

# **”– men uklart for oss latinere”**

En studie av franske introduksjoner  
til Henrik Ibsens samtidsskuespill

**Cecilie L. Solberg**

Hovedoppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Universitetet i Oslo

Våren 2007

Tittelen på denne oppgaven er hentet fra Yves Chevrels artikkel "Ce n'est pas clair pour nos cervelles de Latins" i *Europe* no.840 (1999). Chevrel viser til at den franske forfatter og litteraturkritiker Henry Céard (1851-1924) i 1890 skal ha uttalt om *Gengangere*: "Oui, c'est très beau, mais ce n'est pas clair pour nos cervelles de Latins".

I franske omtaler av Henrik Ibsen møter man ofte den oppfatningen at hans samtidsskuespill tilhører en fremmed og annerledes kultur. Også i Ibsens samtid ble skuespillene omtalt som fremmede, mørke, uklare og svært norske. Jeg har villet undersøke i hvilken grad dette er representativt for vår tids franske syn på samtidsskuespillene. Jeg har ønsket å finne ut om det som føles fremmed for en fransk leser, skyldes faktiske kulturforskjeller mellom Frankrike og Norge, eller om det er nedarvede forestillinger som de franske introduksjonsforfatterne går til teksten med. Ut fra hvordan disse forskjellene og forestillingene relateres til Ibsens tekster, har jeg villet se om det dreier seg om fruktbare forskjeller, og om vi norske kan hente ny forståelse ved å se Ibsen med en annen kulturs øyne.

Tekstkorpus utgjøres av åtte introduksjoner til franske oversettelser som er i salg i dag. Som bakgrunn for analysene og evalueringene har jeg benyttet meg av den franske oversetter og oversettelsesteoretiker Antoine Bermans begreper og analysemodell for vurdering av oversettelser i vid betydning, slik de er beskrevet i *L'épreuve de l'étranger* (1984) og *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995). Berman bygger på hermeneutikkens vektlegging av fortolkerens historiske situasjon når han analyserer og vurderer de valg oversetteren har gjort. Jeg har derfor også tatt utgangspunkt i Hans Georg Gadammers beskrivelse av forståelsens og fortolkningsens natur i *Wahrheit und Methode* (1960). For å belyse begrepet kultur har jeg hatt nytte av Johan Fjord Jensens artikkel ” Det dobbelte kulturbegreb – den dobbelte bevidsthed” (1988).

På bakgrunn av beskrivelser av hva introduksjonsforfatterne opplever som fremmed, og hvordan det fremmede relateres til Ibsen-teksten, har jeg med Bermans analysemodell som ledetråd forsøkt å rekonstruere noen elementer av den enkelte introduksjonsforfatterens fortolkningshorisont, posisjon og prosjekt for overføringen av Ibsen til fransk. Denne analysen har dannet utgangspunkt for å vurdere de valg som er gjort når det fremmede overføres til leseren som en forforståelse av Ibsens tekst. Den har likeledes gitt grunnlag for å evaluere i hvilken grad introduksjonsforfatteren ivaretar Ibsen-tekstens betydningsmangfold, og om introduksjonsforfatteren er en brobyggende formidler mellom avsenderkulturen og mottakerkulturen.

## **TAKK**

En oppriktig takk til professor Per Thomas Andersen og forskningskonsulent Jon Holm for hyggelige og lærerike veiledningstimer med oppmuntring, gode råd og konstruktiv kritikk.

En stor takk også til Elisabeth og Henninge som har vært mine samtalepartnere og korrekturlesere.

Og ikke minst takk til Marie-Pierre Fiquet for interessante samtaler om det franske språket!

