theatrical craftsman, but there is no evidence that he ever exerted the slightest influence upon Ibsen» (1971, 117). James McFarlane, redaktøren for den engelske «Oxford Ibsen»-utgaven, avfeier Scribe som «superficial, ephemeral, contrived, contemptible» (1970, 7). I *To the Third Empire. Ibsen's Early Drama* avviser også Brian Johnston Scribe: «Ibsen's own dramatic practice, in his early years, showed a very awkward alliance of highly abstract and idealist dramatic concepts and a clumsily handled French (Scribean) technique—although he was never as bound to the latter as has often been supposed» (1980, 15). Bjørn Hemmer er ikke fullt så kritisk, og innrømmer at «[i]kke alt i denne innflytelsen var negativt, Scribe visste atskillig om hva som var virksomt på scenen», men han refererer kun overfladisk til hva Ibsen kan ha lært av ham (2003, 49). De mest positive blant autoritetene er Frederick J. Marker og Lise-Lone Marker, som hevder at vaudevillen er «a genre that was to have an even greater influence on Ibsen's development», men uten at de går nærmere inn på hva denne påvirkningen innebærer, eller hvilke Scribe-stykker det dreier seg om (1996, 111). Gitt denne samlede dommen over Scribe er det forståelig at ikke flere har vært nysgjerrig på hans potensielle innflytelse på Ibsen.

Heller ikke de som har undersøkt Scribes påvirkning på Ibsen i større detalj, virker særlig begeistret. I en kort notis fra 1869 beskriver Kristian Elster d.e. Ibsens *De unges Forbund* som et mislykket forsøk på å etterlikne Scribes komedier, uten å spesifisere hvilke, men han noterer seg at det merkverdige ved Scribes stykker er «at Personerne der fremtrædede blottede for al Idealisering, saaledes som de til hverdags tænke og føle» (Elster 1981, 40). William Archer mener at *De unges Forbund* «marks the culmination of the French influence», men at det først er med tarantella-scenen i *Et dukkehjem* at «Ibsen may be said to have worked the French virus out of his system» (1984, 79). Videre nevner Archer dramaet *Adrienne Lecouvreur* (1849) og lystspillet *Les Contes de la reine de Navarre (Dronning Marguerites Noveller, 1850)* «and a dozen other French plays» som inspirasjonskilder for *Fru Inger til Østråt* og hevder at *Gildet på Solhaug* «may indeed be called Scribe's *Bataille de Dames* [lystspillet *Naar Damer føre Krig, 1851*] writ tragic» (Archer 1984, 77).¹³ Også Koht innrømmer noe motvillig Scribes påvirkning på *Fru Inger til Østråt* og *Gildet på Solhaug*. Han ser likheter mellom *Fru Inger til Østråt* og *Dronning Marguerites Noveller* og komedien *Le Verre d'eau (Et Glas Vand, 1840)*, og mener *Gildet på Solhaug* kan ha hentet inspirasjon fra komedien *Une Chaîne (En Lænke, 1841)*, men han understreker at Ibsen hele veien er i ferd med å rive seg løs fra Scribe (Koht 1954, 107, 115).

Olav Dalgard gjør rede for likhetene mellom *Fru Inger til Østråt* og en rekke Scribe-stykker. Han sammenlikner Nils Lykke med Don Juan-inspirerte figurer i Scribes *Et Glas Vand, Naar Damer føre Krig* og vaudevillen *Le Diplomate (Gesandten, 1827)* (Dalgard 1930, 44). Forvirringen omkring Nils Stensøns identitet kobler han til Scribes *Dronning Marguerites Noveller, Et Glas Vand, En Lænke* og vaudevillen *La Famille Riquebourg (Familien Riquebourg, 1831)* (Dalgard 1930, 45). Å sette to rivaler opp mot hverandre er et plottelement Dalgard ser i både *Fru Inger til Østråt* og *Dronning Marguerites Noveller*, samt i Scribes *Les Premières amours (Den første Kjærlighed, 1825)*. Dalgard hevder sågar at «[d]et er knapt noko stykke av Scribe som har så mange forviklingspunkt sams med *Fru Inger* som *Den før-*

12. Nygaard har skrevet en artikkel om Ibsens oppsetning av Erik Bøghs *En Kaprice* i 1859 (2017); Knut Brynhildsvoll refererer til tre danske vaudeville-forfattere – Henrik Hertz, Jens Christian Hostrup og Johan Ludvig Heiberg – i sin analyse av *Kjærlighedens komedie* (2013, 71); og Ståle Dingstad har undersøkt betydningen av Holbergs komedier for Ibsens dramatik (2013).

13. Stephen S. Stanton har også sammenliknet *Gildet på Solhaug* med *Bataille de dames* (1965).

ste *Kjærlighed*» (Dalgard 1930, 45). Men dette er en av Scribes mest berømte vaudeviller, og den står i skarp kontrast til Ibsens dystre *Fru Inger til Østråt*.

