

Henrik Ibsen og moderniteten

*En sammenlignende analyse av
Et dukkehjem og Hedda Gabler*

Siri Tallerud



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og språk i
Lektor- og adjunktprogrammet (NOR4090)

Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2011

Sammendrag

I denne oppgaven skal jeg gjennom en sammenlignende analyse av dramaene *Et dukkehjem* (1879) og *Hedda Gabler* (1890), se på hvordan Henrik Ibsen kan bli sett på som en modernitetens dramatiker. I dette ligger det ikke bare en forståelse av at han har sitt virke i en tid der det moderne prosjektet – gjennom økt industrialisering av produksjonsmidlene, rasjonell kontroll over virkeligheten, demokratisering av politikken og en ny kapitalistisk økonomi - etablerer den samfunnsordenen som vi kjenner til i den moderne delen av verden i dag. Det er like viktig å forstå at han plasserer seg selv og sin dramatik, de borgerlige dramaer, i møtet mellom de tradisjonelle systemene for menneskelig samhandling og de nye frigjøringsidealene for kvinnerollen, og ikke minst for hvordan mennesket bør ha mulighet til å kunne leve etter sine egne valg. Ibsen er ingen revolusjonær dikter, men han plasserer sin tematikk i midten av et samfunnsmessig vepsebol - som aktualiserer hans diktning på en slik måte at ingen kan stille seg likegyldig. Vi ser dette i den voldsomme debatten dramaene hans vekker.

Ibsens diktning følger ulike stadier, men det er med de borgerlige dramaene, *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler* - som de beste eksempler, at han virkelig skaper rom for den aktuelle debatten og gir muligheter for meninger og krav om at en dikters jobb er å plassere realiteten under debatt ved å vise til de realistiske problemer man ser i samfunnet. Ibsen selv er ikke like tydelig i at dette er hans agenda, men han bruker teknikker som trekker inn skjulte hemmeligheter som åpenbares, indre konflikter som frigjøres, lidelse som utløses og destruktive og desperate handlinger som vises i en borgerlig og tradisjonell ramme. Av den grunn har jeg delt opp min tekst i to hoveddeler. Den første delen vil vurdere de to dramaene ut fra et samfunnsmessig perspektiv, og vil se på hvordan de relaterer seg til problemstillinger rundt den samfunnsmessige og kvinnepolitiske debatten i samtiden. Den andre delen vil gå nærmere inn på en individuell og psykologisk vurdering av de handlinger som Ibsen beskriver i de to dramaene. Begge delene vil bli plassert under et litteraturhistorisk overblikk og ikke minst bli vurdert ut fra idéhistoriske argusøyne for å kunne se hvordan de to dramaene inngår både i en litterærhistorisk kontekst, men også i en samfunnsmessig og psykologisk forståelse av hva det vil si å bli utviklet som menneske i løpet av 1800-tallet og gjennom fremveksten av det moderne.

Forord

Denne masteroppgaven er skrevet i perioden februar 2011 til november 2011 ved Universitetet i Oslo, Institutt for lingvistiske og nordiske studier. Takk til min veileder, Ståle Dingstad, for faglig inspirasjon og kyndig veiledning. Han har lest stadige utkast, utvidet min faglige horisont og ikke minst kommet med kloke råd underveis.

Den største takken går til min kjære Harald. Tusen takk for at du har lest og kommentert teksten. Takk for de lange og gode samtalene, uenigheten og diskusjonene rundt Ibsen og hans dramaer.

Sist, men ikke minst - takk til Anna, Lea, Jonas og Dina - for at dere har holdt ut med en stresset mor og for alt dere betyr og er for meg!

Jeløya, 6. november 2011

Siri Tallerud

Innholdsfortegnelse

1. <u>Innledning</u>	1
2. <u>Ibsen og det borgerlige drama</u>	6
3. <u>Et dukkehjem</u>	12
4. <u>Hedda Gabler</u>	14
5. <u>Nora og Hedda – en første sammenstilling</u>	18
<u>Drømmen om noe annet</u>	19
<u>Offer</u>	22
6. <u>Nora og Hedda er kvinner i en moderne tid</u>	24
7. <u>Nora som en moderne kvinne</u>	29
<u>Dukkemotivet</u>	34
<u>Det teatraliske kvinnelivet under lupen</u>	36
<u>Kropp og sensualitet i tarantelledansen</u>	40
8. <u>Hedda Gabler som en moderne kvinne</u>	44
<u>Embetsstanden versus borgerskapet</u>	46
<u>Eilert Løvborg – den moderne kunstneren</u>	48
<u>Å være kvinne og drømme om det skjønne</u>	50
<u>Hedda og Eilert Løvborg – pistoler, døden og frykten for skandalen</u>	54
9. <u>Den moderne kvinnelighet – skandaler og frigjøring</u>	59
10. <u>Den moderne kvinne – seksualitet og ekteskap</u>	64
11. <u>Sammenfatning av offerrollen i et kvinne- og samfunnsperspektiv</u>	66
12. <u>Nora og Hedda – individer i flyt</u>	71
13. <u>Et dukkehjem som et psykologisk drama</u>	74
<u>Fanget mellom plikt og behov</u>	76
<u>Et seksuelt vesen</u>	78
14. <u>Hedda Gabler som et psykologisk drama</u>	80
<u>Heddas indre demoner</u>	82
<u>Ånd, demoner og pasjon</u>	85
<u>Heddas graviditet og fall i skjønnhet</u>	89
15. <u>Nora og Hedda – sammenfatning av offerrollen i et psykologisk perspektiv</u>	91
16. <u>Avslutning</u>	95
17. <u>Litteratur</u>	102

1. Innledning

Henrik Ibsen er Norges mest kjente og anerkjente dramatiker. Han har vært en lederskikkelse på de dramatiske scenene verden over. Han spilles av de minste dramagrupper og ved de største teatrene. Han er hyllet som en dikter med den riktige evnen til å sette viktige temaer på dagsorden. Nesten alle dramaene hans har gått sin seiersgang verden rundt, men det er i hovedsak Ibsens samtidsdramaer som har hatt det største nedslagsfeltet helt frem til i dag. I begrepet samtidsdrama ligger en evne til å kunne sette aktuelle og viktige samfunnsmessige, sosiale og menneskelige problemstillinger på dagsorden. Ibsen var først og fremst dramatiker, og han var ikke nådig i sine fremstillinger av menneskenes interaksjon og samhandling blottet for skamfølelse, og behovet for å tone de vanskelige sidene ved det å være et menneske ned. Samtidig plasserer han sine helter - som fanger i en kontekst av sin egen samtid, med sine konvensjoner og sosiale regler for samspill og nærhet. Ibsen spiller på disse sammenhenger, og skaper et univers av metaforer som viser den usynlige baksiden gjennom å spille på de synlige og faktiske handlinger, dialoger og samtaler i dramaene.

Henrik Ibsen ga i 1879 ut dramaet *Et dukkehjem*. Elleve år seinere, i 1890, ble *Hedda Gabler* gitt ut. Begge dramaene er tematisk opptatt av kvinnenens livsvilkår på slutten av 1800-tallet, og har begge en kvinne som drivkraft og sentrale akse for den dramatiske utviklingen i verkene. Som samtidsdramaer og realistiske iscenesettinger, fremstilles Nora i *Et dukkehjem* og Hedda i *Hedda Gabler*, som to ulike kvinner, på to ulike sosiale arenaer, men med et felles lodd av å være en kvinne i et borgerlig miljø mot slutten av 1800-tallet. Dramaene har ulike problemstillinger, men begge stiller kvinnene i en vanskelig situasjon, skapt av den samtiden som dramaene befinner seg i. De har derfor et felles utgangspunkt, men Ibsen lar Nora og Hedda trekke ulike konklusjoner, og gjøre ulike valg, basert på den livssituasjonen de befinner seg i, med de resultater som dette fører til. Nora forlater sin mann og sine barn, og Hedda tar sitt eget liv.

Henrik Ibsen har gjennom sin produksjon av dramaer tatt for seg mange spennende kvinneskikkelser. Felles for disse kvinnene er at de ofte er de aktive og handlingsskapende personene i verkene. De er drivkrefter som drar handlingen, og de dramatiske valgene videre, men er samtidig også fanget i en situasjon - og i et liv, de ikke kan kontrollere, og deres skjebne reflekterer dette. Nora og Hedda framhever sin tilstedeværelse, og krever å bli sett og hørt. I deres sosiale kontekst er de usynliggjort, og satt på en pidestall, som uttrykk for det

vakre og skjønne. Det er ikke forventet at de skal ha en egen stemme, og en egen kraft, til å ta vesentlige valg av betydning for dem selv og deres omgivelser. På ulike grunnlag klatrer både Hedda og Nora ned av hver sin sokkel, fjerner sløret av ubetydelighet, og ikler seg et mot og en pågangsvilje de trenger for å heve sin stemme og sin vilje. De tar begge noen tunge og vanskelige valg, og i disse valgene skapes den dramatiske utviklingen i de to dramaene.

Begge kvinnene har alle odds mot seg. De bryter med samtidens sedvane og moralske kodeks rundt kjønnes rolle, og ikke minst den forventede holdningen rundt hva en kvinne ønsker seg og hva som gjør henne lykkelig. I sine valg begir begge kvinnene seg inn i et sosialt minefelt, som ikke kan føre til noe annet enn selvutslettelse. De ønsker å ta kontrollen over sine egne liv, styre sine egne og nærmeste sine skjebner, men feiler, og i begge tilfeller ender det derfor også tragisk. De handler etter en agenda, som de ønsker å fronte, og vi ser hvordan de blir offer for forut- og omliggende faktorer de ikke kan kontrollere. Det er som om Ibsen ønsker å fortelle oss at selv om det er riktig og viktig for kvinnen å heve sin røst, at hun har den moralske retten på sin side og at fremtiden er åpen for de mulighetene som kvinnen kan bringe frem, er det vanskelig å kjempe mot en realitet som ikke ser henne som en egen og selvstendig person. I stedet er kvinnen en utvidelse av mannen, som en dansende og leken lerkefugl i *Et dukkehjem*, og en kuet, trofast og støttende hustru i *Hedda Gabler*. Det er stor forskjell på Nora og Hedda, i deres liv, valg og handlinger, men de er begge fanget inn av dette sosiale spillet, som gjør dem til offer for en situasjon de ikke rår over. Det er nettopp deres rolle som offer at vi ser et viktig utgangspunkt for å forstå disse to dramaene. I den følgende tekst vil jeg bruke offeret og offer-rollen som et utgangspunkt for å diskutere og forstå hvordan både Nora og Hedda gjør valg de ikke klarer å se konsekvensene av, og som gjør at dramaene ender der de ender.

Nora og Hedda fremstilles av Ibsen som ekte kvinner, med personlighet, liv og muligheter. Han skaper to tydelige, selvstendige og til en viss grad moderne kvinner av borgerskapets klasse, som befinner seg i skillet mellom en tradisjonell og moderne tid. 1800-tallet ser en stor omvelting for alle mennesker i Europa, og ikke minst for kvinnene. Det moderne samfunnet og industrialiseringen av produksjonskraftene skaper store behov for flere mennesker som arbeidskraft ved de nye produksjonslinjene. Kravet til arbeidskraft gir også kvinnene muligheter til å skape seg en ny frihet gjennom en egen og uavhengig inntjening. Byene vokser og flere og flere mennesker flytter til Europas voksende sentra. Her blir det skapt rom for en åpen debatt rundt rollefordeling, kvinnenens egne rettigheter og en

problematisering av medbestemmelse og likeverd. Ibsen tilhører den intellektuelle sfære av mennesker som gjennom sine arbeider, reflekterer de begivenheter som skjer i samfunnet rundt dem. De er også stemmer som blir hørt, og med det ikke bare viser det slik det er, men er også med på å skape de forandringer som skjer. Dette er en tid der kvinnesaken blir politisk, og kvinnes rettigheter i større og større grad blir tydeliggjort gjennom de intellektuelle miljøene, før idéer og tankegods herfra spres seg til den allmenne befolkningen. I *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler* problematiserer Ibsen kvinnerollen, og han lar den borgerlige settingen ligge som bakteppe for dramatikken. Noe av grunnen til dette ligger nok i et behov for å spissformulere de konfliktene som dramaene fremstiller. Både Nora og Hedda befinner seg i en grunnleggende trygg sosial klasse. De er noenlunde sikret mot økonomiske og fysiologiske problemer, og så lenge de tilpasser seg et tradisjonelt rollemønster av ydmykhet og taushet, er de sikret en trygg og rolig tilværelse. Problemet er at de ikke gjør dette.

Med utgangspunkt i dette ønsker jeg i denne framstillingen å se på Ibsen som en modernitetens dikter. En dikter som ønsker å vise oss et glimt av det moderne, av den nye tiden som dukker frem gjennom utviklingen av kapitalismen og industrialiseringen av vesten. Ibsen diskuterer ikke det konkrete moderne prosjektet *per se*, men fokuserer på individene og deres møte med den nye tiden de befinner seg i. Altså hvordan menneskene relaterer seg til en overgang mellom tradisjonelle verdier og en nytenkning rundt menneskenes plassering i verden. Ibsen ser at forandringene på det sosiale og samfunnsmessige planet, påvirker og former hvordan menneskene møtes på det individuelle nivået. Med en ytre ramme av modernitet, viser Ibsen oss hvordan individene kjemper og sloss for å bevare seg selv i denne utviklingen av omkretsen for deres liv. For å kunne se nærmere på dette vil jeg ta utgangspunkt i en forståelse av at menneskenes individualitet kan bli sett på som et offer når samfunnsutviklingen beveger seg fra en tradisjonell setting og over i en ny tid. Jeg ønsker å vise hvordan Ibsen bruker grepet om offer som et virkemiddel for å vise oss fremveksten av moderniteten. Ved å vise oss konfliktene, kampene og tapene mellom menneskene kan han vise oss hvordan samfunnet og de sosiale sammenhengene er i flyt mellom det som var og det som kommer. Gjennom en sammenstilling av *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler*, og da hovedpersonene selv - Nora og Hedda, ønsker jeg å vise hvordan offer-problematikken belyser nettopp dette.

Hvis man skal ta utgangspunkt i offer-motivet, betyr ikke dette at Nora og Hedda

fremstilles som svake og uselvstendige mennesker for Ibsen skaper to kvinner som har alle muligheter og med sterke og tydelige personligheter. Problemet er at de viser sine individuelle behov i et miljø hvor deres stemme ikke er forventet å bli hørt. Begge eksisterer i en sosial og samfunnsmessig kontekst som de ikke kan frigjøre seg fra. En sammenheng som er realistisk, og som i stor grad speiler det samfunnet Ibsen selv lever i. Et mål for denne teksten er å kontekstualisere de to dramaene til Ibsen med utgangspunkt i opplevelsen av de to hovedpersonenes offer-roller. Det blir viktig å se hvordan Ibsen skaper sine karakterer og handlingene, som de inngår i, i en realistisk setting. I dette ligger det en forståelse av at den fiktive konteksten dramaenes utvikling bærer med seg, og som former og plasserer de ulike aktørene i de respektive dramaene, gjenspeiler den samfunnsmessige og kulturhistoriske virkeligheten som Ibsen befinner seg i. Jeg ønsker å se på en helhet, som vurderer de to dramaene i et idéhistorisk perspektiv av sammenheng mellom fiksjon og virkelighet, og plassere Ibsen i en litterær tradisjon som er opptatt av realisme og behovet for å sette aktualitet under debatt.

Både *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler* er altså realistiske stykker med et reelt persongalleri, og som sådan en del av det moderne prosjektets behov for å fremstille en rasjonell sammenheng, som åpner opp for fremtidige muligheter og løsninger og ikke tilhører tradisjonelle og tilbakeskuende vurderinger. Et aktuelt spørsmål i den sammenheng er om Ibsen, som en moderne forfatter også kan sies å være modernist. Han plasseres som regel i den båsen som kalles realismen, og vurderes av mange som en forfatter før modernismen bryter ut i overgangen mellom 1800-tallet og det neste århundret med forfattere som ønsket å bryte med tradisjonelle og faste regler for både form og innhold i litteraturen. Professor i litteraturvitenskap, Toril Moi, plasserer allikevel Ibsen i en tidlig modernistisk periode, og mener at man ikke kan se bort fra realismen og naturalismen når man skal vurdere innholdet i modernismen. Den følgende teksten skal ikke vektlegge debatten rundt hvorvidt Ibsens realisme er en del av modernismen eller ikke for det viktigste for meg er at Ibsen er en moderne forfatter som viser oss sammenhenger som ikke bare belyser de fiktive karakterenes utvikling og valg, men som også peker på reelle problemstillinger i Ibsens samtid. Samtidig er det klart at Ibsen utvikler et formspråk i sine borgerlige drama som sikter mot en ny vei for den moderne dramatikken, og som sådan har han blitt kalt en tidlig modernist.

For å vise Ibsen som en modernitetens forfatter ønsker jeg å belyse de to dramaene ut fra to ulike, men samtidig komplementerende perspektiver. Ibsen skapte ikke sine dramaer

kun for å underholde. De reflekterer, som jeg har pekt på, sentrale sider ved fremveksten av *det moderne* i Europa og hvordan konflikten mellom det tradisjonelle og den nye tiden skaper offer. Offer som Ibsen definerer og fremstiller gjennom sine verker og aktørene i disse. Framstillingen blir en analyse, som ved siden av den generelle dramateoretiske vurderingen av det moderne dramaet, går gjennom en idéhistorisk vinkling, som vil se på hvordan og hvorfor Ibsen skaper disse viktige og sentrale dramaene mot slutten av 1800-tallet i Norge. *De to perspektivene* kan sammenfattes under begrepene *kvinne og samfunn*, og *individ*. I dette ligger det en vurdering som problematiserer *de ytre og indre føringene* i dramaene, som skaper den dramatiske utviklingen i de to verkene. Jeg skal se hvordan de to hovedpersonene kan være knyttet opp til en felles grunnleggende katalysator. De er begge kvinner, og de lever begge i et borgerlig hjem. Begge to er ulykkelige i sine ekteskap, og bærer en sorg over tapte muligheter og et liv som kunne vært annerledes. De er begge drømmere, som begge taper når virkeligheten slår dem i bakken. Det er klare ulikheter mellom dem, både i deres lynne og i hvordan deres liv fortøner seg, men også i den problemstillingen de står ovenfor. Det er ikke slik at begge arbeider for en frigjøring av seg selv som kvinne, men de er opptatt av å finne en løsning på den situasjonen de er i, som i stor grad er basert på den rollen de har som kvinne. Dette *første perspektivet* vil se hvordan deres rolle som kvinne, settes i en relasjonsmessig sammenheng til de ytre sosiale institusjoner som kan si noe om de roller de har som kvinne, hustru, elskerinne, datter og mor. Det vil her bli en fokusering på hvordan det skapes en konflikt mellom individuelle roller og de sosiale sammenhenger som disse inngår i. Det *andre perspektivet* vil fokusere på det enkelte individ, og vil forsøke å se på de prosesser som ligger til grunn hos den enkelte for de valg de gjør. Her skal det bemerkes at *Hedda Gabler* i større grad enn *Et dukkehjem* beveger seg over i det psykologiske feltet, men også *Et dukkehjem* kan vurderes ut fra et slikt perspektiv. Ibsen skriver inn handlinger og tankerekker i de enkelte aktørenes liv som tydelig gir rom for en tolkning av de psykologiske prosesser som spiller med, og former den handlingsrekken vi ser utspiller seg i de to dramaene. Begge perspektivene kan sammenfattes i en forståelse av at aktørene er fanget inn av prosesser og situasjoner de ikke kan kontrollere, og ved å bruke offertematikken vil det være mulig å belyse forholdet mellom individet og de sosiale sammenhenger som individet inngår i, samt en studie av hvordan Ibsen presenterer de ulike individene selv.

Før vi kommer inn på de to hovedperspektivene, vil jeg se litt nærmere på prinsippene i det *borgerlige dramaet* som utvikler seg utover 1800-tallet. Deretter presenterer jeg de to

dramaene gjennom et kort resyme for å legge grunnlaget for analysen. Jeg vil så gå litt i dybden av hva et *offer-motiv* er, samt sette dette i sammenheng med *drømmen om noe annet*. Ibsen er med på å utvikle en drama-genre som viser oss det borgerlige rommet. Her ser vi realister, men også drømmere som er fanget i en situasjon som former deres behov for å drømme om noe annet, et annet liv for eksempel, en bedre sammenheng og ikke minst et mer fullverdig og meningsfylt liv. Dramaenes konflikter oppstår i dette rommet og vi får tapere, vinnere og offer. Ibsen lager fiktive sammenhenger som ikke bare ønsker å utvikle vår opplevelse av disse sammenhenger, men som i stor grad setter den moderne virkeligheten under debatt. Dramaene reflekterer tendenser i tiden, både samfunnsmessige, kvinnerelaterte og psykologiske sider ved den som gir Ibsens diktning en sterk aktualitet og gyldighet helt frem til i dag. I så måte må den følgende sammenligningen sees å tendere mot *en idéhistorisk analyse* av de to dramaene; *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler*.

2. Ibsen og det borgerlige drama

Ibsen ble født i 1828 i Skien. Livsvilkårene endrer seg da Ibsen er åtte år gammel og faren går konkurs. Familien må av nødvendighet flytte fra sin ærverdige bolig til langt trangere kår. Ibsen ønsker sterkt en akademisk utdanning, men blir tvunget til å bli apotekerlærling i Grimstad i 1843, på grunn av familiens lave inntekter. I de neste seks årene i Grimstad studerer Ibsen på egen hånd med sikte på studenteksamen, og han begynner å skrive. Etter endt opphold i Grimstad, reiser han til Christiania for å studere ved Heltebergs studentfabrikk. "Underveis besøkte han sine foreldre, men det var siste gang han så dem. De hadde da flyttet tilbake til Skien. Ibsen oppsøkte dem aldri mer, og han kom aldri senere tilbake til Skien"(Andersen 2006: 235).

I årene som følger gir Ibsen ut drama etter drama. Han arbeider også som sceneinstruktør og dramatisk forfatter ved Det Norske Theateret i Bergen. Det er der han treffer Suzannah Thoresen, som han senere gifter seg med. Gjennom studiereiser til utlandet åpnes verden for ham, og han leser *Das Moderne drama* (1852) av Hermann Hettner. Denne fokuserer på at de individuelle sjelelige konflikter er like viktige som de historiske ytre rammer, og Ibsen finner noe som vi kan se gå igjen i mange av hans dramaer. Ibsen blir i Bergen til 1857, før han igjen setter kursen til Christiania. Han blir leder av Christiania Norske Theater, men teateret går konkurs i 1862. Han og familien har det svært trangt

økonomisk, og Ibsen sliter med å bli anerkjent som dramaforfatter, men med et reisestipend fra Stortinget setter han kursen sørover, og "kort etter fikk han sitt store kunstneriske gjennombrudd med *Brand* (1866) og *Peer Gynt* (1867)" (Andersen 2006: 236).

De neste tjue årene i utlendighet blir Ibsen en av Europas fremste forfattere. Fra 1868 til 1875 bor han i Dresden, deretter i München frem til 1878. Så er han ett år i Roma der han skriver *Et dukkehjem*. Neste vinter er han i München, men fra 1880 til 1885 er han igjen i Roma. I 1885 er Ibsen en liten tur i Norge. Han arbeider nå med *Rosmersholm*, som blir preget av de politiske bølgene mellom høyre- og venstresiden i Norge. Ved utgivelsen av *Rosmersholm* skaper dramaet debatt, og det er stor uenighet om stykkets kvaliteter. Fra 1885 til 1891 bor han igjen i München og skriver blant andre *Hedda Gabler*. I årene mellom utgivelsen av *Rosmersholm* og *Hedda Gabler* gjør Ibsen sitt virkelige gjennombrudd i Tyskland og etter hvert i Europa. *Hedda Gabler* kommer ut bare noen måneder før han flytter tilbake til Norge.

I løpet av sine første 25 år som dramatiker, fra 1850 til 1875 da han utgav sitt første drama *Catalina* i ny utgave, er Ibsens diktning preget av en romantisk tradisjon, og flere av hans dramaer fra denne tiden er skrevet i bunden form med innslag av dikt og sanger. Et eksempel er *Peer Gynt* fra 1867, som nettopp med sin kombinasjon av satiriske humor, rike symbolikk og nærmest surrealistiske scener spiller ut et galleri av komplekse og humoristiske karakterer. I så måte er det et langt steg fra den versifiserte diktningen til de mer moderne dramaene som *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler*.

Med *Samfundets støtter* fra 1877 starter Ibsen en produksjon av mer konsentrerte dramaer, dramaer som involverer færre personer og har en handling som går over et kortere tidsspenn. Dramaene er forfattet på prosa, dialogen er sterkt fremme og mer realistisk og muntlig. Et generelt trekk er hvordan skjulte hemmeligheter kan få katastrofale følger når de blottstilles for de involverte. Dramaene skulle utspille seg mest mulig i en realistisk setting med et scenebilde mest mulig lik et moderne borgerlig hjem. De realistiske samtidsdramaene kalles derfor også *det borgerlige drama*. Ibsen utvikler på denne tiden en scenisk teknikk som kalles *titteskapsteater*. Scenen er et normalt rom hvor den fjerde vegg er fjernet, og publikum *titter* inn på den dramatiske handlingen. På denne måten utvikles en nærhet mellom publikum og skuespillerne, som åpner opp for en mer intim og voyeurisk opplevelse. Ibsens bruk av den borgerlige sfæren for sine dramaer, åpner opp for en tettere studie av problemstillinger som ligger ved de enkelte personenes hemmelige liv av handlinger og

tanker. I det borgerlige miljøet finner man nettopp et møtepunkt mellom tradisjonelle, bevarende og konservative idéer og mer moderne synspunkter på rettigheter, plikter og med et løftet blikk mot mulighetene som fremtiden vil bringe med seg. I dette miljøet er konfliktpotensialet stort og åpent for et spill mellom kjønn, verdier og holdninger; en situasjon som Ibsen utnytter til det fulle. Ibsen er videre fokusert på en sterkere og mer komplisert psykologisk prosess hos sine hovedaktører, som skjuler fortidige hemmeligheter og sannheter som ikke tåler dagens lys. Ibsen kombinerer på denne måten den realistiske scenen, med den åpne fjerde veggen, og et spill av underliggende føringer og kompliserte sammenhenger som frigjøres underveis. Den som følger med får belønningen, men det er en hake ved denne belønningen. Ibsen holder hele tiden noe tilbake. Symbolikken og hentydningene i skikkelsenes dialoger viser til mange mulige tolkninger og løsninger, og av den grunn er det fremdeles en stor interesse for å finne ut av hva Ibsen *egentlig* sier og mener. Nå skal det bemerkes at Ibsen var skeptisk til ethvert forsøk på å finne hans egne meninger som han selv måtte stå til ansvar for i de dramaene han skrev. Vi ser dette blant annet i et brev han skrev til den danske forfatteren Sophus Schandorph (1836-1901) i 1882.

Man søger at gøre mig ansvarlig for de meninger, som enkelte af dramaets personer udtaler. Og dog findes der i hele bogen ikke en eneste mening, ikke en eneste ytring, som står der for forfatterens regning. Det vogtede jeg mig vel for. Den methode, den art af teknik, som ligger til grund for bogens form, forbød ganske af sig selv at forfatteren kom tilsyne i replikkerne. (Ibsen 1882)

Allikevel er det en stor interesse for å søke etter den egentlige meningen i Ibsens dramatikk. Et godt eksempel på dette ser vi i *Rosmersholm* (1886) hvor Rebekka West, adoptivdatter av doktor West, tar sitt eget liv på grunn av skyldfølelse for de handlinger hun har gjort. Den østerrikske nevrologen og psykiateren, og grunnleggeren av psykoanalysen, Sigmund Freud (1856 – 1939), peker på en skam og skyldfølelse i dette dramaet som ikke er like tydelig, men som ifølge ham er den viktige faktoren for selvmordet. Rebekka West får vite at hun ikke er adoptivdatter av doktor West allikevel, men en ekte datter, og reagerer på denne nyheten med forferdelse. Rebekka har brukt mye av sitt liv til å passe på doktor West, og Freud kobler dette til sex og begjær, som han mikser med litt skam og skyld, og fyrer opp med mytologien rundt Ødipus. Freud får med det en blanding som sier incest og et fysisk og seksuelt forhold mellom far og datter og om enn uvitenhet fra hennes side før hun blir gjort oppmerksom på det reelle forholdet dem i mellom.

Det borgerlige dramaet har altså borgerskapet som scenisk plattform. Borgerskapet er det sterkeste redet for fremveksten av de moderne idealer, med tro på framskritt og utvikling, og er ikke minst den standen som har mest makt og rikdom og som sitter i mange viktige sosiale og etablerte posisjoner. Det er altså her man kan finne et miljø for å vise kampen mellom ny og gammel tid. Forfatterne, inkludert Ibsen, ønsker å *avsløre* at borgerskapet også har holdninger og verdier som henger igjen i fortida. Og ikke minst kan ny rikdom og makt lett korrumpere, og dette blir det konflikt og drama av! Og når teaterscenens tilskuere er borgerskapet, har man altså muligheten, gjennom dramaet, å kle av og avsløre sannheten for deretter å gå i bresjen for et bedre samfunn. Ibsen følger med det den danske kritikeren og litteraturforskeren George Brandes (1842 - 1927) idealer om at det er nødvendig for litteraturen å sette aktuelle og viktige problemer under debatt.

Typiske kjennetegn på det borgerlige dramaet er at sceneanvisningene er svært utførlige. Det skal være lett for leserne å se for seg hvordan rommet og interiøret ser ut slik at det blir mest mulig virkelighetsnært. Innledningsvis i dramaet *Et dukkehjem* er Ibsen svært utfyllende og nøyaktig i sine beskrivelser av stuen og interiøret før vi møter en sprudlende og opplagt Nora:

(En hyggelig og smakfullt, men ikke kostbart innrettet stue. En dør til høyre i bakgrunnen fører ut til forstuen; en annen dør til venstre i bakgrunnen fører inn til Helters arbeidsværelse. Mellom begge disse dører et pianoforte. Midt på veggen til venstre en dør og lenger fremme et vindu. Nær ved vinduet et rundt bord med lenestole og en liten sofa. På sideveggen til høyre, noe tilbake, en dør, og på samme vegg, nærmere mot forgrunnen en stentøysovn med et par lenestole og en gyngestol foran. Mellom ovnen og sidedøren et lite bord. Kobberstikk på veggene. En etagère med porselensgjenstande og andre små kunstsaker; et lite bokskap med bøker i praktbind. Teppe på gulvet; ild i ovnen. Vinterdag.)(Ibsen 1991: 55)

I denne detaljerte sceneanvisningen får Ibsen frem en nøyaktig beskrivelse av hvordan han vil at det borgerlige hjemmet skal se ut, og det er nok et godt bilde på hvordan et typisk borgerlig hjem så ut på 1800-tallet. Det brenner i peisen, og det er bøker i praktbind og kobberstikk på veggene. Allikevel er ikke stuen overdrevent innredet. Her bærer det bud om at vi møter en familie som greier seg godt, men som ikke har hatt for mye penger å bruke. De konkrete beskrivelsene er med på å gi troverdighet til scenen, og det er lett for oss å se det miljøet som handlingen utspiller seg i. Det er videre klart at når Ibsen vektlegger en tydelig, reell og konkret oppbygging av scenen, sier dette noe om at han ønsker å bygge en trygg ramme, som

trekker fokus mot aktørene og handlingen i dramaet, og ikke mot de eksterne virkemidlene som brukes for å realisere rammene for stykket.

Det er ikke bare interiøret Ibsen beskriver i detalj, også personene er nøye beskrevet i sceneanvisningene. I *Hedda Gabler* blir for eksempel Jørgen Tesman, Heddas ektemann, beskrevet på følgende måte, før han gjør sin entré i skuespillet:

(Jørgen Tesman kommer trallende fra høyre side inn i bakværelset, bærende på en tom, åpen håndkoffert. Han er en middelshøy, ungdommelig utseende mann på 33 år, noe fyldig, med et åpent rundt, fornøyet ansikt, blondt hår og skjegg. Bærer briller og er bekledd i en bekvem, noe skjødesløs husdrakt.) (Ibsen 1991: 294)

Beskrivelsene av Tesman er ikke overlatt til tilfeldighetene. Det er lett å få inntrykk av en munter mann, en mann som er fornøyd med livets realiteter. Og det er kanskje en grunn til denne munterheten, nygift som han er med den uoppnåelige Hedda Gabler.

Et annet typisk kjennetegn på det borgerlige dramaet er at personene i stykkene ofte blir fremstilt som *typer*. Torvald Helmer, ektemannen til Nora i *Et dukkehjem*, blir vi kjent med som en prinsipprytter. Et annet eksempel på dette er pastor Manders i Ibsens *Gengangere* (1881). Både Helmer og pastor Manders er rigide personer, og kan dermed virke som både kalde og kyniske. Men det er altså meningen med en slik typefremstilling. Helmer skal virke gammeldags og pastor Manders er en kirkens mann. Ibsen vil at personene skal representere noe mer enn seg selv, og at det dermed blir lett for publikum å kjenne dem igjen som *typer*. Ved siden av den virkelighetsnære rammen og personifiseringen av typer, er det en faktor til som er viktig i de borgerlige dramaene til Ibsen. Personene skal snakke i et mest mulig sannferdig virkelighetspråk, og som jeg har pekt på, går mot den mer bundne formen i Ibsens tidligere dramaer. Samtidig skal *språket* fortelle noe om hvilket miljø du kommer fra og tilhører. I Ibsens drama *Vildanden* (1884) er for eksempel den tidligere hushjelpen Gina ikke helt innforstått med borgerlige talemåter. Gina "regalerer" når hun mener *reagerer*. Med dette mener ikke nødvendigvis Ibsen å skjemme henne ut, men heller å understreke det tragiske eller komiske i en situasjon, og samtidig gi oss en tilhørighetsplassering for den som prater. Språket som brukes i dramaene skal altså kunne fortelle oss noe om bakgrunn og stand.

Viktig for utviklingen av denne formen for drama er også den greske filosofen Aristoteles (384 f. kr - 322 f. kr) og hans teori om handlingens og tidens enhet. Dette var tanker som ble videreutviklet innen klassisismens poetikk som også la vekt på stedets enhet. I dette ligger det at handlingen ikke skal strekke seg over for lang *tid*, den skal helst foregå

innenfor 24 timer, og den skal foregå på *ett sted*. Handlingen skal fremstilles som en *sammenhengende historie*, med en begynnelse, en midtdel og en slutt. Disse elementene og retningslinjene blir viktige for det moderne samtidsdramaet og danner bakgrunn for Ibsens utvikling av den retrospektive teknikken. Handlingen i et drama kan dreie seg om svindel, løgn eller utroskap, men det viktige her er at mye alt har skjedd i fortida. Den *retrospektive metoden*, som Ibsen bruker i alle sine moderne dramaer, innebærer at den fortidige handlingen sakte, men sikkert, rulles opp for leseren og tilskueren og får betydning for nåtida. Noras lånebrev blir for eksempel et viktig element i konflikten og drivkraften i Ibsens drama *Et dukkehjem*. En fortidig handling som får avgjørende betydning for handlingsforløpet i nåtid og som jeg har påpekt, er også den realistiske samtidsopplevelsen som titteskapsteknikken skaper. Den fjerde veggen er fjernet og teateret leverer den ultimate voyeuristiske opplevelsen av å se rett inn i et fremmed hjem hvor personene avkles nakne og blottstilles for sine synder og fortidige handlinger. På en måte er det et paradoks i denne avkledningen foran et borgerlig publikum, som var og er Ibsens publikum, av det borgerlige livets avskygninger. "Det er i særlig grad den samfunnsgruppe som var hans fremste publikum han utnytter. Det vil si det europeiske borgerskap. Det er deres dommer og fordommer, deres bevisste og særlig ubevisste forestillingsformer han trekker på" (Rønning 2007: 14). Det er med andre ord borgerskapet som er Ibsens nedslagsfelt. Borgerskapets utfordringer på godt og vondt. "På den ene siden spiller han på dem, underlegger seg dem og går god for dem, på den annen side kritiserer han dem, setter seg opp mot dem og avslører dem som falske" (Rønning 2007: 14). De får servert sin egen *virkelighet*, men fortsetter å gå i teateret. Som dramaform har vi her en rendyrking av det som den franske litteraturkritikeren og filosofen Roland Barthes (1915 - 1980) kaller for *virkelighetseffekten*. En teknikk som kjemper etter å gi et mest mulig sannferdig uttrykk for et virkelig liv. Dramaturgisk er dette en reaksjon på de klassisistiske idealene. Ibsen og forfattere som August Strindberg (1849 - 1912) og Anton Tsjekhov (1860 - 1904) fjerner mengder med teaterstaffasje, i form av kostymer, språklige uttrykk og tematikk, og findyrker realitetens teater. Det er ikke lenger fortidige guder, konger og dronninger som er sentrale, men virkelige mennesker i et virkelig liv. På denne måten skaper Ibsen en aktualitet som gjør at hans stykker ble og fortsatt *blir* mye *sett*.

I arven fra Ibsen har det borgerlige dramaet etablert en scene som peker ut visse sentrale og essensielle punkter. For det første intensiveres handlingen gjennom å fokusere på få aktører, en konsentrert handling og et direkte, muntlig prosaspråk. Med ulike teknikker,

som retrospektiv teknikk, hvor man viser tilbake til et foreliggende anliggende og titteskapsteknikk, som åpner opp for en nærhet til en borgerlig hverdag i den mer veletablerte delen av samfunnet, får vi en ny form for teater, som i stor grad kjennetegner det moderne teateret helt frem til i dag. Slik sett kan man også vurdere Ibsens dramatikkk som tidlig modernisme, ved at han er med på å fornye det formmessige ved teateret.