Oslo i mai 2007  
Cecilie Solberg

<b>Kapittel 1: Innledende betraktninger</b> .....	1
1.1 Problemområde og teori .....	1
1.2 Begrepsavklaring .....	3
1.2.1 Oversettelse som begrep .....	3
1.3 Metode .....	4
1.4 Avgrensning .....	4
<b>Kapittel 2: Teorier</b> .....	6
2.1 Gadamer om forståelse .....	6
2.1.1 Kritikk mot Gadamer .....	8
2.2 Fjord Jensen om kulturbegrepet .....	9
2.2.1 Det relativistiske kulturbegrepet .....	9
2.2.2 Det universalistiske kulturbegrepet .....	10
2.3 På sporet av oversetteren .....	12
2.3.1 Det fremmede i teksten .....	13
2.3.2 Oversetteren i sentrum .....	17
2.4 Antoine Berman .....	18
2.4.1 Bermans analyse- og evalueringsmetode .....	19
2.4.1.1 Oversettelsens etikk .....	20
2.4.1.2 Analyse av oversettelsen .....	23
2.4.1.2.1 Oversetterens posisjon .....	23
2.4.1.2.2 Prosjektet for oversettelsen .....	24
2.4.1.2.3 Oversetterens horisont .....	26
<b>Kapittel 3: Analyse av introduksjonene</b> .....	29
<b>3.1 Marc Achet: <i>Une maison de poupée</i> (1990)</b> .....	30
3.1.1 Ideologisk innhold .....	30
3.1.1.1 Historisk-biografiske innfallsvinkler til det ideologiske innholdet .....	31
3.1.1.2 Nora i vestlig forskning .....	34
3.1.2 Ibsens dramaturgi .....	36
3.1.3 Mottagelsen av <i>Une maison de poupée</i> .....	38
3.1.4 Konklusjon .....	39
<b>3.2 Eric Eydoux: <i>Les soutiens de la société</i> (1994)</b> .....	41
3.2.1 Et realistisk skuespill .....	41
3.2.1.1 To aktuelle spørsmål .....	42
3.2.2 Konklusjon .....	43
<b>3.3 Régis Boyer: <i>Les Revenants</i> (1989)</b>	
<i>Une maison de poupée</i> (1994)	
<i>Le Canard sauvage</i> (1995)	
<i>Hedda Gabler</i> (1995) .....	44
3.3.1 Natur, folk og lynne .....	45
3.3.1.1 Som en turistbrosjyre .....	45
3.3.1.2 Det norske lynne .....	49

3.3.1.3 Det europeiske lynne .....	51
3.3.1.4 Konklusjon på natur, folk og lynne .....	53
3.3.2 Norrøn kultur .....	54
3.3.2.1 Intertekstualitet .....	55
3.3.3 Protestantisme .....	58
3.3.3.1 Begrepsavklaring .....	59
3.3.3.2 Luthersk protestantisme i <i>Une maison de poupée</i> .....	61
3.3.3.3 Luthersk protestantisme i <i>Les Revenants</i> .....	64
3.3.4 Søren Kierkegaard (1813-1855) .....	65
3.3.5 Symbolisme og symboler .....	69
3.3.5.1 Symbolisme i Ibsen-forskningen .....	72
3.3.5.2 Konklusjon på symbolisme og symboler .....	77
3.3.6 Ibsen som klassiker og klassisist .....	77
3.3.6.1 Det klassiske .....	78
3.3.6.2 Det klassisistiske .....	81
3.3.6.2.1 De tre enheter .....	82
3.3.6.2.2 Ideal og vilje .....	85
3.3.6.3 Konklusjon på Boyers begrep "classique" .....	88
3.3.7 Konklusjon .....	88
3.3.7.1 Boyers posisjon .....	88
3.3.7.2 Boyers prosjekt og horisont .....	89
<b>3.4 François Regnault: <i>Hedda Gabler</i> (2000)</b> .....	90
3.4.1 Om å oversette: posisjon og prosjekt .....	91
3.4.2 Regnaults tolkning .....	93
3.4.2.1 Den hysteriske Hedda .....	93
3.4.2.1.1 Hysteri i forskningstradisjonen .....	94
3.4.2.1.2 Hysteri som brobygger .....	95
3.4.2.2 Den europeiske Hedda .....	96
3.4.2.2.1 Allusjoner, sitater og sammenligninger .....	96
<b>3.5 Brigitte Jacques' regi av <i>Hedda Gabler</i></b> .....	101
3.5.1 Hedda som offer .....	101
3.5.2 Hedda som kriminell .....	103
3.5.2.1 Den tidløse Hedda .....	103
3.5.3 Konklusjon .....	105
 <b>Kapittel 4: Avslutning</b> .....	 107
 PRIMÆRLITTERATUR .....	 111
LITTERATURLISTE .....	112