Det er tydelig at Dalgard er opptatt av Scribes notoriske bruk av *quiproquo* (forveksling) i *Den første Kjærlighed*, og ikke av stykkets tematiske innhold, som dreier seg om det komiske misforholdet mellom innbilning og virkelighet når man er forelsket. Søren Kierkegaard innlemmer en rosende anmeldelse av denne vaudevillen i *Enten – Eller*, hvor «A» omtaler Scribe som en komisk virtuos og skriver blant annet: «Situationerne i dette Stykke ere af den Art, at jo mere man fordyber sig i dem, desto latterligere, destomere vanvittige vise de sig. Da nu Situationen selv er i høieste Grad latterlig, saa tage de i og for sig vittige Replikker sig kun endnu fortræffeligere ud» (1997, 254). Det er slående i hvor liten grad de som har undersøkt Scribes påvirkning på Ibsen, oppfatter vaudevillene som komiske. De virker ikke å ha tatt inn over seg vesensforskjellen i Scribes dramatik mellom det rent komisk-musikalske representert ved *le comédie-vaudeville* og det som kom til å hete *la pièce bien faite*, det velskrevne borgerlige dramaet. Denne nye retningen, hvor Scribe dropper sangene og noen ganger også komedien til fordel for en ny type realisme, ble til i løpet av 1830–40-årene (Hyldig 2019, 241, note 63). Vaudeville-sjangeren er riktignok, i likhet med *la pièce bien faite*, spekket med intriger og forvekslinger, men en systematisk lesning av Scribe-vaudevillene Ibsen satte opp, avdekker også tematiske elementer av intertekstuell interesse.¹⁴ Det er ikke nok å plukke ut enkelte dramaturgiske grep; vaudevillens øvrige sjangerkonvensjoner og idémessige innhold er også av betydning. Dette gjelder for eksempel den anti-idealistske motsetningen mellom kjærlighet og fornuft.

I *Det nyere Lystspil i Frankrig og Danmark* drøfter Peder Ludvig Møller noe han kaller Scribes «Yndlingsanskuelse», nemlig at «Kjærlighed som Motiv til Ægteskab aldeles ikke taaler Sammenligning med Fornuft og Beundring af ædel Daad» (Møller 1858, 95). Møller gjennomgår hvordan motsetningen mellom kjærlighet og fornuft tas opp i vaudeville etter vaudeville – for eksempel i *Den første Kjærlighed*, *Simple histoire* (*Formynder og Myndling*, 1826), *Le Quaker et la danseuse* (*Qvækeren og Dandserinden*, 1831), *Toujours, ou l'avenir d'un fils* (*For Evig! eller Medicin mod en Elskovsrus*, 1832) og *Une Chaumière et son coeur* (*En Hytte og hans Hjerte*, 1835) – og konkluderer kritisk:

Hvis Talen kun var om et enkelt Stykke, hvori Modsætningen mellem Ideal og Virkelighed var benyttet til komiske Situationer, vilde der Intet kunne indvendes derimod, men ved saa hyppige Gjentakelser seer det ud som et *parti pris* hos Forfatteren, at fremstille Rigdommens Forgudelse som almindelig Regel og Moralprincip. (Møller 1858, 103)

Også Ibsen har vært opptatt av denne tematikken, noe vi ser tydeligst i *Kjærlighedens Komédie*, hvor Svanhild velger grosserer Guldstad istedenfor Falk, og *Fruen fra havet*, hvor Ellida velger å bli hos doktor Wangel, og Bolette lar seg overtale til å forlove seg med overlærer Arnholm. Sett i sammenheng med Camilla Colletts *Amtmandens Døttre*, hvor Sophie Ramm vraker Georg Cold og gifter seg med prost Rein (og hvor forfatteren attpåtil legger inn en omfattende referanse til *En Hytte og hans Hjerte* [Collett 1855, 104]), fremstår dette som en viktig og ikke minst omstridt tematikk i norsk 1800-talls litteratur, med klare forbindelser til Scribe. De færreste lesere opplever disse fornuftsekteskapene som tilfredsstillende, og flere beskriver dem som umotiverte ut fra de idealistiske forventningene forfatterne antas å legge opp til.¹⁵ Lest opp mot Scribes vaudeviller gir de derimot god mening. En

14. Om Scribes vaudeville-teknikker, se f.eks. Neil C. Arvin (1918) og Violaine Heyraud (2016).

15. Se f.eks. Mois oppsummering av tidligere Ibsen-forskeres innvendinger mot den lykkelige slutten i *Fruen fra havet* i *Ibsens modernisme* (2006, 412–413).

grunnleggende ironisk innstilling til romantiske idealer gjør den Scribeske vaudevillen til en anti-idealistisk sjanger som står i skarp kontrast til de seriøse dramaene som dominerer litteraturhistorien. Akkurat som Scribe bryter Ibsen i *Kjærlighetens Komædie* og *Fruen fra havet* bevisst med det Møller kaller «den saakaldte poetiske Retfærdighed» og lar fornufts-ekteskapet seire (Møller 1858, 108). Men Ibsen går et langt stykke videre og utforsker ambivalensen som oppstår i slike brudd.