3. Et dukkehjem

I 1. akt i *Et dukkehjem* møter vi en glad og sprudlende Nora. Hun har akkurat kommet hjem fra julehandel og er "fornøjet nynnende" (Ibsen 1991: 55), mens hun putter makroner i munnen i all hemmelighet for mannen. Her aner vi en nytelsessyk Nora som dessuten lever et skjult og hemmelig liv foran ektemannen. Det viser seg etter hvert at Nora har flere hemmeligheter. Hun har tatt opp et lån slik at familien kunne reise utenlands en periode. Torvald Helmer, ektemannen, er blitt alvorlig syk, og en utenlandsreise har reddet livet hans. Lånet er i tillegg tatt opp med falsk underskrift. Nora forfalsket sin fars underskrift. Allerede i 1. akt får vi et frampek om at Helmer ikke kommer til å like låneopptaket. Som han selv sier, om "jeg så nyttårsaften fikk en taksten i hodet og lå der" (Ibsen 1991: 55), hvem skulle tatt ansvar da? Nora mener at dette ikke er et problem, og dermed forklarer Helmer denne ansvarsløsheten med at hun er jo kvinne. "Nora, Nora du est en kvinne" (Ibsen 1991: 55). Det at hun er kvinne, frigjør henne dermed for ansvaret for sine handlinger.

Helmer ønsker seg "en lerkfugl" som leker, synger og spiller. Maskeradespillet i forbindelse med festen i 2. akt setter dette på spissen, og vi ser en mer og mer frustrert Nora som danser villere og villere under kostymballet. Hennes frustrasjon skyldes vissheten om at sakfører Krogstad vil avsløre den falske underskriften på lånebrevet. Da stuepiken kommer med maskeradeklærne, er Noras reaksjon at hun egentlig vil rive dem i fillebiter. "Ønsket hennes peker nettopp ut over kostymballet og mot å kunne fri seg fra forstillingen i det virkelige liv" (Langås 2005: 165). "Skuespilleren" Nora ønsker seg et mer ekte liv fri fra rollen som dukkemor i et dukkehjem. I slutten av 2. akt får Noras fortvilte situasjon et kroppslig uttrykk, gjennom den desperate tarantelladansen. Nora vet at hun snart blir avslørt som en løgner og svindler, og dermed får dansen understrømmer som Helmer ikke aner når han ser sin kone danse desperasjonen ut av seg. Det er ikke uten grunn at dette er blitt kalt dødsdansen. Nora ser også en vei ut av uføret ved hjelp av selvmordet for å redde ettermålet

til Helmer. I slutten av 2. akt, når Nora danser, utbryter Helmer "du danser jo som om det gikk på livet løs" (Ibsen 1991: 75), og Nora svarer at det "gjør det også" (Ibsen 1991: 75). Det kommer ikke tydelig frem, i hennes mange små hint, om hun mener at det er slutten på det livet hun har hatt, forstått som livet som Helmers *lerkefugl*, eller om hun ser på muligheten til å gjøre det slutt på sitt fysiske liv. Helt på slutten av 2. akt stopper Nora litt opp og puster litt, før hun for seg selv teller ned med ordene: "Syv timer til midnatt. Så fireogtyve timer til neste midnatt. Da er tarantellaen ute. Fireogtyve og syv? Enogtredve timer å leve i" (Ibsen 1991: 76). Dødskonnotasjonen i tarantellaen er likevel tydelig; den henviser til den som er bitt av tarantellaen danser en siste dødsdans før den faller om som en gal. "Nora har på sin side forstått at spillet ikke bare er spill, men at det for henne er dødsens alvor" (Langås 2005: 168). Nora danser med andre ord på livet løs i denne scenen; oppgjørets time er nær forestående! Enten det blir på den ene eller den andre måten! Nå skal det påpekes at Ibsen i et av sine første utkast av *Et dukkehjem* tenker seg at Nora, som Hedda senere gjør det, tar sitt eget liv.

I 3. akt får vi en konflikt der Nora med sine bekymringer møter en Torvald som er opptatt av helt andre ting. De kommer hjem fra festen, hvor Nora har danset sin dødsdans, og alt Torvald ser er hennes seksualitet. Han er stolt av Noras skjønnhet og danseferdigheter, og sier til fru Linde, Noras barndomsvenninne, som nylig har kommet tilbake for å søke arbeide i Aksjebanken, at "hun danset sin tarantella, - gjør stormende lykke, - som var vel fortjent" (Ibsen 1991: 79). Samtidig synes han at Nora kanskje var litt for vågal og forførerisk for "skjønt der i foredraget kanskje var vel megen naturlighet; jeg mener, - litt mer enn der strengt tatt torde kunne forenes med kunstens fordringer" (Ibsen 1991: 79). Nora har tatt dansen litt langt og spiller på en seksualitet som gjør Helmer varm og ør. "Puh, her er varmt her inne" (Ibsen 1991: 79). Unni Langås peker på i sin artikkel "Kunstig liv. Simulasjon og sykdom i "Et dukkehjem"" hvordan seksualitet og død er kontrastert i denne scenen som en "pervers mangel mellom mann og kvinne"(Langås 2005: 171). Torvald er mest opptatt av sitt begjær, og forstår ikke Noras oppgjør med han og det livet de lever. De snakker forbi hverandre, og da Nora sier at hun ikke vil dette livet mer, reagerer Helmer med å definere henne som både barnslig, gal og uansvarlig. "Jeg har levet af at gjøre kunster for deg, Torvald" (Ibsen 1991: 83), sier Nora og hun vil ikke lenger leve og levere dette falske spillet lenger. Torvald skjønner egentlig ikke hva Nora snakker om, og henviser til hennes plikter som mor og hustru. "Hans autoritet har basert seg på den makt hans underordnede har gitt ham, og nå er ikke Nora med på leken lenger" (Langås 2005: 171). Leken er over; Nora ifører seg

hverdagskjolen og er klar for avskjeden! "Maskeraden er forbi, og hun har betalt med sin egen kropp" (Langås 2005: 172). Hun må ikke bare forlate sin mann, men også sine barn, og hun sier til sin mann at "- i den stund gikk det opp for meg at jeg i åtte år har levet her sammen med en fremmed mann, og jeg hadde fått tre barn -. Å jeg tåler ikke å tenke på det! Jeg kunne rive meg selv i stumper og stykker" (Ibsen 1991: 85). Dermed er illusjonene brutt, og det er ingen vei tilbake. Nora føler bare forakt for det livet hun har levd, og for mannen hun har delt livet sitt med. Forakten er så stor at hennes tre barn ikke blir en del av utregningen. Hun skyver disse tankene til side og går! Det som er et lite paradoks er at Nora, som har levd et falskt liv, spillende en rolle som ikke er hennes eget ekte jeg, er tvunget til å spille en ny rolle, som den barnløse. Hun sier selv at hun ikke tåler å tenke på barna, men uttaler allikevel litt senere at hun kommer til "å tenke på deg (Helmer) og på barnene" (Ibsen 1991: 85). Det er som om hun innser at hun ikke lenger kan spille noen roller, for selv om hun ønsker å bryte tvert med det livet hun har, slipper hun ikke unna og hun gir jo på en måte Torvald et lite håp i "dette vidunderligste" (Ibsen 1991: 86), som er et ekte samliv, et ekteskap, slik hun definerer det.

Nå må det påpekes at Ibsen selv var litt usikker på om Nora skulle være helt kompromissløs i sin avsluttende handling, og det er også sagt at det var Ibsens hustru Suzannah som presset gjennom avslutningen der Nora drar for godt. I ulike situasjoner er *Et dukkehjem* satt opp med den alternative og *bløte* slutten som filosof og professor Egil A. Wyller kaller den i sin bok *Et enhetssyn på Ibsen – Fra Brand til Når vi døde vågner* fra 1999. Her blir Nora hos Helmer, av hensyn til sine barn, og det var en alternativ slutt Ibsen selv skrev for det tyske teaterpublikummet. I den videre teksten tar jeg uansett utgangspunkt i at Nora drar. Det er denne slutten som ble valgt av Ibsen selv til slutt, og det er den som er brukt i de aller fleste oppsettinger verden rundt. Samtidig skal det sies at den *bløte* versjonen også er gyldig som utgangspunkt for min videre analyse. Nora blir på grunn av barna, men hennes forhold til seg selv, til mannen og sin rolle i hjemmet er fremdeles like viktig som i den *harde* versjonen.

4. Hedda Gabler

Innledningsvis i dramaet møter vi den nygifte Hedda Gabler i hennes småborgerlige hjem. Hedda har giftet seg med Jørgen Tesman og da stykket tar til, er paret nylig kommet hjem fra

et lengre utenlandsopphold. Turen har både vært en bryllupsreise og et studieopphold for stipendiaten Tesman. Dette giftemålet bærer preg av å være mer en dyd av nødvendighet enn basert på kjærlighet for Heddas del. Det kommer raskt og tydelig fram at forventningene hun har til ektemannen ikke blir innfridd. Allerede i 1. akt kommer husvennen assessor Brack og forteller at Tesmans utnevnelse til professoratet ikke blir så enkel som det så ut som. Det er ingen ringere enn Eilert Løvborg som har tatt opp konkurransen. Løvborg er en tidligere venn og bekjent av både Tesman og Hedda. Tesman blir opprørt over dette, og forteller at han giftet seg på disse utgiftene og trenger denne stillingen. Heddas kommentar til dette er at det var "avtalen at vi skulle leve herskapeleg. Først hus" (Ibsen 1991: 303). Litt fortvilet utbryter Tesman: "Ja, herre Gud, - sånn som jeg hadde gledet meg til det! Tenk,- å få se deg som vertinne, - i en utvalgt krets! (Ibsen 1991: 303). Tesman forklarer overfor Hedda at dessverre må de nok nå, enn så lenge, "holde sammen i ensomhet, Hedda. Bare tante Julle hos oss en gang i mellom. -Å, du som skulle hatt det så langt- langt annerledes-!" (Ibsen 1991: 303). Hedda er ikke fornøyd med dette, og spør litt snurt Tesman: "Livrétjeneren får jeg naturligvis ikke nu med det første" (Ibsen 1991: 304). Tesman må bare bekrefte dette. Han har ikke råd til å holde tjenere eller de hestene Hedda har ønsket seg.

Kvinnen, her i Heddas skikkelse, er bundet opp til mannens økonomi. Hun arbeider ikke selv, og har ingen annen mulighet enn mannens posisjon, lønn og bekjentskaper til å gi henne en egen posisjon og status. Tesman er en mulig redningsmann når Hedda nærmer seg 30, og hennes mulighet for å finne den rette blir sakte men sikkert begrenset på grunn av hennes forholdsvis høye alder. Redningsplanken viser seg altså å være høyst vaklevoren. Usikkerheten rundt utnevnelsen for Tesman gjør at Hedda går en usikker framtid i møte. Hennes drømmer om tjenere og et liv i "en utvalgt krets" kan stå for fall. Samtidig er det slik at hun pirres av tanken på konkurransen.

Hedda er vokst opp i et miljø hvor hun er vant til "et liv i en aristokratisk embetsmannskultur, preget av stil, salongkultur, galanteri og ubekymrhet for utkommet. Hun harselerer over Tesmans stadige bekymring for hva man skal leve av" (Hemmer 2003: 410). Hun innser snart at giftemålet var et fatalt feilgrep. Dette økonomiske giftemålet gir ikke den avkasting som Hedda har forespeilet seg. Hun blir offer for sine egne planer. Hedda vokser opp i et mannsdominert miljø som datter av general Gabler. Hun er oppdratt i et miljø hvor mannen sitter i posisjoner, og hvor kvinnen er et redskap for mannens interesser. Innenfor dette miljøet har Hedda sin erfaring. "Hun har sett og forstått at i dette samfunnet er

makt, posisjon og innflytelse de mest grunnleggende verdiene. Som kvinne er hun utelukket fra å delta direkte i offentlighetens arena. Makt og innflytelse kan hun kun inngå innen husets fire vegger- på intimitetens og selskapelighetens scene" (Hemmer 2003: 404). Det er altså ikke lett for Hedda å måtte forholde seg til en situasjon hvor hun ikke lenger kan oppnå makt og innflytelse. Hun har ingen erfaring med en annen virkelighet. Hennes løsning er å drømme seg bort i en slags "ideell verden". Hun lever seg inn i en poetisk-romantisk verden hvor hun drømmer om Eilert Løvborg som skal komme fra festen hos assessor Brack med vinløv i håret.

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

FRU ELVSTED. Ja, gid det var så vel.

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

FRU ELVSTED. Å gud, ja,- bare han ville komme således som du ser ham.

HEDDA. Således og ikke annerledes kommer han! (Ibsen 1991: 314).

Disse fantasidrømmene, og mangelen på erfaring, blir skjebnesvanger for Hedda. Hun blir fanget i sitt eget nett av tapte drømmer. Eilert Løvborg kommer ikke fra festen med vinløv i håret. Han har gått seg vill i løpet av natten, og drømmen til Hedda er tapt. Dette avslører hun for husvennen assessor Brack. "HEDDA (*ser hen for seg*). Således har det altså gått for seg. Da har han ikke hatt vinløv i håret. BRACK. Vinløv, fru Hedda? HEDDA (*slår over i tonen*). Men si meg nu, assessor,- hvorfor går De egentlig sånn og sporer og speider etter Eilert Løvborg?" (Ibsen 1991: 318). Her stiller Hedda et betimelig spørsmål for det viser seg at assessor Brack ser Eilert Løvborg som en trussel som er oppstått i forholdet mellom Hedda, Tesman og ham selv. I den følgende samtalen mellom Hedda og Brack illustreres dette tydelig:

BRACK. Ja. Jeg tilstår det ville falle meg mer enn pinlig om denne herre fikk fast innpass her. Om han, som en overflødig- og en uvedkommende- skulle trenge seg inn i-

HEDDA. - inn i trekanten?

BRACK. Nettopp. Det ville for meg være det samme som å bli hjemløs.

HEDDA (*ser smilende på ham*). Altså,- eneste hane i kurven,- det er Deres mål.

BRACK (*nikker langsomt og senker stemmen*). Ja, det er mitt mål. Og det mål vil jeg kjempe for - med alle de midler jeg har til rådighet.

HEDDA (*idet smilet viker*): De er visst et farlig menneske, - når det kommer til stykket. (Ibsen 1991: 319)

Igjen ser vi at Ibsen spiller på underliggende seksuelle behov og ønsker som skaper sjalusi og muligheter for en ukontrollerbar situasjon. Hedda opplever assessor Brack som en trussel, eller i hvert fall ønsker han å vise seg som en trussel når han sier: "Hvem vet om jeg ikke i så fall var mann for å finne på både det ene og det annet" (Ibsen 1991: 319).

Når alt kommer til alt, er det største problemet for Hedda kjedsomhet. I hennes liv skjer det ingenting, og hun flykter inn i en erotisk fantasiverden hvor hun reddes fra sitt kjedelige og økonomisk vanskelige liv av Løvborg. Hennes bakgrunn og etiske grunnmur forteller henne at hun skal gjøre alt for å unngå skammen ved en skandale, men det blir en konflikt mellom denne moralske plattformen og hennes egne og sterke behov. Det er i dette spennet hun spiller ut sin usikkerhet ved å bli slem og manipulerende. Det er da heller ingen lykkelig slutt som venter Hedda, som i sitt spill satser på feil hester - først og fremst sin underkuede og mislykkede ektemann Tesman, deretter sin reddende engel Løvborg. I den avsluttende delen av dramaet faller alt sammen. Løvborg har skrevet en avhandling som er veldig viktig for ham. Her kommer det inn en annen og viktig person. Thea Elvsted er tidligere skolevenninne av Hedda. Hun har også vært sammen med Tesman, og har nå innledet et "forhold" til Løvborg, til tross for at hun er gift med en langt eldre mann. Løvborg har jobbet som huslærer i Elvsted-hjemmet, og har skrevet denne avhandlingen sammen med Thea. Løvborg har dratt til byen med manuskriptet, og Thea har kommet etter. Løvborg er kjent som en lettsindig mann med trang til både alkohol og prostituerte, men han viser tydelig at han har følelser for Thea. I løpet av festen med Brack og Tesman, forsvinner Løvborg og drar på bordell. Han kommer også opp i en slåsskamp med politiet, og blir arrestert. I løpet av kvelden mister han avhandlingen sin. Denne finner Tesman som gir den til Hedda når han kommer hjem. Dagen etter, og full av skam og ydmykelse, forteller Løvborg at han har mistet teksten, og Hedda sier ingenting om at hun har den. Hun har jo sett på Løvborg som sin

"reddende" engel, men med skandalen rundt Løvborg ser hun ikke lenger noen fremtid mellom henne og Løvborg. Idet han kommer sier hun: "Farvel! De skal gå nu. Og ikke komme her oftere" (Ibsen 1991: 321). Løvborg sammenligner tapet av teksten med det å miste et barn. Hedda påpeker at det bare er en bok, men når hun nærmest jager Løvborg på dør gir hun ham en siste gave, et minne om henne, og det er den ene av de pistolene hun har arvet fra sin far. Hedda forteller ikke Løvborg at hun har teksten hans, men idet han går med pistolen hennes, sier hun: "Se der! Bruk De den nu.... Og så i skjønnhet, Eilert Løvborg, lov meg bare det!" (Ibsen 1991: 321). Hedda brenner deretter teksten til Løvborg, som har dratt tilbake på bordellet, og til slutt skyter seg i magen/ skrittet og dør.

Hedda konfronteres med det faktum at pistolen som Løvborg drepte seg selv med er hennes. Hun ser skandalen komme, og Brack, som vet sannheten, sier han skal holde på hemmeligheten. Det er allikevel et problem for Hedda at Brack sitter med denne kunnskapen. Han får en makt over henne som hun ikke ønsker seg. Hun sier til Brack at "i deres makt like fullt. Avhengig av Deres krav og vilje. Ufri. Ufri altså! (*reiser seg heftig.*) Nei, - den tanke holder jeg ikke ut! Aldri" (Ibsen 1991: 327). For Hedda er dette valget mellom ufrihet og skandale et valg hun ikke klarer å forholde seg rolig til, og dramaet avsluttes med at Hedda skyter seg selv i hodet, med den andre pistolen hun arvet fra sin far.

5. Nora og Hedda – en første sammenligning

Både den forføreriske Nora og den omsvermede og utilnærmelige Hedda tar dramatiske valg. Nora forlater ektemannen Torvald mens Hedda skyter seg selv i tinningen. Hva kan grunnen være til at hovedpersonene i de to dramaene går slike skjebner i møte? Hvorfor ser Nora ingen annen mulighet enn å forlate ektemannen? Hvorfor ser ikke Hedda noen annen utvei enn selvmordet? Både *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler* skapte stor oppstandelse i samtiden da de ble gitt ut. Begge dramaene har jo det til felles at de ender kontroversielt. Både det å forlate ektemannen, slik som Nora gjør, og ikke minst det å velge selvmordet, slik Hedda gjør, er ikke ansett som ideelle "avskjeder". De sterke reaksjonene som *Et dukkehjem* skapte da dette stykket ble utgitt, gjentok seg på mange måter da *Hedda Gabler* ble utgitt.

Dramaet om *Hedda Gabler* skaper altså store overskrifter, og anmelderne er ikke nådige i sine observasjoner. Alfred Sinding-Larsen i Aftenposten sier at "alt i alt kan Hedda Gabler neppe kaldes Andet end et uhyggelig fantasifoster, et av Digteren selv frembragt uhyre

i Kvindeskikkelse uden tilsvarende Forbillede i Virkelighetens Verden" (Sinding-Larsen 1890). Diskusjonen går så langt at forfatter Gunnar Heiberg går løs på kritikerstanden.

(De) som sidder og ved, hvorledes Digterne og Kunstnere skulde gjort annerledes, for at det skulde blive rigtig, ved hvorledes Bøgerne burde ende, for at de skulde blive overensstemmende med - med - ja med hvad? - jo med deres egen lille Erfaring, beskygget og begrænset og beklumret af høje Mure af andre Gjøremaal, andre Evner, og i Virkeligheden af andre Interesser ogsaa. (Heiberg 1890)

Heiberg stiller seg også positiv når han sier at "det er noget storartet umoralsk ved Hedda Gabler" (Heiberg 1890). Heiberg peker også på det faktum, som man er opptatt av i ettertiden, at *Hedda Gabler* viser oss at Ibsen, som blant annet historiker De Figueiredo viser til, er blitt en universiell forfatter. Ved å sette dagsorden og speile sin samtid, og ikke minst legge til rette for en ettertid, som bare gjør Ibsens forfatterskap mer og mer aktuelt, er det ikke merkelig å se Ibsen som en universell forfatter.

Heddass selvmord plasserer seg i en litterær kontekst hvor den ultimate konklusjonen ligger i hovedpersonens absolutte løsning på et uløselig problem. Ibsen plasserer sin heltinne i den litterære arven fra William Shakespears (1564 - 1616) *Romeo og Julie* (1597), og Johann Wolfgang von Goethes (1749 - 1832) *Den unge Werthers lidelser* (1774). Begge bruker selvmordet som den absolutte og endelige avslutningen i sine verker. Selvmordet er videre også et sentralt emne i den filosofiske fokuseringen på hva det er å være et menneske, og med det hvorfor man lever og dør. Den vitenskapelige interessen for selvmordet er en del av 1800-tallets intellektuelle eksersis. En viktig stemme i denne debatten er sosiolog Emile Durkheims (1858-1917) klassiker *Selvordet* fra 1897, som peker på menneskets tilhørighet i samfunnet, og konflikten mellom de individuelle behov og de sosiale og ytre rammer for dette.

Drømmen om noe annet

Både Nora og Hedda er på hver sin måte drømmere, men drømmene og visjonene til Nora og Hedda er ganske ulike. I utgangspunktet drømmer Nora om et liv sammen med Torvald Helmer; et liv fri fra bekymringer, gjeldsbrev og avsløringer om falske underskrifter. Nora har også en idé, og en drøm om, at Torvald elsker henne så betingelsesløst at selv om skandalen skulle være et faktum, vil han stille seg bak henne. Da det viser seg at Torvald allikevel ikke gjør det, kan ikke Nora leve et liv sammen med ham. Nora krever betingelsesløs kjærlighet av mannen! Da hun ikke kan få det, forlater hun ektemannen. Egil A. Wyller sier i sin bok *Et*

enhetssyn på Ibsen fra 1999 at det er Torvald "som har "satt" dette forhold, det er hans ytre sosiale relasjoner, pengemarkedet, som har verdiansatt og kjøpt også hans hjem" (Wyller 1999: 121). Wyller peker på at det er en konflikt mellom mannen og kvinnen, der Nora setter sitt "kjærlighets-instinkt opp mot denne markedsstandard" (Wyller 1999: 121). I dette legger Wyller at til tross for at det er Torvald som holder den fornuftige og rette siden i forholdet, til slik marked og økonomi fungerer i samfunnet, så er det Noras instinkter og behov for kjærlighet som vinner. Hun vil realisere seg selv, og drømmer om noe annet som Torvald ikke kan gi henne; *det vidunderligste*. Wyller peker på at dette "vidunderligste" beveger seg fra det at Torvald skal godta hennes feil, og at han skal forandre seg slik hun ønsker det, til nærmest en metamorfose hvor de skal "gjennomgå en forvandling til hverandre" (Wyller 1999: 121). I motsetning til mange ser ikke Wyller noe positivt å lære fra *Et dukkehjem*, som han mener "forblir i det negative" (Wyller 1999: 121). Slik stiller han seg annerledes enn filosof Simone De Beauvoir (1908 – 1986), som påpeker i sitt verk, *Det annet kjønn* fra 1949, at kvinnene gjennom historien har blitt sett på som et hinder for mannens utfoldelser, som annenrangs i forhold til mannen. Det er først når Nora blir bevisst sin plass og rolle at hun kan bli nummer en, og at det er nødvendig for henne selv, selv om det ikke er nødvendig for andre. Det er ikke bare det at hun ønsker seg en total lykke med mannen, men hun trenger å gjenvinne og ta kontroll for sin egen del.

Men hva drømmer Hedda om? Har hun noen visjoner? I Ibsens opptegnelser til dette dramaet finnes følgende sitater: "Det er flugten fra virkeligheten, som er meg en nødvendighet. Livet på det nuværende samfundsgrundlag er ikke værd at leve. Derfor fantasere sig bort fra det" (Hemmer 2003: 405). Hedda lever på mange måter sitt liv i en fantasiverden. Mens Nora drømmer om betingelsesløs kjærlighet og etter hvert frihet, er Heddass reaksjon på virkeligheten å drømme seg bort i idéer om en slags "ideell verden". Den engelske litteraturteoretikeren Terry Eagleton peker på, i sin bok *Sweet Violence* fra 2003, at Hedda ser opp til Løvborgs evne til å leve livet som han vil. Hun er misunnelig, og fremstilles etter Eagleton som et uttrykk for det han kaller "the modern cult of authenticity" (Eagleton 2003: 231). I dette ligger det et krav om at "what matters is less the content of one's life than its coherence and consistency" (Eagleton 2003: 231), som fra hans vurdering her resulterer i at "if an impulse springs straight from one's inner depths, then it is blasphemous to deny it" (Eagleton 2003: 231). Det er klart at en slik idé bærer med seg visse romantiske trekk, og det er videre klart at Heddass selvmord i så måte også befinner seg i samme tradisjon som unge

Werther og hans lidelse. Impulshandlingene idealiseres gjennom Heddas liv. Hun kaster seg ut i det, og handler kanskje før hun tenker. Samtidig er hun fanget i en realitet som hun hele tiden, til tross for sin litt impulsive side, må klare å forholde seg til.

En av realitetene er at Hedda er gravid. Dette er et faktum som Hedda har problemer med å ta inn over seg, og hun drømmer seg heller bort i en slags poetisk- romantisk verden. Hun drømmer om Eilert Løvborg som skal komme fra festen hos assessor Brack med vinløv i håret. I vinløvet ligger det en henvisning til det som er vakkert, til skjønnhet og fest. Det kan også henseile på den greske guden Dionysos som er gud for fruktbarhet, vin og livskraft, og som fremstilles med vinløv i håret. Løvborg blir på denne måten et uttrykk for det livsbejaende; frihet, fest og alkohol. For alt det Hedda ikke har, men skulle ønske at hun hadde. Hedda har søkt trygghet, men har en stor utfordring. Hun kjeder seg, og som hun sier det til Brack:

HEDDA.Å nei, kjære assessor, - jeg har hatt det gruelig kjedelig.

BRACK (*deltagende*). Sier De virkelig det? For ramme alvor?

HEDDA. Ja, De kan da virkelig tenke Dem-! Sånn i et halvt år aldri å treffe på et menneske som kjenner en smule til *vår* krets. Og som en kan tale om våre egne saker. (Ibsen 1991: 306)

Kjedsomheten i det stille borgerlige liv passer ikke til Heddas lynne, og hun ønsker/drømmer om et mer spennende liv.

Både Nora og Hedda har bakgrunn i et autoritært, borgerlig og patriarkalsk samfunn hvor de er dømt til et liv i lediggang og kjedsomhet. Premissbærerene i samfunnet er mannen, og kvinnen er overflødiggjort i kraft av sitt kjønn. Selv om det ikke ensidig kan sies at rollefordelingen mellom kjønnene følger slike strenge linjer, er denne tiden preget av patriarkatet og mannens autoritære rolle som forsørger og kontrollør av familiens inntekter, men også dens moral. Kvinnen, og kanskje mer i det borgerlige hjemmet enn andre steder, har en rolle som datter, hustru og mor, formidler og bevarer hjemmet, dets bestående og moral. Et forhold som vi ser beskrevet i flere av Ibsens dramaer, og da også her i *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler*. Med andre ord den utarbeidende mannen og den hjemmeværende kvinnen; mannen som tjener penger og gir sin kone husholdningspenger. Mannen legger premissene for hjemmet og kvinnens rolle i dette. På denne måten er det ikke bare en økonomisk

maktforskjell, men også en moralsk. Premissleverandør for forholdet deres, innad, men også utad, er mannen. Det er ikke bare det at hun tar seg av de praktiske tingene som han legger føringen for, men nettopp fordi han legger føringen for dette, setter en moralsk grense mellom hva han og hun kan gjøre og tillate seg. Heddas reaksjon på dette er kjedsomheten, og hun drømmer om noe annet, noe mer spennende. Et enkelt og fint liv med alle de godene hun har sett for seg da hun giftet seg med Tesman. Denne drømmen gjør at hun legger planer og idéer, drømmer og luftslott. Som Nora starter Hedda et spill av løgner og intriger som fanger henne inn til slutt.

Offer

Begge skikkelsene har altså sine drømmer som de ønsker skal bli fullbyrdet, men i begge tilfeller taper de alt. På mange måter vinner Nora sin frihet, men hun taper familien og de trygge rammene som dette har gitt henne. Hedda taper sitt eget liv. Nora luller seg litt inn i en urealistisk drøm om hvordan mannen egentlig er. Torvald er ingen komplisert person, og ønsker bare at Nora er lykkelig. Han ser ikke at hennes liv som en liten *sangfugl* og *ekorn* ikke tilfredsstillende de behovene som Nora stiller til forholdet dem i mellom. Da hun ser at hun er i ferd med å bli avslørt, er hun nærmest panisk i sin flukt fra mannen. Hun ofrer seg på idealenes alter, og kaster alle tradisjonelle rammer og trygghet fra seg. Det er et selvvalgt offer, men hun er samtidig tvunget inn i det av en mann som ikke er i stand til å se henne og hennes behov. Hedda forsøker å styre hendelsesforløpene i sitt liv, men blir fanget av en drøm som utvikler seg til et mareritt. Hedda søker utover, men blir presset innover. Hennes handlinger fører mot tragedien, og en kan spørre seg hvordan dette kan skje. Implisitt kan man jo si at her er det en som kjemper mot de fastsatte roller og sosiale sammenstillinger, som binder sammen samfunnet og at hun, ved å gå mot dette, er dømt til å tape. Det er ikke rom for drømmer, som beveger seg ut av de fastsatte rammer for sosial interaksjon, og på en måte er det som om Ibsen er fatalistisk i begge tilfellene. Man må gjerne prøve. En har kanskje rett, men hele prosjektet vil være dømt til å mislykkes. Spørsmålet er da hvorfor Hedda ikke klarer å løse dette på andre måter enn ved å ta sitt eget liv.

Den leksikalske betydningen av ordet å ofre er å bringe et offer eller å gi eller å yte noe. I utgangspunktet ligger det implisitt at man ikke skal få noe tilbake, selv om et offer, i dets religiøse betydning av ordet, er forstått slik at man ønsker noe fra de krefter og guder man ofrer til. I vår sammenheng kan man se på det å være et offer for situasjoner og

handlinger man ikke har kontroll over og som gir absolutte tap. I litteraturhistorien ser vi temaet behandlet i en rekke anledninger, og da gjerne som "edle" offer, hvor man forsøker å bringe den avsluttende situasjonen, hvor man blir et offer, i sammenheng med et utgangspunkt for det at man har blitt et offer. Slik selvmordet er beskrevet, som det ultimate offer, for den rene og riktige kjærligheten mellom mennesker. Det er et absolutt tap, men man er samtidig et bevis på at man har rett, gjennom det at man har valgt det edle motivet, kjærligheten, og man blir et edelt offer. Slik Jesus i bibelen ofret seg for menneskene, og Kong Arthurs død gir mening til hele historien om ham selv i *Le Morte D'Arthur* av Thomas Malory (1416 – 1471). Henrik Ibsen bruker også offermotivet utstrakt i en rekke dramaer, hvor han viser mennesker som offer for hendelser og systemer de ikke har kontroll over. Et eksempel er Rebekka West i dramaet *Rosmersholm* (1886) som påvirker den tidligere sognepresten Johannes Rosmer til å velge henne, til tross for at hun aktivt har bidratt til hans tidligere kones selvmord. Det er et valg som skaper konflikter som driver både ham og Rebekka West til å hoppe i fossen og ta sine liv. De er fanget inn i et garn av personlige intriger, men er samtidig også fanget inn av eksterne føringer og systemer, som bringer dem til en situasjon hvor de ikke lenger ser veien ut, og er fanget inn i veien mot undergangen.

I den følgende tekst vil jeg ta for meg ulike aspekter i forhold til dette *offer* motivet. Jeg skal dele opp offermotiv i to ulike, men samtidig relaterte, emner. For det *første* har vi *kvinneperspektivet*, hvor kvinnen utfører handlinger basert på deres funksjon av å være kvinne og taper på det. I dette perspektivet må vi også trekke inn *den sosiale helheten eller samfunnet* som befinner seg rundt kvinnen og hennes rolle i samfunnet som datter, kone, kjæreste og elsker. Det er altså ikke bare snakk om at de er kvinner, som biologisk kjønn, men som deltagere i et samfunn med ulike roller og forventninger til hva de skal utføre og virke som. Det siste og *andre* poenget vil fokusere på *individet*, og de *psykologiske prosessene* som styrer tanker, føringer og handlinger. Dette siste punktet ønsker å se på offermotiv, slik det er fremsatt hos Ibsen, som et resultat av indre strømninger av tilstander som lyst og begjær, men også vårt grunnleggende behov for å styre og kontrollere en ytre virkelighet. Nora og Hedda er ikke bare ofre for ytre krav, men vi kan også se at de er fanget av indre psykologiske prosesser, en "natur" av determinert handling, som baner veien for begges dramatiske og utslagsgivende valg.

6. Nora og Hedda er kvinner i en moderne tid

De to sentrale personene er kvinner. Ibsen bruker ofte kvinner som sentrale aktører, så også her i *Et dukkehjem*, og ikke minst i *Hedda Gabler*; som bærer navnet til stykkets hovedperson. 1800-tallet bærer med seg nye muligheter for kvinnene. Det er en oppblomstring og frigjøring av kvinnene i den moderne verden, som i mindre grad enn før binder henne til de tradisjonelle rollene og plasseringen i samfunnet. Det er klart at dette i hovedsak er en utvikling hos intelligentsiaen og kultureliten, og kanskje ikke noe de aller fleste kvinner får føle og oppleve selv, men spor for fremtiden blir tydelig satt selv om mye av det gamle henger igjen. I *The Subjection of Women* fra 1869 diskuterer filosofen John Stuart Mill (1806 - 1873) kvinnenes underordnede rolle i samfunnet. Han vurderer ekteskapet som en slaveinstitusjon hvor kvinnen anses som en tjener for mannen, og ser løsningen på dette i alle menneskers rett til å handle og mene ut fra hva som er det beste for dem. Kvinnen har, ifølge Mill, lik rett som mannen til å velge sin egen karriere, selv om han ser at kvinnene naturlig ofte vil velge ekteskapet. Langås vurderer Mills synspunkter som "tvedydig i den forstand at han representerer en kritikk av et kjønnsbasert sosialt hierarki, men samtidig opprettholder han det vi kan kalle en romantisk forestilling om kvinnens natur" (Langås 2005: 161). Ibsen bruker dette selv i *Et dukkehjem*, hvor han tematiserer nettopp kvinnenes romantiske natur. Nora, fordi hun er kvinne, antas å ha naturlige tilbøyeligheter til å synge, leke og sløse. Ibsens hentydninger til den "lille spillfuglen" avslører nettopp dette. Men i tillegg diskuterer Ibsen kvinnenes situasjon der han gjennom *Et dukkehjem* "løfter kjønnsproblematikken ut av en romantisk naturdiskurs og diskuterer kvinnesak i lys av normer for kjønnsadferd, samtidig som en friksjon mellom disse forståelsesmåtene også er til stede" (Langås 2005: 162). Ibsen problematiserer den romantiske naturlige kvinnen ved å la Nora synliggjøre en ekte kvinne bak "spillfuglen", og går slik et skritt lenger enn Mill.

Ibsens samtid ser hans framstilling av kvinnen som viktig, og han har stor innflytelse på diskursen, også utenfor Norges grenser. Den svenske forfatteren Alfhild Agrell (1849-1923) omskriver for eksempel *Et dukkehjem* i dramaet *Räddad* (Frelst) fra 1882. Dramaet setter opp en mer dyster virkelighet, der kvinnenes livssituasjon er preget av pessimisme og en i eksistensiell forstand umulighet i å være en kvinne. Anne Charlotte Edgren Lefflers (1849-1892) er en annen svensk forfatter som hadde behov for å korrigere Ibsens kvinnebilder. "Den overgribende fællesnævner for de to kvindelige forfatteres genskriving er

det håpløse skær, der kastes over den unge kvindens situation" (Hennel 1993: 248).

Kvinnenes rolle i samfunnet endrer seg gjennom 1800-tallet. De får større innflytelse og flere rettigheter. I 1882 avlegger den første kvinnen i Norge, Cecilie Thoresen, examen artium, og i 1884 får kvinner adgang til en utdanning ved universitetet. I 1883 blir den første norske kvinnesaksforeningen, Skuld, opprettet. 1880-årene viser en, på mange måter, generell positiv utvikling som i sikker grad påvirker Ibsen. Allikevel viser Ibsen oss, gjennom både Nora i *Et dukkehjem* og Hedda i *Hedda Gabler*, kvinner som på mange måter opplever kvinneligheten som en tvangstrøye. Kan det være at det positive i samfunnets økende fokusering på kvinnens rettigheter, og som Ibsen var opptatt av, ikke stemmer helt overens med kvinnenes egne erfaringer? Spørsmålet vi må stille oss er hva som gjør at disse to kvinneskikkelsene går til de skritt de gjør. Hva er det som gjør at de ikke ser at livene deres byr på andre muligheter? Hvordan kan Nora forlate mann og barn? Hvordan kan Hedda bli presset så langt at selvmordet er eneste utvei? Det er et viktig poeng for denne analysen å se på kvinnerollen, slik den fremstilles i dramaene til Ibsen, og hvordan dette relaterer seg til den generelle debatt, og synspunktet på hva det vil si å være en kvinne. Med dette som utgangspunkt, vil det være nærliggende og nødvendig å plassere perspektivet om kvinnen nær den mer generelle vurderingen av de samfunnsmessige og sosiale forhold som omfatter det hele.