# KAPITTEL 1: INNLEDENDE BETRAKTNINGER

---

## 1.1 PROBLEMOMRÅDE OG TEORI

Tilfeldigvis fikk jeg *Hedda Gabler* på fransk av en venn. Det skulle bli et møte med noe fremmed. Det gjaldt ikke bare den oversatte teksten, men i like stor grad de tjuefem sidene med introduksjon til skuespillet. Introduksjonen presenterte problemstillinger, fortolkninger og beskrivelser som viste at fra et fransk ståsted tilhører Henrik Ibsen en annerledes og ukjent kultur. Både personene og miljøet ble tolket ut fra hva man anså som spesifikt norske forhold. Disse forholdene var ikke helt lette å kjenne igjen sett med norske øyne. Det var påvisninger av uvante intertekstuelle relasjoner, og konfliktene var ofte beskrevet ut fra én fastlagt tolkning fremfor å ha en åpning mot flere mulige. Ut fra dette ble det naturlig å stille spørsmål om også Ibsens øvrige samtidsskuespill presenteres i franske introduksjoner på en måte som ikke er lett å gripe ut fra en norsk erfaring med Ibsens tekster. Hva består i så fall forskjellene i, og går noe eller mye tapt for en leser i mottakerlandet? Kan vi norske hente ny kunnskap og forståelse ved å se Ibsen med en annen kulturs øyne? Hvordan skal man forholde seg til en slik kulturforskjell? Dreier det seg om nødvendige og fruktbare forskjeller? Er det forhold man ikke har mulighet for å forstå og derfor bare må godta, eller er det også elementer av misforståelser og vilkårlighet som eventuelt kan reduseres?

Hermeneutikeren Hans Georg Gadamer (1900-2002) hevder at enhver forståelse av en tekst nødvendigvis må være forankret i leserens historiske situasjon. I dette ligger det at fortolkerens bakgrunn og forutsetninger i en gitt kultur er medbestemmende for hvordan vedkommende møter og foregriper forståelsen av en språklig ytring. Hvordan fungerer leserens kulturelt bestemte bakteppe i møtet med en fremmed kulturs tekst? For å belyse dette vil jeg i kapittel 2.1 ta utgangspunkt i beskrivelsen av forståelsens og fortolkningens natur når vi som lesere nærmer oss en tekst, slik dette fremstilles av Gadamer i "Tidsafstandens hermeneutiske betydning" og i "Anvendelsens problem i hermeneutikken", begge fra *Wahrheit und Methode* (1960), og i "Retorikk, hermeneutikk og ideologikritikk. Metakritiske bemerkninger til *Wahrheit und Methode*" (1967) fra *Weiterentwicklungen*. Gadamer's hermeneutiske teori omhandler ikke bare betingelsene for å forstå, men også årsakene til at vi forstår forskjellig. Med grunnlag i Gadamer's tekster om forståelsens forankring i leserens

historiske situasjon vil jeg undersøke hvorfor og hvordan lesere fra én kultur forstår en tekst annerledes enn lesere fra en annen kultur.

For en presisering av hva jeg legger til grunn når jeg bruker det nokså flytende begrepet kultur, har jeg hatt nytte av Johan Fjord Jensens todelte kulturbegrep, slik han behandler det i artikkelen ”Det dobbelte kulturbegreb – den dobbelte bevidsthed” (1988). I denne artikkelen finner jeg en beskrivelse og avgrensning av begrepet kultur som tydeliggjør innholdet når det brukes for å omtale ulike lands kulturer. Men artikkelen problematiserer også begrepet ved å belyse at det brukes i andre sammenhenger, de omfatter blant annet litteratur, og at det foregår et samspillet mellom bruksmåtene. Fjord Jensens artikkel vil på den måten utdype hva kultur innebærer som en del av fortolkerens bakgrunn i en historisk situasjon når en tekst skal forstås.

Både en oversettelse fra et språk til et annet og en introduksjon må nødvendigvis bygge på en fortolkning av originalteksten. Oversetteren kan velge å utviske det som er utfordrende, ukonvensjonelt eller fremmed for å lage en tilpasset tekst som lett glir inn i mottakerlandets språk og kultur. Det gir et bilde av originalen som ikke helt likner, men teksten gir ikke inntrykk av å være en oversettelse. Imidlertid kan oversetteren i stedet velge å beholde originalens trekk i varierende grad, slik at teksten fremstår som det den er: en oversettelse fra en annen kultur med større eller mindre språklige og kulturbetingete utfordringer for leseren. En introduksjon til en oversatt tekst kan på tilsvarende måte være tilpasset mottakerlandets forventninger og kultur, eller i varierende grad synliggjøre det fremmede, forklare det og bygge en bro som øker leserens innsikt. I kapittel 2.3 vil jeg kort vise at både eldre og nyere oversettelsesteoretikere er opptatt av det fremmede i en oversatt tekst, ved å presentere hvordan de behandler sentrale problemstillinger i forholdet mellom originaltekst og oversettelse. Omtalen av disse teoriene vil belyse generelle forhold som berører kulturforskjeller som fortolkningsmessig faktor.