Meyer og flere andre Ibsen-forskere bruker to teateranmeldelser skrevet av Ibsen våren 1851, hvor han beskriver Scribes teaterstykker som «dramatiske Slikkerier» og «fortærsket», som bevis på den franske dramatikerens irrelevans (Ibsen 2010c, 55; Ibsen 2010d, 67).¹⁶ Men Ibsen skrev disse anmeldelsene før han begynte å jobbe i teatret, og, som Leonardo F. Lisi påpeker, er det Scribe – og ikke Shakespeare – Hermann Hettner anbefaler som modell for en fornyelse av komediesjangeren i boka *Das moderne Drama*, som Ibsen antas å ha lest i 1852 (Lisi 2013, 282, note 8).¹⁷ Vi ser en markant endring i Ibsens holdning til Scribe i det langt mer reflekterte essayet «De to Theatre i Christiania» fra 1861. Her viser Ibsen en bemerkelsesverdig åpenhet for useriøs teaterkunst og han håner kritikerkarens snevre oppfatning av «det 'gode' Repertoire», utelukkende bestående av «alle Forfattere, der har et hævdet Navn i Litteraturhistorien eller i den offentlige Mening udenlands» (2010e, 246). Fredrik Paasche mener at essayet hovedsakelig uttrykker bekymring for et udannet norsk teaterpublikum: «Ibsen synes at ha en viss frygt for at nordmændene skal komme til at indføre mere aandelig raastof, end nationen egentlig kan fordøie» (1909, 652). Men Paasche ser bort fra at Ibsen først og fremst skriver om hva som skal til for å lage godt teater, og at han mener at seriøs dramatik ofte fungerer dårlig på scenen.

Et hovedspørsmål for Ibsen er hvilke forutsetninger et teater har for å lykkes, noe han knytter direkte til valg av repertoar. Han innrømmer at det utenlandske repertoaret lenge var en nokså kaotisk blanding av «Stykker, der repræsenterede modsatte Smagsretninger, Tragedier og Operaer, Farcer og Melodramer» (2010e, 233). Det var først da Carl Borggaard overtok som artistisk direktør ved Christiania Theater sommeren 1851, at ambisjonsnivået økte, og de populære sjangrene måtte vike for seriøse scenetekster som skulle «hæve Theatret til et høiere Kunsttrin». Men denne endringen var «neppe til Gavn, hverken for Theatret eller for Kunsten», ifølge Ibsen (2010e, 235). Han beskriver dette omslaget i teatrets repertoar som en kamp mellom idealisme og praktiske hensyn:

Den idealistiske Fordring skulde nemlig væsentlig fyldestgjøres i Repertoiret, altsaa i de givne Stykker. Men denne Idealisme er igrunden falsk, forsaavidt den bliver staaende ved Valget af Præstationerne og ikke tillige strækker sig til Udførelsen. Farcen og Folkekomedien blev saagodtsom forviste fra Scenen, uagtet disse saakaldte lavere Kunstarter tællede mange ypperlige Fremstillere blandt Personalet. (Ibsen 2010e, 235)

Det viktigste for Ibsen virker å ha vært at stykkene passet til teatertruppens ferdigheter, og han satte pris på de «saakaldte lavere Kunstarter» nettopp fordi de oftere lot seg gjennomføre på en tilfredsstillende måte enn seriøs dramatik.

16. Også Nygaard tar det for gitt at anmeldelsene fra 1851 representerer Ibsens endelige vurdering av Scribe (2021, 259, 264).

17. Etter å ha drøftet Scribe kontra Shakespeare konkluderer Hettner slik: «Unter diesen Umständen ist es jedenfalls am förderlichsten, daß das Lustspiel für jetzt auf dem einmal gewonnenen Boden des Scribe'schen Intriguenstückes unbeirrt fortschreite» [Under disse omstendighetene er det i hvert fall det mest fordelaktige at lystspillet nå uforstyrret får utvikle seg på grunnlag av det Scribeske intrigestykket] (Hettner 1852, 172–173). Takk til Ståle Dingstad for hjelp med Hettner.

Senere i essayet bekrefter Ibsen denne positive holdningen til useriøse teaterstykker. Han skriver rett ut at de kan ha gode elementer, selv om det ikke nødvendigvis er disse aspektene et udannet publikum setter mest pris på:

Det er nemlig ialmindelighed de uvæsentlige eller endog forkastelige Egenskaber ved et Værk, som lettest falder Massen i Øinene og oftest vækker dens Bifald. Men et Kunstværk kan, foruden disse Egenskaber, besidde virkelig gode Sider, skjønt ikkun Faa har Syn for dem, og derfor er der ogsaa en Mulighed for, at f. Ex. en Bog eller en scenisk Præstation kan staa sig for Sandhedens Domstol, uagtet Massen har mærket den med sit bifaldende Stempel. (Ibsen 2010e, 244)