Et dukkehjem er et dramatisk verk som i stor grad problematiserer kvinnens situasjon i forhold til mannen og det lille samfunnet, eller familien. I dette ligger det videre et fokus på hvilke utfordringer individet igjen har overfor storsamfunnet. Nora, stykkets hovedperson, kjemper en kamp mot ektemannen, Torvald Helmer, men også mot sosiale normer og regler som ligger utenfor hennes og mannens kontroll. Ved å trekke inn individenes plassering i en større og reell helhet, tar Ibsen et grep som moderniserer og realiserer en grunnleggende realisme i litteraturen. George Brandes mener, som vi har sett, at moderne litteratur må sette problemer under debatt, og i begge de dramaene er det jo nettopp det som skjer. *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler* tematiserer kjønnsproblematikk, ekteskapsmoral og konflikt mellom tradisjon og nytenkning. Nora og Hedda er på hver sine måte skjebner av sin tid. Begge to lever livene sine på slutten av 1800-tallet i en borgerlig sfære som setter tydelige forventninger til, og premisser for, kvinnerollen. Bjørn Hemmer skriver i sin bok *Ibsen, kunstnerens vei* fra 2003 at:

(Det) faktum at Hedda har følt seg nødsaget til å gifte seg med akkurat Jørgen Tesman, kaster også grelle lys over kvinnens muligheter og økonomiske avhengighet i den tids samfunn. Da hun nærmet seg de 30, var han den eneste som meldte seg som forsørger- og ektemannskandidat. (Hemmer 2003: 404)

De sosiale og samfunnsmessige føringene for riktig handling og moral legger store begrensninger for livsutfoldelse. Kvinnerollen, på slutten av 1800-tallet, var sterkt preget av et mannsdominerende og patriarkalsk samfunn. Hemmer peker på at Hedda Gabler "har sett og forstått at i dette samfunnet er makt, posisjon og innflytelse de mest grunnleggende verdiene. Som kvinne er hun utelukket fra å delta direkte på offentlighetens arena" (Hemmer 2003: 405). Det moderne Europa, som dukker frem på 1800-tallet, er et resultat av en lang prosess som fortsetter inn på 1900-tallet og frem til vår tid. En prosess som skaper føring og åpner for nye sosiale sammenhenger av både politisk og økonomisk art, som frigjør og gir menneskene nye muligheter, men samtidig også nye problemer.

Som jeg har pekt på vokser de nye bysentrene på denne tiden og ny teknologi gjør prosessen ved fremstilling av varer og videreforedling av råvarer enklere og mer effektiv. De store fabrikkene gror opp, og et større og større behov for arbeidskraft trekker menneskene til byene. Gjennom dette skapes en ny klasseinndeling, mellom de som eier og de som arbeider for dem som eier. Et forhold som legger grobunnen for nye ideologiske strømninger som sosialisme og marxisme og et fokus på kampen om hvem som skal eie retten til å kontrollere produksjonsmidlene. De tradisjonelle behovene for en inndeling mellom den som jobber ute og den som jobber hjemme, løses noe opp og gir kvinnene nye muligheter til å ta ansvaret for inntjening og kontroll over familiens økonomi. Det moderne vokser frem på en vekst av et kapitalistisk arbeidssamfunn med klare "klassesetninger og motsetninger kjønnene imellom. Det vokser fram klassebestemte proletariske og borgerlige miljøer med sine ulike livsverdener, som bidrar til identitetsdannelsen" (Rønning 2007: 15). utfordringer i forhold til dette er for eksempel hvordan lønnsarbeidet er organisert til utfordringer knyttet til utviklingen av kjernefamilien. Allikevel tematiseres dette i liten grad i Ibsens dramaer, men når det gjelder utfordringer knyttet til kjønnene i mellom og ikke minst kvinnens rolle, er dette gjengangere i forhold til problemområder Ibsen tar for seg. Både *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler* er eksempler på dette.

Et annet utgangspunkt den første moderniteten tar for gitt, er en forestilling om, og en klokkeklar tro på, fornuftens og rasjonalitetens vitenskapelige forestilling. Kontroll over den

sosiale utviklingen knyttes til ens muligheter til å beherske og kontrollere naturen. Ibsens drama *John Gabriel Borkman* (1896) problematiserer nettopp dette og er et eksempel på det Helge Rønning peker på når han viser til at:

Den første moderniteten utvikler seg til et stadig mer komplekst og differensiert samfunn med ulike delsystemer, funksjoner av økonomisk, sosial og kulturell karakter, der kunstens og litteraturens funksjon i stor grad blir å tematisere erfaringene med denne utviklingen på en måte som taler til de mennesker som lever med disse forandringene slik at samfunnets store historie blir uttrykt gjennom individenes lille historie som eksempler på en sosial endringsprosess. (Rønning 2007: 16)

Ibsens litteratur griper den første moderniteten ved å peke på en del utfordringer som er knyttet til denne. Et av de første tegn på moderniteten er framveksten av nasjonalstatene, og tematisk kommer dette til uttrykk i flere av Ibsens første dramaer. Samtidig er Ibsen en person som plasserer seg litt på utsiden av samfunnet og deltakelsen i denne. Han hadde et ambivalent forhold til Norge og følte seg i perioder både misforstått og mislikt. Tilknytning og tilhørighet kan i mange tilfeller også sammenstilles med påtvunget deltakelse. I boka *Globalisering og individualisering* av sosiolog Ulrich Beck fra 2004 beskrives perioden som kjennetegnet ved en:

Programmatisk individualisering som struktureres og begrenses av standspregede kollektive livsmønstre. Nærmere bestemt går individene for å være frie og like, deres forbindelser forstås som valgfellesskap. Men frihet og likhet støter mot sine grenser i form av sosiale bindinger (som ikke sjelden fungerer som tvangsfellesskap) og en kjønnsbestemt arbeidsdeling. (Rønning 2007: 15)

Ifølge Rønning er dette temaer som hele Ibsen forfatterskap berører, men han trekker særlig fram dramaene *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867) og *Kejser og galilæer* (1873), hvor dette forholdet mellom en sosial sammenheng og individet problematiseres.

Ibsen er delaktig i sin samtid, og er tett knyttet til Europas intellektuelle og deres diskurser rundt de nye problemstillinger som dukker opp. Han reiser mye, og det er klart at han er farget av den virkelighet som befinner seg der ute og som også preger samfunnet i Norge. Samtidig har han også en egen stemme, som setter de nye tankene ned på papiret, og er selv også med på å sette den agendaen som preger tiden. Ibsen fokuserer med disse dramaene på borgerskapet, hvor nettopp tydeliggjøringen av den nye tiden spiller inn på relasjonene mellom medlemmene i en familie. Her er det snakk om penger og arbeid, om

tilhørighet og plassering i de sosiale hierarkier, om klasseinndeling og klassekamp. Om Ibsen ikke bringer dette siste direkte frem i *Et dukkehjem* eller *Hedda Gabler*, skaper han personer som er aktivt opptatt av de sosiale spørsmålene, som for eksempel redaktør Mortensgaard i dramaet *Rosmersholm* (1886). Ibsen setter i sin dramatik moderne og aktuelle saker på dagsorden, og det er jo mulig å se hans aktualitet i den voldsomme fordømmelsen enkelte av hans stykker fikk. Han setter opp problemstillinger og saker som vekker et veldig engasjement hos publikum. "Hans verk tematiserte de moderne erfaringer for hans samtids mennesker. Dramaene har gyldighet for de generasjoner som har fulgt, og som gjennomlever tilsvarende møter med den moderne utvikling" (Rønning 2007: 13). Tematikken i flere av dramaene til Ibsen forteller oss om hva det vil si å stå overfor store overganger i historien. Moderniteten er en realitet, og dette er kjernen rundt mange av Ibsens dramaer. "Bevisstheten er et historisk produkt, og de vitnesbyrd vi har om bevissthetens virke, for eksempel i litteraturen, er historiske produkter" (Rønning 2007: 13). Det at Ibsen måtte skrive om slutten i *Et dukkehjem* for teateroppsetningen i Tyskland, vitner om hvor revolusjonerende avslutningen i dramaet er. De kunne ikke godta at Nora dro.

Ibsens stemme er viktig for forståelsen av de ulike mønstre som utvikler seg og som råder både i Norge spesielt, og i Europa generelt. Erfaringer fra siste halvdel av det nittende århundre er preget, og også formet av de framstillinger som er formet på det litterære tankegods, som Ibsen bringer fram. Ibsen bygger fram en idé og tanke om en situasjon som strider mot det etablerte, og som Rønning påpeker er det i de ibsenske dramaene en "framstilling av prosesser, tenkemåter, ideologier og institusjoner innebærer en tvetydig holdning til samfunnets rådende bevissthetsstrukturer og fortolkningsmønstre" (Rønning 2007: 14). Skikkelsene som Ibsen skaper, tar opp viktige spørsmål til hvordan individet forholder seg til sin egen situasjon, og de peker også ut ulike spor i en historisk endring og fremtid for det moderne prosjekt. Ifølge Ulrich Beck er denne tiden som beskrives hos Ibsen, og i hans moderne samfunns-drama, et uttrykk for den første modernitet. En tid med bedre teknikk og lønnsomhet, samt en arbeidsfordeling mellom gruppene som spesialiserte de ulike gruppene til de arbeidsoppgavene de skulle utføre. Helge Rønning ser hvordan denne tiden legger grunnlaget for en videreutvikling av den modernitet som skal komme i løpet av 1900-tallet.

Kapitalismens tidsalder er en benevnelse den engelske historikeren Eric Hobsbawm har brukt om den perioden Henrik Ibsen var litterær aktiv. "Den var mer enn noe annet historien

om en voldsom utvikling innenfor en verdensøkonomi som innebar den industrielle kapitalismens ekspansjon" (Rønning 2007: 17). Det var først og fremst borgerskapet som stod bak den stigende økonomiske ekspansjonen, og det var i dette miljøet Ibsen fant sine rollefigurer. Men utviklingen foregår ikke symmetrisk, og overgangen til en ny tid skaper stadige utfordringer. Helge Rønning beskriver noen av utfordringene slik:

Det nye samfunn bærer i seg en rekke av det gamle samfunns former. Det europeiske samfunn var i "kapitalismens tidsalder» et borgerlig samfunn på et økonomisk nivå, men samtidig i en rekke nasjoner preget av føydale og aristokratiske rester på det politiske nivå. Mange av de sentrale politiske konflikter i det nittende århundre hadde sine røtter i dette misforholdet. Bruddene i utviklingen, det usamtidige ved historien, det framskredne i noen nasjoner, det tilbakeliggende ved andre, preget det nittende århundres Europa, på lignende måte som det preger tjueførste århundres hele verden. (Rønning 2007: 18)

I Norge blir litteraturen viktig i diskusjonen rundt kvinnes situasjon i samfunnet, og ikke minst i ekteskapet hvor vi ser en sterk fokusering på ulike spørsmål rundt kjønnsrolle. Litteraturen møter, skaper og reflekterer den politiske radikale agendaen med sin bevisstgjøring av en forståelse av at kvinnene er en ufri sosial gruppe. Både *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler* blir viktige bidragsyttere i denne debatten. Ikke minst når Ibsen gir hovedrollene til kvinner. Hele scenen er hennes, og med en problematisering av hennes rolle som datter, hustru, elskerinne og ikke minst kvinne, hever Ibsen en politisert og samfunnsengasjert stemme som tydeliggjør den aktuelle debatten i den nye moderne virkeligheten. Nora og Hedda er ulike personer med ulike personligheter og rammer for deres liv og virke, men de har det fellestrekk at de, uansett hvilken rolle og sosiale tilhørighet de har, først og fremst er mennesker. Begge dramaene setter dette som premiss for handlingsforløpet og den behandlende tematikken, som i begge tilfeller er utvikling av selverkjennelse. Begge kvinnene møter seg selv i døra, og det er gjennom dette møtet med seg selv at de må ta konsekvensene av valg og handlinger de har gjort.

7. Nora som en moderne kvinne

Idet handlingen tar til, møter vi en sprudlende Nora som leker, synger og danser seg gjennom tilværelsen. Hun virker som en fornøyd og glad kvinne som koser seg med juleinnkjøp og makronspising. Hun gir inntrykk av å være en tilfreds og fornøyd person, som befinner seg på

riktig plass i livet med alle de goder som hennes ønsker skulle kreve. Riktig nok spiser hun i skjul for mannen, og vi aner her en mer hemmelighetsfull Nora, som ikke er åpen om alt hun gjør. Det viser seg raskt at Nora har flere hemmeligheter for ektemannen. Nora spiller et spill. Den naive, barnslige, lykkelige, sprudlende og litt uansvarlige gledessprederen er en fin ferniss over en ganske alvorlig og ansvarsfull Nora. Hun gjør seg til for mannen, og hun går til det ytterste for å behage og glede ham, men under overflaten finner vi en kvinne som ønsker å ta et ansvar for det livet hun og mannen lever. Problemet for Nora er at hun ikke ser rammevilkårene som er satt på hennes muligheter til å ta en aktiv rolle. Egil A. Wyller peker på at Nora mangler en forståelse for de ytre sosiale og samfunnsmessige lover og regler, og vi ser hvordan hun stanger hodet mot en vegg av intrikate normer og systemer som bestemmer hvem hun, som kvinne, skal være.

Rønning mener at *Et dukkehjem* først og fremst handler om frihet og penger, for mange av de viktige scenene i dramaet kretser rundt spørsmål om penger.

Noras åpningsreplikk om hvor mye bybudet koster, anslår dette. Torvalds og Noras første samtale dreier seg om penger. Det samme gjør fru Lindes og Noras, og fra med disse første scenene er alle viktige begivenheter på scenen og i fortiden knyttet til pengenes makt. (Rønning 2006: 320)

Rønning henviser til at økonomiske forhold er essensielt i forhold til posisjonering i sosialt henseende. Og ikke minst i forhold til trygghet. Økonomisk trygghet og alle bevegelser i dramastykket handler, ifølge Rønning, i bunn og grunn om penger, på en eller annen måte.

Den ytre spenningen i dramaet fram mot avsløringen av Noras bedrag er også knyttet til penger. Det samme gjelder endringen i forholdet skikkelsene imellom. Forandringene i forholdet mellom Nora og Helmer henger sammen med deres ulike oppfatning av hva penger betyr. (Rønning 2006: 320)

Det avsløres etterhvert at synet på penger er svært forskjellig for Nora og Helmer. I forhold til låneopptaket avslører Nora at hun har et liberalt forhold til lån og låneopptak. Og der Helmer følger lover og regler bokstavtro, lar Nora regler være regler. "Nora setter seg ut over de rådende økonomiske regler. Helmer er totalt bundet av dem" (Rønning 2006: 320). I Noras verden er det viktigere å redde mannens helse enn å følge de økonomiske reglene. Nora tar opp et lån for å redde mannens liv og helse ved et utenlandsopphold. Hun forfalsker sin fars underskrift for å få gjennom lånet. Dette er hun nødt til å gjøre siden kvinner på denne tiden

ikke har lov til å ta opp egne lån. 1800-tallet hadde en rekke skrevne og uskrevne regler for kvinnerollen i familiesfæren. Regler som i hovedsak var gyldige for kvinner av borgerskapet. Kvinner i andre sosiale lag kjente nok også til de ytre og viktige normer og regler som gjaldt for hva en kvinne skulle og kunne gjøre, men for en arbeiderkvinne er nok hverdagens arbeid og slit med å skaffe inn nok penger og mat til familien viktigere enn å følge en sosial borgerlig kutyme av handlingsregler for familielivet. I det ytre livet er det nok mer likhet mellom borgerskapets kvinner og kvinner fra arbeiderklassen, men det var ikke akseptabelt for en kvinne fra de dannede kretser å ha lønnet arbeid. De skulle være omsorgsfulle mødre og holde et plekkfritt hjem. Dannelse var viktig og med en innføring i kunst og skjønnhet, lå målet i å kapre seg en godt holdt ektemann. De skulle ikke stikke seg frem, ikke fokusere på seksualitet og begjær, ikke være opptatt av penger og posisjon og aller minst aktivt ta del i det offentlige, politiske og økonomiske livet. Kvinnen, Nora, har ifølge Helmer i prinsippet ikke greie på økonomi og med engang hun tar opp lånet, beveger hun seg inn på en arena hvor hun ikke hører hjemme.

Pengenes verden er mannens verden. Nora forholder seg til forretninger som en utenforstående. Hun godtar ikke de reglene som finnes innenfor denne verden. Derfor oppfatter hun det å tjene penger, det å oppfylle økonomiske forpliktelser på en helt bestemt måte. (Rønning 2006: 321)

Samtidig er det tydelig at Nora ikke bare er uansvarlig. Hun gjør det hun gjør fordi det er den eneste muligheten hun ser til å redde mannen. Rønning peker også på at Nora i sin omgang med penger og låneopptak, er både ansvarlig og uansvarlig.

Hun er uansvarlig i sin forståelse av hva penger representerer, men hun er ansvarlig i sin bruk av dem. Hun skriver falsk og låner penger og setter seg ut over sin families økonomiske grenser, men hun gjør det for å redde sin families økonomiske grenser, og hun gjør det for å redde sin manns liv. (Rønning 2006: 321)

Nora står altså fram, til tross for sin økonomiske lettsindighet, som den ansvarlige. På den ene siden tar hun kontroll over mannens liv og ordner opp etter beste evne. På den andre siden er hun den uansvarlige, naive og uvitende personen som skal holde seg langt unna alt som har med økonomi å gjøre.

Sakfører Krogstad har visshet om Noras lån og hvordan hun har lurt dette til seg. Han vil bruke denne kunnskapen som et pressmiddel for å sikre seg selv en bedre stilling i banken

der Torvald Helmer arbeider. Krogstad jobber i banken, men er redd for å miste stillingen sin til Noras venninne fru Linde. Det kommer også frem at han har svin på skogen, og har gjort noe galt en gang, og at han blir sett på som et umoralsk menneske av Torvald Helmer. Han satser på at Nora har så mye innflytelse på Helmer at hun kan skaffe ham denne jobben. Idet Krogstad frembringer sin trussel om å fortelle alt, og synliggjøre Nora som en løgner og bedrager, ramler illusjonene sammen og lerkefuglen står ribbet igjen. Hun ønsket jo bare å hjelpe mannen ved å vise sin kjærlighet til ham. Når hun skaffer penger til et helsebringende utenlandsopphold, gjør hun det uten kvaler. Ingenting skal stå mellom henne og den store kjærligheten, som hun og mannen har sammen. Nora er i seg selv ikke opptatt av å ta på seg dette ansvaret, men hun vil være et lykkelig vesen formet av glede og har et brennende ønske om å være til glede for sin mann. Nora ser nok sin innsats for å sikre mannen økonomiske muligheter til å bli frisk som den ultimate kjærlighetserklæringen. I møtet med Krogstad forsvarer hun sin gjerning, men med Krogstads utpressing innser hun at hennes hensikter kanskje ikke blir like godt mottatt som hun skulle ønske seg. I desperasjon prøver hun å få overtalt Helmer til å sikre Krogstad en stilling i banken. For Helmer er dette uaktuelt, og han avslår. Helmer har bare forakt overfor mennesker som Krogstad, og setter seg på en moralsk pjestall, som i enda større grad gjør det vanskelig for Nora å innrømme det hun har gjort overfor mannen. Helmer ser ikke hennes dilemma og desperate situasjon.

Nora er en handlekraftig kvinne. Hun låner for å få kontroll over en situasjon som innebærer ikke bare en trussel mot Helmer som person, men til deres liv som familie. Helmer er syk, og han behøver den reisen som Nora ordner for ham. Lånet slår tilbake på Nora, og problemet er at hun, som sin manns hustru, ikke bare skaper skam over seg selv, men også mannen, hvis sannheten kommer ut. Hun forsøker å redde Helmers ære ved å gå med på ønskene til utpresseren Krogstad. Da dette ikke går, er hun villig til å begå selvmord for å redde Helmer fra den skammen som sannheten vil skape. Samtidig kan vi spørre oss om hva som hadde skjedd hvis ikke Nora hadde tatt opp dette lånet og gjort som hun skulle, nemlig holdt fred og opprettholdt fasaden av lykke. Kanskje hadde Helmer vært død og Nora hadde befunnet seg i en situasjon som kanskje hadde vært verre enn den hun er i nå? En ting er skammen, noe annet er å stå alene i en verden hvor du ikke har lov til å ta det økonomiske ansvaret for deg selv.

Som vi har sett, danser Nora ut sin desperasjon i dansen på slutten av 2. akt, og åpner for at Helmer skal forstå at hun danser på livet løs. Han er blind for hennes angst og frykt,

men i siste akt blir Noras svik avslørt for Helmer, og han reagerer med sinne og forakt. Helmer viser sitt egentlige jeg overfor Nora. Nå er det ikke slik at Helmer har vært noen andre enn den han er, men det er gjennom denne forakten for Noras handlinger, for denne mangelen på innlevelse og empati med hennes mot og kamp, at Nora blir tydeliggjort sin manns rigide syn på tilværelsen, og den uviktige og ubetydelige plassen som hun har i Helmers øyne. Hun ser nå hvordan hennes liv har vært betydningsløst og kunstig, og kun et skuespill for å tekkes mannens behov. Helmer reagerer med sinne, og konfronterer Nora med anklagene om det hun har gjort: "Du ulykksalige, - hva er det du har foretatt deg!" (Ibsen 1991: 81). Nora forsøker å rømme i desperasjon. Hun er som et dyr fanget i et hjørne, men når Helmer spør henne om hun forstår "det hun har gjort?" (Ibsen 1991: 82), er det om hun finner en ro i kaoset. Ja, hun forstår hva hun har gjort, og hun forstår også at mannen ikke ser hvilket offer hun har gjort, og hvilket skritt hun har tatt, for sin manns skyld. Helmer ser kun sin egen skam, og tap av ære, for en "lettsindig kvinnes skyld" (Ibsen 1991: 82). Nora gir ham muligheten til å slippe unna ved at hun går, men Helmer ser bare en enda større skam i dette, og forlanger at hun blir, om enn begrenset, ved at hun ikke lenger får lov til å ha ansvaret for barna.

Midt i denne skjebnestund blir Helmer reddet ved at Krogstad sender ham gjeldsbrevet og ikke lenger vil søke å offentliggjøre Noras handlinger rundt lånet. Helmer jubler og proklamerer at han vet at hun gjorde det "av kjærlighet til meg" (Ibsen 1991: 82), og ser for seg at alt skal komme tilbake til det normale. Nora skal finne frem lerkefugl-hammen igjen, og danse rundt til behag for ham. Det hele blir forklart med hennes lettsindighet og naive og barnslige forhold til en virkelighet hun ikke har kontroll over, og som hun ut fra sitt kjønn ikke er i stand til å kontrollere. Nora godtar ikke dette synet på henne og hennes handlinger. Hun har sett den *sanne* Helmer, og denne dobbeltmoralen kan hun ikke lenger leve med. "Her har hun ikke vært lykkelig, bare lystig; hjemmet deres har vært et dukkehjem, og hun har levd et liv som skuespillerinne" (Langås 2005: 171). Dukkerollen er ikke lenger nok for Nora, og Helmer er ikke mann nok for å oppdra henne til et annerledes og bedre liv som Nora nå ser at hun trenger. Ibsen lar denne konflikten, som ligger i Noras oppvåkning, fremstille en kritikk av hvordan datiden vurderte kvinnes funksjoner og roller og betydning i det sosiale spillet som underlegne mannen og som grunnleggende selvoppofrende. I dette ligger det en implisitt kritikk av datidens samfunnsmodell og "kvinnens ubetydelige verdi i den" (Langås 2005: 171). Rønning peker på at den forargelsen som *Et dukkehjem* ble møtt med ikke bare peker "i retning av motstanden mot kvinnefrigjøring, men vel så mye mot en redsel for det

kompromissløse frihetskravet. Det som slutten avslørte, var at det fantes et liv for kvinnen utenfor hjemmets intimsfære" (Rønning 2006: 325). Noras smell i ytterdøra viser at en ny tid er på gang. Nora viser at det opprør som ligger og ulmer i borgerskapets kvinner ikke lar seg stoppe. "Og i det ligger det virkelig skremmende ved *Et dukkehjem*. Stykket ender i et smell. En dør slår i. Nora lukker seg ut av det lukkede rom. Hun åpner frihetslengselens dør, stenger den bak seg, og åpner dermed det borgerlige hjem for de konflikter som det forsøkte å stenge ute" (Rønning 2006: 326).

Dukkemotivet

Nora har alltid blitt behandlet som en dukke. Hun er et leketøy, som andre kan behandle som en sjelløs ting. En ting uten egen vilje, og uten egne behov og ønsker. Ektemannen Helmer viderefører det forholdet faren til Nora hadde til henne som barn, og begge forholder seg til henne som en dukke, en pyntegjenstand for visuell nytelse. En kan spørre seg hva Ibsen ønsker å vise ved å bruke denne dukkebeskrivelsen, og metaforen, for hennes relasjoner til både far og mann. Når Nora vil forklare hvordan hun ser på seg selv i forhold til hennes ekteskap og liv med mann, barn, men også med faren, så forteller hun at faren "kaldte meg sitt dukkebarn, og han lekte med meg, som jeg lekte med mine dukker" (Ibsen 1999: 83). Hun fører tradisjonen videre, og sier at "børnene, de har igjen vært mine dukker" (Ibsen 1999: 84). Dette er en bekreftelse, men også et uttrykk for en bevisstgjøring fra Noras side. Nora ser at hun er fanget inn av det mønster, som faren har etablert, og som Helmer har ført videre, ved at hun selv behandler og ser på sine egne barn som dukker. Det er i denne bevisstgjøringen at Nora ser at hun mangler erfaring og kunnskap om det å være en god mor.

Dukken er noe umenneskelig og kaldt, ikke-levende. Den skal lekes med, og kan sjelsettes av den som leker med dukken, etter eierens egne behov. Dukken er til for underholdning og lek, for behag og visuell glede, og Nora ser at hun ikke er fortrolig med den rollen hun har fått. Nora ønsker ny og bedre erfaring, og kunnskap, for å bli et helt og riktig menneske. Toril Moi sier at Nora drar fordi "hun ikke lenger vil ha noe med dette dukkelivet å gjøre" (Moi 2006: 331). Med nye øyne ser hun ikke bare seg selv, men også mannen, faren og barna i et nytt perspektiv. Hun ser at det dukkelivet hun lever er noe hun ikke lenger vil tolerere og godta. Ifølge Moi er dukken den viktigste metaforen i *Et dukkehjem*, og hun peker på hvordan det sentrale filosofiske spørsmålet rundt hva det vil si å være et menneske, har lagt et grunnlag for en europeisk figur, dukkekvinne, en skikkelse i grenselandet mellom skrekk

og romantikk, ved forestillingen om det kunstige mennesket. Moi mener at *Et dukkehjem* kan tolkes som en kritikk av den tyske filosofen George Wilhelm Friedrich Hegels (1770-1831) teorier om kvinnens rolle i familien og samfunnet, hvor kvinnen er passiv, emosjonell, hustru og mor. "Slik blir *Et dukkehjem* et forbløffende radikalt skuespill om kvinners historiske overgang fra å være generiske familiemedlemmer (hustru, datter, mor) til å bli individer (Nora, Rebekka, Ellida, Hedda)" (Moi: 2006: 319). Med dette mener ikke nødvendigvis Moi at Ibsen går Hegel i sømmene når det gjelder den patriarkalske og kjønnsdiskriminerende familiestrukturen, men at Hegels idéer var utstrakte på Ibsens tid, og det er plausibelt å tro at Ibsen kan ha brukt dette som et utgangspunkt for sin kritikk av etablerte syn på kvinnerollen. Ibsens kvinneskikkelser, gjennom blant annet dukkemetaforen, blir en motsats og en korreks på vedtatte holdninger knyttet til den kjønnsdiskriminerende familiestrukturen.

Den kunstige dukken, automaten, roboten, har en sterk tilhørighet i europeisk litteratur og mytologi. Moi peker på den gotiske skrekkforestillingen om et ikke-levende liv. Dette kan knyttes til historier som Mary Shelleys (1797 - 1851) *Frankenstein* (1818), og den jødiske forestilling om Golem, et animat vesen skapt av inanimat materiale. Versjoner av denne forestillingen ser vi bringes helt opp til våre dager, som i tv-serien *Dollhouse* fra 2009 – 2010, skrevet og regissert av Joss Whedon, som bringer frem ideen om unge mennesker som selger seg selv til *Dollhouse*. De tømmes for personlighet, og blir tomme dukker, som kan fylles med det de ulike kundene ønsker skal være der. Der Nora danser for sin mann, brukes disse til ulike tjenester, men tematikken er lik. Dukken som danser, underholder og tilfredsstiller. Det er ikke uten grunn at Whedon har brukt navnet *Et dukkehjem* direkte i sin serie. Nora ønsker seg ut av sin rolle, for det er klart at selv om hun fremstilles som en dukke, eksisterer det motstand i henne. Hun er en kompleks person. Hun er fanget i sin rolle, men ønsker allikevel å ta kontrollen over sin egen og mannens skjebne. Hun tar opp et lån, går bak sin manns rygg, men alt for nettopp å redde Helmer, som ikke ser og ikke ønsker å se hvilken rolle hun spiller i hans liv. Nora er ingen tom dukke, men er resurssterk og aktiv, men samtidig fanget av sin rolle og sosiale status. Hun har ingen erfaring, og har heller ikke opparbeidet seg kunnskaper, og gjør feil i sine forsøk på å ordne opp. Ibsen ønsker å rive ned dette bildet av den uselvstendige kvinnen, og fremsetter Nora som en sterk kvinne i det at hun tar nødvendige valg, og at hun holder seg konsekvent i forhold til de valg hun tar!

Det teatraliske kvinnelivet under lupen

John Stuart Mills tanker i essayet *The Subjection of Women* (1869) blir til stor inspirasjon i kvinnekampen, både i Norge og internasjonalt. Mill mener at samfunnet og menneskenes forståelse av at kvinnen er et underordnet kjønn av natur, er en forestilling som har sin bakgrunn i konvensjon. Mill diskuterer videre hva som er kvinnens egentlige natur. Her trekker han frem at det er en utfordring for kvinnen at hun, i den viktorianske kulturen, blir oppdratt til kunstferdigheter. Unni Langås sier at Mill ser at kulturen "presser kvinners adferd i bestemte retninger, bort fra hennes natur. Hun blir dermed kunstig, fremmedgjort og unaturlig, og han ønsker å påvise at hennes underordning er et samfunnsmessig arrangement i strid med det naturlige" (Langås 2005: 161). Langås mener videre at selv om Mill er kritisk til et kjønnsbasert sosialt hierarki, har han allikevel, som jeg har pekt på, en romantisk forestilling om kvinnens egentlige natur. "En mindre essensialistisk, men mer misogyn holdning, tar utgangspunkt i den samme oppfatningen av at kvinnen er kunstferdig. Kvinneligheten blir i denne tradisjonen, som kan føres tilbake til Rousseau, forbundet med blendverk, maskerade og promiskuitet" (Langås 2005: 161). Kvinnen spiller en rolle som sees på som hennes natur, av forførerisk lettsindighet og ansvarsløshet. Ibsen plasserer den innledende Nora i denne rollen. Lerkefuglen som spiller og danser tomhodet, som en pyntedukke av yndighet og skjønnhet. Den franske filosofen Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) mener at jenter ikke trenger den samme utdannelsen som gutter. Kvinner trenger, ifølge ham, å lære seg håndarbeid, og ikke minst lære seg å bli lydige, milde og yndige, og det er i denne dimensjon og faktiske virkelighet mange kvinner befinner seg på denne tiden. Sosiolog og filosof Dag Østerberg påpeker i sitt essay *Det Moderne* fra 1999 at den frigjøringen som skjer på 1800-tallet, innebærer en moralsk dimensjon, en "likeverdighet mellom ektefellene som frie, selvstendige individer" (Østerberg 1999: 163). Det er ikke nok at likhet innebærer like muligheter til å skaffe seg et økonomisk utkomme, men at kjønnene er likestilte i sin betydning av deltagelse og med bestemmelsesrett på de mange ulike plan som en finner i samfunnet. En slik idé spenner ben for det tradisjonelle skillet mellom den rasjonelle mannen, og kvinnen, som et rent følelsesmenneske.

Henrik Ibsen kjenner sin besøkstid, og kvinnens egentlige natur er et tema som Ibsen problematiserer i flere stykker. Spesielt er dette tydelig i Nora-skikkelsen i *Et dukkehjem*. Langås peker på hvordan spenningen "mellom liv og lek, kropp og representasjon" (Langås 2005: 162) er et sentralt emne i *Et dukkehjem*. Nora spiller flere roller av forstillelse og løgn.

Dukkerollen er en av disse rollene. Det teatraliske ser vi blir tydeliggjort gjennom Noras egne ord om at hun vil rive av seg utkledningsklærne og "kaste maskeradedrakten" (Ibsen 1999: 83). Nora erkjenner selv at hun spiller et spill, og at hun med sin oppvåkning, krever at hun ikke lenger ønsker å spille med. Ibsens bruk av maskerade fungerer som et symbol på det blendverk menneskene setter opp for seg selv, rundt seg og som en mur mot andre av falskhet og påtatte roller. Maskene ligger der som en løgn skapt, som Mill peker på, av konvensjon. Nora er videre redd for at den rollen hun spiller, skal spre seg over til hennes egne barn. I en samtale med Anne-Marie, barnepiken, som også har fungert som en mor for Nora, kommer det frem at hun frykter den påvirkning hun vil gi til sine barn. "Forderve mine små børn-! Forgifte hjemmet?" (Ibsen 1991: 66). Bevisstheten om sin egen rolle, som skuespiller og løgnerske, går sakte men sikkert opp for Nora. Og ikke minst ubehaget med at hun, som løgner, også vil smitte sine barn.

Nora er i utgangspunktet grunnleggende ærlig i sitt forhold til Helmer. Hun er trofast, og gjør det hun skal gjøre for å behage ham og sørge for at han har det bra. Det er klart at hennes lån er bare et siste ledd i denne hengivenheten overfor mannen. Samtidig ser vi hvordan Nora i desperasjon, når hennes forsøk på å løse problemet med Krogstad ikke går som hun har håpet, søker alternative løsninger. Nora ser "muligheten for å projisere Rank inn i drømmen om den rike mannen byr seg når doktor Rank dukker opp, og Nora er på desperat utkikk etter utvei" (Langås 2005: 165). Nora ser at Rank, husvennen, i sin begeistring for henne, kan være redningen. Men Rank kommer Nora i forkjøpet da han forteller Nora at han er en døende mann. "Doktor Rank kommer, som han selv sier "(m)ed døden i hendene", og bringer dermed en ny dimensjon inn også i Noras stilling, nemlig døden som utvei" (Langås 2005: 165). Samspillet mellom Nora og Rank er erotisk ladet gjennom hennes hentydninger om muligheten til å se noe mer, og hans ønske om å se "andre herligheder" (Ibsen 1991: 71). Langås peker på at denne scenen må sees i lys av det faktum av at Rank er en døende mann, og Nora er desperat, på kanten av katastrofen. Det er som et siste spill av desperasjon, etter noe nært og intimt, rett før man dør. Nora viser frem sine silkestrømper, som hun skal bruke på ballet dagen etter, og Langås ser dette som en "form for striptease, hvor kvinnen på den ene siden utfordrer mannens lyst i en spenning mellom hennes ekshibisjonisme og hans vouyeurisme" (Langås 2005: 166). Nora bruker kroppen sin som et våpen i den kampen hun befinner seg i, og som hun nå i større og større grad blir bevisst. En kamp hvor hun "siterer (den) en kulturell tradisjon hvor kvinnens kropp som begjærsobjekt inngår i en kjønn

forhandling om makt" (Langås 2005: 166). Nora tror Rank vet noe om hennes svik, og blir lettet når det viser seg at han bare er opptatt av seg selv, og sin egen sykdom. Ranks sykdom er et resultat av hans fars utsvevende liv, og Nora forteller fru Linde at Rank har "tæring i ryggmargen, stakkar. Jeg skal si deg, hans far var et vemmelig menneske, som holdt elskerinner og sånt noe; og derfor ble sønnen sykkelig fra barndommen av, forstår du" (Ibsen 1991: 68).

Sykdommen, som faren til Rank bringer inn i familien, er syfilis. En sykdom som gikk under navnet "radesyge", "sjømanslidelse" og "den franske syge". På Ibsens tid var det en oppfatning om at syfilis ikke bare var et resultat av seksuelle forbindelser utenfor ekteskapet, men at den også var arvelig. Den samme tematikken bruker Ibsen i *Gengangere* fra 1881. Helge Rønning peker på den bitterheten som Rank føler overfor farens svik mot ham. "Med bitterhet forklarer Rank sykdommen med farens utsvevende liv" (Rønning 2005: 166) Nora trøster Rank, og gjennom sin erotisering av maskeradepåkledningen, og ved å spille på Ranks tydelige forelskelse i Nora, lover hun ham en slags form for bot og forløsning gjennom å danse for ham på ballet dagen etter.

I spillet mellom Nora og Rank ser vi en desperasjon og en forbindelse av trøst mellom to desperate mennesker. Begge føler seg fanget i en situasjon de ikke har kontroll over, og begge spiller roller som styres av konvensjoner og forhold, som ligger i deres sosiale plassering og status. Begge jager etter en løsning. Leken har et alvorlig bakteppe, og begge spiller på "kjønnskonsvensjoner som de både nyter og utnytter, og som ikke minst gir dem frihet til å snakke om seg selv i et metaspråk" (Langås 2005: 166). De spiller en lek av erotisk desperasjon, som brått blir brutt da Rank innrømmer at han vil gi alt for å få Nora. Nora opplever nok forbindelsen til Rank som åpen for innrømmelse, og selv om hun vil stå frem med sine plager, vegrer hun seg når hun får vite disse tankene som Rank har. Det har alltid vært et spill mellom dem, men kun et overflatisk spill, "siden de sosiale konvensjonene forbød noe annet" (Langås 2005: 167). Kjærligheten fra Rank er ekte, men som idehistoriker Trond Berg Eriksen peker på i sitt essay *Kjærlighetens besvergende tale* fra 1990, viser kjærligheten seg som "ordene, tegnene, gestene, de rituelle invitasjonene og de smertefulle avvisningene" (Eriksen 1990: 14). Dette gjør kjærligheten til et "kunstprosjekt, alltid iscenesatt, regissert og dramatisert av tusen språklige klisjeer" (Eriksen 1990: 15). Så lenge både Nora og Rank følger dette systemet, går det bra. "I dette spillet har Rank funnet et hjem og en kvinne, og Nora en person som hun liker bedre å være sammen med enn sin mann" (Langås 2005: 167).