En overføring av Ibsen til fransk språk og kultur må nødvendigvis være et svar på spørsmålet om hvem Ibsen er for den enkelte oversetter eller introduksjonsforfatter. Vedkommende er produsent av et Ibsen-bilde, en del av Ibsen-resepsjonen i Frankrike. En introduksjon må regnes som en autoritativ fortolkning. Den er en påvirkningsfaktor, den kan bidra til å øke – eller eventuelt bremse – forståelsen av og interessen for Ibsens tekster. Det bakteppet introduksjonsforfatteren tegner, blir en del av den kunnskapen leseren går til Ibsen-teksten med. Basert på mitt møte med introduksjonen til *Hedda Gabler* på fransk er det derfor interessant å spørre: Hvilke baktepper danner introduksjonsforfatterne for franske leseres



opplevelse av Henrik Ibsens samtidsskuespill? Hvilke elementer i samtidsskuespillene virker fremmed, og hvordan formidles disse til leseren?

## **1.2 BEGREPSAVKLARING**

Som beskrevet ovenfor, kan problemstillinger ved oversettelse ha gyldighet for introduksjoner. Mange teorier om oversettelse belyser derfor også problemer som angår introduksjoner. Den franske oversetter og oversettelsesteoretiker Antoine Berman (1942-1991) hevder i sin bok *Pour une critique des traductions: John Donne*, skrevet i 1991 og posthumt utgitt i 1995, at overføringen av et verk til en ny språkkultur ikke bare skjer via en oversettelse i betydningen overføring av en tekst fra et språk til et annet. Verket overføres også via anmeldelser, artikler, ulike analyser og utallige former for tekstuelle og ikke-tekstuelle omforminger som til sammen utgjør hele overføringen eller oversettelsen i vid betydning (Berman 1995: 17). En introduksjon er slik sett en oversettelse i vid betydning. Det vil allikevel i det følgende være klargjørende å holde de ulike formene for overføring atskilt.

### **1.2.1 Oversettelse som begrep**

Det finnes mange ulike definisjoner av begrepet oversettelse. I *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2001) er en av definisjonene: "Translation is most commonly thought of as a practical activity that involves turning one language into another" (Routledge 2001: 149). Mange definisjoner innbefatter langt større felter enn en overføring mellom to språk. Et meget sitert skille mellom ulike forståelser av begrepet finner vi hos Roman Jakobson i artikkelen "On Linguistic Aspects of Translation" (1959). Han anser også språklige overføringer innen samme språk (intralingvistisk), som i ordbøker eller ved forklaringer, og overføringer til nonverbale tegnsystemer (intersemiotisk), for eksempel når en tekst blir dans, for å være oversettelse (Jakobson 1971:261). Slik forstått vil nesten alle former for uttrykk bære en overføring eller oversettelse i seg, og begrepet kan dermed bli for vidt og lite hensiktsmessig dersom man ønsker å studere en form for oversettelse atskilt fra tilgrensende fenomener. På den annen side har det vist seg i praksis at et skarpt skille mellom dem kan være vanskelig å opprettholde. I vår sammenheng vil oversettelse i første omgang dreie seg om overføring av Ibsens tekst fra et språk til et annet, det Jakobson betegner som interlingvistisk oversettelse. Dernest kan denne interlingvistiske oversettelsen understøttes av mange andre språklige former for overføring av mening om den samme teksten, for eksempel analyser, anmeldelser og introduksjoner. Denne oppgavens formål er å undersøke hva en introduksjon kan bety for

en lesers fortolkning av en interlingvistisk oversatt tekst, hvilket innebærer at det foregår en dialog mellom disse to typene av tekstlige overføringer. I en analyse av denne dialogen er det nødvendig å holde de to typene overføringer atskilt. I denne oppgaven vil derfor *introduksjon* betegne tekster som presenteres sammen med Ibsen-teksten i den franske utgaven, enten de der benevnes innledninger, analyser, for- eller etterord. *Oversettelse* vil reserveres for den begrensede betydningen av ordet, den interlingvistiske forståelsen, som overføring av en tekst fra et språk til et annet, slik også Routledges definisjon lyder.

### 1.3 METODE

Bermans anliggende i *Pour une critique des traductions: John Donne* har blant annet vært å kunne analysere og evaluere oversettelser på et grunnlag som ikke er subjektivt, normativt eller dogmatisk (Berman 1995: 16). For dette formål har han utarbeidet en analyse- og evalueringsmetode. Det Berman omtaler som sin metodiske vending, bygger på hermeneutikkens vektlegging av fortolkerens historiske situasjon. Han vil med utgangspunkt i fortolkerens historiske situasjon analysere og vurdere de valg som er gjort for en oversatt tekst (Berman 1995: 73-74). Berman påpeker at metoden er vidtfavnende, og at fremgangsmåten har overføringsverdi til andre typer tekster (Berman 1995: 64). Hans metode kan dermed også være anvendelig for de franske introduksjonene.