Ibsen er riktignok kritisk til «massens» manglende dannelse her, men dette har ingenting å si for hans positive vurdering av underholdende scenetekster. Han er også kritisk til den generelle nedvurderingen av Scribes teaterkunst som fant sted på 1850-tallet. Han hevder at teaterpublikumet i Frankrike var sofistisert nok til å se verdien av både Scribes situasjonskomedier og det nye karakterdramaet som begynte å gjøre seg gjeldende, men at det tyske, danske og følgelig også det norske publikumet ikke klarte å holde to tanker i hodet på én gang, og dermed gjorde en nokså ubegrunnet og latterlig helomvending i sin vurdering av Scribe:

Det var løierligt at iagttage vort Theaterpublikum i den Tid; paa den ene Side Vane og Tilbøielighed, og paa den anden Side den udenlandske Mening! Nu, Scribe vedblev at være underholdende, som før, det forstaaer sig; men var Tæppet faldet i sidste Akt, saa kom ogsaa Fordømmelsen. Og man indvende ikke her, at Grunden er en anden end den paapegede; det scribeske Repertoire paa Christiania Theater har været ligesaa godt efter som før Omslaget [...]. (Ibsen 2010e, 246)

Ibsens positive holdning til den franske dramatiker er kraftig underkommunisert; han satte pris på Scribe, og han hadde mer sans for useriøse, men vel utførte teaterstykker enn han hadde for overambisiøse oppsetninger av seriøs dramatik.

Om å ta *Sancthansnatten* (for mye) på alvor

En av få nyere forskere som siterer «De to Theatre i Christiania», er Moi, i forbindelse med en analyse av *Sancthansnatten*.¹⁸ Et hovedanliggende for Moi er kontrasten mellom det teatraliske og det autentiske, hvor det teatraliske forbindes med alt som er overfladisk, spektakulært og underholdende, eller med andre ord den samme populære teaterkunsten som Coleridge og andre romantiske diktere foraktet. Den antiteatraliske kritikken idealiserer en estetisk opplevelse av seriøs kunst, hvor tilskuerne fortaper seg i kunstens autenticitet. Moi påstår at Ibsen mente «at norsk teaterpublikum var redd for å la seg henføre av et kunstverk på grunn av sin manglende kultur og dannelse» (2006, 236). Som bevis på dette bruker hun denne beskrivelsen av norske forhold fra Ibsens essay: «[...] et saa lidet udviklet Samfund, som vort, hvor Halvdannelsen og den deraf fremkaldte Spøgelsefrygt for at forløbe sig ligger som en Mare over Folket og hemmer den umiddelbare Hengivelse, – hvor altsaa Publikum i den Grad misforstaaer sin Stilling, at det med en fremmed Mine haster Nydelsen forbi [...]» (Ibsen 2010e, 244). Problemet er at Moi tar sitatet ut av dets rette kontekst. I Ibsens essay er dette et ledd i hans argumentasjon for verdien av useriøs teaterkunst, og rett før han skriver dette, stiller han seg kritisk til «en vis Kræsenhed, der især gaar ud over det, som nydes med mere end almindelig Appetit». Videre står det:

18. I tillegg drøfter Ivo de Figuereido (2006, 203, 231), Ståle Dingstad (2013, 87) og Narve Fulsås og Tore Rem (2018, 23) deler av dette essayet.

Denne Kræsenhed har sin ganske naturlige Forklaringsgrund. Man er sig nemlig i sit stille Sind bevidst, eller har ialfald en dunkel Følelse af, hvor vaklende det Fodfæste er, man har at støtte sin Dom til; og da man lettere forløber sig ved at godkjende end ved at fordømme, saa er det ganske rimeligt, at man helst vælger det Sidste; thi begaar man end derved en Uretfærdighed, saa skrives den paa en forfinet Smags Regning, og Reputationen er frelst. (Ibsen 2010e, 243)

Sitatet *Moi* bygger på, handler ikke om de norske tilskuernes manglende evne til å fortape seg i autentisk kunst, men om deres frykt for å røpe at de setter pris på det som er underholdende. Når Ibsen bruker ordet «Nydelse» her, har det altså mer å gjøre med den gode latteren enn med estetisk absorpsjon.

Moi er – sammen med Gudleiv Bø (2000), Nina S. Alnæs (2003), Ståle Dingstad (2013) og Lisi (2013) – en av få nyere Ibsen-forskere som tar *Sancthansnatten* på alvor. Mens Dingstad analyserer Ibsens bruk av humor og satire i forbindelse med Holbergs klassiske komedier og Alnæs undersøker hvordan han anvender folkemotiver, kobler Bø, *Moi* og Lisi *Sancthansnatten* til henholdsvis kristen eksistensialisme, modernisme og hegeliensk idealisme. Bø hevder at Ibsen med dette stykket «ville vise at folkediktninga er sann i en slags religiøs forstand» (2000, 76). I motsetning til Bø understreker Alnæs nettopp det fiktive ved stykkets overnaturlige figurer (2003, 92–93). I tillegg legger hun vekt på i hvor liten grad *Sancthansnatten* gjenspeiler den litterære romantikkens idealisme; det er heller snakk om «det realistiske i det romantiske» (2003, 94). Her bygger hun på Paasches beskrivelse av «et dypt skille mellom Ibsen og den oprindelige, tyske romantik: Ibsen er nok romantiker gjennom sit problem; men han er realist gjennom sin skildring» (1909, 653). Til tross for at han beskriver *Sancthansnatten* som både «et rustkammer for mangt og meget i Ibsens senere digtning» og «en egtefødt Heiberg», går ikke Paasche nærmere inn på vaudeville-tradisjonen, som jeg mener må ha påvirket Ibsens ambivalente forhold til romantisk idealisme (1909, 651, 647).