Det som er viktig her, er å forstå at dette er et spill, en maskerade, et teatralisk forhold som kan eksistere på grunnlag av at det er en lek uten forpliktelser. Da Rank åpner seg opp og forteller om sin begeistring for Nora, er de kodene som styrer forholdet dem i mellom brutt. Det er ikke lenger noe skuespill, og Nora ser den ekte Rank. Hun liker fremdeles den ekte personen Rank, men nå kan hun ikke lenger åpne seg opp for ham. Til tross for en tydeligere nærhet mellom dem, er det allikevel dette som ødelegger for en videreføring av nærheten, og Nora forskanser seg i maskeraden igjen. Hun sier til Rank at "Torvald kan ikke unnvære Dem" og "jeg synes alltid her blir så uhyre fornøyet når De kommer" (Ibsen 1991: 72). Nora har i denne scenen fått mye å tenke på. Doktor Rank, hennes venn, har en dødsdom hengende over seg. Dessuten har han åpnet seg, og fortalt at han kunne gitt sitt liv for henne. Nora ber Rank om hjelp og han er villig til å hjelpe henne, men når han forteller om sin forelskelse til Nora, trekker hun ønsket om hjelp tilbake. Dette setter Noras egne problemer i et nytt perspektiv. Livets realiteter kommer nærmere innpå Nora, og selv om hun igjen tar på seg maskeraderollen, må hun forholde seg til den nye strukturen i forholdet mellom henne og Rank. Langås ser det slik: "At hun likevel avslår Ranks hjelp, tyder imidlertid på at kynismen er påtatt eller forlatt, og at Ranks tilståelse har brakt henne ut av spillet, og gitt henne mot til å se konsekvensene i møte" (Langås 2005: 167).

Ibsen setter her opp en situasjon hvor en kvinne, i møte med realiteten, blir bevisst sin egen rolle og sosiale plassering i forholdet til mannen, både ektemannen, den forelskede Rank, og menn generelt. Både menn og kvinner eksisterer i en situasjon hvor de må spille et skuespill og leve i roller bak masker, for å få tilhørighet i den sosiale settingen de befinner seg i. Det moderne livet, som legger rammene rundt menneskene mot slutten av 1800-tallet i Norge, drar deres liv ut av et mer tradisjonelt syn på hvem og hva man var. De moderne strømningene i Ibsens litteratur fanger dette inn, og problematiserer den paniske desperasjonen som Nora befinner seg i. Hun danser og synger, leker og ler. Hun er en lerkefugl til glede for Helmer, og hun tar valg og handler ut fra en manglende forståelse og kjennskap til det faktum at hun selv blir glemt i alt dette. Idet maskene faller, og hun ser dypere inn i seg selv, blir hun klar over at hun ikke lenger har et valg, men må dra for å finne seg selv. Møtet med Rank, og spillet rundt forholdet til ham, legger opp til oppdagelsen av krisen for Nora, men det er gjennom det fysiske og kroppslige uttrykket av krisen, i tarantelladansen, at utviklingen fører utviklingen fra opplevelsen av et problem til et ståsted for handling.

Kropp og sensualitet i tarantelladansen

Med trusselen om å bli oppdaget for det falske lånebrevet, og med Ranks opplysninger om sin kjærlighet til henne, og ikke minst hans dødelige sykdom som bakteppe, får den fortvilte situasjonen som Nora befinner seg i, et kroppslig utfall gjennom tarantelladansen. Dette skjer mot slutten av andre akt, i forbindelse med at hun øver til maskeradeballet. Nora bruker kroppen sin "som tegn for en krise hun ikke kan verbalisere, og her får maskeraden epifanisk funksjon, samtidig som den i egenskap av et tekstlig *mise-en-abyme* setter et spørsmåltegn ved forskjellen mellom kunst og liv" (Langås 2005: 167). Nora utnytter Helmers kjønnsbegjær til å øve foran kostymballet. Hun prøver å rette oppmerksomheten hans bort fra brevet til Krogstad som viser Noras lån. I mellomtiden oppsøker fru Linde Krogstad for å få ham til å trekke tilbake brevet. "Dansen er således en pragmatisk handling i et begivenhetsforløp som Nora prøver å kontrollere. Samtidig vet hun at dette godt kan mislykkes, og at hun derfor må forberede seg på å dø" (Langås 2005: 167). Selvmordet er en siste utvei for Nora, siden hun tror at det vil redde Helmers ettermæle. "I tarantellaen danser Nora med døden i hendene, og derfor er dansen også med rette blitt kalt "dødsdans"" (Langås 2005: 168). Nora later som vanlig at Helmer har regien, men dansen til Nora kommer raskt ut av kontroll. Når han sier: "langsommere, - langsommere" og "ikke så voldsomt, Nora", repliserer hun med at hun "just så må det være", og "var det ikke det jeg sa deg?" (Ibsen 1991: 75). Disse replikkene peker på "dansens tvetydighet som en kunstnerisk øvelse på den ene siden, og som en dans for livet på den andre" (Langås 2005: 168). Helmer misforstår Noras villhet, og ikke minst at det er hans vesen og væremåte hun gir uttrykk mot i dansen, og som hun nå prøver å befri seg fra. Nora har på sin side "forstått at spillet ikke bare er spill, men at det for henne har blitt dødsens alvor" (Langås 2005: 168). Mens Helmer tror Nora snakker om det tilkomne maskeradeballet, snakker Nora egentlig om sin egen død. Hun ser ingen annen vei ut av fadesen med lånebrevet enn å ta sitt *eget liv* for å redde ektemannens ære. Spillet er over!

Ibsens valg av tarantelladansen, som dramaets høydepunkt, har mange aspekter. Dødskonnotasjonene er opplagte, siden denne dansen henspeiler på en tradisjon, hvor den som er bitt av den giftige edderkoppens tarantellaen danser en siste dans, før hun/ han faller død om eller går inn i galskapen. Langås mener at Ibsen kan ha fått denne ideen fra en av sine mange reiser til Italia, men vi finner også denne tematikken i Madame de Staels (1766 - 1817)

roman *Corinne* (1807), som har en lignende konflikt med tarantelladansen. Corinne gir seg hen åndelige og fysisk til sitt publikum gjennom dansen. Sang, spill og dans er ferdigheter som det europeiske borgerskap og aristokrati på 1800-tallet satte svært høyt som egenskaper en ekte kvinne skulle ha. Ferdigheter som dermed "konnoterte sensualitet og feminin ynde" (Langås 2005: 169), og det var vel dette som var hensikten. Den kunstferdige kvinnen blir dyrket som et ideal, og Langås peker på hvordan de kunstneriske innslagene fra kvinnene har en stor betydning som kvinnenenes eget språk, og hun viser til at dette er viktig fordi kvinnene er i en "historisk kontekst hvor hun var sosialt språkløs" (Langås 2005: 169). Når dukkemetajoren stivner for Nora, ligger det flere muligheter i dansen for å kommunisere hennes indre og egentlige tanker. Med denne kan hun bryte seg ut av sin vante rolle, gjemme seg bak en maske for å bryte seg ut, men samtidig ta på seg en maske for å vise sitt egentlige jeg. Nora er dukken og spillfuglen, som danser etter Helmers pipe. I dansescenen, tarantelladansen, tar Nora av. "Med dansen sprenger hun seg ut av Helmers fastlagte innstudering, og håret som løsner og faller ned over skuldrene, er et tegn på at Nora bryter med den tilrettelagte og kontrollerte tilværelsen" (Langås 2005: 169). Nora bruker dansen til å nærmest bryte seg ut av rollen som sin manns ektefelle. Nora frigjør seg selv ved å la seg rive med, inn i dansens virvlende kraft. Langås peker på at Nora i denne dansen bryter ut av den ekteskapelige rollen, og at hun dermed blir frigjort. Dansen blir dermed en "frigjøringdans som uttrykker Noras fortvilte kamp for å knuse dukketilværelsens dødelige rigiditet" (Langås 2005: 169). Og Helmer prøver febrilsk å temme Noras dans ved å korrigere henne. Følgende replikkveksling i andre akt mellom Nora og Helmer viser dette:

HELMER. Rank, hold opp; dette er jo den rene galskap. Hold opp, sier jeg. (*Rank holder opp å spille, og Nora stanser plutselig*).

HELMER (*hen til henne*). Dette har jeg dog aldri kunnet tro. Du har jo glemt alt hva jeg har lært deg.

NORA (*kaster tamburinen fra seg*). Der ser du selv.

HELMER. Nå, her må riktignok veiledning til. (Ibsen 1991: 75)

I denne dialogen mellom Nora og Helmer kan vi se hvordan Nora spiller på Helmers ego, og får ham til å konsentrere seg om henne og hennes rettledning. Neste ord fra Nora er nettopp "du skal ikke åpne noe brev" (Ibsen 1991: 75). Hun bruker seg selv som et redskap for å

vende Helmers interesse bort fra brevet. Samtidig har hun så stor tro på den nye kraften hun får, gjennom dansen, at hun ikke bare forsøker en avledningsmanøver, men også prøver å kontrollere og befale Helmer til å gjøre som hun sier; å ikke åpne brevet. Hun bruker seg selv, sin sensuelle kraft og dansens berusende styrke, til å vende oppmerksomheten hans bort fra det som kan få store fatale konsekvenser for henne.

Når Nora bestemmer seg for å forlate både mann og barn, er det for å finne seg selv, for å bli en renere og mer sann kvinne. Hun vil finne essensen i seg selv, og sier at dette ligger ved hennes rolle av å være først og fremst et menneske og ikke bare kvinne. Som kvinne føler hun seg fremmedgjort, og hun skal nå finne ut hva det vil si å være et menneske. Hun har ingen erfaring med dette, og må oppdras på nytt. Her er ikke bare problemet Nora selv, men et helt samfunn som ikke har et ferdig system for hva en kvinne, som har forlatt mann og barn, skal gjøre. Hun har ikke lenger en definert positiv sosial status, som hjelper henne framover, men går ut i en rolle som en kvinne som har sviktet.

Problemet for Nora og kvinnen i hennes tid er derfor ikke rollespillet som sådan, men de ytterst begrensede rollemodeller og realiseringsmuligheter som byr seg, og selvsagt den negative holdningen som møter henne når hun beveger seg ut av hjemmet og inn på den offentlige arenaen. (Langås 2005: 177)

Nora tar et aktivt valg, og forlater mann og barn for å oppdra seg selv for å finne en mer *sann* Nora. De begrensede muligheter i ekteskapet med Helmer er bakgrunnen for dette valget, men hva framtida for Nora vil by på framstår som mer usikker.

Fra et kjønnsperspektiv er nøkkelsetningen i stykket Noras påstand om at hun er "først og fremst et menneske". Noras kamp for anerkjennelse som menneske er med rette blitt oppfattet som et typisk eksempel på kvinners kamp for politiske og sosiale rettigheter. (Moi 2006: 318)

Nora kaster av seg maskene og forlater scenen. Fri for bindinger, kan hun gå sin egen vei og skape sin egen fremtid. Det må allikevel settes et spørsmål ved hvorvidt hun har en reell mulighet til å gjøre dette. Som "menneske" er mulighetene fortsatt få, og som "kvinne" er man definert ut fra ektemannens status. Nora ønsker å definere seg først og fremst som menneske, og det er klart at som et selvstendig menneske er det begrensede muligheter mot slutten av 1800-tallet. Det skal sies at Ibsen, til tross for sin omfavning av feminismen, og synet på nødvendigheten for Nora å få sin egen frihet, ikke bare er opptatt av kvinnes rettigheter,

men ønsker å problematisere menneskets generelle begrensninger. I en tale for den *Norske Kvindesaksforening* i 1898 sier han det slik:

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 opmerksomt, vil man forsaa 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)

Ibsen fokuserer altså på en nødvendighet av å ikke begrense seg til kvinnekjønnen når det er snakk om frigjøring. Det er menneskets muligheter, og begrensede muligheter, som det er viktig å ta tak i. Det er ikke bare kvinnen som er fanget inn av de normer og regler som setter standarden for de muligheter man har. Mannen er også lidende i dette. John Stuart Mill peker nettopp på at hvis kvinnen holdes nede, er det ikke bare kvinnen som lider, men også mannen. Begge er altså like ufrie i en slik situasjon. I det etablerte samfunnet eksisterer det et sett av regler som er like mye begrensninger som muligheten til å leve et fritt liv, uavhengig av kjønn.

Det er i denne sammenhengen at Nora-skikkelsen finner sin plass. Nora er den modne kvinne i kamp mot samfunnets normer. Det er den gryende bevissthet om konflikt mellom individ og samfunn som framstilles gjennom hennes drama. Når kvinnen blir hovedpersonen i dette dramaet, er det av to årsaker. Den ene har med kvinnenes konkrete samfunnsmessige posisjon å gjøre, som reelt undertrykt. Den andre årsaken henger sammen med kvinnens funksjon som symbol for frihetslengselen. (Rønning 2006: 323)

Av denne grunn er det kanskje ikke tilfeldig at det er en kvinne som er hovedpersonen i dette dramaet. Selv om mannen på mange måter er et offer for regler og krav som settes i samfunnet, er allikevel kvinnen et tydeligere offer for de samme krav. I de borgerlige hjem blir kvinnene først og fremst definert som kone og mor. Noen selvstendig rolle utover dette har kvinnene ikke. Og dermed blir frihetslengselen for kvinnene tydeligere enn for mannen. I *Et dukkehjem* står Helmer, mannen, som en kontrast til Nora, kvinnen. Der Nora kommuniserer på flere plan, er Helmer mer endimensjonal i sin kommunikasjonsevne. "Han (Helmer) framstilles som uten evne til å forstille seg. Han kommuniserer hele tiden på ett eneste nivå. Mot ham står Nora, som kommuniserer på flere nivåer, og som skifter holdning under stykkets gang" (Rønning 2006: 324). Nora går på mange måter gjennom en utvikling gjennom dramastykkets gang. "Bak en tåpelig ytre måte å opptre på viser hun at hun har evne,

vilje og integritet til å nå de mål hun har satt seg" (Rønning 2006: 324). Og om mulig får Nora en større bevissthet om seg selv, og ikke minst av samfunnets regler og krav, som hun blir bevisstgjort gjennom lånebrevet og kanskje også i Helmers reaksjon på avsløringen av det samme lånebrevet. "Om det ikke går fram at Nora er bærer av friheten fra begynnelsen av, at hun er selvstendig gjennom hele stykket, blir slutten forsert" (Rønning 2006: 324).

Frihetslengselen slår til i full blomst i Noras farvel, og Helmer sitter tilbake med et stort spørsmålstegn. Han sitter igjen med en tomhet som er ny for han. Han har hele tiden tatt Nora som en selvfølge, og kanskje ikke reflektert så mye over seg selv og sin egen identitet, og ikke minst sitt forhold til Nora. Noras farvel setter Helmers tanker i gang. Og derved er det også grobunn for en gryende følelse av å mangle noe essensielt i livet. "Han overtar ikke hennes drøm, men det kommer en lengsel i hans liv som ikke var der før, basert på en følelse av tomhet" (Rønning 2006: 324).

Det moderne i Nora-skikkelsen er hennes rolle som frigjører av spillet mellom kjønnene, og hvordan hun åpner opp for muligheten av å se seg selv, først som et menneske, deretter som kvinne. På denne måten etablerer hun en tilstand som legger føringer helt inn i vår tids kvinneidealer, frigjøring og likestillingsproblematikk.

8. Hedda Gabler som en moderne kvinne

Som vi har sett skriver John Stuart Mill en viktig tekst i *The Subjection of Women* fra 1869 hvor han fokuserer på den rollen som kvinnene hadde i datidens samfunn. En vurdering som har hatt stor betydning for hele synet på kvinnerollen helt opp til våre dager. Han er, som vi har sett, ikke bare opptatt av den negative betydning kvinnerollen har for kvinnene selv, men også hvordan dette slår negativt ut på mannen og de muligheter han har. Østerberg viser til, i sin bok om *Det moderne* fra 1999, hvordan Mill er opptatt av at de begavede kvinnenenes underkuete stilling er dobbelt uheldig. Det skal påpekes at Mill kanskje er mer opptatt av de begavede kvinner, og ikke nødvendigvis kvinner generelt.

Ikke bare gjør den at en begavet kvinne ikke får brukt sine evner fullt ut, men den bevirker også at hennes mann ikke får det. En underkuet kvinne blir dummere og mer smålig enn hun ellers ville vært, og holder dermed sin mann nede i middelmådigheten. Også mennene er tjent med at underkuelsen av kvinner tar slutt. (Østerberg 1999: 171)

En utilitaristisk bølge av tanker, som er opptatt av å få fram en etisk og sosial problemstilling,

med fokus på konsekvens og ikke hensikt, preger 1800-tallets reformativt forsøk som søker mest mulig lykke for flest mulig mennesker. I kjølevannet av dette ser vi fremveksten av sosiale og feministiske idéer som er opptatt av å finne en løsning som fører til at vi kan bli frie og lykkelige mennesker. Mill knytter seg til dette og definerer utilitarismen som søken etter den største lykke som moralens grunnlag. Han hevder handlinger og tankebaner er riktige, hvis de fører til og fremmer lykke, og definerer med det lykke som fravær av smerte, både i fysisk og i psykisk forstand. Utilitarismens tankegods sprer seg utover, og definerer grunnlaget for mange av de tankestrømmer som er tydelige for Ibsen i den tiden han skriver sine verker. Søken etter lykke er uansett et sentralt tema i de borgerlige dramaene som Ibsen skaper, og det er særlig tydelig hvordan både Nora og Hedda er personer som manifesterer dette behovet for å være lykkelige.

Hedda er et godt eksempel på en kvinne som befinner seg i en samtid som ikke gir henne rom for de grep hun trenger for å føle denne lykken hun så gjerne ønsker seg. Ifølge den irske forfatteren og Ibsen-forkjemperen George Bernard Shaw (1856 – 1950), er Hedda Gabler fanget i en tilstand som befinner seg mellom "(the) ideals which do not impose on her" (Shaw 1904: 58) og "the realities which she has not yet discovered" (Shaw 1904: 58). Hun lever altså i en skyggeverden, mellom det hun ønsker og det hun har, hvor hun ikke ser at hun ikke kan få det første, samtidig som hun ikke ser den virkeligheten hun lever i, og er en del av. Som datter av en enkemann og general, er hennes handlingskraft styrt av maskulinitetens evne til å handle før man tenker. Hun griper, som Terry Eagleton påpeker, tak i sine indre impulser, og handler instinktivt på disse. Hun ser ikke sine begrensninger, og er på jakt etter kontroll, og det er i denne situasjonen hun blant annet leketruer, og skyter over hodet på assessor Brack med en av farens pistoler. I møtepunktet mellom ideal og virkelighet, lever hun i en drømmetilstand som i den virkelige verden ikke gir rom for annet enn kjedsomhet. Hun er kvinne, og kan ikke ta de aktive valgene. Hun handler, men alltid i forhold til en manglende forståelse av sin egen posisjon og rolle i forhold til andre rundt henne, og da spesielt i forhold til menn. Igjen skaper dette bare frustrasjon og kjedsomhet. Det er en situasjon av tomhet og rastløshet.

Mottakelsen av Ibsens *Hedda Gabler* var heller kjølig. Flere kritikere er usikre på hva slags kvinneskikkelse Hedda er, og noen er usikre på om hun egentlig kan sies å være en *kvinne* i det hele tatt. Flere av kritikerne mener hun bærer trekk av å være umenneskelig, et monster, og det er ikke bare i Norge, og i den første tiden etter utgivelsen, at *Hedda Gabler*

skaper store overskrifter. Kritikerene i det franske *Le Monde* skriver etter en fjernsynsforestilling i 1967: "Hvilken gåte skjuler seg egentlig bak Hedda? Er hun fortvilet? Er hun ond? Er hun på jakt etter det absolutte ideal? Eller drives hun av behovet for å ødelegge? Kanskje alt på en gang?" (Hemmer 1978: 77). Ifølge Otto Hageberg, skal mottakelsen av en tidlig teaterframføring i København, ha vært spesielt ille "der publikum på Det Kongelige Theater hauka og lo på dei mest utrulege stader, blir det fortalt" (Hageberg: 1980: 63). Hva som er den egentlige drivkraften i Hedda Gabler, har det blitt spekulert over fra flere hold. Og svarene har vært like mange. Er hun et produkt av en gal manns abnorme fantasi eller kan man faktisk påstå at hun har menneskelige trekk, som man også kan ha sympati for? Er det slik at Ibsen har hentet inspirasjon fra en virkelig verden, for eksempel i det norske samfunnet? En kritiker som mente at Hedda faktisk var en virkelig kvinne, er den anonyme forfatteren Hanna Andresen Butenschøn (født Døderlein, 1851 - 1928). Butenschøn er ikke alene om å peke på at Ibsen, med dette dramaet, har greid å fange inn og beskrive virkelige mennesker i virkelige liv. For noe av debatten rundt dette stykket, går ut på om det var realistisk eller ikke. "Det var kritikere som så Hedda som en representant – ikke for tidens kvinner - men for tidens problematiske *fin-de-siecle*-type, og man kunne enes om dikterens psykologiske realisme på dette punkt" (Hemmer 1978: 78). Det er som om rammene for det som tidligere ble definert av den realistiske litteraturen, blir for trange i dette dramaet. Det pekes ut en ny retning, og det er også sagt at *Hedda Gabler* i større grad er et psykologisk drama enn en del av realismen. Samtidig skal vi se at dette dramaet i stor grad reflekterer, og peker ut, sider ved samtidens samfunn og sosiale sammenhenger, som i tydelig grad viser at Ibsen også her ønsker å sette realistiske problemområder under debatt.

Embetsstanden versus borgerskapet

Hedda Gabler foregår i et miljø som på mange måter er et miljø i kamp med seg selv. Det borgerlige miljøet på slutten av 1800-tallet, står på spranget inn i en ny tid, hvor gamle oppfatninger og regler for sosiale sammenhenger er på vei til å bli redefinert. Hedda-skikkelsen er et bilde på en kvinne som står mellom forskjellige verdensbilder. Farens påvirkning og oppdragelse, som er preget av hans aristokratiske idealer, er en del av Heddas identitet. Samtidig har hun giftet seg inn i et annet miljø og en annen klasse. I mangel på alternative potensielle ektemenn, faller valget på den godtroende vitenskapsmannen Jørgen Tesman, som forøvrig er lovet en god karriere. "Jørgen Tesman er sprunget ut av et

fattigfornemt miljø preget av småborgerlighet eller snarere embetsstand. Som blivende professor er han på vei ut av det miljøet og inn i det høyere embetssjiktet" (Rønning 2007: 346). Giftemålet med Hedda, med sin aristokratiske bakgrunn, er enda et hopp på rangstigen for Tesman. "Han har giftet seg opp i en aristokratisk familie. Han har kjøpt seg et herskabelig hus" (Rønning 2007: 346). Et huskjøp før det tiltenkte professoratet er endelig avklart, er et dristig kjøp, men nødvendig for Tesman. Han ville nok kapre den uoppnåelige Hedda ved å vise at han er noe større enn han kanskje er. Her ligger det en dobbelt bunn. Hedda begynner å bli eldre. For Tesman er hun idealisert som nærmest uoppnåelig, samtidig som hun velger ham fordi hennes valgmuligheter er i ferd med å forsvinne. De har egentlig begge et behov for den andre, men som vi skal se er begge behovene ikke tuftet på like stødig grunn. Ved å kjøpe huset, viser han at han er på vei oppover, sosialt sett, og han gir Hedda et inntrykk av at han er en mann som kan gi henne alt det hun ønsker seg. Heddass krav er ganske store og med god grunn, skal vi se, større enn det Tesman kan oppfylle. Tesman skaper en illusjon i sin småborgerlige tilværelse, gjennom det nye professoratet og kjøpet av huset, et løfte om tjenester og det som mere er, om at han er på høyde med Heddass mer aristokratiske sosiale plassering.

I dramaet blir Hedda kalt både fru Tesman og Hedda Gabler. Ibsen sier selv i, et brev til sin franske forlegger grev Prozor, at "stykkets tittel er: Hedda Gabler. Jeg har derved villet antyde at hun som personlighet mere er at opfatte som sin faders datter end sin mands hustru" (Hemmer 1978: 78). Det er tydelig at Hedda i større grad er sin fars datter enn sin ektemanns hustru. En situasjon som skaper, og legger grunnlaget for, de utfordringer som kommer i hennes forhold til Tesman. Hun er revet mellom ulike sosiale roller, og klarer ikke å finne en god balansegang. I tillegg kommer Heddass egne *demoner*, i form av bohemen og sjarlatanen Eiljert Løvborg. Idet stykket tar til, er ekteparet Tesman akkurat kommet hjem fra et lengre utenlandsopphold som også har vært en bryllupsreise. Ekteparet har flyttet inn i en ærverdig villa, som tidligere ble bebodd av en avdød statsråd. Denne herskavelige villaen er i det ytre en villa etter en generaldatters standard, men det viser seg ganske raskt at det forventede hus, som Hedda skulle føre, blir vanskeligere enn antatt, siden professoratet til Tesman lar vente på seg. Tesman har tatt opp stor gjeld for å kjøpe denne ærverdige villaen, men det viser seg at dette lånet ble tatt i raskeste laget.

Tesmans status ligger langt under Heddass aristokratiske tilhørighet, men med den nye stillingen følger det med en statusoppsving. I en samtale med frøken Tesman, som er Jørgen Tesmans tante, diskuterer de to det stipendet som han har fått for den reisen han og Hedda

hadde vært på, og frøken Tesman lurer på hvorfor stipendet ikke strakk "til for to" (Ibsen 1991: 295). Tesman svarer at: "Nei, nei, det er ikke så liketil å skjønne heller?" (Ibsen 1991: 295). Frøken Tesman, eller tante Julle som hun kalles, er forskrekket over at han har hatt med Hedda på en tur hvor han ikke hadde råd til å forpleie henne etter det hun har krav på. Tesman forsvarer seg med at "Hedda *måtte* ha den reisen, tante! Hun *måtte* virkelig det. Det ville ikke passet seg annet" (Ibsen 1991: 295). Kommentaren fra Tesman "det ville ikke passet seg annet", viser til både Tesmans ønske om å tilfredsstille det han tror er Heddas behov, og ikke minst hennes stands behov, men også til Tesmans eget behov for å streve oppover i status, stand og krav. Hedda er et eksempel på den vakre, intelligente, bortskjemte og litt virkelighetsfjerne jenta fra det øvre samfunnslag, som egentlig ikke har noe å gjøre og dermed kjeder seg i hverdagen. For Tesman blir Hedda et middel til å nå en høyere status. Mens for henne blir han redningsplanken når ingen andre muligheter byr seg. Man kan ikke si at dette er det beste utgangspunktet for et giftemål!

På en reise til Østerrike i 1889 traff Ibsen en mye yngre jente, som heter Emilie Bardach. Hun er fra Wien, og de treffes på et hotell i den østeriske alpelandbyen Gossensass. Ibsen blir tydelig svært forelsket, og de utveksler en rekke brev. Det er også pekt på at Emilie er den kvinnen som står som modell for Hedda Gabler skikkelsen, men dette er ikke sikkert. Det vi vet er at Emile Bardach var en sosietetskvinne, og hadde nok noe av den samme bakgrunnen som Hedda, og med det muligens et sosietetsliv preget av en mangel på et solid innhold og medfølgende kjedsomhet. Hun søker tydeligvis Ibsen, som er en mye eldre og kjent forfatter. Har hun kanskje behov for å finne bedre og mer spennende opplevelser i sitt liv? Uansett, Ibsen fullfører *Hedda Gabler* året etter møtet med Emilie Bardach. I Hedda peker Ibsen igjen ut en person, som befinner seg i møtet mellom to virkeligheter. Der Nora lever i konflikt mellom mannens og samfunnets moralske rammeverk og egne behov, ser vi her en kvinne som er fanget i et skille mellom en tradisjonell inndeling og egen forståelse av sosial posisjon. I dette skillepunktet problematiseres Heddass liv, og hun blir overklassejenta som må søke nedover for å finne en mann.

Eilert Løvborg - den moderne kunstneren

Hedda er en kvinne som hele tiden realiserer seg i forhold til menn. Hun er barn av sin far, mann av sin ektemann og nå kommer det en annen mann inn i hennes liv. Han har vært der før, men nå skapes det en konflikt gjennom det faktum at Hedda er gift. Denne mannen er

kulturhistorikeren Eilert Løvborg.

Det viser seg at den lysende karrieren til Tesman blir satt på mer prøve enn både Tesman og Hedda hadde forutsett. Heddas tidligere husvenn, Eilert Løvborg, tar nemlig opp kampen om det tilkomne professoratet. Hedda har en fortid sammen med Eilert Løvborg, og det er mulig de har hatt et forhold. Uansett har Hedda valgt den trauste Jørgen Tesman. Tesman og Løvborg er to svært forskjellige menn, selv om de har samsvarende bakgrunn i en felles interesse for historie. Der Tesman står for det fortidige, som vitenskapsmann og historiker, er Løvborg "en annen type som beveger seg mer i retning av historien som visjon" (Rønning 2007: 344). Den amerikanske historikeren Hayden White mener at Løvborgs "verk om framtiden nettopp representerer et oppgjør med konvensjoner og overlevert moral" (Rønning 2007: 344). På denne måten representerer Løvborg noe annerledes og noe nytt. Han er kulturhistorikeren og vitenskapsmannen som har brutt med sitt borgerlige miljø, uten å finne et nytt tilholdssted. Han har vært huslærer hos familien Elvsted, og i kompaniskap med Thea Elvsted har han skrevet en avhandling, men alt dette har bare vært noe midlertidig. Han finner ikke et miljø hvor han passer inn. Rønning peker på at Løvborg representerer den nye moderne kunstneren som dukker frem på 1800-tallet, og er kanskje en representant for det sjiktet av kunstnere som Ibsen selv er en del av. Hedda er på samme tid fascinert og skremt av denne kunstnerskikkelsen. I en samtale mellom Hedda og Løvborg i 2. akt, kommer det frem at Hedda drømmer seg tilbake til en fortrolighet de to har hatt. "HEDDA. Når jeg tenker tilbake på det, så var der dog noe skjønt, noe lokkende, - noe modig synes jeg der var over - over denne lønndomsfulle fortrolighet - dette kameratskap, som ikke noe levende menneske hadde anelse om" (Ibsen 1991: 311). I et utkast til *Hedda Gabler*, skriver Ibsen selv at: "Løvborg har bøjet sig mod Bohemen. Hedda drages mod den samme side, men vover ikke springet" (Rønning 2007: 347). Løvborg er en representant for bohemen, de nye kunstnerne, og i et av Ibsens utkast til *Hedda Gabler* sier Løvborg til Hedda: "Hvorfor skal jeg følge en samfunnsmoral som jeg véd, ikke vil holde ud en halv menneskealder til. Når jeg skejer ud, som de kalder det, så er det en flugt fra det samtidige. Ikke fordi jeg finder noen fryd i utskejselen. Dertil stikker jeg for dybt i det bestående" (Rønning 2007: 347). Utdraget er ikke med i den endelige versjonen av dramaet, men peker på noe vesentlig ved den skikkelsen som Ibsen skaper i Løvborg. Han er en søkende person som ser lengre frem enn det andre klarer; en bohem og moderne mann. Samtidig har han innsikt nok til å se at han ikke kan bryte helt ut av det som er etablert. I dette kan det ligge en opplevelse av at Ibsen selv så den tiden som

ville komme som et nødvendig skritt i den samfunnsmessige utviklingen, men vi ser - i tillegg en Ibsen, som også ser hvordan den overgangstid, som beskrives i Løvborgs ord og handlinger, kan skape problemer med de som søker fremover.

Løvborg er en skikkelse som eksisterer i et brytningspunkt mellom det som er, og det som kommer. Han er her en drivkraft for den nye tiden. Det er i dette den sentrale tematikken i *Hedda Gabler* befinner seg. Det er videre klart at Løvborg allikevel ikke selv helt ser hvor det nye skal komme, og hva dette skal bringe. "Slik sett kan Eilert Løvborg leses som et bilde på den nye fin-de-siècle-intellektuelle som bærer av en skuffelse, av å ha mistet troen på sitt samfunns framtid, og på rasjonalismen" (Rønning 2007: 347). På samme måte som Løvborg, i løpet av dramaet, ikke finner sin egen lykke og muligheter, kan vi se Ibsen selv, som i perioder følte seg lite verdsatt, og ikke særlig velkommen blant det etablerte samfunnet av negative kritikker og buende publikum. Hvis vi setter en sammenligning der Hedda er Emilie, og Løvborg er et uttrykk for Ibsens kreative og bohemiske urolighet, så fremstår også *Hedda Gabler* som et skjebnedrama med sterke føringer til virkeligheten og den tapte kjærligheten.

Å være kvinne og drømme om det skjønne

Den svenske dramatiker August Strindberg var overbevist om at Løvborg-skikkelsen var tegnet med ham som modell. Og Strindbergs livsførsel, med stadig tilbakevendende utskielser, kan umiddelbart sees som lik Løvborgs utvikling og liv. Som Løvborgs har også Strindbergs liv blant annet vært en utfordring i forhold til det annet kjønn. Dessuten har Strindbergs drama om frøken Julie visse paralleller med Ibsens *Hedda Gabler*. Akkurat som Ibsens *Hedda Gabler*, handler Strindbergs *Frøken Julie* om klasse og kjønn. "Det ene forholdet som bestemmer dramaet om Hedda Gabler, er det sosio-økonomiske forholdet mellom dramaets ulike personer. Det andre, som er forbundet med det første, og som er like viktig, er forholdet mellom kjønnene" (Rønning 2007: 348). Hedda er nødt til å gifte seg for å overleve økonomisk. Dette er utgangspunktet for å velge en mann hun ikke er forelsket i. Valget har rene nyttehensyn; hun må forsørges. Jørgen Tesman er ikke mannen i hennes liv, men hun har valgt ham fordi det er det mest praktiske. Egentlig er Hedda mye mer betatt av Eilert Løvborg, men han har en livsførsel og et liv som Hedda frykter. Skandalene rundt Løvborg er flere, og Hedda tør ikke ta det spranget som Løvborg har tatt. Et liv med Løvborg er på en gang noe skremmende og fascinerende, men Hedda trekker seg tilbake og velger i stedet den trauste Jørgen Tesman. Da det viser seg at Tesman ikke er den mannen hun

forestilte seg, og at de ikke kan ha det livet hun så for seg, går hun inn i en slags eksistensiell krise. Spørsmålet hun stiller seg er: Hva skal hun med Tesman når han ikke en gang kan gi henne den livsførselen hun ønsket seg? "Hun har mistet en del av den "frihet" som hennes opprinnelige stands økonomiske stilling medførte. Hun har, som hun selv sier, kommet inn i "tarvelige vilkår"" (Rønning 2007: 345).

Den aristokratiske storheten hun tidligere var en del av, er erstattet av "fattigdom" og trivialitet. Hun kan ikke føre et slikt hus som hun har sett for seg, og dessuten har hun erfart at kompaniskap med Tesman innebærer kjedsomhet. Hans interesse for kulturhistorie er ikke noe hun deler med ham. Og når de ikke har råd til å føre et selskabelig liv, er det ikke mye å glede seg over for Hedda. Dermed skapes drømmene om et annet liv i skjønnhet, hvor ikke hverdagens trivielle og kjedelige rutiner rår. Rønning peker på at dette temaet er mye brukt på denne tiden. "Det å være fanget av trivialiteten og lengte ut av denne etter skjønnhet og romantisk storhet er et tema som er sentralt i det nittende århundres litteratur. Det mest berømte eksemplet er Emma Bovary i Flauberts roman" (Rønning 2007: 346). Borgerskapets kvinner måtte gifte seg av nyttehensyn og ikke av ekte kjærlighet. Dessuten var oppgavene i ekteskapet først og fremst å behage mannen. Og når ikke mannen var en du brydde deg særlig mye om, ble det skapt et sterkt grunnlag for å drømme. Drømmen om et annet liv får grobunn; drømmen om et liv i skjønnhet skapes. Heddas drømmeliv er nettopp et sterkt eksempel på dette. Som vi har sett er Nora, med sine behov for å frigjøre seg og bli elsket, i *Et dukkehjem*, et annet eksempel. Selv om utgangspunktet for drømmene for Hedda og Nora er forskjellige, blir dette en sterk drivkraft i begges liv og utvikling. Heddas illusjoner om et liv i skjønnhet, blir etterhvert erstattet av et mer og mer desillusjonert syn på tilværelsen. Hun bruker da også sin kjedsomhet til å ødelegge for seg selv og andre. Selvmordet blir til slutt et faktum. I Noras skikkelse blir drømmene på en måte iverksatt idet Nora forlater hjem, ektemann og barn for å leve et liv i takt med egen integritet. Det kan stilles spørsmål ved om dette egentlig er den drømmen som ettertiden har pålagt Nora. I utgangspunktet ønsker hun seg bare betingelsesløs kjærlighet, og hennes drøm blir som Heddas knust når illusjonene brytes ned og begge stilles ansikt til ansikt med en brutal virkelighet. De to skikkelsene står langt fra hverandre i lynne, typetegning og idealer for hva som er det ideelle liv, men de er like i deres totale tap. Det er lest en sterk optimisme inn i Noras valg, siden hun faktisk går inn i en mulighetenes framtid, der Hedda tragisk dør for egen hånd. I så måte står de langt fra hverandre. Kanskje Ibsen blir mer pessimistisk med tiden? *Et dukkehjem* er skrevet i 1879, mens Hedda Gablers portrett er

fra 1890.