Jeg ser denne metoden som fruktbar både fordi den undersøker overføringen av det fremmede i teksten, og fordi Berman har utarbeidet et begrepsapparat og gitt et språk til analyse- og evalueringsarbeidet. Det samsvarer med det som er mitt mål: Å beskrive og analysere det i de franske introduksjonene som berører det fremmede, for derigjennom å se hvordan introduksjonsforfatteren formidler det til leseren. Dette vil danne grunnlaget for å vurdere hvilke følger formidlingen kan få for leserens forståelse av skuespillet og for Ibsen-bildet i Frankrike.

### 1.4 AVGRENSNING

Av Ibsens skuespill synes spesielt samtidsskuespillene å ligge godt til rette for en smertefri overføring til franske forhold. I disse er det mange elementer som en fransk tilskuer eller leser lett vil kunne identifisere seg med ut fra en fransk kulturbakgrunn. For eksempel kan det vises til at eksistensialistiske problemstillinger om menneskets frihet, om det subjektive valg og enkeltmenneskets ansvar for sin egen eksistens er sentrale spørsmål innen fransk

eksistensfilosofi- og litteratur. Et annet eksempel er kritikken av det borgerlige miljøet og individet i konflikt med omgivelsenes forventninger. Det var fremtredende stoff også i fransk 1800-talls litteratur. Ibsens begeistring for Georg Brandes' oppfordring til å sette problemer under debatt skrev seg nettopp fra Brandes' lesning av blant annet fransk litteratur.

Ibsens tolv samtidsskuespill utgjør en nokså enhetlig gruppe med mange fellestrekk som skiller dem fra hans tidligere verk. Fordi de tidligere verkene i stor grad er bygget på norsk eller romersk historie, norsk folketro og folkediktning, krever de helt spesielle kunnskaper om historie eller norske forhold. Det gjør at både oversettere og forfattere av paratekster står overfor ganske andre utfordringer i disse verkene enn det samtidsskuespillene byr på.

En fransk leser som vil bli bedre kjent med en utenlandsk forfatter som skrev for over hundre år siden på et språk de færreste kan lese i originalutgave, er avhengig av en oversatt utgave med eventuelle introduksjoner. Jeg har gjennomgått de utgavene av samtidsskuespillene som var i salg pr. 1.juni 2006 i Frankrike. Det vil si bøker som kan skaffes enten gjennom de store bokhandlene eller bestilles via internett på franske Amazon. Det finnes flere ulike oversettelser av de fleste samtidsskuespillene, men ikke alle har introduksjoner. Noen har forord som hovedsaklig består av oversikter over tidligere oversettelser eller teateroppførelser. Disse har jeg ikke tatt med, fordi mitt ønske er å finne svar på spørsmål som er knyttet til en fortolkning av stykkene.

Fordi min oppgave er konsentrert om en fransk forståelse av Ibsen, inngår ikke introduksjoner skrevet av norske eller andre fransktalende lands introduksjonsforfattere i mitt tekstkorpus. I november 2006 utga forlaget Gallimard Ibsens samlede verker med tittelen *Théâtre* i serien "Bibliothèque de la Pléiade". Oversettelsene og introduksjonene er ved Régis Boyer. Denne utgaven kom så sent i mitt arbeid, og introduksjonene er så omfattende, at jeg ikke har kunnet få den med i denne oppgaven.

Tekstkorpus utgjøres etter disse retningslinjene av syv Ibsen-oversettelser med til sammen åtte franske introduksjoner, se oversikt over primærlitteratur på side 111. Introduksjonene er utgitt i løpet av en periode på 11 år, fra år 1989 til år 2000. Når Ibsens skuespill omtales i forbindelse med de franske introduksjonene, har jeg beholdt den franske tittelen på skuespillene. Ved det ønsker jeg å tydeliggjøre at vi har å gjøre med en oversettelse, ikke den norske originalteksten. Når det refereres til de norske Ibsen-tekstene, er det *Hundreårsutgave Henrik Ibsens samlede verker* (1928-57) ved Francis Bull, Halvdan Koht og Didrik Arup Seip som er lagt til grunn. I min tekst er referansen oppgitt som HU og et romertall som angir bindnummer.