For *Moi* iscenesetter *Sancthansnatten* det teatraliske (representert ved Juliane og Julian) og det autentiske (representert ved Anna og Johannes) gjennom flere metateatraliske grep, og stykket blir til syvende og sist et mislykket, men alvorlig forsøk på å utforske motsetningen mellom det nasjonale og det estetiske (2006, 233). Resultatet er ifølge *Moi* at Ibsen «skaper en foruroligende likeverdighet mellom de to parene og derfor også mellom autentisitet og teatraliskhet, som ville passe bedre i modernismen enn i idealismen» (2006, 236). I denne allegoriske lesningen ignorerer *Moi* sjangerforventningene som gjør denne likeverdigheten i slutten til alt annet enn foruroligende. Det er, som Dingstad påpeker, akkurat slike forlovelser man forventer i en komedie (2013, 190). Hele sjangeren er tuftet på at de rette elskende (fra et økonomisk og sosialt perspektiv) finner hverandre til slutt. At Johannes river i stykker papirene som ville ha ruinert fru Berg og gjort det umulig for Juliane å gifte seg, er en edel dåd i Scribes ånd (Ibsen 2005, 476). Vi ser sågar et ekko av *For Evig!*, der menneskeskapt «Hexerie» på landet gjør at den lettsindige Armand slipper å gifte seg med den forfengelige Clarisse og i stedet får den naive Mathilde; Clarisse på sin side forlover seg med den tykke (en uheldig kode for tåpelighet) Lord Carlisle – alt sammen i tråd med planen til Armands fornuftige mor (Scribe og Varner 1833, 13).¹⁹ Det er innlysende at Ibsen spøker à la Scribe med kjærlighets- og ekteskapsmotivet, og at dette henger sammen med den Scribeske vaudevillens grunnleggende ironiske og anti-idealistiske tone, og ikke modernismens formbrudd og estetikk. Det virker med andre ord helt unødvendig å trekke

19. Det kan riktignok innvendes at Ibsen ikke var med på å sette opp *For Evig!* før 15. januar 1854, men han kan ha sett stykket mens han fremdeles bodde i hovedstaden, siden det ble oppført ved Christiania Theater 16. januar og 2. februar 1851 (Gatland 2000, 12; Anker 1956a, 36).

inn modernisme *avant la lettre* når Ibsens voksende sympati for vaudevillen i 1852 er en langt mer nærliggende forklaringsmodell for *Sancthansnatten*.

I motsetning til Moi leser Lisi *Sancthansnatten* som en forlengelse av (den Heibergske) vaudeville-tradisjonen, som «operates with two distinct organizing principles: an anarchic plot, on the one hand, and the ending's transparent organization of abstract character-types, on the other» (2013, 94). Men denne «organiseringen» i slutten av *Sancthansnatten* er mindre idealistisk enn Lisi antyder; at begge parene fremstår som latterlige, er en del av leken. Begge mennene – og ikke bare den «teatraliske» Julian – går så opp i forelskelsen at de holder på å glemme å fri, og Ibsen gjør narr av hvor idealistiske (og dermed også upraktiske) de er. Han lar Julian uttale seg om kontrasten mellom kjærlighet og fornuft i stykkets siste scene: «I Forlibelsestiden tager man Kjærligheden theoretisk; Forlovelse derimod og Ægteskab, – ser I, det er practiske Forholde, og i det Practiske, veed man nok strække ikke altid Theorierne til» (Ibsen 2005, 484). Lisi har muligens delvis rett når han skriver at grunnen til at Ibsen senere tok avstand fra *Sancthansnatten*, er at stykket «pertains to an aesthetic paradigm that he had come to reject», og at dette paradigmet gjelder Heibergs hegelianske idealisme (2013, 91). Men dette innebærer ikke en avvisning av hele vaudeville-tradisjonen, særlig med tanke på den store avstanden mellom Heiberg og Scribe når det gjelder nettopp idealisme.

Konklusjon

2022-oppsetningen av *Sancthansnatten* tilbyr oss et lite glimt av gledene ved useriøs teaterkunst fra midten av 1800-tallet. Den gir all grunn til å stille spørsmål ved kategoriene vi hittil har operert med i den litteraturhistoriske nedvurderingen av populære romantiske scenetekster. I *Is Literary History Possible?* identifiserer David Perkins seks faktorer som påvirker litteraturhistoriografi: «tradition, ideological interests, the aesthetic requirements of writing a literary history, the assertions of authors and their contemporaries about their affinities and antipathies, the similarities that the literary historian observes between authors and/or texts, and the needs of professional careers and the politics of power at institutions» (1992, 69). Når det gjelder omtalen av dramatikk i norsk litteraturhistorie, har «tradisjon» vært den dominerende faktoren, noe som betyr at vi i overraskende stor grad har ignorert hva Ibsen selv mente om scenetekster fra egen samtid, og stolt for mye på Botten-Hansens «affiniteter og antipatier».