Hvis vi ser Noras brudd som et litteraturhistorisk og optimistisk syn på de mulighetene som en kvinne har, så blir Hedda malurten som helles i optimismens beger. Bitterheten ligger som en sterk eim gjennom moderniteten og optimismens lokaler. Det er Heddas pessimisme som i større grad reflekterer de faktiske forholdene for kvinner i denne tiden. Rønning peker på at den drømmen om det skjønne som Hedda, bak den pessimistiske utviklingen, bærer i seg, er "drømmen om et annet samfunn enn et der hun er redusert til en bunden kvinneverole" (Rønning 2007: 349). Løvborg har brutt med det tradisjonelle borgerskapet, og Heddas fascinasjon for ham kan sees på som en *ubevisst opprørsvilje*. Problemet er at Hedda ikke våger å satse på drømmen og Eilert Løvborg. Hun sitter fast i det etablerte samfunnet. Og fordi hun velger det hun velger, går hun sakte men sikkert til grunne. Optimismen som følger med i Nora drastiske farvel til Helmer og ekteskapet, er forlatt i Heddas tilbaketrekking og selvmord.

1800-tallet er en viktig tid for utviklingen av kvinnenenes rettigheter. Tiden preges av overgangen mellom gamle sosiale og kjønnsmessige mønster, holdninger og idéer og en ny tid med nye synsvinkler på hva det vil si å være en kvinne. Jeg har sett på hvordan det åpnes opp for nye muligheter, samtidig som denne overgangen skaper konflikter mellom hva det vil si, intellektuelt sett, å ta de nye skritt, og den faktiske virkeligheten som den enkelte kvinne befinner seg i. Det er en dragkamp mellom dem som ønsker at hun skal ta et skritt fremover, og de som holder henne tilbake. Ibsen reflekterer denne virkeligheten i sine dramaer, og vi har sett hvordan Nora blir fanget i et nett av føringer som ikke gir henne andre valg enn å forlate mannen. Hedda er fanget mellom plikt og behov, som Nora, men samtidig, i motsetning til Nora, drevet mellom ulike former for behov. Der Nora ønsker den absolutte kjærligheten fra sin mann, er Hedda mer opptatt av posisjonen og et dilemma, der hun må velge mellom Tesman, og hans utrygge trygghet, og Løvborgs tiltrekkende utrygghet.

Hedda er oppdratt av general Gabler, og har med hans maskuline verdier overtatt en fascinasjon med de pistolene som hun har arvet fra sin far. Vi kan også si at hun har også arvet hans mer tradisjonelle vurderinger av samfunnets form og utvikling, som er tuftet på konservative holdninger rundt tankene om posisjon, samfunnslag og kjønnsroller. Hun har tatt med seg sin fortid inn i sitt nye hjem, og - Rønning viser til hvordan et stort portrett av general Gabler henger på veggen i det "indre scenerom". Det er her Hedda senere flytter sitt gamle piano, og det er dette "bakre rommet (som) er hennes - Hedda Gablers rom, og i

dramaet skal det komme til å fungere som hennes tilfluktssted" (Hemmer 1978: 80). Hedda trekker seg tilbake hit allerede rett etter hjemkomsten fra utenlandsreisen i 1. akt når Tesman forteller Hedda at professoratet lar vente på seg, og at de må begrense utgiftene. Hedda reagerer med aggresjon og tilbaketrekning. I stedet for å gå i solidaritet med Tesman, trekker hun seg lenger unna ham. "Hun trekker seg tilbake til sin posisjon som generalens datter, og hun vil forsvare sin Gabler- integritet - med alle midler. Hun er ute av stand til å åpne seg for en verden som er hennes vesen fremmed" (Hemmer 1978: 80/81). Hedda er overlegen og ser ned på Tesman, og hans familie, og sukker oppgitt over deres småborgerlighet når for eksempel Tesman, i en scene, jubler over sine gamle tøfler. Ifølge Bjørn Hemmer har Ibsen skrevet - i et brev - at "Tesman – familien danner en enhet i dramaet ved sin felles tankegang, felles erindringer og felles livssyn" (Hemmer 1978: 81). De er en litt standard familie, med et felles interesse- og verdisystem og fanget i en litt traust forståelse av hva som er viktig i livet. Slikt sett har de kvaliteter som kan gi dem benevnelsen småborgerlig, og de befinner seg på et annet plan enn det Hedda gjør, eller ønsker å gjøre. I møtet med en slik "enhet", kommer Hedda til kort, og hun faller inn i et tiltaksløst liv uten virksomhet. Hun kjeder seg, og når man kjeder seg, er det lett å drømme seg bort. "Bak det stengde hos Hedda har det alltid levd fantasier om noko anna enn det skremende rollelivet. Desse fantasiane er uklære, men dei strekkjer seg liksom mot eit heilare, friare og meir utøymt liv" (Hageberg 1980: 67). Drømmene blir hennes ekte liv. Et liv av hemmeligheter, som er litt på kanten av hva som er normalt og ansett som sømmelig. Ifølge Otto Hageberg gjelder dette ikke bare i forhold til seksualiteten, men ikke minst i forhold til alt som har med menneskelig kontakt å gjøre.

Den kjenslesterke Hedda - og det må ho ein gong ha vore- har ein naturleg lengsel etter å gje seg livet i vald og vera nær andre menneske. Men den lengselen får aldre eksistera åleine. Han kjem til å leva i ein organisk symbiose med kravet om kontroll. Fram or denne konflikten veks livstrøttleik og angst. (Hageberg 1980: 67)

Hedda må undertrykke følelsene sine, og det kan settes spørsmålstegn med hvorfor Hedda, som med alt dette livsbejænde behov, har valgt en kjedelig person som Tesman. Hageberg peker på at giftemålet er et symptom på Heddas splittede følelsesliv. Hun velger bort sine drømmer og velger i stedet et ekteskap fordi dette er den eneste "sosialt aksepterte livsforma" (Hageberg 1980: 68). Hageberg setter dette i sammenheng med at Hedda kanskje valgte seg en mann som Tesman fordi han med sin trauste natur, og kanskje ikke store krav, ville la det bli rom for en mer utsvevende Hedda. Nå viser det seg at Tesman er en mann med egne behov

og drifter, og i løpet av bryllupsreisen har Hedda da også blitt gravid med Tesman.

Hedda og Eilert Løvborg – pistoler, døden og frykten for skandalen

Hedda har en stor frykt, og det er frykten for skandalen. Som en sosietetskvinne er hun nok opptatt av sladder og skandaler, og hun er nok også svært bevisst hva som skjer med dem som utsettes for en skandale. Hun frykter en sosial utstøtelse. Vi ser hvordan dramaet fokuserer på Løvborg og hans usømmelige og skandaleomsuste liv. Han er en spennende person, men det er ikke mulig for Hedda å velge ham. Bare nærheten og tilknytningen til ham er farlig for det ryktet og den æren hun har. I de valg Hedda gjør, ser vi en søken etter trygghet. Det er viktig for henne å ha en fast plattform som hun kan virke fra, og det viktig for henne å ikke la seg fange av det hun ikke kan kontrollere. Ved å velge Tesman bevisstgjør hun denne holdningen. Problemet er at Løvborg er så mye mer interessant enn Tesman. Hedda finner seg stadig i en konfliktsituasjon mellom fornuft og følelser. Som en skikkelse fra forfatter Jane Austens (1775 – 1817) *Fornuft og følelser* (1811), er hun som en romantisk heltinne som søker den ultimate kjærligheten, men der Jane Austens heltinne finner, velger og vinner kjærligheten, dette Heddas liv sammen, og som en moderne Romeo og Julie dør både Løvborg og Hedda gjennom en ganske tydelig pakt om to skjebner som følger hverandre i døden.

Heddas pistoler står sentralt i dramaet. Det er to stykker, og de har hun arvet fra sin far, general Gabler. I slutten av 1. akt, og hvor Hedda skjønner at det livet hun ønsket å få ikke vil bli noe av, tar hun pistolene sine fram og i nærmest forakt over Tesmans manglende evne til å gi henne et liv med hester og livtjenere, uttrykkes at hun i det minste har en ting hun kan "muntre seg med så lenge" (Ibsen 1991: 304). Hun tar fram pistolene, og Ibsen beskriver en Hedda som i avsky over mannens evneløshet, "*ser på ham med dulgt hån*" (Ibsen 1991: 304). I denne passiasjonen er det viktig å se at - Hedda ikke bare markerer en avstand til Tesman, men ønsker å forsterke en forakt for ham ved å bringe inn det Hedda egentlig er, en aristokratisk datter av general Gabler, gjennom å bringe pistolene fram. Tesman reagerer med angst og redsel. Hedda ser på ham med kalde øyne og sier, sikkert like kaldt: "General Gablers pistoler" (Ibsen 1991: 304). Pistolene ligger her som en trussel mellom Hedda og Tesman. På samme måte ser vi pistolene som en trussel som ligger mellom Thea Elvsted og Hedda. Thea kommer på besøk, på sin leting etter Løvborg, og forteller Hedda at en "kvinneskygge står imellem Eilert Løvborg og meg" (Ibsen 1991: 301). Thea forteller videre at Løvborg har sagt at denne kvinnen hadde truet Løvborg med en pistol og sagt at hun skulle skyte ham. Hedda

vrir seg unna og prøver å henlede oppmerksomheten mot de prostituerte, som Løvborg besøker. Thea er uvitende om at det har vært et forhold mellom Hedda og Løvborg. Det er også ut fra dette tydelig at Hedda har truet med å skyte Løvborg, kanskje i affekt og sjalusi, da han gikk fra henne, slik han nå har forlatt Thea.

Når 2. akt starter, ser vi Hedda lader en pistol, og da Brack kommer inn, hever hun pistolen og sikter på ham. "Nu skyter jeg Dem, assessor Brack" (Ibsen 1991: 305). Brack blir redd og sint, og Hedda skyter i luften. Som hun en gang har truet Løvborg, truer hun nå Brack. I forholdet mellom Hedda og Brack er det altså også en trussel med pistoler sentralt. I 3. akt, etter at Løvborg har mistet manuskriptet, og ikke ønsker å leve mer, gir Hedda ham en av pistolene. Hun viser den frem, og minner ham på at det er den samme pistolen som hun har truet ham med, en gang. Løvborg tar i mot og drar, hvorpå han skyter seg selv og dør. Det er som om Heddas gamle trussel fra den gangen han forlot henne, blir gjennomført nå. Den siste pistolen bruker hun til å ta sitt eget liv i siste akt. Pistolene står som et symbol for den forakt Hedda føler for de menneskene som svikter henne. Løvborg svikter henne flere ganger, Thea prøver å ta fra Hedda det hun selv ønsket å ha, Tesman klarer ikke å innfri hennes krav og Brack, med sin utpressing, er en konstant trussel mot hennes integritet og selvstendighet, som Hedda Gabler, stolt datter av general Gabler. Det er kanskje ikke så rart at en del så (og ser) på Hedda som fanget i galskapen.

Døds-symbolikken er sterkt til stede i *Hedda Gabler*, og ved siden av pistolene, ser vi også at Ibsen bruker rødfarge og hår som sterke uttrykk for den tragiske utviklingen i dramaet. Dette er sterke symboler som i *Hedda Gabler* kobler sammen med det erotiske spillet med døden; en blanding av skjønnhet og vold. Det er som Ibsen mikser sammen en romantisk forestilling om døden som den ultimate kjærlighetserklæringen med en mer moderne voldsestetikk. Denne koblingen mellom romantikk, erotikk og død tilhører en av romantikkens avarter i den gotiske romantiske litteraturen. Her kobles forfall, spøkelses, ruiner, monstre og romansesøkende individer i en salig blanding, som ble svært populær mot slutten av 1700-tallet. Grunnideen føres videre ut på 1800-tallet og forsterkes blant annet gjennom forfattere som Mary Wollstonecraft Shelly (1797 - 1851) og hennes *Frankenstein* (1818), samt John William Polidori (1795 - 1821) *The Vampyre* (1819). Begge tar tak i randhistorier i det moderne Europa, der *Frankenstein* blander mulighetene i en ny og teknologisk utvikling med den greske Prometheus-myten, og *The Vampyre* bygger sine idéer på europeisk folklore om det blodsugende monsteret. Begge erotiserer og romantiserer det grusomme, der doktor

Frankenstein dreper den skapningen han hadde skapt som partner for monsteret, og monsteret selv dreper Frankensteins unge kone. I *The Vampyre* er det vampyren, Lord Ruthven, som på bryllupsnatten tømmer sin unge kone for blod.

Fascinasjonen for koblingen mellom kjærlighet, romantikk og død finner vi som sentrale trekk i mye av populærlitteraturen på 1800-tallet, og for så vidt helt fram til i dag. Den tar tak i galskapen og det irrasjonelle og selvfølgelig det overnaturlige, men det er ofte en kobling som trekker inn en kvinnelig person som et offer for et mannlig styrende kontrollbehov. Kvinnen er den som besvimer, må reddes og som er fanget inn i en kombinert redsel og fascinasjon av monsteret. Hun er den vakre kvinnen, som ikke helt klarer å holde seg på trygg grunn, men som må utforske monsterets grenser for galskap og dominans. Hun møter terror med en nærmest erotisk åpenhet, som både vil møte monsterets hete og dødelige omfavelse og flykte fra det. Et trekk som har farget og preget skrekkfortellingen helt frem til i dag. I en siste populærkulturell inkarnasjon, TV-serien *Death Valley* skapt av MTV i 2011, ser vi hvordan unge kvinner i en erotisk dans med vampyrer aktivt søker etter hans bitt og trang etter blod.

I Hedda har Ibsen skapt en heltinne, som er sterkt til stede i sine valg, og hun er ikke den som lar seg ømt henfalle i en manns armer, men hun er samtidig et sterkt følelsesmenneske som i stor grad føler at hun mister kontrollen over sitt liv og handler deretter. Hun er altså preget av oppdragelsen hos sin far. De maskuline verdiene gir henne et handlingsmønster som ikke passer inn i hva borgerskapet anser som rette handlinger. Hun handler før hun tenker, hun truer og krever, og Tesman blir som en bifigur i hennes jakt etter egen lykke. Samtidig ligger de sosiale regler for væremåte som en grunnmur og tvangstrøye rundt henne, og hun klarer ikke å kombinere de to ytterpunktene i sitt liv. Hun veier Løvborg mot Tesman, velger den trygge men ønsker den spennende, og når Løvborg, etter den fuktige kvelden med assessor Brack og Tesman, drar til Dianas salonger, et bordell i byen, lager furore, slåss med politiet, blir arrestert og samtidig mister sitt viktige manuskript, ser Hedda at hun ikke kan velge ham uansett. Den skandalesøkende Løvborg har satt siste spiker i kisten for et mulig forhold mellom ham og Hedda. Den prostituerte beskrives som "en rødhåret en" (Ibsen 1991: 318), og det er Brack, som nærmest i skadefryd, forteller Hedda om Diana, "en veldig jegerinne – for herrene, - fru Hedda. De har visst hørt tale om henne. Eilert Løvborg var en av hennes varmeste beskyttere – i sine velmaktsdager" (Ibsen 1991: 318). Løvborgs løsslupne liv er tydelig en faktor som alltid har vært der og er ødeleggende for forholdet

mellom Hedda og Løvborg. Og det er sikkert i relasjon til dette at Hedda en gang har kastet Løvborg på dør og truet ham med en pistol. I 2. akt, i en samtale mellom Hedda og Løvborg, kommer det frem i Løvborgs ord om at "det var dem som brøt" (Ibsen 1991: 312), og Hedda svarer: "Skam dem, Eilert Løvborg, hvor kunne De forgripe Dem på – på deres freidige kamerat!" (Ibsen 1991: 312). Løvborg svarer raskt og utfordrende tilbake: "Hvorfor skjøt De meg ikke ned, som De truet med!" (Ibsen 1991: 312). Her kommer et viktig poeng inn: Hedda svarer: "Så redd er jeg for skandalen" (Ibsen 1991: 312). Det er ikke det at hun ikke ville eller ønsket å drepe Løvborg, men hun blir hindret i angst for den skandalen som dette kunne bringe med seg!

Den rødhårete Diana er en trussel for Hedda. Ut fra et kulturhistorisk perspektiv, er rødt hår ansett som et uttrykk for temperament og seksualitet. Som middelalderens fremstilling av den rødhårete Maria Magdalena - og et sterkt fokus på rødt hår som et tegn på hekser og vampyrer, ligger et tilsnitt av noe overnaturlig i bruken av rødt. Rødt er også fargen på blod, og rødt i seg selv, innbefatter også en symbolverdi for liv og kjærlighet. Diana gir Løvborg en fysisk og erotisk kjærlighet, som Hedda ikke kan gi ham. Ibsen beskriver Heddas hår som "*smukt mellebrunt, men ikke synderlig fyldig*" (Ibsen 1991: 296). Thea Elvsteds hår derimot er "*påfallende lyst, nesten hvitgult, og usedvanlig rikt og bølgende*" (Ibsen 1991: 298). Der Diana lyser seksualitet, er Hedda kontrollert og lukket, mens Thea kan sees som den vakre, som skjønnheten og den uskyldrene. Hvitfarge er brukt som symbol på det rene, men i et utvidet kulturperspektiv er det også en farge for døden - gjennom å betone fargen til skjelettet, restene etter den avdød. Her er det nok uansett det rene, uskyldrene, som er det viktige. Thea er også tydelig forelsket i Løvborg, som også har følelser for henne, og sier åpent til Hedda, mens han ser på Thea: "Er hun ikke deilig å sitte og se på?" (Ibsen 1991: 312). Hun har forlatt sin mann for å lete opp Løvborg. Hun har også skrevet dette manuskriptet sammen med Løvborg, og når Løvborg mister det, beskriver han det som om han har mistet et barn, drept et barn, hans og Theas. "Og jeg har hatt vårt barn med meg. På de og de steder. Barnet er kommet vekk for meg" (Ibsen 1991: 320). Løvborg prøver å skjule at han har mistet det, og lyver overfor Thea ved å fortelle henne at han har revet manuskriptet i stykker. Samtidig skyver han Thea fra seg, og sier at "jeg har ikke mere bruk for deg, Thea" (Ibsen 1991: 319). Løvborg prøver å holde masken ved å peke på at tapet av manuskriptet er en viljeshandling, og ikke bare et ulykksalig uhell. Han føler det er mindre skam i dette.

Hedda har et anstrengt forhold til Thea Elvsted. De er tidligere skolevenninner, men

det kommer frem at Thea alltid har vært redd for Hedda, som den gangen hadde truet med å brenne av håret hennes. Når Hedda skjønner hvordan det ligger an mellom Thea og Løvborg, følger hun dette opp og i misunnelse over det livet Thea lever, og i sjalusi overfor de følelser som ligger mellom Thea og Løvborg, sier hun at "jeg tror jeg svir håret av deg allikevel" (Ibsen 1991: 314). Håret trekkes også frem når Hedda brenner manuskriptet: "Nu brenner jeg ditt barn, Thea! - Du med krushåret!(...) Ditt og Eilert Løvborgs barn. (...) Nu brenner, - nu brenner jeg barnet" (Ibsen 321). I bunnen av denne ulykkelige situasjon, ligger det fremdeles et håp hos Hedda, og det er at Løvborg skal komme tilbake til henne, med vinløv i håret. Som vi har sett er dette en direkte henvisning til det forholdet som er mellom Løvborg og Thea, og det er også et uttrykk som henspeiler på frihet, livskraft og erotisk lykke. Ibsen bruker håret som et aktiv symbol, som viser hvordan de ulike personene forholder seg til hverandre på et følelsesmessig plan, og hvordan de er forventet å agere i møtet med hverandre. Når Løvborg skyter seg, og Hedda trekker pistolen mot tinningen, forsterkes bare dette symbolet ved å vise til det røde vinløvet i håret og blodet som vil fosse fra et skudd i tinningen. Vinløv er i seg selv grønne, men bærende i en krans på hodet er de gjerne fremstilt sammen med de røde druene og som uttrykk for den røde vinen. Samtidig har Hedda faktisk bedt Løvborg om å ta sitt eget liv, og om å gjøre det i skjønnhet. Han får hennes pistol og drar til den rødhårete Diana. Der skyter han seg i skrittet og dør.

Da Brack først forteller om dette, holder han sannheten skjult for Thea og Tesman ved å omskrive sannheten. Han sier at Løvborg har skutt seg i brystet og at han gjorde det hjemme hos seg selv. Etterpå, overfor Hedda, kommer hele sannheten fram. Hedda er veldig opptatt av at Løvborg skulle ha skutt seg i tinningen, og ser at det hadde vært best: "Altså ikke gjennom tinningen.....Ja, ja, - brystet er også godt" (Ibsen 1991: 325). Hun blir videre forferdet når sannheten om at han skal ha skutt seg i skrittet kommer fram. Brack bruker sin kunnskap om Heddas pistol til å true Hedda. Han vil ha henne for seg selv. Tesman har i forferdelse over det som har skjedd, bestemt seg for å samarbeide med Thea om å gjenskape det manuskriptet som Løvborg har mistet, eller som Hedda har brent. Hedda uttrykker et ønske om å hjelpe til med dette, men blir avvist. Tesman trekker seg vekk fra Hedda og søker sammen med Thea. Hedda føler seg forlatt og fanget, og uttrykker de berømte ordene: "Ufri. Ufri altså...Nei, - den tanke holder jeg ikke ut! Aldri " (Ibsen 1991: 327). Hun ser dermed ingen annen vei ut enn å ta sitt eget liv, men nå skal det gjøres i skjønnhet, slik Løvborg ikke hadde klart det, hun skyter seg i tinningen, i håret og skaper vinløvene på seg selv.

Ibsen bruker sterke symboler i sin fremstilling av den tragedien som *Hedda Gabler* er. Ved å bruke farger, rødt, blod, vinløv, erotikk og hår, spiller han på en lang tradisjon som binder sammen den menneskelige viljen og følelseslivet i konflikt med sosiale, tradisjonelle og normative systemer, som med et ytre press tvinger det enkelte individ inn i en ramme av konflikt og tvil. En konflikt som i mange tilfeller ikke kan få et godt utfall. Slik sett kan man se *Hedda Gabler* som et skjebnedrama som i stor grad reflekterer en problemstilling som befinner seg i tiden.

9. Den moderne kvinnelighet – skandaler og frigjøring

Med sine borgerlige dramaer lar Ibsen oss få et effektivt innblikk i problemstillinger som befinner rundt den borgerlige sfæren i det nye og moderne Europa mot slutten av 1800-tallet. Han setter opp en konfliktsituasjon i møtet mellom plikt og behov, og det er hele tiden et spørsmål om å gjøre et valg som er både sjelsettende, problematisk og ikke minst ødeleggende for hovedaktørene i dramaene. Ibsen skriver med en hensikt og et ønske om å sette problemer under debatt. Perspektivet knyttes til en samfunnsmessig, kulturell og sosial sammenheng, hvor kvinnes rettigheter, og kampen for likestilling mellom kjønnene, kjemper mot stridige normer, moral og kutyme for sameksistens. Som vi har sett er Ibsen i hovedsak opptatt av en frigjøring av mennesket og ikke kvinnen spesielt. Nora uttrykker at hun først og fremst ønsker å være et menneske og ikke bare kvinne, men i en opptegnelse til dramaet *Et dukkehjem* skriver Henrik Ibsen:

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

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

En kvinde kan ikke være sig selv i nutidens samfund, der er et udelukkende mandligt samfund, med love skrevne av mænd og med anklagere og dommere der dømmer den kvindelige færd med mandligt standpunkt.

Hun har begået falsk, og det er hendes stolthed; thi hun har gjort det av kærlighed til sin mand, for at redde hans liv. Men denne mand står med al hverdagslig hæderlighed på lovens grund og ser sagen med manligt øje. (Meyer 1995: 452)

Ibsen understreker her dette todelte forholdet mellom en kvinnelig og mannlig virkelighet,

hvor kvinnen blir taper fordi hun vurderes ut fra de kriterier som gjelder for mannen og ikke på egne vilkår. Når Nora ser bak mannens fasade av påtatt interesse for hennes ve og vel, og ser en mann som egentlig er bare opptatt av egen status og ære, synliggjøres an falskhet som ikke bare må sees i forholdet til privatsfæren mellom Helmer og Nora. I konflikten ligger det en beskrivelse av et samfunn som befinner seg i et skillepunkt mellom tradisjonelle vurderinger av det sosiale spillet og en ny moderne samfunnsmessig virkelighet. På samme måte befinner Hedda seg nær en løsning for egen frihet, men er fanget inn av de mønstrene som den mannlige kulturen setter, og kastet inn i et spill hvor hun ofres på mannens alter. Først som datter av sin far, så kjæreste med Løvborg, deretter som kone til sin mann og kjønnsobjekt for Brack. I *Hedda Gabler* prøver Hedda å rive seg løs fra de ulike rollene ved å avvise sin mann, ta livet av Løvborg og true Brack med pistolene. Det hun ikke ser er at hennes handlinger hele tiden vil bli vurdert ut fra mannens side, og gjennom kriterier som ikke tar hensyn til at Hedda bare forsøker å skape seg sin egen lykke. Hun presses og presses i retning av stupet.

Begge dramaene har en kjerne i denne konflikten mellom det tradisjonelle og det nye, eller i begge tilfeller definert som en kamp mellom kjønnene, det tradisjonelle patriarkatet og en nyere frigjøring fra dette. Samtidig er det en dypere fortolkningsmulighet i Noras ord om at hun, gjennom sin bevisstgjøring, i mindre grad er opptatt av de rollene hun har fått gjennom sitt liv, men er mer opptatt av den plikten hun har til å sette seg selv øverst. Dette er ikke en egosentrisk selvforherligelse, men et uttrykk for å først finne seg selv som menneske, før hun ikler seg andre roller. Helmer prøver å holde henne tilbake med ordene: "Du er først og fremst hustru og mor" (Ibsen 1991: 84), og Nora svarer: "Det tror jeg ikke lenger på. Jeg tror at jeg er først og fremst et menneske" (Ibsen 1991: 84). I *Et dukkehjem* er denne konflikten mellom Noras plikt overfor seg selv, og det som hennes sosiale tilhørighet krever av henne, tydelig. Hun sier selv, når hun anklages av Helmer for å være som et naivt barn som ikke forstår hvilket samfunn hun lever i, at hun "må se å komme etter hvem der har rett, samfunnet eller jeg" (Ibsen 1991: 84). Vi har også sett hvordan Ibsen selv kommenterer og uttrykker de frigjørende potensialene i *Et dukkehjem*.

Når det gjelder *Hedda Gabler* er frigjøringspotensialet og det sosialkritiske sprengstoffet ikke like tydelig, men også her finner vi en kvinne som først og fremst trenger å bli definert som et menneske, før hun ikler seg de andre rollene hun har. Problemet for Hedda er at hun ikke finner dette faste holdepunktet. Hun klarer ikke å rive seg løs, og det er mulig å

se, i Heddas desperate kamp etter å bli sett og hørt, en kvinne som i desperasjon roper på hjelp, der ingen hjelp er å finne. Noras bakgrunn er trygget i borgerskapet. Hun er lykkelig gift, hun har tre barn med sin mann og alt ser ut til å ligge på plass for et langt og godt liv. Hedda har ikke denne basen av trygghet. Hun svever i en mellomposisjon mellom ytre krav og indre behov. Denne konflikten er ikke skapt av en konkret situasjon, slik som ved Nora tilfelle, men ligger i henne uforløst og grunnet på hennes bakgrunn som jenta til general Gabler. Hennes feminitet er aldri blitt definert, slik Noras borgerlige bakgrunn har skapt kvinnen Nora. Hedda er som en mann; impulsiv, hissig og heller nær knyttneven som løsningen på en konflikt, enn å glatte den over med litt *lerkesang* og *ekorndans*. Nå vet vi ikke så mye om bakgrunnen til noen av disse kvinnene, men Ibsen fokuserer på Hedda som sin fars datter og vi får en forståelse av et forhold hvor Hedda var sammen med sin far i hans aktiviteter og på hans premisser. Hedda "red med sin far ut over veien" (Ibsen 1991: 293).

I bunnen av begge disse skjebnene, ser vi en kvinneproblematikk som balanserer mellom en nærmest deterministisk skjebneforståelse, hvor Hedda ikke har muligheten til å trekke andre valg enn den mest tragiske, og realismens mer positive og fremtidsrettede syn på mulighetene og menneskenes evne til å rive seg fra institusjonenes stengsler i Noras siste valg. Både Hedda og Nora møter opplevelsen av skandale. Generelt er det nettopp denne litt konkretløse og vage størrelsen som styrer deres skjebner. En skandale er styrt av mange faktorer, men befinner seg alltid i relasjonen mellom to punkter av det som er etablert, nødvendig, riktig og ikke minst moralsk rett, og en person eller gruppes handlinger og meninger som strider mot dette. Skandalen henger ofte sammen med ære, og opplevelsen av at skandalen gir tap av ære. Det er viktig for Helmer at skandalen ikke blir synlig. Hvis alle får vite om det som er gjort, vil Helmer miste ansiktet, skandalen vil bli et faktum, og han vil miste ære. Nora er mer opptatt av at Helmer støtter henne, og kjemper mot hans behov for å ha æren i behold, enn at hun selv skal unngå skandalen. I og med at hun går fra ektemann og barn, skaper hun vel kanskje egentlig en større skandale for Helmer og seg selv, enn ved de forfalskninger hun har gjort. Uansett bryter hun seg fri og legger seg på en linje av kvinners behov for å tydeliggjøre seg selv og sitt kjønn overfor mannen, og de ulike institusjoner som har definert rollene til da. Hedda derimot virker fanget i et skjebnedrama hvor hennes handlinger nærmest virker bestemt ut fra hennes tilhørighet, familiære forhold, men også rollen som kvinne. Som for Nora er det en skandale i ebbing, en skandale som man vil unngå, men der nettopp Nora ser ut og frem, trekker Hedda inn i seg selv, og avslutter det hele ved å

angripe seg selv, med midler, som er en del av hennes arv.

Kvinnenes plikter og rettigheter er et generelt tema, så lenge menneskene har vært opptatt av hvem vi er, hvor vi kommer fra og hvordan vi skal forholde oss til andre mennesker. På slutten av 1800-tallet er det tydelig at de mannlige prestasjoner er enerådende på de fleste områder. Den tyske sosiologen George Simmel (1858 - 1918) understreker nettopp dette i sitt essay "Weibliche kultur" fra 1911. Her sier Simmel at kulturen på de fleste områder ikke er kjønnsnøytral. "Den objektive kultur var med unntak av noen få områder en rent mannlig kultur. Det gjaldt kunsten, industrien, vitenskapen, handelen, politikken og religionen" (Rønning 2007: 312). Dermed er det mannlige idealet rådende på de fleste kulturelle arenaer. Mannen sitter med betingelsene, og blir dermed den objektive valør av kulturell kapital. Dette blir dermed dobbelt utfordrende. Ikke bare er det mannen som setter betingelsene, men det er også *han* som utøver den kulturelle aktiviteten. På denne måten blir mannen både premissleverandør og utøver. Simmel trekker i sine filosofiske betraktninger blant annet fram at evnen til å skape begreper og til å uttrykke seg i objektive vendinger, er forskjellige for menn og kvinner. Ifølge Simmel eksisterer det mannlige normer uten innsikt og forståelse for at den kvinnelige kulturen bygger på andre regler og normer for aktivitet. Som vi har sett peker Ibsen nettopp på dette i sine notater i forkant av utgivelsen av *Et dukkehjem*. For Ibsen er det ikke mulig å generalisere over kjønns skillet. Han mener at vi må se at det er ulike regler og forståelsesrammer for de to kjønnene, og det er et faktum at kvinnenes handlinger, på 1800-tallet, blir dømt etter det regelverk som gjelder for mennene. Av den grunn ser Ibsen problemet i at en kvinne ikke kan finne seg selv, og se hvem hun egentlig er. Hun er fanget i det mønsteret som er satt av mannen.

Kvinnens reelle kår endrer seg i annen halvdel av 1800-tallet. Den moderne kvinnelighet oppstår. Disse endringene kan i stor grad knyttes til den generelle teknologiske utviklingen i samfunnet, og at behovet for kvinner og menn ble mer og mer likt i arbeidslivet. Byene vokser og skaper roller og funksjoner som ikke lenger er knyttet til tradisjonelle mønstre for arbeidsfordeling. Rønning peker på hvordan kvinnene dukker frem i "tidens nye næringer - lærerinner, sykepleiersker, kontordamer, telegrafistinner osv. Dette førte igjen til at kontrasten mellom det lukkede liv i familien og det åpnere liv på arbeidsplassene utenfor hjemmet ble skarpere" (Rønning 2007: 313). Det åpnes opp for en sekulær intellektualisering, uten å kreve tilhørighet til eldre maktstrukturer, og med kunnskap øker bevisstheten om at det er behov for mer kunnskap. Det gir også rom for frihet og uavhengighet, og en sterkere

feministisk oppblomstring gjør sin entré. Den britiske feministen, forfatter og filosof Mary Wollstonecraft (1759 - 1797), moren til Mary Wollstonecraft Shelly, som vi har sett skrev *Frankenstein*, mener at kvinnene har fornuft på samme nivå som mannen, og at de av en slik årsak burde ha de samme rettigheter; økonomisk, sosialt og politisk. Hun legger fornuften til grunn, og er av den grunn ofte ansett som en grunnlegger-skikkelse for den moderne feminisme.

I borgerskapets lokaler blir de sosiale ideene uttrykt som ønsker for tryggere og bedre rettigheter i ekteskapet. De borgerlige kvinnenes ansvarsområder blir endret i forhold til de gamle og tradisjonelle samfunn. I den form at mye av organiseringen i hjemmet, og oppdragelsen av barna, blir overlatt til tjenestefolk. Kvinnens hovedoppgave utviklet seg til å være et kjønnsobjekt for mannen. Hun skal med andre ord fungere som en *oppkvikker* for mannen. Dessuten skal hun bære slekten videre, gjennom å føde barn, og oppdra dem i de tidlige barneårene. Utover dette er arbeidsoppgavene få. Allikevel blir kvinnen gjerne betraktet som det følelsesmessige midtpunktet i familien. Dette at kvinnen skal være det følelsesmessige sentrum i familien, uten å ha de juridiske tilsvarende rettigheter, blir også provoserende for radikale menn i denne tiden. "Kvinnenes stilling i de borgerlige hjem kom for mange følsomme og intellektuelle menn til å bli stående som en av de klareste motsigelser i et samfunn som så på seg selv som fritt" (Rønning 2007: 315). Kvinnens endrede betingelser i det borgerlige hjem blir altså ikke bare en kampsak for kvinner. En radikaliserings holdningene rundt dette allierer både menn og kvinner i et felles syn på skjevheten i maktforholdet mellom menn og kvinner. "De ufrie strukturene rammet disse mennenes nærmeste - deres mødre, søstre, hustruer, elskerinner og døtre" (Rønning 2007: 315). Ibsen og de norske forfatterne Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910), Alexander Kielland (1849-1906) og Jonas Lie (1832-1910) undertegnet for eksempel en petisjon til Stortinget i 1884 om at kvinnen burde sikres i ekteskapet med eiendom. Ibsen er altså en av dem som står opp og fram, og forsvarer økte rettigheter til gifte kvinner i borgerlige hjem. Dessuten blir kvinners rettigheter problematisert i litteraturen. Både av og om kvinner. Ibsens modernistiske dramaer er ett eksempel på dette. Men også de kvinnelige forfatterne Camilla Collett (1813 - 1895) og Amalie Skram (1846 - 1905) setter kvinners rettigheter og likestilling på agendaen. I europeisk sammenheng kan en trekke fram navn som George Sand (1804 - 1876) fra Frankrike, George Eliot (1819 - 1880) og Elizabeth Gaskell (1810 - 1865) fra Storbritannia. Disse forfatterne var med på å bevisstgjøre kvinner og menn om kvinners liv og vilkår.

10. Den moderne kvinne – seksualitet og ekteskap

I 1880-årene blir seksualiteten debattert heftig i Skandinavia i den såkalte sedelighetsfeiden. De intellektuelle og kunstnerne var opptatt av likestilling mellom kjønnene, og det er også en åpning for en fristilling av kvinnen i forhold til hennes seksualitet. Borgerskapets forkjempere, med sin rot i familien og ekteskapets hellige grunnvoller, sto hardt imot dette. Ibsen deltar ikke direkte i denne debatten, men bruker temaet i sine dramaer, og viser ofte hvordan mannens holdninger overfor kvinnen er det som gir henne de problemene hun får. Dette er tydelig problematisert i *Et dukkehjem*. Vi kan også se hvordan flere av de andre dramaene til Ibsen går inn i denne materien, og ser her hvordan relasjonen mellom menn og kvinner, og da spesielt i forhold til ekteskapet dem i mellom, viser og utvikler seg. Eksempler på dette ser vi i *Når vi døde vågner* (1899), *Rosmersholm* (1886) og *Fruen fra havet* (1888). Her er flere av de mannlige portrettene av en slik art at de støtter opp under idéen om at "mannens prosjekt er å forme kvinnen" (Rønning 2007: 317). Et problemområde er kvinnens seksualitet. Ut fra den generelle opplevelsen i den vestlige historien om at kvinnen i seg selv ikke har en egen seksualitet, men styres og kontrolleres av mannens egne behov, blir det problematisk når man forsøker å vende blikket inn mot kvinnens egen seksualitet. Ibsen problematiserer ikke kvinnens seksualitet direkte, men spiller på den og bruker den som et aktivt middel i kampen mellom kjønnene; som en kile presset inn i spillet mellom kjønnenes behov, lengsler, krav, ord, krangler, sorger og gleder. Ibsen kjører ingen direkte linje, og stiller seg ikke på linje med den mer radikale kvinnebevegelsen, som i større grad uttrykker behovet for et større fokus på kvinnes egen seksuelle drifter. Der forfatter og skuespiller August Strindberg (1849 – 1912) beskriver den kvinnelige kjønnsdriften som noe angstfullt og tvetydig, prøver heller Ibsen å beskrive kjønnsdriften som noe tiltrekkende, et viktig aspekt ved det å være en kvinne. Og ikke bare det, men også som noe som kan være produktivt. "Det perspektiv som kan leses ut av Ibsens kvinneskildringer, er at kvinnene står for det eneste mulige og svake håp om å gjenopprette en seksuell balanse i samfunnet" (Rønning 2007: 318). Allikevel byr dette på utfordringer for Ibsens kvinneskikkelser. Med unntak av Noras dramatiske farvel fra ektemann og barn, er Ibsens kvinner resignerte. Heddas dramatiske selvmord er et godt bilde på nettopp dette. Idealene om det skjønne og vidunderlige er der, men utbruddsforsøkene blir med tafatte forsøk. Idealene blir møtt med realiteten. Kvinnene i

de borgerlige hjem på slutten av 1800-tallet hadde, når det kom til stykket, begrensede muligheter både på det juridisk og det holdningsmessige planet. Deres seksualitet lider av dette.