### 2.1 GADAMER OM FORSTÅELSE

Som vi har sett, tar Gadamer utgangspunkt i at en forforståelse eller ”fordom” er et grunntrekk ved all forståelse og dermed en forutsetning for enhver tolkning av en språklig ytring. En leser eller tilhører vil alltid befinne seg i en historisk kontekst, språklig, kulturelt og politisk, og dette er med på å bestemme den virkelighet vi har som referanse; vi kan ikke velge eller unnsnippe den historisk gitte horisonten vi tenker ut fra. Tekstens mening ”er alltid også medbestemt af fortolkerens historiske situation” (Gadamer 1999:159). For Gadamer er opplysningstidens tro på fordomsfri tenkning og dens ideal om metoder for objektiv erkjennelse, eller romantikkens historismesyn om leserens evne til forutsetningsløst å kunne leve seg inn i og rekonstruere fortiden, følgelig umulige vitenskapelige posisjoner. Fordi ulike historiske situasjoner gir nye meningssammenhenger, kan vi aldri nå frem til én sann betydning av en tekst. ”Den sanne betydning” er dermed en uendelig prosess som aldri kan fullføres, den er til enhver tid en historisk betinget mening, gyldig der og da i en konkret situasjon. Tidsavstand – eller avstand generelt<sup>1</sup> – vil synliggjøre at tekstens sanne betydning alltid er i bevegelse. Slik sett mener jeg at lesere fra forskjellige land vil kunne representere ulike historiske situasjoner. Det gir en avstand og fremmedhet som ifølge Gadamer kan åpne en tekst for ny mening.

Gadamers hermeneutikk bygger på dialog mellom ulike erfaringer. Det er ifølge ham menneskets natur at alt vi erfarer, på et vis må forstås og fortolkes. Ved å inngå i dialog med erfaringer som utgjør en annens forståelseshorisont, kan man oppnå innsikt som utvider og modifierer eget utgangspunkt. Gadamer definerer begrepet horisont som ”det synsfelt, som omfatter og omslutter alt det, som er synlig ut fra et givent punkt” (Gadamer 1999: 166). Forståelse blir av Gadamer beskrevet som en prosess der to ulike horisonter smelter sammen (Gadamer 1999:170). Fremfor å bli fastlåst i den ene eller den andre kulturens historiske posisjon, kan dialogen da sette en teksts betydning i bevegelse og gjøre at ”man forstår

---

<sup>1</sup> Se Gadamer 1999: 181, note 50. Der fremgår det at Gadamer selv ved gjenutgivelsen av *Wahrheit und Methode* i 1986 retter sin opprinnelige tekst og tilføyer: ”det er afstand – ikke kun tidsafstand – som gør det muligt at løse denne hermeneutiske opgave.” Ibid. s. 182, note 63: ”Først i tredje del af *Wahrheit und Methode* følger udvidelsen til sproget og samtalen, som undersøgelsen i virkeligheden hele tiden peger frem mod – og dermed den principielle forståelse af afstand og fremmedhed.”

*anderledes, hvis man da overhovedet forstår*” (Gadamer 1999: 160). Dermed kan man lese ut av Gadamerens tekst at kulturforskjeller må bli en fortolkningsmessig faktor.

Å forstå annerledes innebærer følgelig at fortolkeren ikke bare ser den mening som måtte være forfatterens intensjon, men utvider og tilfører teksten ny forståelse ut fra sin egen historiske situasjon. For også forfatteren er begrenset av en historisk situasjon. Gadamer formulerer det slik: ”En teksts betydning overgår ikke kun lejlighedsvist, men alltid sin forfatter. Forståelse er derfor ikke kun en reproduktiv, men alltid også en produktiv indstilling”. Imidlertid understreker Gadamer at å forstå annerledes ikke betyr å forstå bedre, men at det ikke er mulig å rekonstruere en historisk objektiv forståelse eller leve seg inn i en annens sinn. Gadamerens poeng er at forskjeller i tid – senere utvidet til avstand og fremmedhet – er positivt og produktivt (Gadamer 1999: 160).

For Gadamer består hermeneutikkens oppgave i å beskrive hvordan og under hvilke betingelser forståelse foregår. Han stiller seg kritisk til å sette opp en norm for hvordan vi *bør* forstå (Gadamer 1999: 158-159). Men setningen ”*hvis man da overhovedet forstår*” i sitatet ovenfor innebærer allikevel en reservasjon: Når han vektlegger den positive innvirkning avstand har på forståelsen, er det tydelig at Gadamer ser avstand som en nødvendig bestanddel for å utløse en teksts meningspotensiale. Historisk bevissthet kan bidra til en bevisstgjøring om egne fordommer, hevder han, og gjøre ”det mulig at løse hermeneutikkens egentlig kritiske spørsmål, nemlig at skelne de *sande* fordomme, som *gør* at vi *forstår*, fra de *falske*, som *gør* at vi *misforstår*” (Gadamer 1999: 162). Dette skillet mellom sanne og falske fordommer fremhever at alle fortolkninger ikke er likeverdige. Som nevnt er det et vesentlig kriterium at fortolkeren har bevissthet om sin egen historiske situasjon dersom en tolkning skal kunne kalles forståelse og ikke misforståelse. Det vil si en åpenhet for egne fordommer og egen forståelseshorisont.