Denne tradisjonen har holdt mye av den mest toneangivende dramatikken fra midten av 1800-tallet utenfor norsk litteraturhistorie, mens et perifert verk som Wergelands *Venetianerne* har fått en ufortjent stor symbolsk verdi. En mer nøyaktig kontekstualisering av periodens populære sjangrer kan bidra til en dypere forståelse av Ibsens utvikling som dramatiker, ikke bare dramaturgisk, men også når det gjelder hans økende anti-idealisme. Hans ironiske avstandtagen fra romantiske idealer kommer tydeligere frem når vi leser komedier som *Sancthansnatten* og *Kjærlighedens Komædie* i intertekstuell dialog med vaudeville-sjangeren.

Hensikten med denne artikkelen har vært å demontere to av de mest seiglivede mytene knyttet til den første fasen i Ibsens karriere. Begge disse mytene har bidratt til å heve Ibsens status som dramatiker. Det har tilsynelatende vært viktig å skape en fortelling om Ibsen som «det moderne dramaets far» hvor den populære og transnasjonale romantiske scene-kunsten umulig kan ha bidratt til utviklingen hans, men i stedet måtte fremstilles som en kulturkrise han måtte overvinne. I dag har ikke Ibsens ettermæle behov for slike myter; hans status i verdenslitteraturen er solid nok til å tåle det faktum at han satte pris på – og står i kunstnerisk gjeld til – de «saakalte lavere Kunstarter».

NOTE:

Funded by the European Union. Views and opinions expressed are however those of the author(s) only and do not necessarily reflect those of the European Union or European Commission. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

Litteraturliste

- Alnæs, Nina S. 2003. *Varulv om natten. Folketro og folkediktning hos Ibsen*. Oslo: Gyldendal.
- Andersen, Anette Storli. 2010. «Deus ex machina? Henrik Ibsen og teatret i norsk offentlighet 1780–1864». Ph.d.-avhandling. Universitetet i Oslo.
- Andersen, Per Thomas. 2015. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Anker, Øyvind. 1956a. *Christiania Theater's repertoire 1827–99*. Oslo: Gyldendal.
- Anker, Øyvind. 1956b. *Kristiania norske Theaters repertoire 1852–1863*. Oslo: Gyldendal.
- Archer, William. 1984 [1904]. «Ibsen's Apprenticeship». I *William Archer on Ibsen. The Major Essays, 1889–1919*, redigert av Thomas Postlewait, 69–80. London: Greenwood Press.
- Arvin, Neil C. 1918. «The Techniques of Scribe's *Comédies-Vaudevilles*». *Modern Philology* 16, nr. 3: 159–165.
- Aslaksen, Kamilla. 1997. «Ibsen and Melodrama. Observations on an Uncanny Relationship». *Nordic Theatre Studies* 10: 36–50.
- Blom, Hans Ørn. 1864. *Digtinger*. Christiania: [«Paa Forfatterens Forlag»].
- Brovold, Madelen Marie. 2019. «Stereotypier og satire. Jødeparagrafen debattert i tre norske dramaer 1844–1852». *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 22, nr. 1: 55–75.
- Brynhildsvoll, Knut. 2013. «Kjærlighetens forfallsformer – om biedermeieriseringen av ektestanden og noen av dens satiriske punkteringer». I *Gloria Amoris. Henrik Ibsens Kjærlighedens komedie 150 år*, redigert av Eivind Tjønneland, 67–80. Bergen: Alvheim og Eide.
- Burwick, Frederick. 1991. *Illusion and the Drama. Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Bø, Gudleiv. 2000. «*Nationale Subjekter*». *Ideer om nasjonalitet i Henrik Ibsens romantiske forfatterskap*. Oslo: Novus.
- Carlson, Julie A. 1994. *In the Theatre of Romanticism. Coleridge, Nationalism, Women*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Collett, Camilla. 1855. *Amtmandens Døttre. En Fortælling*. Christiania: Johan Dahl.
- Cox, Jeffrey. 1987. *In the Shadow of Romance. Romantic Tragic Drama in Germany, England, and France*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Dalgard, Olav. 1930. «Studiar over *Fru Inger til Østeraad*». *Edda* 30, nr. 1: 1–47.
- de Figueiredo, Ivo. 2006. *Henrik Ibsen. Mennesket*. Oslo: Aschehoug.
- Didier, Christophe. 2020. «La naissance du théâtre 'des boulevards', ou Comment la banlieue entre en bibliothèque (1780–1830)». I *Les bibliothèques et l'économie des connaissances / Bibliotheken und die Ökonomie des Wissens 1450–1850: Colloque international – Internationale Tagung 9–13 avril/April 2019 Sárospatak (Hongrie/Ungarn)*, redigert av Frédéric Barbier, István Monok og Andrea Seidler, 314–337. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ.
- Dietrichson, Lorentz. 1869. *Omrids af den norske Poesis Historie. Litterærhistoriske Forelæsninger*, bd. 2, *Den norske Litteratur efter 1814*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel.
- Dingstad, Ståle. 2013. *Den smilende Ibsen. Henrik Ibsens forfatterskap – stykkevis og delt*. Oslo: Senter for Ibsen-studier.
- Elster (d.e.), Kristian. 1981 [1869]. «Korrespondanse til Stiftavisen [Henrik Ibsen: De Unges Forbund]». I *Fra det moderne gjennombrudds tid: Litteraturkritikk og artikler 1868 – 1880 i utvalg ved Willy Dahl*, 40–43. Bergen: J.W. Eide.
- Elster (d.y.), Kristian. 1935. *Illustrert norsk litteraturhistorie*, bd. 3, *Wergelandstiden og det nasjonale gjennombrudd*. Oslo: Gyldendal.
- Faye, L. 1846. *Litteraire Bagateller*. Bergen: Prahls Officin.