Sammenbrudd og desillusjon er hovedtemaer i mye av kvinnelitteraturen de to siste tiårene av det nittende århundre. Kulturradikalerne ønsket seg ekteskap basert på kjærlighet og selvstendighet mellom to "frie" individer. Synspunktene og utgangspunktet for disse er allikevel forskjellige når vi ser på kjønnsdelingen mellom mann og kvinne. Kvinnene verner generelt om ekteskapets åndelige verdier, men når vi kommer inn på de økonomiske sidene av et ekteskap, blir det en skjevdeling mellom kjønnene, som spiller ut problematikken rundt forståelsen av kvinnerollen som nær prostitusjon. En ser kvinnens rolle, som lik den prostituerte, på grunn av hennes behov for å tilhøre et ekteskap, hvor han betaler for hennes følelser. Det blir en konflikt mellom ideal og realitet, hvor utopien ikke stemmer med virkeligheten, og kvinnene ser ingen vei ut av uføret. Når utopien ikke stemmer med realiteten, slår resignasjonen rot i kvinnens liv.

Hanskedebatten har sitt utgangspunkt i Bjørnstjerne Bjørnsons drama *En hanske* (1883). I dette stykket går Bjørnson inn for at også menn, som kvinner, skal være seksuelt avholdne før ekteskapet. "Dette ville styrke mennenes moral og helbred, samtidig med at man ville komme prostitusjon og annen usedelighet til livs" (Rønning 2007: 319). Hovedpoenget til Bjørnson er å vise den hyklerske borgerlige dobbeltmoralen, der den ekteskapelige kjærligheten hylles, mens man ser gjennom fingrene på mannens utenomekteskapelige forhold. Dramaet blir utgangspunktet for en debatt om kvinnes kår i ekteskapet. Redaktør og kvinnesaksforkjemper Elisabeth Grundtvig (1856-1945) var en av talerne på det lukkede kvinnemøtet i Dansk Kvindesamfund i mars 1887, og i hennes foredrag, *Nutidens Sædelige Lighedskrav*, er hun positiv til Bjørnsons synspunkter i dramaet. Grundtvig er enig med Bjørnson i at mennene må lære å tøyse kjønnsdriften sin på samme måte som kvinnene i mange generasjoner før har gjort. Sidesprang må unngås, og mennene må lære seg å leve i ekte ekteskap. Både Bjørnsons drama *En handske*, og ikke minst Grundtvigs foredrag, blir lagt merke til og George Brandes skriver i juli 1887 flere innlegg i *Politiken*, hvor han gjør narr av hanskekvinnene, og ikke minst Elisabeth Grundtvig.

Grundtvig er ikke fornøyd med angrepet og går til sak mot *Politiken*, med Bjørnstjerne Bjørnsons støtte. Hun vinner saken, med den følge at redaktøren i *Politiken*, Viggo Hørup, må betale en bot. Denne striden fører til at Bjørnson og Brandes bryter med hverandre, og vi ser

hvordan en praktisk implikasjon av en teoretisk modell splitter i utgangspunktet personer som deler ståsted. Konflikten mellom Bjørnson og Brandes, og ikke minst mellom kvinnesakskvinnen Grundtvig og kulturradikaleren Brandes, understreker dette. Idylliseringen av ekteskapet, som Bjørnson og Grundtvig blir talspersoner for, blir møtt med sterk motstand av kulturradikalerne. Brandes kjemper blant annet for at kvinnene skal slå seg ut av det han betrakter som ekteskapets fangenskap. "Han ønsket at kvinner og menn skulle bli frie og selvstendige individer. Men han tok ikke høyde for at om kvinnene skulle ha samme frie stilling som menn, var det avhengig av økonomi, utdanning, sosial innflytelse og anseelse" (Rønning 2007: 319). I så måte er kvinnenes reelle muligheter noe annet enn menns faktiske muligheter. Reell selvstendighet for kvinnene har med andre ord en lengre vei å gå. Og selv om flere og flere kvinner frigjør seg fra de vedtatte konvensjonene, og at man dermed ser en gryende forandring, er det allikevel langt fra utopiene til realitetene. Det er menns egenskaper, evner og ikke minst hans vedtatte rett som meningsbærer som definerer den arenaen hvor kvinnene skal slå seg inn på. Brandes holdninger blir dermed vanskelige å gjennomføre i virkeligheten. Vi ser jo hvordan Ibsen fremsetter grunnlaget for den økonomiske styringen i ekteskapet mellom Nora og Helmer som definert ut fra de prinsipper som Helmer har satt, og det er ikke rom for en alternativ forståelse av hvordan familien skal styres.

11. Sammenfatning av offerrollen i et kvinne- og samfunnsperspektiv

Vi har sett hvordan Ibsens samtid er sterkt preget av en debatt rundt forholdet mellom kvinner og menn, om hvorvidt kvinnen bør få rettigheten til å ha de samme mulighetene som en mann. Ibsen, Bjørnson, Kielland og Lie undertegnet, som vi så, petisjonen om kvinnenes rett til å eie eiendom. Forfatterne plasserer seg dermed rett inn i stridens kjerne, som har det problemet at hvis kvinnen skal ha like rettigheter som mannen, så må dette redusere de kravene som menn setter i forhold til ekteskap og rettigheter rundt eiendom og penger. Dette er et økonomisk, samfunnsmessig og ikke minst moralsk problem. Det er dermed klart at dette ikke er noe som kan løses over natten, men som må være en del av den samfunnsmessige utviklingen i årene som kommer. På en måte kan vi, rent spekulativt, se en utvikling i Ibsens forfatterskap og i hans vurderinger av spørsmål rundt en kvinnes posisjon. En kan si at *Et dukkehjem* bevarer en slags form for positivitet, mens *Hedda Gabler* er fanget i resignasjonen rundt de muligheter

som aldri blir realisert for kvinnene. Dette gjelder både mangel av økonomisk selvstendighet, men også i forhold til kjærligheten. Som Moi peker på, kan Ibsens forfatterskap sees på som en del av en tidlig modernisme siden han tar et opprør med idealismen og vender seg mot det hverdagslige, det virkelige og reelle i vanlige menneskers liv. Som Moi sier det: I forfatterskapet ser man "en kretsing rundt kjærlighetens betingelser i moderniteten" (Moi 2006: 317). I *Et dukkehjem* er legges handlingen til et hverdagslig miljø i samtiden. Temaet er moderne og ser på kvinnenes situasjon i forhold til familie og samfunn, samt kjærlighetens vilkår. Er det slik at kvinnen skal ta til takke med sin "utdelte" ektemann selv om kjærligheten opphører? Blir forestillingen om kjærlighetens kår, gjennom for eksempel Noras kamp, problematisert på en slik måte at det ikke bare kreves en radikal forvandling av lover og institusjoner, men er det også behov for en forvandling "av mennesker og deres forestillinger av kjærligheten" (Moi 2006: 318)? Noras ektemann er fanget inn av ideen om det fullkomne ekteskapet, det idealistiske livet, det riktige levesettet og spiller rollen sin til det fullkomne. "Helmers idealisme og Noras tankeløse etteraping av den får dem dessuten til å teatralisere både seg selv og hverandre, mest påfallende ved at de ser seg selv som stjerner i forskjellige idealistiske iscenesettelser der oppofrende kvinner og reddende menn har hovedrollene" (Moi 2006: 318). Ibsens problematisering av ekteskapet, og samfunnets idealisering av rollene mellom kjønnene, kan vi plassere i en ramme av kritikk mot en stagnert rollefordeling. Og opplevelsen av tradisjonelle institusjoner blir holdt kunstig i live av behovet for kontroll. Torvald Helmer går, som tidligere omtalt, i front for en holdning av ren moral, støttet opp av den generelle opplevelsen av at det som er, er det som er riktig. Han ser seg selv som opphøyet i en situasjon, der det riktige ikke omfatter handlingen i seg selv, men at ingen ser at handlingen er gjort. Helmers moral er en fasade av idealiserte tanker om ren moral, og det opphøyde ekteskapet, og hans raseri mot Nora er ikke opptatt av Noras handlinger i seg selv, og heller ikke hva hensikten med handlingene er, men at han går ren og plettfri fra det hele. Hvis Nora kan skjule pengelånet fra Krogstad, er det helt greit for Helmer å fortsette spillet, og ekteskapet, med Nora. De spiller begge sine roller, men Helmer plages ikke av at denne teatraliseringen over deres liv, som en falsk ferniss over de egentlige følelsene og handlingene i ekteskapet. Skandalen er unngått, og dermed er æren i hevd. Moralen er at så lenge ulovlighetene foregår i det skjulte, så er det helt greit. Men spillet er avslørt for Nora. Hun kan ikke fortsette et ekteskap basert på det skinnhellige. Hun vil ha ekte kjærlighet fra Helmer, og vil dermed ikke være en oppofrende kvinne som skal reddes av ektemannen. Et større alvor er

avslørt for Nora, tiden som spillfuglen er over. Hun ser ikke lengre på seg selv som en *dukke*, som bare er ute etter å tilfredsstillte ektemannens behov. Og rollene som *hustru* og *mor* er heller ikke lengre nok når hustru- og morsrollen er å "spille" etter Helmers linje, og dermed være spilloppmakeren som lever ut ulike roller, som ikke er annet enn å behage mannen. Og hva kan hun gi til barna sine når hun ikke er annet enn en dukke? På hvilken måte kan hun da berge seg selv, ektemannen og barna sine? Jo, ved å forlate mann og barn!

I de to Ibsen-dramaene jeg har sett på ser vi to grunnleggende ulike kvinneskikkelser. Samtidig er de i all sin ulikhet begge uttrykk for de kvinner og de kvinneroller som preger 1800-tallets Europa. Begge er 1800-talls kvinner. Samlet kjenner de tidens muligheter som Nora, og hvor galt det kan gå når de ikke vet å kjenne sin plass som Hedda. De er fanget av krav om tilpassing og tilhørighet til både klasse, stand og kjønn. Dette er eksterne krav fra en omliggende sosial krets av mennesker og institusjoner. Eksterne krav som objektiviseres, og dermed internaliseres inn i deres bevisste og ubevisste tanker. Det som i utgangspunktet er føringer utenfra, utvikles til en sannhet i den enkelte. Begge er offer for denne føringen.

Nora er ofte satt opp som den kvinnen som bryter med alle regler, som forlater mann og barn, som bringer den moderne og aktive kvinnen frem i litteraturen. Som et eksempel er hun nærmest idealisert, og løftet opp, som et ikon for alle kvinners kamp for å ta kontrollen over eget liv. Ibsen er en forteller, og skaper historier og drama med mennesker i hovedrollene. Han er preget av sin egen tid, og problematiserer dermed reelle menneskelige problemer. Det vi ser er en kvinne som ikke er bare en løsning for en idealisert kvinnebevegelse, men som gir uttrykk for den reelle situasjonen som kvinner på den tiden hadde. Nora er et offer, og handler med utgangspunkt i dette. Hun agerer og reagerer, og selv om hun tar harde, selvstendige valg, taper hun kontakten med barna, med familien, med Helmer, og vi må gå ut fra at hun beveger seg ut i en situasjon hvor hun stilles i en økonomisk vanskelig situasjon. Vi kan hylle henne for hennes mot, og for å ta noen nødvendige valg, men Ibsen er nådeløs, der han lar Nora ta en endelig beslutning og avviser Helmer totalt. Han er ikke lenger hennes mann, og hun er for så vidt heller lenger mor til sine barn. Hun har med det gjort det totale offer frigitt seg helt med ordene "jeg mottar ingen ting av fremmede" (Ibsen 1991: 85) på Helmers siste forespørsel om han kan hjelpe henne med noe. Hun er frigjort, men samtidig det absolutte offer for de ytre situasjoner og sammenhenger, som hun prøver å vri seg unna.

I motsetning til Nora, er Hedda ikke på jakt etter en frigjøring, men ønsker heller å

finne mulighetene i det som er. Det er lett å peke på Hedda som en *femme fatale* når hun leder Eilert Løvborg inn i døden ved å gi han en av arvepistolene sine. Hun trekker i trådene ved å sette mennene rundt seg opp mot hverandre. "Hun vil at alle tre skal danse etter hennes pipe, og når Løvborg tilsynelatende har trukket seg fra henne til fordel for Thea Elvsted, gjelder det å skade både ham og henne. Da er det den demoniske Hedda som handler" (Rønning 2007: 351). Thea Elvsteds inntreden i Heddas liv setter i gang prosesser. Thea har hatt den nærheten til Løvborg som Hedda har ønsket seg, og som hun for så vidt hadde i sin tid. Og Hedda blir rimelig sjokkert over at Thea har forlatt hus og hjem for å finne Eilert Løvborg. "De har begge gått inn i ekteskapet for å bli forsørget. De er forvandlet til ting i forhold til sine menn" (Rønning 2007: 350). Allikevel har Thea det motet som ikke Hedda har hatt. Thea har med sin reise forlatt ektemannen for å finne igjen sin kjærlighet; Eilert Løvborg. "Da Thea Elvsted sliter fortøyningene og følger etter Løvborg, gjør hun det ikke av lengsel etter frihet, men ut fra et ønske om å gå opp i Eilert Løvborg. Hun bryter ett avhengighetsforhold til mannssamfunnet for å gå inn i et annet. Hun bryter ikke med det tradisjonelle kvinneidealet, hun underkaster seg det" (Rønning 2007: 351). I så måte er ikke Theas opprør spesielt opprørsk. Thea har fått for seg at hun skal hjelpe Løvborg med å få gitt ut manuset. "Thea Elvsteds rolle blir å stå som forløser for Eilert Løvborgs livsverk. Det er derfor naturlig at hun ser på dette verket som et barn som hun har båret fram" (Rønning 2007: 351). Og dermed kan Heddas reaksjon på å brenne manuset til Løvborg (og Thea) ikke bare være ondskap, men også en frustrasjon over "at den kvinnen som tilsynelatende har kappet fortøyningene, likevel ikke gjør annet enn å oppfylle mannssamfunnets kvinneverole" (Rønning 2007: 351). Slikt sett kan Heddas reaksjon, brenningen av manuskriptet, ses som et utslag av en kjønnskamp. Som Helge Rønning beskriver det i *Den umulige friheten- Henrik Ibsen og moderniteten* fra 2007:

Den er for det første et uttrykk for et ønske om å ødelegge "barnet", også det hun selv bærer. For det andre er det et uttrykk for et ønske om å skade den kvinnen som bare er en projeksjon av rollen hun selv kjemper mot å bli underkastet. For det tredje er det et uttrykk for et ønske om å knuse mannens karrieresamfunn. (Rønning 2007: 351)

I denne sammenhengen kan Hedda sees på som et offer fordi hun i kraft av å være kvinne kun sees på som en fødemaskin i ekteskapet. Det er hennes rolle, som kvinne, å bære slekten videre. Rønning beskriver dette blant annet i tante Julles betraktninger over Jørgen Tesmans ekteskap med Hedda Gabler. "For Tante Julie er Hedda ikke heller noe annet enn et ledd i

Jørgen Tesmans verden. Hun skal bli mor til hans barn. Hun er et avlsdyr. Hun avskyr rollen som mor, fordi den er intimt knyttet til rollen som mor, fordi den er intimt knyttet til rollen som forsørget og ufri kvinne" (Rønning 2007: 349). Og når Hedda forulemper tante Julle og sier at hun har en gammel hatt, så er "det ikke tante Julle, men Hedda som er offeret, som Th. W. Adorno så treffende har påpekt" (Rønning 2007: 350). Ellers i dramaet er Hedda ikke annet enn et slags objekt for menns kjønnsbegjær. Jørgen Tesman er allerede nevnt, men også assessor Brack kan nevnes i samme kategori. Assessor Brack er tydelig tiltrukket av Hedda, men med Eilert Løvborgs inntreden føler allikevel Brack sin rolle truet i det tesmanske hjem. "BRACK. Ja. Jeg tilstår det ville falle meg mer enn pinlig om denne herre fikk fast innpass her. Om han, som en overflødig- og uvedkommende – skulle trenge seg inn- HEDDA. -inn i trekanten? BRACK. Nettopp. Det ville for meg være det samme som å bli hjemløs" (Ibsen 1991: 319). Heddas drøm om Løvborg har noe drømmeaktig over seg, et skjær av noe uoppnåelig. I Heddas drømmer blir Løvborg, det forbudte, noe som ikke bare blir å leve ut et kjønnsbegjær, men også et uttrykk for å kaste seg ut i drømmen om det skjønne. Og med det bli fri fra samfunnets krav og forventninger. I Theas avhengighetsforhold til Løvborg møter hun seg selv i døra. Hedda "ser" seg selv og liker ikke det hun ser! Dermed blir Heddas reaksjon å ødelegge dette speilbildet hun ser av seg selv i Thea. Denne "projeksjon av rollen hun selv kjemper mot å bli underkastet" (Rønning 2007: 351). Og gjennom å brenne manuskriptet, dreper hun "barnet", hun klipper dessuten navlestrengen mellom Thea og Løvborg. Ikke minst ødelegger hun for utnevnelsen av professoratet til Løvborg. Fordi manuskriptet ikke kan gis ut, så er professoratet ikke lenger en realitet for Løvborg. Hedda Gabler knuser dermed Løvborgs, mannens, karrieremuligheter. "Nå brenner jeg ditt barn, Thea! " (Ibsen 1991: 321). Problemet er at Hedda, med sin handling, også ødelegger for sin egen mulighet til å få Løvborg. Som en *femme fatale* slår hun ut for å ta kontrollene over mennene i sitt liv - og vi kan se på henne som en slags moderne feministisk aktivist, som ønsker å overta kontrollen over de relasjoner hun har til mannen. Problemet er at hun ikke har noen mulighet til å gjøre dette fordi hun er en kvinne som lever på mannens premisser, i et samfunn hvor disse premissene er satt av mannen. Hedda er fødemaskinen og kjønnsobjektet uten økonomisk frihet. I møtet med Thea Elvsted, som har forlatt ektemannen til fordel for Heddas tidligere flamme, Løvborg, blir hun minnet på hva hun kunne ha hatt med ham, men kanskje minst like viktig møter hun seg selv i døra ved å se Theas oppofrelse som kvinne. Thea går inn i rollen som en fødselshjelper for Løvborgs manuskript. Når Hedda brenner

"barnet" til Løvborg (og Thea), dreper hun også sitt eget barn som er ensbetydende med et liv uten frihet og i slaveri. Hun "dreper" også den "kvinnen" som ofrer alt for mannen fordi den kvinnen er som henne selv, og dessuten "dreper" hun mannens karrieremuligheter fordi hun selv ikke har noen. Hun er kvinne og et offer, i en verden hvor menn setter premisser og er leverandører for politisk, sosial og kulturell kapital.

I denne første delen av min tekst har vi sett hvordan *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler* kan fortolkes inn i en sammenheng som ser på de sosiale og samfunnsmessige skiftene som skjer i løpet av 1800-tallet. En moderne tid blomstrer frem og bygger nye sosiale strukturer for samspillet mellom menn og kvinner. Tradisjonelle roller mister sin kraft, men er samtidig sterkt til stede innen de deler av samfunnet hvor det er viktig å bevare og sammenfatte den tilhørighet man har til det som er i ferd med å bli løst opp. Ibsens bruk av borgerskapet belyser dette skiftet fra en tradisjonell modell og overgangen til en moderne tid. I denne samfunnsklassen finner han nettopp det sosiale spillet som kan belyse det som skjer. Både Nora og Hedda er fremstilt som pådrivere for hver sin prosess. Nora er tydelig i ferd med å finne seg selv, mens Hedda ikke liker det hun finner. Ulike skjebner fører til ulike resultater, men begge er offer for den prosessen som skjer i interaksjonen mellom menn og kvinner i en tid som ikke har definert klart ut de nye rollene som kjønnene vil få. Ibsen er sitt ansvar bevisst, og setter aktualitet under debatt! I den neste delen av denne teksten skal jeg se på hvordan Ibsen, gjennom *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler*, også setter opp forklaringsmodeller som spiller på individuelle og psykologiske størrelser.

12. Nora og Hedda – individer i flyt

Menneskets opplevelse av at livet er i en konstant tangering, med det faktum at livet skal ta slutt og at man skal dø. Av den grunn har alle kulturer hatt behov for å definere og få kontroll over den bipolare tilstanden i menneskets eksistens som skifter mellom to diametralt forskjellige erfaringshorisonter; livet og døden. I dette perspektivet er det også dukket opp en forståelse av menneskets dualisme mellom sjel og kropp. Tanken er at vi består av både en immateriell og en materiell del. Ulike kulturer og religioner har utarbeidet ulike oversikter over hvordan den menneskelige dualisme inngår i våre evige spørsmål om livet og døden. For det meste mener man at mennesket lever evig, enten ved en overgang til en slags åndelig tilstand eller at man går inn i en gjenfødelse, og at de egenskaper man bærer med seg som en

del av ens personlighet bringes videre i den åndelige delen av mennesket. Dette har skapt begreper som definerer handlingene våre som gode eller dårlige og at våre egenskaper og handlinger bringes videre, ikke bare som en del av den enkelte, men som en del av slekten. I kristendommen ser vi dette ligger som et utgangspunkt for arvesynden, som originalt var den nedarvede synden fra syndefallet i Edens hage, men som er blitt tolket i mange retninger.

Den danske filosofen Søren Kierkegaard (1813 – 1855) fremsetter i *Begrepet Angst* (1843) en forståelse av arvesynd, hvor slektens historie er sammenfattet både den originale synden, men også all den synden som de enkelte individer bringer med seg og skaper for slekten. Enhver handling, som den enkelte gjør, involverer andre, men det er kun den enkelte som kan gjøre handlingen. Den enkelte er på godt og vondt en del av slekten, og bærer med seg sine fedres synder så vel som sine egne. Ibsens samtid var preget av de tanker som blant annet Kierkegaard står for, og selv om Ibsen påsto at han hadde "læst lidet og forstået endnu mindre" (Meyer 1995: 178) av Kierkegaard, så peker den engelske biograf Michael Meyer (1921 – 2000) på at "mange av Ibsens bekjente var glødende Kierkegaard'ianere", og at "Kierkegaards tanker (lå) i luften overalt omkring Ibsen i hans modningsår" (Meyer 1995: 179). Sentralt i de tanker hvor man kan se en likhet mellom disse to, er i fokuseringen på individet, av de muligheter som ligger hos det enkelte individ, og at en frigjøring må komme fra en selv og ikke utenfra. Rønning peker allikevel på at noe av styrken i Ibsens dramatikk er at den tematiserer og stiller spørsmål ved "om hvordan individene skal forstå sin egen situasjon. Hvilken bakgrunn og hvilken framtid har de? (...) Hva skal man kunne kreve av andre og av seg selv? Hva vil framtiden bringe, og ligger noe fast?" (Rønning 2007: 16) Dette er en spørsmålstilling i Ibsens dramatikk som ikke nødvendigvis gir klare svar på, men det er en fokusering mot de psykologiske følelsesprosesser av "ambivalens, uklarhet, motsigelser og rådløshet som preger tilværelsen" (Rønning 2007: 16).

Menneskene har underlagt seg naturen og samfunnet, og samtidig frigjort seg fra tilhørighet til både en hellig sammenheng, men også til de sosiale føringer som ligger i det tradisjonelle samfunnet. 1800-tallet åpner opp for en visshet om at man som menneske er det absolutte midtpunktet for de muligheter man har. 1800-tallets borgerskap har en grunnleggende tro og overbevisning om at det samfunnet de har, er det beste (samfunnet) som er. I denne trygghet og visshet om at den virkeligheten man lever i er den beste av alle mulige, ligger det allikevel en problematisk følelse av at man har mistet noe. I generasjoner har menneskene tilhørt et samfunn som i stor grad eksisterer som et samlingspunkt, der fortid,

nåtid og fremtid møtes. Den tradisjonelle religiøsiteten i Europa, er preget av tilhørighet i en større helhet som gir sammenheng til alle de ting man gjør i nåtiden. I dette tapet av tilhørighet, er det mulig å se et plaget menneske som rives mellom egne behov og ytre krav, individuell løsrivelse og sosiale fastlagte rammer. Politiker og økonom Karl Marx (1818 - 1883) skriver om dette i det *Kommunistiske manifestet* (1848), hvor han ser at alle "faste, inntørkede forhold med sitt følge av gamle, ærverdige forstillinger og meninger oppløses, alle nydannede forhold blir foreldet før de får tid til å forbenes. Alt som er standspreget og stillestående damper bort, alt som er hellig vannhelliges" (Marx 1973: 41). Ibsen fanger denne stemningen i både *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler*, og jeg skal i denne delen av framstillingen se litt på hvordan de to hovedpersonene i de to dramaene nettopp kan sees som *individer*, fanget inn i en situasjon av *flytende virkelighet*, og hvordan de begge handler slik de gjør fordi de finner uholdbarheten i skiftet mellom det som var og det som er. Rønning peker på hvordan Ibsen bruker en slik tematikk, og hvor de fremsatte personene i sitt svik av sine idealer - av kjærlighet og egne behov, former en vesentlig skyldfølelse som skaper en grunnleggende angst. "Det ledet nettopp over i en stadig mer konsentrert boring i det egne skyldbevisste og svekkede jeg, som tydde til symboler og omskrivninger for å kunne uttrykke sin angst for sin egen bakgrunn og sin egen tid" (Rønning 2007: 36). I løpet av 1800-tallet dukker det opp en sykdom som får navnet *bleksot*. Denne gjør stor ugagn bland borgerskapets kvinner, og kjennetegnes ved pasientens utmattethet og bleke hud. I løpet av 1920-årene forsvinner diagnosen helt, og det er tydelig, i ettertid, at *bleksot* er det man kan kalle en kultursykdom, eller en sykdom som er framskaffet gjennom ytre og kulturelle regler for adferd. Det er klart at datidens krav om at kvinner skulle gå sterkt innsnørt i livet og tilbringe sine liv i ro innendørs, skapte naturlige symptomer på blant annet jernmangel. *Bleksot* blir definert som en fysisk sykdom med en kur som fokuserer på et inntak av jern og kurbad. Samtidig er det i løpet av 1800-tallet en økende interesse for å studere de mentale prosesser i mennesket.

Filosofen René Descartes (1596 – 1650) vektlegger i sin dualisme en splittelse i menneskets kropp og sjel. Et grep som befinner seg i en tradisjonell opplevelse av menneskets oppbygging, men som nå også blir i søkelyset for den vitenskapelige forskningen. Den tyske fysiologen og filosofen Wilhelm Wundt (1832 – 1920) etablerer sin psykologi med krav om empiriske tilnærming, og legger med dette et grunnlag for den mer kjente psykologen Sigmund Freud og hans utvikling av psykoanalysen og teorier om det ubeviste. I min videre

vurdering av *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler* - som psykologiske dramaer, skal vi følge begrepet om *Ubehag i kulturen* (etablert av Freud), som nettopp fokuserer på konflikten mellom kulturens krav og menneskets egne behov.

13. Et dukkehjem som et psykologisk drama

I 1878, rett etter ankomsten til Roma, skriver Ibsen, som vi har sett, en skisse av utgangspunktet for *Et dukkehjem* og *Nora-skikkelsen*. I forkant av arbeidet med *Et dukkehjem*, ser han hvordan det eksisterer to ulike sosiale lover, en for mennene og en for kvinnene. Dette skaper et problem for en kvinne som forsøker, som Nora, å ordne opp i noe hun egentlig ikke har rett til. Hun blir vurdert etter de sosiale lovene som gjelder for mannen og dømmes deretter. Det er ingen forståelse for at hun har, som Ibsen påpeker, "*gjort det af kærlighed til sin mand, for at redde hans liv*" (Meyer 1995: 452). Ibsen viser videre til at denne kvinnen (hun har ennå ikke navnet Nora), er undertrykket og "*forvirret under autoritetstroen*" (Meyer 1995: 452), og hun mister troen på sin moralske rett og evne til å oppdra sine egne barn. Det viktigste her er å forstå at hun når hun har gjort sin plikt for mann, barn og slekt utvikler en angst og redsel. Alt må hun bære alene og det er ingen vei tilbake. Ibsen sier det rett ut: "*Katastrofen nærmer sig ubønhørligt, uafvendeligt. Fortvivelse, kamp og undergang*" (Meyer 1995: 452)

Ibsen er, som vi har sett, svært opptatt av de roller som de to kjønnene har i samfunnet, og det er viktig å merke seg at Ibsen i 1879 tar til motmæle mot de som mener at kvinner ikke er bærere av de samme egenskaper som mannen. I et innlegg i debatten om ansettelsen av kvinnelige bibliotekarer sier han: "Er det nogen i denne forsamling, som tør påstå at vore damer står under os alle i dannelse eller i intelligens eller i kundskaber eller i kunstnerisk begavelse?" (Meyer 1995: 454). Ibsen sier videre: "Jeg hører her går en tradition om at damerne skal være så slemme til at intrigere, og derfor vil man holde dem borte. Nå, jeg har bragt adskillige mandlige intriger i mit liv, - ikke mindst i den senere tid... Er det kanske damernes formentlige upraktiskhet i forretningssager?" (Meyer 1995: 454/455). Ibsen mener videre at de mannlige kunstnere egentlig er mye mer upraktiske i forretningssaker enn kvinnene. Ibsen forslag om kvinner også kan søke biblioteksstillinger ble vedtatt, mens Ibsens andre forslag om kvinners stemmerett i foreningen ble nedstemt. Ibsen skal ha gått fra møtet i raseri. Det er tydelig at Ibsen i sin holdning er opptatt av den problemstillingen som settes opp

i *Et dukkehjem*, og at han i stor grad tar sin sympati i retning Noras valg.

I det året Ibsen jobber med *Et dukkehjem* forflytter han seg til den lille kystbyen Amalfi i Italia. Ibsen blir her kontaktet av Bjørnstjerne Bjørnson som ønsket Ibsens støtte i den såkalte flaggsaken (hvor man ønsket å fjerne unionsmerke fra flagget), men Ibsen ønsker ikke å involvere seg i denne saken. Dette er en stor skuffelse for Bjørnson. "At Ibsen kunne avvise kravet om rent flagg som uvesentlig, krenket Bjørnson dypt - for ham var det jo en sak av nesten religiøs betydning - og kløften mellom dem utvidet seg igjen" (Meyer 1995: 458). Karoline Bjørnson, kona til Bjørnson, prøver også å megle mellom Bjørnson og Ibsen uten å lykkes. "Så snart han hadde fått flaggsaken ut av hodet, tok Ibsen fatt på skuespillet igjen. Han gikk i gang med tredje akt 18.juli og skrev den ferdig 3.august, på mindre enn tre uker" (Meyer 1995: 458). Ibsen og familien blir i Italia til midten av oktober, hvor han igjen kommer tilbake til München. Skuespillet *Et dukkehjem* kommer ut 4. desember 1879. Selv om dramaet var trykket i flere utgaver enn noen av hans tidligere dramaer, viste det seg at det ikke var nok. I løpet av kort tid ble nesten 15.000 eksemplarer revet bort. "En slik rift om et skuespill i bokform var uten sidestykke i Skandinavia, og knapt noe skuespill - hverken i Norge eller andre steder - har hatt en kraftigere virkning" (Meyer 1995: 460). *Et dukkehjem* ble møtt med forundring, oppstandelse og nysgjerrighet. "Aldri før var et skuespill gått så spontant inn i den offentlige debatt og blitt så heftig diskutert på alle hold - og det av folk som til daglig ikke var opptatt av teater eller kunst" (Meyer 1995: 460). I så måte er dramaet kilden til diskusjon og debatt om blant annet kvinnens rolle i samfunnet. Men meningene om skuespillet er mange. Edvard Brandes er usikker på om han skjønner stykkets psykologi, mens August Strindberg slettes ikke kunne fordra det på grunn av at han så på kvinner som Nora som en trussel. Men Meyer sier at "bøker med et bestemt, aktuelt budskap lider ofte den vanskjebne at ettertiden berømmer dem så og si på gale premisser" (Meyer 1995: 463). Meyer mener at mye av den litt forenklete forståelsen av *Et dukkehjem* skyldes Bernard Shaws *Quinssence of Ibsenism*. Her forenkles *Et dukkehjem* til et drama om kvinners rettigheter, og er altfor ofte brukt for å finne sannheten om dramaet. "Temaet i stykket er menneskets rett og plikt til å lære seg selv å kjenne og realisere seg selv i overensstemmelse med det. Ibsens var fullt og på det rene med den sannhet Freud og Jung siden kom til å forfekte - at menneskets frigjøring må skje innenfra" (Meyer 1995: 463). Og det er dette den følgende tekst skal ta tak i. Den sosiale vinklingen i stykket og tolkningen av dens sosiale sprengkraft i diskusjonen rundt kvinnefrigjøring, er viktig å se fordi dette faktisk er et resultat av dramaet. Vi så jo også

hvordan Ibsen selv forfektet en støtte for kvinnene. Men det er like viktig å se, som Ibsen selv påpeker, at kvinnen "utvikler en angst og redsel" (Meyer 1995: 452), og at det er med dette vi skal se hvordan Nora drives fram av en indre kraft. Valget om å gå fra ektemannen Helmer er gjort på egen hånd og med egen kraft. Hva er det som ligger i de valgene hun gjør og hva er de mentale og psykologiske prosessene som ligger i føringene for de valg Nora tar?

Det er kjent at Nora-skikkelsen er basert på den norske forfatteren, foredragsholderen og kvinnesakskvinnen Laura Kieler (1849 – 1932). Kieler var venn av Ibsen og hans kone og tok, som Nora, ut et lån for å dekke mannens sykeopphold i Italia. Mannen ble frisk og rasende da han fikk høre om det hun hadde gjort. Han kastet henne ut av hjemmet, og hun fikk et sammenbrudd og ble lagt inn på et psykiatrisk sykehus. Etter noen år fikk hun komme tilbake til mannen, og hun sa ja til dette på grunn av barna. Ibsen var godt kjent med denne historien, og han benektet aldri linken mellom Kieler og Nora. Et dukkehjem ble en stor suksess for Ibsen, men samtidig en tragedie for Laura Kieler - som ikke likte det fokus som kom på hennes privatliv. Meyer påpeker at "er det ikke skjebnens ironi at det skuespill som skaffet Ibsen hans ry som kvinnes forkjemper, skulle virke så dypt krenkende på den kvinnen som var foranledningen til det?" (Meyer 1995: 463).

Fanget mellom plikt og behov

Nora er fremstilt som naiv, lettsindig, flørtende, og en kvinne fylt av kjærlighet til sin mann. Hun ønsker å gjøre alt som står i hennes makt for at mannen skal ha det bra. Vi ser for oss at Helmer kommer hjem fra jobb til et hjem fylt av glede, matlukt, unge-lek og en smilende Nora som gir ham tøflene, pakker teppet rundt ham i godstolen og forlater ham til litt ro og fred før han serveres middag. Hun vil være tilgjengelig for litt lett prat, underholdning og lett flørt på hans initiativ. Helmer ser dette som en selvfølgelig del av det han kan forvente av henne. Nora er innforstått med dette og som svar på Helmers spørsmål om hun har kjøpt seg noe godt til seg selv, svarer hun benektende og poengterer at "jeg kunne da ikke falle på å gjøre deg imot" (Ibsen 1991: 56). Helmer støtter opp dette ved å poengtere at "du har jo gitt meg ditt ord" (Ibsen 1991: 56). Nå vises det her allikevel at Nora lyver for sin mann. Det er bare en liten løgn, for hun har kjøpt makroner til seg selv, men det er allikevel en pekepinn på at hun beveger seg litt i grenselandet mellom det hun selv mener hun trenger og det mannen påpeker er riktig. Vi kan videre se en misnøye, som ikke bare ligger i Helmers mistanke, men også i det at han kommenterer negativt den innsatsen som Nora har gjort tidligere for å holde

hus og hjem i orden. Dette er første året at de kan bruke litt ekstra på seg selv. Det er like før jul, og Helmer minner henne på at Nora en annen jul måtte lage julepynten selv på grunn av dårlig råd, og at hun gjorde dette svært dårlig. Helmer sier til henne at "det falt dog temmelig tarvelig ut, Nora" (Ibsen 1991: 57). Utgangspunktet setter en liten bitterhet mellom ektefellene; Helmer er altså ikke optimalt fornøyd med Noras innsats som hustru.

I roten av Noras problemer ligger det også en visshet om at hun har gjort noe som er ulovlig og som Helmer ikke vil like; nemlig lånet hun har tatt opp i skjul for å redde mannens helse. Hele Helmer-skikkelsen er preget av et tradisjonelt og fast sosialt - normsystem - som ikke gir Nora mange valgmuligheter. Det er han som skal ha kontrollen over familiens økonomi, det er han som jobber og tjener penger, og det er han som skal forvalte disse pengene. Nora får husholdningspenger - som en slags belønning for sin innsats - så lenge denne er etter de krav som han setter. Helmer peker på at "hvis du kunne holde på de penge jeg gir deg (...) Men så går de til huset og til så mangt og meget unyttig" (Ibsen 1991: 56). Helmer peker videre på Noras sløsing og at denne er i arv etter hennes far. Sløserier "ligger i blodet. Jo, jo, jo, slikt er arvelig, Nora" (Ibsen 1991: 56). Nora ler det hele bort, men vi føler en angst i bunn, i vissheten om at den kritiske Helmer vil bli rasende om han får vite om lånet. Når dramaet utvikler seg og Nora presses gjennom Krogstad, utvikler hun en tilstand som kan defineres som hysteri. Et hysteri som hun danser ut en i seksualisert dans for mannen. Her må det forstås at hysteri er det som på 1800-tallet ble definert som en tilstand av dramatiske atferdsmessige reaksjoner forbundet med ukontrollerbare følelser. Hysteri er ikke en medisinsk term per i dag, men på 1800-tallet lå den som en forklaring på mange av de kvinnelige handlinger som menn ikke klarte å forklare. Det var ganske greit å ha en slik forklaring som man kunne plassere den kvinnelige (og for mange problematiske) væremåten, i en tid der kvinnene ble tydeligere og tydeligere i den offentlige sfæren.