Men Gadamer hevder at det er en stor utfordring å bli bevisst på egen situasjon, og at en slik bevissthet aldri vil kunne oppnås fullstendig. Gadamerens situasjonsbegrep hører nært sammen med horisontbegrepets ”et givent punkt”, altså det stedet vi betrakter fra: ”Situationsbegrebet er netop bestemt ved at situationen udgør et ståsted, som indskrænker synets muligheder” (Gadamer 1999: 166). Som værende i en historisk situasjon kan man aldri tre helt ut av den og studere sin egen situasjon objektivt: ”*At være historisk betyder aldrig at have fuldstændig viden om sig selv*” (Gadamer 1999: 165).

Dernest er det et kriterium at fortolkningen må være adekvat i forhold til det teksten sier noe om, den må være saksrettet: ”Også her viser det sig at forståelse primært vil sige forståelse af sagen, og først sekundært at udhæve og forstå den andens mening som sådan.

Den første af alle hermeneutiske betingelser er og bliver således den forforståelse, der udspringer af beskæftigelsen med den samme sag” (Gadamer 1999: 158). Forforståelsen må altså ha utgangspunkt i den saken teksten taler om, i tekstens intensjon. Det er et tegn på sann forståelse at den ”underordner seg tekstens krav” (Gadamer 2003a: 50) og svarer på ”den betydning som teksten formidler” (Gadamer 2003a: 50).

I dialogen mellom tekst og leser ledsages forståelse alltid av nok en fordom, fortsetter Gadamer, nemlig en forventning om ”fullkommenhet”. I en hermeneutisk sammenheng er denne forventningen av innholdsmessig art. Det betyr ifølge ham at ”kun det, som virkelig udgør en fuldkommen meningsmessig enhed, er forståelig”(Gadamer 1999: 157). Det må innebære at forståelse forutsetter konsistens og sammenheng, at vi forventer at det vi i første omgang ikke forstår, må kunne finne en løsning og innpasses i en helhetlig forståelse når fortolkerens egen horisont blir satt i bevegelse og utvidet til å forstå annerledes og mer.

### **2.1.1 Kritikk mot Gadamer**

Gadamer presenterer ikke hermeneutikken som en metode for rett forståelse eller for på sikkert grunnlag å kunne skille mellom sanne og falske fordommer. Det dreier seg om en filosofisk hermeneutikk. Innvendingene mot Gadamer på dette punktet har allikevel vært mange. I vår sammenheng er særlig to forhold av interesse:

Det ene er påstanden om at hans teori fører til tolkningsrelativisme. Når Gadamer hevder at ulike historiske situasjoner setter tekstens sanne betydning i bevegelse, kan det ikke finnes en fast mening som objektivt bestemmer teksten. Men ifølge Gadamers teori kan ikke lenger teksters betydningsmuligheter reduseres til en fast mening, for eksempel forfatterens intensjon eller en nykritisk autonomiestetikk som i all hovedsak vektlegger teksters interne elementer. Gadamer trekker både leseren og den omgivende kultur inn i forståelsen og viser at nye ståsteder kan gi ny mening. Slik sett kan en fortolkning blir en produktiv, ikke bare en reproduktiv tekstforståelse (Gadamer 1999: 159-160).

Det andre forholdet er en kritikk av forståelsesteoriens universelle gyldighet. Gadamer forventer av en tekst at den uttrykker noe helhetlig og sant. Da strekker ikke hans teori til for å løfte frem bakenforliggende interesser som teksten tilsynelatende skjuler. Det kan også være tilslørte mekanismer som fortrenninger, konflikter og ubevisste intensjoner utenfor forfatterens kontroll. Gadamer har selv svart at hermeneutikkens universelle funksjon ikke begrenses av spesialvitenskaper, men ligger til grunn for dem som en refleksjon over de forforståelser som muliggjør at vitenskapene stiller spørsmål, og at deres metoder kommer til anvendelse (Gadamer 2003b: 78). Ikke bare det som fremstår som forståelig mening, men

tilslørte interesser eller ubevisste motiver kan *forstås* i sin 'sanne mening' ut fra andre elementer som bestemmer vår virkelighet, hevder han. "Det gjelder tvert imot kun å ville forstå alt som lar seg forstå" (Gadamer 2003b: 82-83).

Ut fra min forståelse av Gadamer åpner hans hermeneutikk for en tydeliggjøring og problematisering av så vel årsakene til hvorfor vi forstår forskjellig som vår mulighet til å forholde oss analyserende til egen kulturbakgrunn. Gadamer fremhever i den sammenheng et element av valg: fortolkeren kan til en viss grad velge å bevisstgjøres om eget ståsted. Dermed ligger det et ansvar hos fortolkeren gjennom begrunnelsene for hva man hevder og hvordan man forstår. Dette vil bety at ulike tolkninger av en tekst i to land i siste instans ikke alltid bare kan begrunnes med at man forstår annerledes fordi kulturbakgrunnen er en annen.