- Ferguson, Robert. 1996. *Henrik Ibsen. A New Biography*. New York: Dorset Press.
- Fredly, Hedda. 2022. «Infernalsk Ibsen». *Dagbladet.no*.
- Fulsås, Narve, og Tore Rem. 2018. *Ibsen, Scandinavia and the Making of a World Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gatland, Jan Olav. 2000. *Repertoaret ved Det Norske Theater 1850–1863*. Bergen: Universitetsbiblioteket i Bergen.
- Gillespie, Gerald, red. 1994. *Romantic Drama*. Amsterdam: John Benjamins.
- Gjervan, Ellen Karoline. 2010. «Creating Theatrical Space. A Study of Henrik Ibsen's Production Books, Bergen 1852–1857». Ph.d.-avhandling. Universitetet i Bergen.
- Halvorsen, J.B. 1896. *Norsk Forfatter-Lexikon 1814–1880*, bd. 4. Kristiania: Den norske Forlagsforening.
- Hambro, Linda Margaret. 2015. «Melodramatiske elementer i Ibsens *Vildanden* og *Hedda Gabler*». Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Hansen, H. Olaf. 1862. *Den norske litteratur fra 1814 indtil vore Dage. Et Bidrag til en norsk Litteraturhistorie*. København: Fr. Woldikes Forlagsboghandel.
- Haugholt, Karl. 1952. «Samtidens kritikk av Ibsens *Catilina*». *Edda* 52: 74–94.
- Hemmer, Bjørn. 2003. *Ibsen. Kunstnerens vei*. Bergen: Vigmostad & Bjørke.
- Hettner, Hermann. 1852. *Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn.
- Heyraud, Violaine. 2016. «Les surprises de l'intrigue dans le vaudeville scribien». I *Eugène Scribe: Un maître de la scène théâtrale et lyrique du XIXe siècle*, redigert av Olivier Bara og Jean-Claude Yon, 21–32. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Hyldig, Keld. 2019. *Ibsen og norsk teater, del 1, 1850–1930*. Oslo: Vidarforlaget.
- Høigård, Einar. 1934. *Henrik Anker Bjerregaard*. Oslo: Det mallingske bogtrykkeri.
- Ibsen, Henrik, 2005 [1853]. *Sancthansnatten*. I *Henrik Ibsens Skrifter*, bd. 1, redigert av Vigdis Ystad, Christian Janss, Hilde Bøe, Ståle Dingstad og Stine Brenna Taugbøl, 365–484. Oslo: Aschehoug.
- Ibsen, Henrik. 2010a. *Henrik Ibsens skrifter*, bd. 15, *Brev 1890–1905*, redigert av Narve Fulsås, Christian Janss, Aina Nøding og Ellen Nessheim Wiger. Oslo: Aschehoug.
- Ibsen, Henrik. 2010b [1852]. «H.Ø. Blom – *Tordenskjold*». I *Henrik Ibsens skrifter*, bd. 16, *Sakprosa*, redigert av Vigdis Ystad, Christian Janss, Nina Marie Evensen, Aina Nøding og Ellen Nessheim Wiger, 132–136. Oslo: Aschehoug.
- Ibsen, Henrik. 2010c [1851]. «Haarpidsk og Kaarde». I *Henrik Ibsens skrifter*, bd. 16, *Sakprosa*, redigert av Vigdis Ystad, Christian Janss, Nina Marie Evensen, Aina Nøding og Ellen Nessheim Wiger, 54–60. Oslo: Aschehoug.
- Ibsen, Henrik. 2010d [1851]. «En blaseret Herre». I *Henrik Ibsens skrifter*, bd. 16, *Sakprosa*, redigert av Vigdis Ystad, Christian Janss, Nina Marie Evensen, Aina Nøding og Ellen Nessheim Wiger, 65–67. Oslo: Aschehoug.
- Ibsen, Henrik. 2010e [1861]. «De to Theatre i Christiania». I *Henrik Ibsens skrifter*, bd. 16, *Sakprosa*, redigert av Vigdis Ystad, Christian Janss, Nina Marie Evensen, Aina Nøding og Ellen Nessheim Wiger, 227–249. Oslo: Aschehoug.
- Kierkegaard, Søren. 1997. *Enten – Eller, første del*. I *Søren Kierkegaards skrifter*, bd. 2, redigert av Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Johnny Kondrup, Alastair McKinnon og Finn Hauberg Mortensen. København: Gads forlag.
- Koht, Halvdan. 1954. *Henrik Ibsen. Eit diktarliv*, bd. 1. Oslo: Aschehoug.
- Johnston, Brian. 1980. *To the Third Empire. Ibsen's Early Drama*. Minneapolis, MN: Minnesota University Press.
- Lisi, Leonardo F. 2013. *Marginal Modernity. The Aesthetics of Dependency from Kierkegaard to Joyce*. New York: Fordham University Press.
- Marker, Frederick J., og Lise-Lone Marker. 1996. *A History of Scandinavian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martin, Roxane. 2018. «Fabrique et réception du 'théâtre populaire' dans la première moitié du XIXe siècle». *Cahiers d l'Association internationale des études françaises* 70: 247–261.
- McFarlane, James, red. 1970. *The Oxford Ibsen*, bd. 1, *Early Plays*. London: Oxford University Press.
- Meyer, Michael. 1971. *Ibsen. A Biography*. Garden City, NY: Doubleday.