Det er uansett klart at Ibsen fremstiller en hysterisk handling der Nora øver på dansen foran Helmer, Rank og Fru Linde og Helmer roper i forskrekkelse: "Ikke så voldsomt, Nora!" (Ibsen 1991: 75). Nora kan ikke stoppe, men da musikken stopper, er Helmer nærmest forferdet over det han har opplevd og sier nærmest strengt til Nora: "Du har jo glemt alt hva jeg har lært deg (...) her må det veiledning til" (Ibsen 1991: 75). Nora er enig med Helmer, og poengterer at hun vil at han skal ta ansvaret for henne og veilede henne, og ikke minst må han ikke åpne brevet fra Krogstad. Hennes angst for avsløringen i brevet, gir seg utslag i en dans som viser at hun ikke har kontroll over seg selv. En slik vurdering forsterkes med Noras ord

om at hun vil at Helmer skal "veilede meg like til det siste" (Ibsen 1991: 75). Det er som om hun ser hvordan hun begynner å miste kontrollen over livet sitt, og at hun ønsker at Helmer skal ordne dette. Implisitt ligger det en beskjed om at Helmer skal tilgi henne for de valg hun har tatt og at deres liv skal fortsette som før, lykkelig og harmonisk. Moi peker på hvordan vi kan "knytte Noras dans til Freuds hysteri, og se kvinnekroppen som et uttrykk for den fortvilelsen hun ikke kan si med ord" (Moi 2006: 335). Moi mener allikevel at man vil ha et større utbytte av å se "at Noras tarantella er en anskueliggjøring av en kvinnes kamp for å gjøre sin eksistens *hørt*, for å la den *telle med*." (Moi 2006: 335). Moi mener at Nora reduseres til en kropp som skal spille og leke for å underholde mannen, eller menn generelt, i at hun danser for Rank og Helmer. Noras begjær for mennene forandres idet hun danser. Hun ber fru Linde se på, og Moi mener at Nora i dette øyeblikket justerer fokuset fra den erotiske leken med mennene til et desperat rop etter hjelp. For fru Linde ser med andre ord det ikke mennene ser, nemlig Noras smerte. Mennene ser bare Noras ville kropp. Ibsen understreker dette, for etter tarantellaen spør doktor Rank i smug: "Der er da vel aldri noe - sånt noe i vente" (Ibsen 1991:76), som kan tolkes som en referanse til et svangerskap, eller et forsøk på å redusere dansen til en ren effekt av hormonforandringer. Helmer svarer at det bare er "denne barnaktige angst som jeg fortalte deg om" (Ibsen 1991:76). Ifølge Moi knyttes ikke Noras dans til hennes sjel, men kun til et kroppslig værende av hormoner og lek. Hun blir betraktet som en som ikke er ansvarlig for sine handlinger. I dette dobbelte blikket ser vi både mennenes syn på Nora (og kvinnen) som erotisk objekt for mannen, og fru Lindes blikk på Nora (og kvinnen) som den lidende sjel. Den teatraliske Nora er bare objekt for mannens begjær, mens sjelelivet til Nora lider tilsvarende av å være objekt for mannens krav.

Et seksuelt vesen

Det er klart at Nora lider og befinner seg i en tilstand av desperasjon. Man kan peke på hennes bevisste valg om å rive seg løs fra mannen, men samtidig er hennes desperasjon så stor at hun trenger et eksternt vitne for å støtte henne i hennes kamp. Hun klarer ikke dette alene. Freud former et bilde av ekteskapet som en tosomhet, hvor mannen beholder kvinnen som et seksualobjekt og kvinnene blir hos mannen for å sikre trygghet for seg selv og barna. I *Et dukkehjem* brukes mannen som den plattformen Nora trenger for trygge seg gjennom tilværelsen. Hun er nok fanget i et tradisjonelt system som gir henne den plassen hun skal ha, men gjennom sin oppvåkning ligger det ikke bare en opplevelse av en kvinne som ønsker seg

ut for sin egen skyld, basert på et rent kvinnefrigjørende prinsipp. Nora ønsker seg ut, men det ligger også andre føringer i dette behovet for å rømme vekk fra mann og barn. Hvis vi ser på Nora-skikkelsen som et seksuelt frustrert vesen, og plasserer henne i et freudiansk bilde, hvor hysteriene i den seksuelt ladede dansen kan plasseres som et resultat av fortrenget seksualitet, kan vi sette opp en sammenstilling som ser slik ut:

1. Nora er barn av sin far
2. Når Noras far ligger for døden, må hun velge å passe på sin syke mann
3. Noras far var lettsindig med penger og eide ifølge Helmer ingen moral, religion og pliktfølelse
4. Noras far behandlet Nora som en dukke, slik hun blir behandlet av Helmer og som hun frykter at hun selv skal behandle sine egne barn.

Nora er et seksuelt vesen som gjennom plikt skal fungere som mannens begjærsubjekt - dukken. Hennes seksuelle rolle overfor mannen sidestilles med hennes rolle overfor faren, - som med sin umoral og lettsindighet, presenteres av Ibsen som utgangspunktet for Noras rolle som et seksuelt vesen. Eller den ødipale konflikten som Freud ser, dukker opp i et barns oppvåkning i seksuell tiltrekning mot sine foreldre og som fortrenget idet den innebærer skyldfølelse og angst. Gjennom dansen, trigget av angsten for at Helmer skal se hennes feil og egentlige jeg, åpnes det opp for sammenstilling hvor Nora ser sin rolle som dukken og plassering i forhold til menn og hennes redsel for at dette er et incestiøst forhold som hun kan få med sine egne barn. Hysteriet i dansen er et resultat av fortrenghingen og er samtidig det som løser opp, og hun ser seg selv som det seksuelle vesen hun er. Skyldfølelsen og angsten åpnes opp, og hun finner ingen annen vei ut av problemet enn å forlate den rollen hun har. Ikke bare forlater hun mannen - som også blir et substitutt for den faren hun forlater, men hun kan ikke lenger se seg i en rolle som mor til sine barn. Arv og arvet synd ligger i roten av en slik fremstilling. Vi har sett hvordan Freud går gjennom Ibsens *Rosmersholm*, og tolker dette motivet inn i forholdet mellom Rebekka West og hennes far.

Nå skal man ikke lese for mye Freud inn i Ibsen - da Ibsen virket i god tid før Freud, men vi kan se hvordan Freud kan fortolke Ibsens forestillinger på en slik måte. Trond Berg-Eriksen peker på hvordan Freuds "seksualteorier kan fra én side sett oppfattes som en klinisk konkretisering av kjønnsdebatten (rundt Ibsens dramaer) som ellers ble drevet med litterære, kunstneriske og filosofiske våpen" (Berg-Eriksen 1991: 62). Berg-Eriksen påpeker videre at Freud var en person som ikke var uberørt av offentlige kontroverser, men han viser også til at

Freud i stor grad var preget av de borgerlige sirklene sin formening om at det kun er mannen som er et seksuelt aktivt vesen og at kvinnen er "det passive objektet i seksuelle forhold" (Berg-Eriksen 1991: 63). Nora er i utgangspunktet en passiv person som agerer på sin manns premisser, men bringer frem sin egen personlighet og sine egne behov gjennom den dramatikken som settes frem. Ibsen er, som vi har sett, ikke så opptatt av den kvinnelige frigjøringen, men heller fokusert på hvordan menneskene kan frigjøres. Således ligger det kanskje et større frigjøringsaspekt i Ibsens fremstilling av Noras ord om at hun først og fremst er et menneske. Hun vil ikke nødvendigvis bli frigjort som kvinne, men egentlig bli respektert som det mennesket hun er. Gjennom sitt lån gjør hun noe som er galt. Hun vet det, men hun vil at Helmer skal se hensikten bak, og ikke være opptatt av skandalene. Hun vil at han skal elske henne som den hun er; nemlig mennesket Nora og ikke dukken Nora. Samtidig kan vi vri litt på det og se at når alt kommer til alt, søker hun kanskje egentlig det ubekymrede livet i det *vidunderligste*. Hun kan gjerne være Helmers lerkfugl, det lille ekornet, så lenge han elsker henne for det hun allerede er; *hustruen Nora*. I så måte ligger det ikke noe klart frigjøringspotensiale i *Et dukkehjem* - og heller ingen frustrert seksualitet, men heller et enkelt ønske om å bli godtatt som den man er innen de rammene som allerede er satt.

14. Hedda Gabler som et psykologisk drama

Hedda Gabler er blitt beskrevet som psykologisk dramatik, og som et høydepunkt sågar. Ifølge Otto Hageberg er også *Hedda Gabler* et overgangsstykk til Ibsens fire siste drama som tydelig tar for seg selv-oppgjørproblematikk. "Det er knapt tvil om at den næraste modellen Ibsen hadde for Hedda, var seg sjølv" (Hageberg 1980: 72). Ibsen egne opplevelser året før han skrev *Hedda Gabler* var sjelsettende for ham. *Hedda Gabler* er gitt ut i 1890. Sommeren 1889 ferierer Ibsen i byen Gossensass i Tirol, og der møter han, som vi har sett, den unge Emilie Bardach. Hageberg ser på dette forholdet som en frigjøring for Ibsen.

Ho var maisola i hans septemberliv, skreiv han. Han kjende seg ei tid lokka til å bryta alle bruer og slå seg i lag med henne, men det vart med nokre månaders brevveksling hausten 1889 til litt ut på vinteren. Da braut han av. Han var komen i gang med arbeidet på sitt nye drama. (Hageberg 1980: 73)

Og dette dramastykket var altså *Hedda Gabler*. Brevvekslingen mellom Emilie Bardach og Henrik Ibsen er offentliggjort. I disse brevene viser Ibsen store følelser, og det er tydelig at

tankene på Emilie river i ham og nærmest plager ham i hans arbeid. Han hyller kjærligheten og beruselsen i den store forelskelsen han opplever, og føler seg på en måte kallet til å få dette ned på papiret. Problemet for Ibsen er at opplevelsen er så sterk for ham at han ikke klarer å bruke det i sin dramatik. Eller som han sier: "*Å dikta alt dette om til diktning er førebels heilt umogeleg for meg*" (Hageberg 1980: 73). Ibsen klarer ikke å se hvordan denne opplevelsen av forholdet til Emilie kunne brukes i diktningen. Det er som han ønsker å følge Aristoteles idéer om at kunsten skal imitere livet og fremstille livet med de muligheter som det ideelt sett kan ha, og det er som om han ønsker å bruke sin diktning til å fremstille hvordan kjærligheten mellom Ibsen og Emilie - under ideelle forhold, kunne ha vært, men som i det faktiske livet blir umulig. Hageberg peker på hvordan situasjonen skaper en konflikt i Ibsen, mellom det ønskelige og det virkelige, og mellom drømmer og realitet, og han klarer ikke å ta for seg av de mulighetene som livet gir ham. Ibsen ønsker å bruke den store opplevelsen av forelskelse i sin diktning, men Hageberg peker på at resultatet av denne umulige leken og flørten med Emilie skaper en angst, sorg og konflikt som er "livsøydande" (Hageberg 1980: 73) for Ibsen. Hageberg mener likevel at Ibsen klarer å bruke disse erfaringene, men da gjennom den mørke konflikten som befinner seg i Hedda-skikkelsen. Han setter også opp en sidestilling mellom Hedda og Ibsen, og mener at begge blir stående utenfor og at ingen av dem helt kan "gje seg livet i vald" (Hageberg 1980: 73). Ibsen leker med store følelser, men tør ikke begi seg ut i og gjøre alvor av forelskelsen i Emilie Bardach. Som Hedda Gabler blir Ibsen stående på utsiden uten å våge det store spranget. Og dette mener Hageberg er livsødeleggende for Ibsen. En kan spørre seg om det er mulig å lese en direkte sammenheng mellom Ibsens egne opplevelser, og det tapet som ligger i en urealisert forelskelse med den dystre skjebnen til Hedda. Det er jo mulig han bruker Hedda-skikkelsen som et (nærmest terapeutisk) middel for å skrive seg selv ut av den følelseskonflikten som han sikkert hadde i denne tiden hvor forholdet til Emilie går mot en slutt. Med et slikt utgangspunkt er det mulig å se Hedda Gabler som et offer for ikke bare dramaets indre konfliktområder, men også som et litterært offer for Ibsens eget følelsesliv.

Ibsen er, som vi har sett, opptatt av de virkelige problemene som befinner seg i samfunnet på 1800-tallet. Han problematiserer forholdet mellom kvinner og menn, økonomiske utfordringer og ikke minst også hvordan de ytre sammenhenger styrer og kontrollerer individuelle opplevelser og handlinger. Vi har sett hvordan Nora lar seg rive med, og hvordan de individuelle valg og handlinger, som i *Hedda Gabler*, ikke bare får fatale

konsekvenser for hovedpersonen selv, men også for personer i nære relasjoner til dem. Selvmordet til Hedda Gabler er en absolutt avslutning, og plasserer seg i en lang kulturell og litterær tradisjon, hvor dette blir den ultimate løsningen på et uløselig problem. Vi har sett hvordan Ibsen har aktualisert denne handlingen gjennom dramaet *Rosmersholm* (1886), som kom fire år før *Hedda Gabler*, hvor Rebekka West kaster seg i fossen sammen med Johannes Rosmer. I begge tilfeller ligger opplevelsen av skyldfølelse langt fremme. 1800-tallets vitenskap lot *ingen sten ligge urørt*, og så sjelen (menneskets immaterielle side) som et godt objekt for en klinisk og vitenskapelig undersøkelse. Freud behandler problemstillingen rundt skyldfølelse, og etablerer en vitenskapelig forskning på de psykologiske prosesser rundt menneskets handlinger og tanker. Freuds idéer er formet på tanker som dukker opp i løpet av 1800-tallet, og han utvikler en stor interesse for hvordan de psykologiske prosesser gir seg uttrykk i blant annet litteratur og drama. Det er i artikkelen "Noen karaktertyper fra det psykologiske arbeid" fra 1916 at han blant annet ser på Rebekka West og hennes selvmord.

Vi har sett hvordan idealene for borgerskapets kvinner nærmest fanger henne i et gyllent bur, som for eksempel Nora, Helmers lerkefugl. Hun har et gitt sett med mulige væremåter og handlingsrutiner, som hun bør følge for å bevare sin posisjon som en vellykket kvinne av borgerskapet. Disse stengslene og rammene ser vi Ibsen utnytter til det fulle for å skape den dramaturgi som ligger i bunnen av både *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler*. Som Nora er Hedda plassert i en relasjonsrekke hvor hun defineres ut fra sin rolle som sin fars datter, sin ektemanns hustru og snart mor til sitt barn. Hedda er videre også definert ut fra sin rolle som den tidligere elskerinnen til Løvborg, som konkurrenten til Thea og ikke minst som et offer for Bracks renkespill. Årsakene til Heddass beveggrunner er komplekse, og det er intrikate grunner som ligger i bunnen av de handlingsmønstre som styrer og former Hedda, og i større grad enn hos Nora ser vi at Ibsen bygger opp psykologiske indre prosesser for de handlinger som utføres. Det er nettopp dette som skal problematiseres i den følgende tekst.

Heddass indre demoner

Benevnelsene på Hedda Gabler er mange og ofte negative, alt fra en kvinnelig demon til en skjøge. Det som er klart er at Hedda er en drivende kraft i dramaet. Det er hun som får Eilert Løvborg til å bli med på svirelaget til Brock. Hedda vet at Løvborg sliter med alkoholproblemer, men allikevel presser hun Løvborg avgårde. Det er Hedda som brenner manuskriptet til Løvborg. Det er Hedda som sender Løvborg på dør med pistolen hun har

arvet etter faren, general Gabler. Det er av og til som om man ser en *edderkopp*, som trekker, dytter og manipulerer menneskene rundt seg for å oppnå egen vinning. Anmelder Niels Møller beskriver Hedda-skikkelsen slik i 1890:

Hedda er en Tigernatur, dresseret i en Dames Lignelse, men med det gamle vilde Blod under sin blege Hud og ikke alltid i Stand til at tæmme det. Hun er skadelysten og grusom; det kommer over hende, hun kan ikke hemme sin Drift; det kribler hende i Kløerne. Hun er indvendig feig og udvendig forvoven. Hun er som en Kat, der er bange for at væde Fødderne i Vand men ikke i Blod. Hun er intelligent og handler hurtig. Hun har Sans for den ydre harmoniske Skjønhed. Hun dirrer af Trang til Frihed og bliver fordærvet i sit Bur. (Møller 1890)

Møller beskriver henne, nærmest som en vampyr, et rovdyr, som går utenpå det vanlige mennesket og som i sin "Tragik og Dybde er et Hoved højere end alle de andre" (Møller 1890). Møller ser hvordan Hedda forsøker å bryte seg ut av de stengslene som holder henne nede, men uansett hva hun gjør, blir hun presset inn i buret igjen. Hun blir sveket av både Thea (som har tatt Heddas store kjærlighet), og ikke minst mannen (Tesman), som avslutningsvis går sammen med Thea for å forsøke å redde manuskriptet til den nå avdøde Løvborg. Tesman går og forlater Hedda alene med skammen, skylden og redselen. Han svikter henne når hun kanskje mest har bruk for noen, og han forlater henne til fordel for Thea. Møller ser noe frodig og nærmest livsbejaende i den demonisk ville og destruktive Hedda, som til slutt applauderes av ham for sitt mot til å "Springe ud i det store Mørke" (Møller 1890) med sitt selvmord. Det er ulike oppfatninger av *Hedda Gabler*, men ingen klarer å stille seg likegyldig til dramaet og dets hovedperson Hedda. Møller fryder seg over udyret Hedda, som forsøker å løfte seg opp av den hengemyr hun befinner seg i. Hun fremstilles som et slags Nietzsches overmenneske, hvor svakhet foraktes og moral er noe som må overvinnes. Hedda slår ut i alle retninger, og gjerne også mot den hun elsker. Møller peker på at Hedda "fryder sig som en Hunløve ved at se en Elsker bløde under Bedrifter for hendes Skyld" (Møller 1890). Sinding-Larsen gir oss en opplevelse av Hedda som et *uhyggelig fantasifoster*; mens den engelske anmeldelsen av oppsetningen av Hedda Gabler ved Vaudeville Theatre i 1891, anser Hedda som et mentalt sykt menneske og mener Ibsen demonstrerer "the pathology of mind, such as may be found in the pages of the Journal of Mental Science or in the reports of the medical superintendents of lunatic asylums" (The Times 1891). Det er en opplevelse av at Ibsen viser oss en kvinne fanget inn i galskapen og nevrosene i et sykt sinn, og det pekes (ironisk) på at Hedda kunne vært som skapt av doktor

Frankenstein. Anmelderen kan ikke se for seg Hedda som et ekte menneske, og styrker dette med å peke på at det ikke finnes noen grunn til at Hedda gjør det hun gjør. Det finnes ingen arv: "There is no assertion of heredity at all in this play" (The Times 1891), og det er ingen etiske prinsipper som driver Heddas handlinger fremover. Hennes grunnløse handlinger forsterkes videre av et "motiveless suicide" (The Times 1891). Det som gjør denne anmeldelsen av *Hedda Gabler* interessant er at den, i sin forakt over Hedda-skikkelsen, samtidig peker på noe viktig og som anmelderen synes er bra. Og det er at Ibsen bruker et fortettet språk hvor hvert eneste ord og setning er meningsbærende.

Then the language in which the play is couched is a model of brevity, concision, and pointedness. It is as innocent of padding as it is of rodomontade; every line tells, and there is not an incident that has not some bearing upon the action, immediate or remote. These are great qualities in a play where getting on with the story is a prime consideration. They have the effect of riveting the attention of the house. The spectator can hardly afford to miss a word or a gesture on the stage, and he is thus brought into a state of constant — one might almost say painful — suspense. (The Times 1891)

Anmeldelsen trekker en konklusjon hvor det anses som lite sannsynlig at Hedda Gabler kommer til å bli mye spilt - da det er for enkelt å forstå og for direkte i sin fremstilling av grunnløs galskap. I denne motsetningen som settes opp mellom en grunn og meningsløs Hedda og et fortettet og meningsfylt språk, ligger det etter min mening muligens et svar på de misforståelser som befinner seg rundt Hedda-skikkelsen. Et tett og meningsbærende språk gir rom for tolkning, og Ibsen er en mester til å fremstille store sammenhenger gjennom få ord. Små hint og innstikk peker ut tankerekker og meningssammenhenger som ikke er like tydelig i den ytre handlingen. Av den grunn er det lest mye inn i Ibsens diktning fra mange ulike retninger, og det er nok dette som også har gjort han så populær som han faktisk er. Med misforståelse mener jeg ikke at det nødvendigvis finnes riktige og gale løsninger på hva som driver Hedda - men at en forståelse av at det ikke finnes noe som driver henne, uten en ren klinisk galskap, er å misforstå både Hedda og Ibsen.

Uansett hvordan vi ser på det så drives Hedda av indre demoner, og disse demonene er ikke basert på nevrologiske lidelser, men kan selvfølgelig gi seg utslag gjennom dette. Ibsen bruker sykdomsgrepet i flere av sine dramaer og et godt eksempel er Osvalds utslag av sinnssykdom i *Gjengangere* fra 1881. Osvald lider av syfilis som han har arvet fra sin lettsindige far. Denne sykdommen har vi sett brukes i *Et dukkehjem* med doktor Rank og hans *radesyge*. Tematikken utnyttes også i stor grad i *Vildanden* fra 1883, hvor grosserer Werle er i

ferd med å bli blind. Det vektlegges også at Hedvig kan bli blind, og at hun implisitt har arvet dette fra sin egentlige far, Werle. I alle tilfeller er det arvetematikken som går igjen. 1800-tallets forståelse av *radesyge* eller syfilis fokuserer på symptomer som blindhet, ryggmargstæring som påvirker ganglaget, sinnssykdom og ikke minst at denne farlige sykdommen er arvelig. Ibsen bruker syfilis som et grep der han ønsker å påpeke hvordan man er fanget inn av handlinger, gjøremål og synder som finnes i familien, og som en ikke kan slippe unna. Fatalismen er sterkt til stede, og føyer seg godt inn i Ibsen bruk av hemmeligheter som avsløres og som driver handlingen fremover mot en nærmest uunngåelig avslutning. Hedda er, som vi har sett, datter av sin far. I scenebeskrivelsen i første akt vises, som vi har sett, det til et portrett av general Gabler som henger sentralt plassert i bakstuen over sofaen. Frøken Tesman kommenterer også hvordan Hedda er bortskjemt og vant til å leve i de fine kretser som datter av sin far. Hedda er også ikke minst, som vi også har sett, ingen Tesman, men en Gabler. Hun er først og fremst sin fars datter. Videre ser vi hvordan general Gablers pistoler (som Hedda har arvet), er sterkt til stede som aktive redskaper for den tragiske utviklingen som skjer. Det er også under generalens vaktsumme nærhet at Hedda og Løvborg har sine første små stevnemøter, før hun velger Tesman. Det som er viktig her er at Hedda aldri slipper unna sin fars nærhet. Hans tilstedeværelse preger de dramatiske toppene, og er utslagsgivende i handlingen gjennom dramaet. Det ligger dermed en arvemetafor i *Hedda Gabler*, som plasserer dette dramaet på et annet plan enn den påstanden vi ser i for eksempel den engelske anmeldelsen om at Heddas mentale ubalanse ikke kan relateres til ytre sammenhenger. Det er også viktig å se på det spillet som ligger mellom Hedda, Løvborg, Thea og Tesman. I denne kvartetten skapes det en dynamikk som styres gjennom et følelsesspekter av sjalusi, misunnelse, grådighet og begjær. Heddas ustabilitet og indre demoner, må sees i en sammenheng av arv og tilhørighet som styrer og former hennes handlinger.

Ånd, demoner og pasjon

Løvborg er en utsvevende bohemsikkelse, som ved hjelp av Thea har klart å skape et manuskript som kan gi ham en stilling og sosial anerkjennelse. Hun er for ham som en engel av skjønnhet og Hedda dirrer av sjalusi - presser seg mellom dem, "jeg vil være midt imellem" (Ibsen 1991: 312), jager Løvborg ut og kommer med små slemme stikk mot den langt vakrere Thea. Hedda bruker også en gammel intern kode, mellom henne og Løvborg,

som viser til det forholdet de har hatt. Med stikkordene *vinløv i håret* lever hun i håpet. Hedda vil så gjerne ha tilbake Løvborg, selv om hun vet at hun er gift med Tesman. Nå er det kanskje viktigere for Hedda at ingen andre får Løvborg enn at hun selv skal ha ham. Vi får stadig innblikk i hvordan Hedda trekker i trådene og styrer livene og skjebnene til de andre aktørene, men hva er egentlig drivkraften som ligger bak det spillet som Hedda leverer?

Vigdis Ystad sier i "*livets endeløse gåde*" Ibsens dikt og drama fra 1996 at dramaene til Ibsen er forestillinger om "gåtefulle, lidenskapelige sjelskrefter med uforutsigbare virkninger"(Ystad 1996: 61). Ystad peker på en voksende interesse på 1800-tallet for det irrasjonelle aspektet ved mennesket, men at denne interessen i hovedsakelig er et såkalt motefenomen. Det var "in" å fokusere på karakterenes sjelsliv, og Ystad påpeker:

Et par tiår rundt midten av forrige århundre ble det høyeste mote å fremstille såkalt demoniske karakterer - mennesker som var ledet av irrasjonelle driftsimpulser, hovedsakelig av erotisk art, og som i omgivelsenes øyne kunne virke farlige og skremmende med sine sterke pasjoner. (Ystad 1996: 61)

Vi har sett hvordan den gotiske skrekklitteraturen vektlegger det overnaturlige og den irrasjonelle galskapen. Det er som om en ny rasjonell virkelighet - med en større vitenskapelig, objektiv og empirisk forskning - åpner opp for et behov etter noe som kan tippe vektskålen tilbake, og vi får en større interesse for det som befinner seg utenfor den konkrete virkeligheten. Spiritismen dukker opp som en farsott i siste halvdel av 1800-tallet med seanser, åndemaning og i mange tilfeller en opplevelse av at virkeligheten består av to realitetssfærer som kan møtes gjennom et medium i en seanse. Samtidig er det, som vi har sett, en sterk interesse innen vitenskapen på å sette menneskets immaterielle side på analysebenken og løse sinnets intrikate og mangeflokkne sammenhenger. Ibsen gir ikke noe uttrykk for å være fanget av denne interessen, men det er tydelig at hvis vi skal se etter spor av sjelelige og psykologiske sammenhenger i hans dramaer, er *Hedda Gabler* et godt sted å starte.

Hedda Gabler har en sterk pasjon, men det finnes ingen arena hun kan uttrykke seg gjennom. Ekteskapet til Tesman er basert på plikt, og hele forholdet bærer preg av å være et fornuftsekteskap, et kjedsommelig fornuftsekteskap. I Tesman finner ikke Hedda en sjelevenn som hun kan dele tanker og idéer med. Dessuten er hun heller ikke spesielt tiltrukket av ham, selv om de tydeligvis har hatt fysisk kontakt. Hedda er jo gravid. Med ekteskapet følger det

med en familie, vist gjennom tante Julle, men det er et ganske anstrengt forhold dem i mellom, og Hedda sukker bare oppgitt over disse "evige tanterne" (Ibsen 1991: 307). Hedda befinner seg i en situasjon hvor hun anstrenger seg for å holde sine lidenskaper og følelser på plass. Det er først gjennom Løvborgs inntreden at den gamle pasjonen lokkes frem igjen. Ystad peker på hvordan lidenskapelige karakterer sliter med å uttrykke seg gjennom de rammene de lever i, og trekker fram Kierkegaard som sier at hvis "man *ikke* åpner seg og deltar i det almene, men lever såkalt "skjult"" (Ystad 1995: 63), er man demonisk. Ystad viser så til at Kierkegaard mener at "den demoniske eksistens har ikke full *menneskelig* eksistens" (Ystad 1995: 63). Også Brandes trekker fram at litteraturen på denne tiden bærer preg av gåtefulle karakterer med sterke lidenskapelige trekk. Brandes ser årsaken til dette i samfunnet, som et resultat av en kulturell krisetilstand. De "pasjonerte og samtidig melankolske skikkelsers "urene" eller sammensatte følelsesliv som et symptom på en kulturhistorisk krisetilstand. Et sykt samfunn avfødte syke mennesker" (Ystad 1995: 63). Ifølge Brandes ville samfunnet være tjent med en åpenhet om de sosiale forholdene, og han mener at forfattere bør skrive samfunnskritisk diktning og ikke fremstille sære karakterer med store pasjoner. Ystad ser at både Ibsen og Kirkegaard bruker "pasjonene som avgjørende innslag i menneskets eksistens" (Ystad 1995: 64). Hun ser videre at de to, i motsetning til Brandes, ikke ser hvordan samfunnsforandring kan redde eller "styrke den menneskelige individualitet" (Ystad 1995: 64). Den eneste løsningen på dette er å la menneskene bringe med seg sin individualitet og "autentiske eksistens inn i det almene liv" (Ystad 1995: 64). Tanken er at det menneskelige samkvem møter individet på en slik måte at pasjonene finner sitt uttrykk. "Den enkelte står altså ifølge Kirkegaard og Ibsen ikke overfor et valg mellom sykdom og sunnhet eller individuell pasjon og almen-etisk liv. Problemet er i stedet å skulle forene disse sider ved tilværelsen, ved at det individuelle kan inngå i det almene" (Ystad 1995: 64). Kirkegaard beskriver en demonisk person som en som ikke greier å forenes i det allmennmenneskelige; en som ikke greier å ha menneskelig kontakt og finne fellesskap i idéer, holdning og etikk. Som en konsekvens av dette, ligger de lidenskapelige krefter og ulmer. Derigjennom stenger individet seg inn i seg selv, og får ofte et anstrengt forhold til det allmenne. "En slik innelukket, lidenskapelig tilstand fører i det lange løp til angst og fortvilelse - det Kierkegaard kaller "Sygdommen til Døden". Men den kan *endres* ved at den demoniske velger å meddele seg og tale, dvs. å bli "åpenbar", i forhold til det almene" (Ystad 1995: 64). Kan kjernen av Hedda Gabler forklares med bakgrunn i dette? Er det slik at Heddass ensomhet og mangel på

felleskap, gjør henne til et menneske som handler demonisk?

Det er en tydelig konflikt mellom Heddas behov og de ytre sosiale rammene som settes på hennes liv og eksistens. Ibsen fremstiller henne som en tragisk heltinne - bærer av paranoide trekk - som konstruerer sammenhenger og skaper forhold som binder sammen elementer som ikke hører sammen. Det er også sterke innslag av erotisk lengsel og ufullbyrdede behov som kan ligge som et bakteppe for hysteri, som på 1800-tallet ble sett på som en sinnslidelse knyttet til libido og menstruasjon. Ystad er opptatt av å vise at Hedda er tolket både som et uttrykk for symptomer på den nevrotiske overklasse-kvinnen som i mangel av seksualitet og sosial innflytelse, handler irrasjonelt og/ eller blir syk, og også som en tragisk heltinne i den mer klassiske ånd. Her blir heltinnen tatt mer på alvor, hun er ikke bare et symptom, men et menneske med idealer som har "egen verdi som genuint uttrykk for hennes subjektivitet" (Ystad 1995: 73). Ifølge Ystad er denne siste tragedieoppfatningen mer i tråd med Ibsens menneskesyn.

Hedda har to menn som er svært ulike. Tesman er tradisjonell i sitt arbeid og i sitt liv. Løvborg er nytenkende og drømmende både i liv og virke. Begge kjemper om Heddas gunst. Tesman skaper først trygghet, og går inn som et slags farssubstitutt for Hedda. Med sin mislykkede fremtoning taper Tesman etter hvert dette grepet om Hedda, som vender seg mot Løvborg. Løvborg er muligens lettsindig med både kvinner, penger og sitt arbeid, men han er inngangen til en pasjon som de to har delt, og som Hedda har mistet. For Hedda står Eilert for noe lokkende og utfordrende på siden av det konvensjonelle samfunnet hun er vokst inn i, og dessuten er det tydelig at også Hedda føler seg fysisk tiltrukket av ham. Ystad viser til at Løvborg "har en klar *erotisk* utstråling" (Ystad 1995: 74). Viktigere er det allikevel at han også er en "større *intellektuell* tiltrekning enn kniplingemannen Tesman" (Ystad 1995: 74). For Hedda skal Løvborg forvandle tilværelsen og som både *Dionysos* og *Apollon*, skal han uttrykke både "frodig livsutfoldelse og klar bevissthet" (Ystad 1995: 75). I en kombinasjon mellom erotikk og intellekt, skal det samles sammen en helhet for Hedda som vil gi henne et fremtidshåp, og som Ystad påpeker, en mulighet til å bli en del av det allmenne; en del av et fellesskap. Problemet er at kombinasjonen mellom en dionysisk frodighet og livskraft, og Apollon som uttrykk for kunsten, et klart sinn og profetier, gjennom en lett forvirret og alkoholisert Løvborg, ikke er mulig å bruke som en fast base for de behovene Hedda har. Han kan ikke bringe Hedda noe sted, han kommer ikke tilbake til henne med *vinløvet i håret*, men faller selv og havner i Dianas salonger hvor han til sist skyter seg i underlivet med en av

Heddass arvede pistoler. Det er hans egen demoniske og selvdestruktive kraft som tar livet av ham. Løvborg er ikke i stand til å tre ut av sin egen skygge og sammen med Hedda bli, som Ystad viser til, integrert i "et fremtidig (alment) samfunn" (Ystad 1995: 75). På mange måter blir Eilerts fall og demoniske kraft et symbol på Heddass endelige tilbaketrekking og fall. "Når hennes store drøm, hennes prosjekt om å la Ejlert endre verden ved å gi rom for eros, alt det ubevisste og "hedenske" bryter sammen, så har hun selv bare *en* utvei tilbake for å kunne gjøre sine idealer "åpenbare" eller synlige" (Ystad 1995: 75). Og det er med andre ord selvmordet!

Som en god soldat velger Hedda den ærbare vei ut av fangenskapet, hun velger heller døden enn å bli brutt ned. Ystad er opptatt av det allmenne og fellesskapet gjennom Løvborg. Samtidig er det klart at Hedda søker nærhet til ånden i Løvborg, til kunstneren, eros og det livsbejænde patos som han bringer med seg. Det bohemeske livsverket, uttrykt gjennom Løvborg, strider mot general Gablers stivnede aristokratiske hånd som ligger tungt over Hedda. Selvmordet blir altså Hedda Gablers siste utvei. Generaldatteren ser ingen andre muligheter for å forene pasjon og selvkontroll enn å skyte seg selv i tinningen. Hun vil dø i skjønnhet. Vi ser her et nytt svik fra Løvborg. Han blir bedt om å ta den heroiske og skjønne veien ut av livet, men klarer ikke annet enn å skyte seg i skrittet. Han dør, men ikke med den verdighet som Hedda ønsker, og kanskje han bare skjøt seg ved et uhell. For Hedda er det viktig å dø *en død i skjønnhet*. Ystad sier at Heddass død forener *Apollon* og *Dionysos* ved å manifestere en kombinasjon mellom hennes plagede indre og hennes idealer. En forening av ånd og skjønnhet, rasjonalitet og galskap. Det demoniske og skjulte i Hedda, trer her frem og forener seg med den faktiske realiteten i Heddass liv, og vi får et nødvendig resultat i *en vakker død*.

Heddass graviditet og fall i skjønnhet

Et faktum ved Heddass forhold til Tesman er hennes graviditet. Jeg har pekt på hvordan Hedda har forsøkt å gi Tesman det ekteskapet han ønsket seg, selv om en kanskje ikke skal ta for gitt at dette nødvendigvis er basert på behov for seksuell omgang med Hedda. Hun er uansett gravid, og selv om dette ikke tydeliggjøres på annen måte enn Tesmans hentydninger til tante Julle om "hvor fyldig og frodig (Hedda) er blitt? Hvor svært hun har lagt seg ut på reisen?" (Ibsen 1991: 297). Litt klumsete ord fra en mann som kanskje ikke skjønner hva som skjer. Vi får bekreftet mistanken når Frøken Tesman (altså Julle), tar tak i Hedda, kysser henne på håret

og utbryter "Gud velsigne og bevare Hedda Tesman. For Jørgens skyld" (Ibsen 1991: 297). Det som er interessant her er for det første at tante Julle kaller Hedda for Hedda Tesman. På denne måten knytter hun Hedda til mannen gjennom å bruke etternavnet deres og ikke Gabler. For det andre sier hun *for Jørgens skyld*. Det er klart at Julle ikke liker Hedda, og at hennes lykke over graviditeten er grunnet i den lykke dette vil gi Jørgen Tesman og ikke Hedda. Videre tar hun Hedda på håret og kysser det. Vi har sett hvordan Ibsen bruker hårsymbolikken i *Hedda Gabler*, og i koblingen til graviditet kan hår brukes som et symbol på fruktbarhet. Hedda er altså gravid, men ikke med et ønsket kjærlighetsbarn fra Heddas side. Graviditeten vil om ikke annet i enda større grad forsterke den desperasjonen Hedda føler over sitt fangenskap. George Bernard Shaw mener at graviditeten fyller Hedda med angst for å knytte seg helt fast til mannen og hans familie. En situasjon som er pinlig og fornedrende, samt "will make her one of his family in earnest" (Shaw 1904: 59). Hun har ingen stor respekt for verken Tesman eller hans familie.