- Moi, Toril. 2005. «Expressive Freedom. Melodrama in *Rosmersholm*». I *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*, redigert av Gunnar Foss, 81–107. Bergen og Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Moi, Toril. 2006. *Ibsens modernisme*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax.
- Møller, P.L. 1858. *Det nyere Lystspil i Frankrig og Danmark*. Kjöbenhavn: Forlaget af G.E.C. Gad.
- Nygaard, Jon. 2017. «Popular Theatre – Highbrow or Lowbrow?». *Nordic Theatre Studies* 29, nr. 2: 48–65.
- Nygaard, Jon. 2021. «Questioning the Canons of Ibsen’s Theatre: Re-Searching the Relevance of Ibsen’s Theatre Repertory, 1852–1862». I *Relevance and Marginalisation in Scandinavian and European Performing Arts 1770–1860. Questioning Canons*, redigert av Randi M. Selvik, Annabella Skagen og Svein Gladsø, 252–270. Abingdon: Routledge.
- Nystøyl, Karen Frøslund. 2022. «Den lystige Ibsen». Nr.no.
- Paasche, Fredrik. 1909. «Ibsen og nationalromantikken. Ibsens efterlatte skrifter». *Samtiden* 20: 645–657.
- Perkins, David. 1992. *Is Literary History Possible?* Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Rees, Ellen. 2013. «Melodramatic Traces and Places in *The Lady from the Sea*». *Ibsen Studies* 13, nr. 2: 79–100.
- Richardson, Alan. 1988. *A Mental Theatre. Poetic Drama and Consciousness in the Romantic Age*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Risum, Janne. 1992. «Den store teatergalskab». I *Dansk teaterhistorie*, bd. 1, *Kirkens og kongens teater*, redigert av Kela Kvam, Janne Risum og Jytte Wiingaard, 177–248. København: Gyldendal.
- Saglia, Diego. 2016. «Theatre, Drama, and Vision in the Romantic Age. Stages of the New». I *The Oxford Handbook of European Romanticism*, redigert av Paul Hamilton, 752–771. Oxford: Oxford University Press.
- Scribe, Eugène, og Antoine-François Varner. 1833 [1832]. *For Evig! eller, Medicin mod en Elskovsrus!* Oversatt av Thomas Overskou. Kjöbenhavn: Schuboths Boghandling.
- Simpson, Michael. 1998. *Closet Performances: Political Exhibition and Prohibition in the Dramas of Byron and Shelley*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Sprinchorn, Evert. 2020. *Ibsen’s Kingdom. The Man and His Works*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Stanton, Stephen S. 1965. «Ibsen, Gilbert, and Scribe’s *Bataille de Dames*». *Educational Journal* 17: 24–30.
- Steen, Ellisiv. 1976. *Det norske nasjonalhistoriske drama*. Oslo: Gyldendal.
- Terni, Jennifer L. 2006. «A Genre for Early Mass Culture. French Vaudeville and the City, 1830–1848». *Theatre Journal* 58, nr. 2: 221–248.
- Wergeland, Henrik. 2008. *Venetianerne, eller Venskab og Kjærlighed. Drama i fem Akter*. I *Henrik Wergelands skrifter*, bd. 5, redigert av Leiv Amundsen og Didrik Arup Seip, 107–191. Oslo: Cappelen Damm.
- Wood, Gillen D’Arcy. 2001. *The Shock of the Real. Romanticism and Visual Culture, 1760–1860*. New York: Palgrave.
- Ystad, Vigdis. 2005. Innledning til *Catilina* 1850. I *Henrik Ibsens skrifter*, bd. 1K, 1–64. Oslo: Aschehoug.