I mange vurderinger av dramaet *Hedda Gabler* blir hennes graviditet stort sett tatt for gitt og ofte brukt som et eksempel på et motiv av fornektelse, som bekrefter henne manglende forståelse av virkeligheten. Ibsen-forsker Ane Hoel påpeker, i en artikkel for Nordlit nr. 3 ved Universitetet, at det er Hedda som har makten i forholdet og at hun gjennom sin tiltaleform av mannen som Tesman, og ikke Jørgen, "konnotert til tissemann, ikke noe tess, tusseladd, tusling, impotent" (Hoel 1998), nedverdiger ham som ektemann. Ane Hoel fokuserer på at Tesman ikke er den mannen han ønsker å være, og at dette også bekreftes av Hedda da hun i slutten av første akt går fra Tesman med ordene: "Nå, - én ting har jeg iallfall til å muntre meg med så lenge... Mine pistoler Jørgen" (Ibsen 1991: 304). Et sitat som selvfølgelig ikke bare peker på det faktum at det er dette minnet fra faren som er viktigere enn mannen, men det kan også fungere som et potent penissubstitutt. Pistolene har også en viktig funksjon for de to selvdrapene, og uttalelsen til Hedda kan sees et frampek mot den tragedien som skal utfolde seg. En tragedie styrt av Hedda, som i bunnen av sin frustrasjon over livet kan *muntre* seg med leken med pistolene, leke seg med tragedien, og slik nærmest styrte Løvborg mot sin egen undergang. Her må det også påpekes, som vi jo har sett, at Løvborg bruker pistolen til å skyte seg i skrittet. Han møter ikke døden i skjønnhet, men markerer ved sitt skudd først og fremst en kastrasjon. Ifølge Ystad ligger altså Heddas fremtidshåp i en Eilert som med sitt intellekt skal forvandle verden. Han er samtidig hennes potensielle elsker, så ved å skyte seg selv, fjerner han symbolsk kilden til hennes erotiske muligheter. Han dør jo også, men det er

viktig for Ibsen å poengtere at Løvborg skyter seg i skrittet. Det er Hedda som har gitt ham pistolen, og hun presser ham med ordene om at han skal gjøre det slutt på en vakker og skjønn måte. På samme måte ser hun sin egen utslettelse som en mulighet til å finne det vakre (skjønnhet) i det miserable livet hun føler hun har. Hun drives fra skanse til skanse. Hun starter opp som den førende, men ender raskt opp som det endelige offer. Det viktige her er ikke bare det at hun tar livet av seg selv, men at hun "forener pasjon og selvkontroll og skyter seg en kule i tinningen (...), hun selv (har) bare en utvei tilbake for å kunne gjøre sine idealer "åpenbare" eller synlige" (Ystad 1996: 75).

Filosof Trude Iversen diskuterer, i sin artikkel om "Fremmedhet som motmakt hos Hedda Gabler" fra det Litteraturvitenskapelige nettidsskriftet *Prosopopeia* (01/2001), blant annet Theodor Adornos (1903- 1969) vurderinger av Hedda Gabler-skikkelsen, og hvordan selvmordet kan sees som en iscenesettelse av det skjønne. Skjønnhet forstått som et ideale, og i dette tilfellet også i forholdet mellom Heddas vurderinger av den vakre Eilerts røde vinblader i håret og gjennom blodet fra skuddet i tinningen. Trude Iversen poengterer også at Hedda, i hennes møte med sin nye familie, Tesmans familie, lever i en situasjon av tvang. Hun er i utgangspunktet ikke gift av kjærlighet, så det i seg selv er en slags tvang. Videre opplever hun at alle "de gode forsøk på å få Hedda til å føle seg vel i sitt nye hjem, oppleves som overgrep" (Iversen 2001: 2). Mottagelsen hun får er god, men siden det fokuseres på hennes negative situasjon, vil også alle positive forsøk på å knytte henne nærmere til familien oppleves som angrep. Hedda svarer derfor med motangrep. En kan fint se Hedda Gabler som en tragisk skikkelse og som et offer som er fanget inn av ytre forhold, ytre som hennes far og økonomi, og indre som lyst og begjær og mangel på stødige virkelighetsoppfatning.

15. Nora og Hedda – sammenfatning av offerrollen i et psykologisk perspektiv

Lesemåtene av avslutningen på dramaet *Hedda Gabler* er mange. "Den kan markere Heddas nederlag og være en avskrivning av det hun har trodd på: samfunnet har ikke plass for slike idealister eller opprørere. Eller vi kan se det som en ekte tragedieavslutning - men ikke før hun har virkeliggjort seg, trådt frem og blitt *åpenbar* i dødsøyeblikket" (Ystad 1996: 76). Ystad trekker en parallell til Ibsens Hjørdis fra dramaet *Hærmændene på Helgeland*, som er et de første dramaene Ibsen skrev (1858). Dette skuespillet tar blant annet for seg det norrøne

ættesamfunnets jus og etikk. Ystad mener at parallellene mellom Hjørdis og Hedda er tydelige. "Også Hedda lever i en verden, et samfunn, med strenge etiske lover og moralregler. I likhet med Hjørdis gjør hun imidlertid ikke opprør mot dem i den forstand at hun *avskriver* samtidens æresbegreper" (Ystad 1996: 76). Hedda og Hjørdis, på hver sin måte, hegner om og ønsker å ta vare på sin æreskodeks innenfor et sosialt rom. "Hedda vil med andre ord ikke *avskaffe* samfunnet, hun vil derimot innlemme sine *egne* verdier i det med æren i behold. Det samme vil Hjørdis" (Ystad 1996: 76). Både Hedda og Hjørdis ønsker altså ikke å bryte ut av samfunnet (det allmenne). De ønsker å beholde sine indre pasjoner, samtidig som de blir en del av samfunnet. "Det er *dette* som er så farlig, sett fra *samfunnets* synsvinkel. Dette er nemlig en langt mer fundamental samfunnskritikk enn den som går ut på å ville avskaffe en form for samfunnsdannelse for å erstatte den med en annen og bedre" (Ystad 1996: 76). Georg Brandes mente at dikterne skulle avsløre de sosiale institusjonene som kuende, og han mente også at det var dikterens plikt å berette om dette. "En individuell frigjøring ville i pakt med et slikt syn bestå i å erstatte det gamle samfunnet med et nytt, friskt og fritt. Det er en meget optimistisk lære, som kanskje ikke er så *realistisk* med hensyn til oppfatningen av den menneskelige psyke" (Ystad 1996: 77).

Ifølge Ystad er Ibsen og Kirkegaard av en annen mening, som også er mindre naiv. Ibsen viser gjennom sine skuespill at utfordringer med demoniske karakterer ikke er tidsbestemt. Hjørdis sine utfordringer har på mange måter likhetstrekk med Heddas. Hjørdis lever i vikingtida mens Hedda er skildret i et borgerlig hjem på andre delen av 1800-tallet. I så måte viser Ibsen at utfordringer knyttet til det frie individ og selvstendighet ikke er preget av en spesiell samfunnsorden. "I stedet ligger problemet i det paradoksale vekselspill mellom individ og samfunn, og det ligger i et vekselspill i personligheten selv, mellom trangen til å leve skjult og trangen til å bli åpenbar innenfor det almene" (Ystad 1996: 77). I dette ligger om mulig kjernen av Heddas problemer og utfordringer. Hennes forsøk på å inngå i et slags fellesskap - hvor hun også kan få utløp for sine intellektuelle evner, og ikke minst få uttrykk for sine følelser, mislyktes. Ekteskapet med Jørgen Tesman mislyktes. Forening og sosialt samvær med frøken Julle (Tesmans familie) mislyktes. Tilnærming og kontroll over en tilbake kommet Eilert Løvborg mislyktes. Og hva står Hedda Gabler igjen med? Jo, sin æreskodeks som hun har tatt til seg og lært av sin generalfar. Forsøkene på å inngå i det allmenne, samfunnet, mislyktes altså. Og når hun står ribbet igjen, er det ryggmargsrefleksjonen som slår til; kodene hun har fått gjennom sin oppdragelse og far, generalen. Æren må for enhver pris

bevares!

Alt som gjør et menneske til sant individ, alt som kan gi sann eksistens, er knyttet til og avhengig av skjulte, lidenskapelige sider ved personligheten. Men skal individet eksistere og leve et menneskelig liv, må disse sider bli *åpenbare*, de må inngå i den eksistens mennesket oppnår innenfor det almene. (Ystad 1996: 77)

Ystad mener at disse utfordringene er til stede uavhengig av hva slags samfunnsorden som gjelder: "Det hedenske vikingsamfunn, det greske samfunn eller det moderne viktorianske samfunn. Problemet er nemlig ikke at mennesket konstruerer gale samfunnsformer som det siden må gjøre opprør mot og se å bli kvitt" (Ystad 1995: 77). Ystad fortsetter: "Problemet er i stedet at *ethvert* samfunn vil innebære begrensinger, og ethvert menneske må føre en kamp for å bli *åpenbar* i det almene; være seg selv som fullt individ, og samtidig å *være* dette individ innenfor rammene av noe større" (Ystad 1996: 77). Og når Hedda Gabler ikke oppnår å bli en del av det allmenne og fellesskapet, velger hun, i stedet å bøye seg av og utslette sin identitet. Hun velger å forlate verden "i skjønnhet". Ystad mener at Hedda gjennom denne handlingen blir seg selv. Hun bøyer ikke av! Hun trekker seg med andre ord ikke tilbake og blir fru Tesman helt og holdent. I ekteskapet med Tesman kan hun ikke få uttrykk for pasjonene sine, og det er heller ikke noe å hente intellektuelt. For henne er ikke dette lenger et alternativ for å bli en del av fellesskapet. I så fall må hun slette sin identitet og personlighet. Ystad mener at i dette at Hedda har store fellestrekk med Hjørdis. "Hjørdis og Hedda holder fast ved seg selv og oppnår å *bli* seg selv ved slutten av skuespillene. Det skjer fordi de i sluttscenen velger å tre inn i verden som åpenbare når de lar sine lidenskaper slå ut i aktiv handling" (Ystad 1996: 78). Ifølge Ystad er det på det ytre plan ødeleggende fordi det tar deres eget liv, "men samtidig er den en realisering og synliggjøring av de to kvinner som autentiske subjekter, de inntreer i det sosiale med alt de tidligere har vært som demonisk-pasjonerte individer. En eneste gang slår altså deres personlighet ut i full blomst" (Ystad 1996: 78). Og det er her samfunnskritikken kommer inn, mener Ystad. I dette ligger det en antydning i at, ifølge Ibsen, så er det ikke plass til det frie individet. "Ibsen er altså samfunnskritisk fordi - eller i den grad- han er tragediedikter. Tragediens samfunnskritikk er mer "opprørsk" enn noe program George Brandes eller andre kunne fantasere seg frem til" (Ystad 1996: 78). I så måte er kanskje Hedda Gablers selvmord minst like revolusjonerende som Noras farvel til Helmer og ekteskapet. "Tragediens samfunnsopprør er nemlig en dyp

værenskritikk, en kritikk som Ibsen delte med den i så henseende minst like revolusjonære Søren Kirkegaard" (Ystad 1996: 78).

Opplevelsen av selvmord som en uselvisk og estetisk handling har lange tradisjoner i den vestlige kulturen. Durkheim setter med sitt sosiologiske verk selvmordet i en samfunnsmessig sammenheng. Der vi ut fra visse sosiale og samfunnsmessige parameter kan se denne selvsentrerte handlingen ut fra samfunnets form for og eventuelt mangel på solidaritet. Slik sett kan selvmordet også sees som et individuelt angrep på det som er, en tilstand som er etablert og som en selvhevdelse og opphevelse av seg selv som noe annet enn det som er satt. Populærkulturen har en rekke referanser til selvmordets salighet og en kobling mellom selvdrap og romantikk. Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) utga i 1774 en brevroman med navnet *Den unge Werthers lidelser*. Romanen får stor innvirkning i sin samtid og mye oppmerksomhet også fordi den handler om selvmord. Grunnlaget her er ulykkelig kjærlighet med etterfølgende selvmord som skyldes at hovedpersonen ikke kan få den han elsker mest. Werther skyter seg også i hodet, men lidelsene tar ingen ende. Tolv timer tar det før han dør.

Freud ser selvmordet som noe som foregår i menneskets bevissthet. For Freud er selvmordet et resultat av sterke depresjoner og som resultat av tap av betydningsfylt nært forhold og kjærlighet. I sitt verk *Ubehaget i kulturen* fra 1929 fokuserer Freud på en naturalistisk forklaring på det ubehaget som han mener oppstår i møtet mellom kulturens krav og menneskenes drifter. Idéhistoriker Trond Berg Eriksen viser i sin bok *Freuds retorikk* fra 1991 til Freuds vurderinger av dette forholdet, og ser at "kulturens skattelegging av naturen gjennom seksuelle forbud skaper nevrotikere" (Eriksen 1991: 72). Dette settes i sammenheng med noe som kalles aggresjonsdriften, som er det behovet menneskene har til destruksjon og ødeleggelse. Kampen mellom seksualdriften og kulturens krav dyttes til side for et oppgjør mellom det gode og onde. Ved de ytre restriksjoner i kulturen rettes derfor aggresjonen innover og tilbake til utgangspunktet, mot jeget. Resultatet blir et lidende menneske fylt av angst og skyldfølelse. Det er altså en konflikt mellom de krav som settes og de indre behov for seksualitet og destruksjon som ligger i mennesket. Ut fra dette ser en selvmordet som en ytterste løsning hvor denne konflikten ikke kan løses.

Både Nora og Hedda Gabler er fanget inn i et nett av skyldfølelser for sine gjerninger. Gjerninger og handlinger som i stor grad kan forstås ut fra deres plassering i de sosiale strukturer, gjennom ubehaget over mangel på kontroll. Begge søker kjærligheten. Begge taper

fordi dette begjæret ikke kan fullbyrdes. De er offer for de ytre og indre sammenhenger, og offer er nettopp et motiv som står sentralt. Begge kvinnene er offer, og de må på grunnlag av dette sone. Det er ingen lykkelig slutt hvor den som lider får sin rett til slutt, men som unge Werther, har de tapt og må sone for sine "feil". De faller fra sin plassering i samfunnet, og de faller for sine grep og indre føringer, og hvis vi skal følge Freud, fordi de ikke klarer å finne balanse mellom det ytre kulturelle anliggende og det indre behovet for erotikk og aggresjon. De mister erotikken og finner bare aggresjon. En aggresjon som i stor grad er vinklet utover mot Rank, Helmer, frøken Tesman, Tesman, fru Elvsted og Løvborg, men som til slutt tvinges mot dem selv. Nora går fra hus og hjem og fra barn og ektemann. Hedda tar sitt eget liv.

I denne delen har vi sett hvordan Nora i *Et dukkehjem* og Hedda i *Hedda Gabler* kan bli forstått som et uttrykk for det lidende mennesket. Et menneske som ikke klarer å forenes med de ytre og generelle krav til riktig adferd, og at de av den grunn utvikler et nevrotisk, i Ibsens tid, hysterisk, handlingsmønster. Dette kan forklares ut fra arv, men også i forhold til hvordan presset i kravene ikke er forenlig med de indre behovene. I dette ligger det en kulturkritikk av sosiale og samfunnsmessige systemer - som ikke er åpen for den nye tiden som kommer med sin sterkere fokusering på individenes egne behov og følelser. Ibsen er en kompleks dikter med en grunnleggende forståelse av samspillet mellom det enkelte mennesket og den sosiale sammenhengen hun befinner seg i, og med et klart blikk for den nye moderniteten som er i anmarsj.

16. Avslutning

Nora og Hedda er to viktige kvinneskikkelser i 1800-tallets litteratur, og markerer en type kvinneskikkelser som utfordrer og truer, og ikke minst skaper debatt. Det er riktig - som det er hevdet - at Ibsen gjennom sin titteskapsteknikk, sine fortattede rom av konsentrerte handling, skaper dramaer som er mettet med mening. Gjennom få ord bæres tettpakket innhold, og det er et konstant spill mellom det som skjer i øyeblikket, fortiden og fremover.

I denne teksten har jeg ønsket å vise hvordan Ibsen kan sees på som en moderne dikter som ikke bare bærer med seg et uttrykk skapt av den moderne virkeligheten, men at han selv også er med på å forme denne moderniteten. Som vi har vist er han aktivt med på å skape en debatt som går utenfor den rent litterære diskurs, og bringer inn samfunnsutviklingen og aktuelle saker som farger denne tiden. Ibsen følger Brandes ønske om å sette aktualitet under

debatt, og ettertiden har også i stor grad vurdert hans dikting som åpenbarende for frigjøring av kvinner gjennom for eksempel *Et dukkehjem*. Samtidig ser vi at Ibsen ikke følger en standardisert og lettvinnt fokusering på de sosiale problemene, men har et idealistisk syn på den generelle frigjøringen av mennesket. Han påpeker jo at det mennesket han er opptatt av, individene og ikke bare kvinnen.

Et dukkehjem avsluttes med at Nora går. Ibsen skrev flere avslutninger på teaterstykket. Noe under press fra ytre faktorer, og også muligens litt fordi han var usikker på hva som ville være det riktige valget for Nora. Det er viktig å se hvordan Ibsen skaper en nærmest hysterisk debatt i samtiden med mange av sine dramaer, og ikke minst med *Et dukkehjem*. Det kan ikke alltid ha vært lett å holde på sine idéer i den stormen som kastet seg over ham etter hver utgivelse og urfremføring. Om det var et press fra Suzannah eller ikke, velger Ibsen å la Nora gå. Og det er dette som er viktig. Ibsen er en kompromissløs dikter. I tilfellet med *Hedda Gabler*, møter Ibsen en annen reaksjon. Når *Et dukkehjem* angripes for Noras amoralske valg, ser man Heddas valg og handlinger som uttrykk for ren galskap. I en anmeldelse av den første oppsetningen av *Hedda Gabler* ved Den Nationale Scene i Bergen i 1891, er en anmelder imponert over skuespillerens dyktighet der hun tolker det anmelderen ser på som et konsentrat av "de Egenskaber, der gjør en kvindelig Dæmon" (Bergens Tidene 1891). Han er også opptatt av å understreke at Hedda ikke kan være en ekte person, men at hun er en "opkonstruerede Hedda-figur" (Bergens Tidene 1891). Nå er det ingen nyhet at kvinner - som utfordrer og handler utenfor rammene av det som blir godtatt - ansees som demoner, ville kvinner, hekser og monstre. Samtidig ser vi mer begeistring for Noras valg, men det ligger nok i det mer konkrete "opprøret" hun fremlegger når hun går. Det er en kritikk mot at hun forlater sine barn, men det er også eksempler som tydelig ser frigjøringspotensialet i dramaet. Et eksempel ser vi i kritikker Erik Vullum og hans anmeldelse av *Et dukkehjem* i Dagbladet 6. desember 1879. Vullum mener at *Et dukkehjem* er "Individets Opposition mod den overleverede Religions og Samfundsordens Fordringer, gennemført med en saa hensynsløs Konsekventse, som vi aldrig har seet det i vor Literatur tidligere" (Dagbladet 1879).

Et av målene for denne teksten har vært å sette opp en sammenstilling av *Hedda Gabler* og *Et dukkehjem* med vektlegging av de to hovedpersonene, Nora og Hedda. Vi har sett hvordan begge kvinnene møter utfordringer som driver dem til å ta konkrete valg og handle deretter. Vi har også sett hvordan frigjøringspotensialet og aktualiteten i *Et dukkehjem*

skiller seg fra Heddass egosentriske jag etter egen lykke. Nora er tvunget til å gå fordi mannen og det patriarkalske systemet ikke er klar for en selvstendig og tenkende kvinne. I så måte kan vi si at Nora ligner mer på Thea, som med sitt tydelige intellekt har hjulpet Løvborg opp av alkoholens gjørmete myr. Både Nora og Thea søker kjærligheten, og begge svikes fordi den mann de er forelsket i ikke ser dem for det de er og for det de er for seg selv. De blir bare redskaper for å opprettholde en fasade i Noras tilfelle, og som en hjelp (Thea) for å få produsert en tekst som kan sikre Løvborg en fast stilling. Løvborg sier jo selv at han ikke trenger Thea mer, når han skjønner at manuskriptet er borte.

Heddass agenda er annerledes, men også hun søker kjærligheten. Både Nora og Hedda er først og fremst kvinner som søker en trygg havn. Heddass kompliserer dette til, gjennom sitt skiftende fokus mellom tryggheten hos Tesman og de erotiske fristelsene fra Løvborg. Hadde Tesman vært mindre tøffelheld, ville nok Hedda funnet roen i den tryggheten som han da kunne skaffe. Ibsen bruker her et interessant og gammelt symbol. Idet Tesman kommer hjem fra reisen, får han overrakt sine tøfler fra frøken Tesman. Hun har tydeligvis tatt vare på dem. Tesman har savnet tøflene sine, og Hedda kommenterer dette med å si at "du talte ofte om dem på reisen" (Ibsen 1991: 296). Tesman har savnet tøflene sine og har vært svært opptatt av dem på en reise som i utgangspunktet først og fremst burde være en kjærlighetsreise for Hedda og Tesman. Tøflene er laget av Tesmans andre tante - tante Rina, og de blir et uttrykk for den sterke tilknytningen Tesman har til sin familie, samtidig som tøflene i seg selv er et symbol på det å være en tøffelheld, en som er kuert under makten fra en kvinne. Et symbol på makten i et ekteskap som strekker seg helt tilbake til 1200-tallet. I forholdet mellom Hedda og Tesman, er det tydelig Hedda som har makten og kontrollen i forholdet. Det er ikke det at Tesman nødvendigvis er kuert av Hedda (vi jo ser senere hans valg om å følge Thea), men hun er den kvinnen han aldri har trodd at han skulle få. På den måten er han fanget av sitt eget dårlige selvbilde, og han er ikke i stand til å se Hedda for den hun egentlig er. Han er blendet av sin egen "forelskelse", men som vi har sett ligger det en sterk føring fra Tesmans tanter. Det er de som har oppdratt ham og det er de som - for Tesman, er det viktigste i livet hans. I så måte er han en tøffelheld i forhold til sine tanter, i forhold til familien. Det er tantene som har gitt ham tøflene, og det er tantene som har tatt vare på tøflene under reisen. Det er som om frøken Tesman prøver å dra ham tilbake til dem ved å gi ham tøflene rett foran Hedda. Hedda reagerer ved å hundse frøken Tesman. Tesman viser frem tøflene til Hedda som bare ler av dem. Tesman blir forvirret av Heddass reaksjon når hun avviser å se på tøflene. "Nei takk, det

bryr jeg meg virkelig ikke om" (Ibsen 1991:296). Frøken Tesman følger opp, og er enig med Hedda om at de ikke er viktige for Hedda. Det er en strid mellom de to kvinnene om Tesman, og Hedda har ikke annet enn forakt overfor frøken Tesman. Det er en strid for Tesman mellom fremtiden med Hedda og fortiden med tantene, og det er klart at dette er tapt i utgangspunktet for Hedda. Tesman forsker i det som har vært, i middelalderen, og er en person som skuer bakover og er trygghetssøkende. Han er det motsatte av Løvborg som er opptatt av framtiden og skuer dit hen i sin forskning. På samme måte er Nora fremadskuende. Mannen, Helmer, derimot holder tilbake i det tradisjonelle og sitter fast i sin vurdering av forholdet til Nora, og han forventer at hun skal tilpasse seg de regler som er satt i forhold til hva hun skal beskjeftige seg med. Når det gjelder økonomi, er dette eksempelvis noe Nora skal holde seg langt unna. Når hun allikevel tar et initiativ, tar opp et lån, så initieres den prosessen som fører til Noras oppvåkning.

Begge kvinnene befinner seg i et krysningspunkt mellom tradisjonelle verdier og nye retninger som dukker frem og blir tydelige i løpet av 1800-tallet. Begge opplever personlige og følelsesmessige problemer i relasjon til samfunnsmessige og sosiale forhold. Dette er tydelig hos Nora hvor de sosioøkonomiske forholdene blir startkraften som presser frem og tydeliggjør hennes følelsesmessige relasjoner til sin mann. Hos Hedda er dette forholdet ikke like tydelig, men det er klart at hun tar sine avgjørelser basert på en konflikt mellom den som holder igjen og den som ser fremover. Problemet er at Løvborg, med sine potensialer, egentlig kanskje er et produkt av Theas hjelpende hånd, og at han i seg selv er det som kan kalles en *løs kanon*. Løvborg er en kunstner, en bohem, som setter seg på siden av samfunnet og samtidig sliter med en tydelig alkoholisme og manglende dømmekraft. Uansett er han i Ibsens drama et uttrykk for den nye tiden, de nye kunstnerne, de fremadstormende, og selve manuskriptet hans er et forsøk på å beskrive fremtidens kulturmakter og utviklingen fremover. Noe av det viktige i begge skikkelsenes skjebner, er nettopp hvordan de medierer mellom det som er og det som kommer, og så får dramaene sin utvikling der dette møter de to kvinnenes ulike personligheter. Rammen med borgerskapets lune favn ligger rundt begge kvinnene, og tilbyr en trygghet og sammenheng som gjør at de kan velge å bli hvis det var trygghet de var på jakt etter. Jeg ser at Tesmans økonomiske situasjon og usikre fremtid, legger en liten demper på følelsen av trygghet. Det er allikevel klart at hans sosiale plassering, om ikke like sikret som Helmers, er der som en sikker ramme for mulighetene til Hedda.

Vi ser altså at de sosiale rammene for både Hedda og Nora er grunnleggende like.

Dramaenes konflikter bygges opp ut fra hvordan de to er i stand til å forholde seg til nettopp disse rammene og de andre personene som agerer i dramaene. Her kommer deres personlighet og individuelle ballast til å spille en stor rolle. Nora har levd lenger i sin rolle som hustru og mor. Hedda er helt ny i ekteskapet, og hun har også akkurat blitt gravid. Hedda kommer fra aristokratiet og Nora er nok en borgerskapets dame. Hedda bringer med seg en arv fra sin far, general Gabler, som kan forklare hennes tendens til å handle og ikke tenke, handle og ikke se konsekvensene av sine handlinger før de er gjort. Nora bringer med seg en arv i sin rolle som en dukke, som et leketøy for sin far, som er overført til hennes rolle som et leketøy for sin mann. Hun er også redd for at denne arven skal bringes videre til hennes forhold til sine barn. Heddas arv er mer destruktiv, hun presser de andre rundt seg til å ta valg som ikke er de rette valgene, og det ligger også ingen rom for et barn mellom henne og Tesman. Hedda har et konkret uttrykk for denne arven gjennom pistolene, men også den alltid tilstedeværende general Gabler som henger på veggen i et stort portrett. Pistolene ligger som dramaets akse. De er verktøy for de to selvmordene, men samtidig også konkrete uttrykk for den aksens dramaet svinger rundt. De binder sammen Heddas arv, og tilknytning til sin far, og dramaets destruktive avslutning. Det er sagt at Ibsens drama *Hedda Gabler* er deterministisk av natur, og at Hedda er et tragisk produkt av arv og slik sett et uttrykk for en mer naturalistisk dramakarakter. Løvborg er også en person som ikke slipper unna sine egne dårlige egenskaper. På en måte stemmer dette, men det er viktig å se hvordan de miljømessige sammenhenger også er med på å definere hva Hedda sier og hva hun gjør. Det ligger potensialer hos Hedda, men hennes natur spiller ikke på parti med hennes muligheter, og når hennes mann er ganske karakterløs og fristeren - gjennom Løvborg, er svak for egne fristelser, åpnes det ikke opp for noen annen mulighet enn å la det gå mot destruksjon og ødeleggelse. Samtidig ligger det et positivt trekk i *Hedda Gabler* der Tesman - som alltid har sett bakover, den kuede Tesman - gjennom Thea, og i et felles ønske om å gjenskape Løvborgs manuskript, begynner å se fremover. Han slippes fri fra skyggen til Løvborg - og Heddas grep, og kan kanskje stå frem som fremtidens mann sammen med Thea.

Pistolene står for død. De bringer død og destruksjon - både symbolsk, og faktisk gjennom selvmordene. Hedda leker med pistolene. Hun truer Brack. Hun har truet Løvborg før, og er fascinert over den makt de bringer henne. På samme måte leker Nora med døden, som for eksempel kommer til uttrykk gjennom tarantelladansen. Nora danser frem villskapen og destruksjonen, og bruker den som et varsel om hennes nære forestående død. Slik Hedda

leker og svinger seg med dødens redskaper, danser Nora døden inn i sitt liv med Helmer, men der Hedda faktisk tar livet av seg, finner Nora en ny balanse som gjør at hun må dra. Det er viktig å se at Nora truer med selvmordet når hun frykter avsløringen, slik Hedda er redd for sin avsløring, men der Heddas mulighet gjennom Løvborg er borte, så tilgir Helmer Nora. Hadde Helmer holdt på sitt sinne og fordrevet henne følelsesmessig fra hus og hjem, kunne kanskje Nora ha tatt sitt eget liv, men gjennom tilgivelsen settes hun i en mellomposisjon der hun befinner seg i en ambivalent situasjon av både og. Hun finner løsningen gjennom å gå. Hun kan ikke ta livet av seg. Alt er jo tilgitt. Hun kan allikevel ikke bli. Hun er ikke elsket på ordentlige. Hun finner ikke det *vidunderligste*.

Sentralt i denne sammenligningen mellom Hedda og Nora, er at de begge kan sees på som offer. De er barn av sine fedre. De er fanget i en deterministisk arverekkefølge som gir dem det de er. Samtidig er de plassert i en borgerlig setting av regler og normer for adferd som former dem og stenger dem inne i et gyllent bur. Begge dramaene skapes av Ibsen på slutten av 1800-tallet. Dette er en viktig tid for utviklingen av Europas syn på kvinnen og hennes plass i samfunnet. Ibsen sier selv at: "Kvinderne har ingen inflydelse på de ytre statsanliggender. Derfor vil de ha indflytelse på sjælene" (De Figueiredo 2007: 378), og det er i dette vi kan se viktige trekk ved begge kvinnene. De er begge fanget i en situasjon de ikke kan styre. De ytre hendelsene på det samfunnsmessige planet, i form av konflikten mellom Krogstad og Helmer, og den økonomiske situasjonen for Hedda Gabler, er faktorer som ligger utenfor kvinnenens kontroll. Begge kvinnene tilpasser seg den situasjonene de er i, og prøver å få kontroll. Denne kontrollen foregår alltid på det følelsesmessige og sjelelige plan i form av de begjærlige irrgangene mellom Nora, Helmer og doktor Rank eller i følelseskonflikten i trekantforholdet mellom Tesman, Hedda Gabler og Løvborg. Et fellestrekk i dette spillet, i begge dramaene, er knyttet til seksualitet, begjær, graviditet og barn. Alle er trekk som hører til kvinnen og følelseslivet og hjemmet. Offersymbolikken er ikke rent ut deterministisk, men det er tydelig at Ibsen vil vise oss to kvinner som er fanget, og at de ved å bryte ut taper alt.

Ibsen viser oss en situasjon der han undersøker og analyserer sin egen samtid ved å plassere disse to aktørene sentralt i de møtepunkter av konflikt som ligger der samtiden, fremtiden og fortiden møtes. På denne måten beskriver og tematiserer Ibsen det moderne, og fremveksten av den nye tiden. Han er ingen samfunnsfilosof som analyserer menneskestrømmer, kulturutvikling og industrialisering, men plasserer denne prosessen ned på et personlig og følelsesmessig plan. Han viser oss to mennesker som søker det ideelle, det

skjønne, det vakre og riktige. To idealister som søker poesien i hverdagen, men som mister alt der hverdagen ikke ser poesien i dem.

Gjennom denne teksten har jeg villet vise hvordan Ibsen er en moderne forfatter og at vi som sådan ikke bare kan lese uttrykk for moderniteten i hans litteratur - men at han også er med på å befeste moderniteten, ved å fremstille viktige problemområder som det moderne prosjektet møter i forholdet mellom tradisjonelle strukturer av sosial og personlig art og den nye tiden som kommer. Ibsen er enormt aktuell i sin egen tid, og hans berømmelse frem til i dag, sier også noe om hvordan han i sitt prosjekt setter en føring som gjennom modernitetens gjennombrudd er aktuelt også i dag. Det som er viktig å forstå, og som gjør både *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler* aktuelle, er at Nora og Hedda, til tross for deres dramatiske valg og ut fra enhver tid voldsomme handlinger, er ekte mennesker. Ibsen konstruerer sammenhenger - som viser hvordan de to heltinnenenes ubehag med virkeligheten, gjør dem til offer, som tvinges mot en nødvendig og logisk avslutning.

Litteratur

Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget, Oslo

Bergens Tidene. 26. juni 1891. Ukjent forfatter. (No. 195, 24de Aarg). Anmeldelse av Hedda Gabler på Den Nationale Scene i Bergen. Ibsen.net

<<http://ibsen.net/index.gan?id=11191406&subid=0>>. Lastet ned 12.10.11

De Beauvoir, Simone. 1989. *Det andet køn*. Tiderne Skifter, København

De Figueiredo, Ivo. 2007. *Henrik Ibsen. Masken*. Ascheoug forlag & Co. (W. Nygaard), Oslo

Durkheim, Emile. 1978. *Selvmodet*. Gyldendal norsk forlag, Oslo

Eagleton, Terry. 2003. *Sweet Violence – The Idea Of The Tragic*. Blackwell Publishing

Eriksen, Trond Berg. 1990. *Briste eller bære – Posthistoriske anfektelser*.

Universitetsforlaget, Oslo

Eriksen, Trond Berg. 1991. *Freuds retorikk*. Universitetsforlaget, Oslo

Hageberg, Otto. 1980. "Den kløyvde hugen" i *Frå Camilla Collett til Dag Solstad*.

Spenningsmønster i litterære tekstar ss. 176-187. Kompendium del 1, Epokestudium: Nordisk dramatik etter det moderne gjennombruddet (2010)

Heiberg, Gunnar. 1890. "Hedda Gabler". *Verdens Gang* i Kristiania 23. desember 1890.

Ibsen.net <<http://ibsen.net/index.gan?id=55768&subid=0>>. Nedlastet 22.10.11

Helland, Frode og Wærp, Lisbeth Pettersen Wærp. 2011. *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Universitetsforlaget, Oslo

Hennel, Ingeborg Nordin. 1993. "Frontkæmpere. Om Alfild Agrell og Anne Charlotte

Edgren Leffler" i *Nordisk kvindelitteraturhistorie. Faderhuset. 1800-tallet* ss. 512-527.
Kompendium del 2, Epokestudium: Nordisk dramatikk etter det moderne gjennombruddet
(2010)

Hemmer, Bjørn. 2003. *Ibsen: Kunstnerens vei*. Vigmostad og Bjørke, Oslo

Hoel, Ane. 1998. *Det provoserende svangerskapet i Henrik Ibsens Hedda Gabler*. Nordlit 3hg

Ibsen, Henrik. 1991. *Samlede verker 2*. De norske bokklubbene, Oslo/ Gjøvik

Ibsen, Henrik. 1882. Brev til Sophus Schandorph 06.01.1882<<http://www.dokpro.uio.no/cgi-bin/litteratur/ibsenvisfaks.pl?stykke=Brev&path=/litteratur/ibsen/ms/brev/eiere/kbkbh&fil=b82006&sider=14&siffer=2&side=1&ms=S.+Schandorph+82+6/1&foto=Foto:+Det+Kongelige+Biblioteks+Fotoatelier.+Kommersiell+bruk+kun+etter+avtale+med+biblioteket.>>

Lastet ned 30.10.11

Ibsen, Henrik. 1898. Tale ved Norsk Kvindesagsforenings fest. Kristiania 26. mai 1898.

< [http://www.dokpro.uio.no/cgi-](http://www.dokpro.uio.no/cgi-bin/litteratur/oratxtprod.cgi?tabell=ibsen&id=hi15137&frames=Nei)

[bin/litteratur/oratxtprod.cgi?tabell=ibsen&id=hi15137&frames=Nei](http://www.dokpro.uio.no/cgi-bin/litteratur/oratxtprod.cgi?tabell=ibsen&id=hi15137&frames=Nei)> Lastet ned 25.09.11

Iversen, Trude. 2001. *Fremmedhet som motmakt hos Hedda Gabler*. Prosopopeia 01/01

Langås, Unni. 2005. "Kunstig Liv. Simulasjon og sykdom i "Et dukkehjem"" i (Red) Foss, G i *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse* ss. 51-79. Kompendium del 2, Epokestudium: Nordisk dramatikk etter det moderne gjennombruddet (2010)

Marx, Karl. 1973. *Det kommunistiske manifest, Marx i ett bind*, utvalg av Fredrik Engelstad og Jon Elster, Pax forlag A/S, Oslo.

Meyer, Michael. 1995. *Henrik Ibsen*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

Moi, Toril. 2006. *Ibsens modernisme*. Pax forlag A/S, Oslo

Møller, Niels. 1890. "Henrik Ibsen: "Hedda Gabler". Illustreret Tidende, København 28. desember 1890. Ibsen.net. <<http://www.ibsen.net/index.gan?id=245&subid=0>>. Nedlastet 18.10.11

Rønning, Helge. 2007. *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten*. Gyldendal norsk forlag, Oslo

Shaw, George Bernard. 1904/1994. *The Quintessence of Ibsenism*. Dover Publications

Sinding-Larsen, Alfred. 1890. "Hedda Gabler. Skuespil i fire Akter af Henrik Ibsen". Morgenbladet. No. 738, 72de Aarg. Ibsen.net. <<http://ibsen.net/index.gan?id=59117subid=0>>. Nedlastet 22.10.11

The Times, London 21. april 1891 (No. 33,304) Anmeldelse, ukjent forfatter. Hedda Gabler på Vaudeville Theatre. Ibsen. Net. <<http://ibsen.net/index.gan?id=11197890&subid=0>>. Nedlastet 01.10.11

Wullum, Erik. Dagbladet 6. desember 1879. Dagbladet. Anmeldelse av Et dukkehjem Ibsen.net <<http://ibsen.net/index.gan?id=13689&subid=0>>. Lastet ned 02.10.11

Wyller Egil A. 1999. *Et enhetssyn på Ibsen – Fra Brand til Når vi døde vågner*. Spartacus Forlag AS/ Andresen & Butenschøn AS, Oslo

Østerberg, Dag. 1999. *Det moderne: Et essay om vestens kultur 1740-2000*. Gyldendal norsk forlag, Oslo

Ystad, Vigdis. 1996. «-livets endeløse gåde»- *Ibsens dikt og drama*. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo

Ystad, Vigdis. 1999. *Ibsens selvmordere*. Artikkel i *Suicidologi*, årg. 4, nr. 2