## **2.2 FJORD JENSEN OM KULTURBEGREPET**

Kultur er et begrep med et mangfold av betydninger, fastslår Fjord Jensen. Det er et nærmest u håndgripelig prosjekt å ville analysere det. Allikevel mener han at de mange betydningene til syvende og sist samler seg i to semantiske felt, det relativistiske og det universalistiske (Fjord Jensen 1988: 155-56).

### **2.2.1 Det relativistiske kulturbegrepet**

En vanlig måte begrepet kultur brukes på, er å anse kultur som et nettverk av felles koder og forståelse, en livsform innen en gitt gruppe eller historisk periode. "Den kulturen vi vokser inn i fra tidlig barndom av, legger et finmasket nett over verden", hevder Åsfrid Svensen i *Tekstens Mønstre* (1992), "et nett av vaner, konvensjoner, holdninger og normer, måter å sanse på, måter å tenke, vurdere, føle på, måter å opptre og handle på. Dette nettet bestemmer for en stor del hva vi oppfatter som virkelighet og hvordan vi forholder oss til den. Uten kulturens ordnende nettverk ville virkeligheten være et utilgjengelig og ubegripelig kaos for oss" (Svensen 1992: 28). Også Fjord Jensen mener at slik sett er kultur noe man ganske enkelt er en del av, den er noe man *er*, en tradert helhet av liv og vaner man inngår i, enten man er seg det bevisst eller ikke. Usynlige, konsensuelle, tradisjonsbærende forhold som sjelden uttrykkes, ligger til grunn for dette kulturbegrepet. Når vi snakker om ulike gruppers kultur, forstår vi den som noe enkeltmedlemmene av en gruppe har felles, og som samtidig skiller dem fra andre grupper: "[V]i forstår totaliteten som det sæt af mønstre, der gør det muligt at se gruppernes kultur som en helhed, forskjellig fra andre kulturelle helheder – vi forstår kulturen differentielt" (Fjord Jensen 1988: 159).

Jeg leser Fjord Jensen dithen at for at noe skal oppfattes som forskjellig, må det være et brudd med det vi tar som en selvfølge. Det er først når vi står på grensen til noe annet, at det kan være mulig å få øye på noe av vår egenart: ”Omsluttet af sig selv er kulturen usynlig som luften. Synlig bliver den først, når den ikke længere er ‘det Hele’. Det gælder, når den træder uden for sig selv i mødet med det fremmede i samtiden eller historien” (Fjord Jensen 1988: 178). Fjord Jensen kaller dette kulturbegrepet det *relativistiske*.

Ved en sammenligning mellom to kulturer kan motsetninger utgjøre det bruddet som lar egen kulturs særart og kjennetegn komme til syne. I relieff mot noe annet kan menneskets evne til selvbetraktning og selvoverskridelse bevisstgjøre og berike. Det skulle innebære at det er mulig å forholde seg analyserende til sin egen kulturbakgrunn, til sin egen verden av tradisjoner og betydninger. I vår sammenheng vil det bety at ved å lese franske presentasjoner av Ibsens tekster overskrider vi egen kultur. Ved å se den med franske øyne eller vice versa vil begge parter få mulighet til å kunne forstå annerledes og mer.

Imidlertid understreker Fjord Jensen umuligheten av *objektiv* erkjennelse både av den egne og av den fremmede kulturen. Når det gjelder den fremmede kulturen, er problemet at beskriverens egen kultur danner grunnlaget for beskrivelsen av det fremmede, det være seg om det vi betrakter er utskilt romlig eller temporalt. Det ståstedet vi betrakter fra, vil alltid være vår blinde flekk: ”Betragteren ser ikke den linse, han betrakter det fremmede igennem” (Fjord Jensen 1988: 175). Som vi så hos Gadamer, er en slik blind flekk også for ham det som innskrenker synets muligheter for objektiv erkjennelse.

De franske Ibsen-introduksjonene er norske tekster sett gjennom franske linser. Mine studier av disse introduksjonene er franske utlegninger sett gjennom en norsk linse. Begge parter er formet av egen kultur. Både Fjord Jensens og Gadamers beskrivelser gjør en leser bevisst på at også egne fortolkninger preges av egen kultur. Samtidig viser de at det nettopp er bevisstheten om dette som åpner for en utvidelse av synsfeltet og gir muligheter til å se noe av det som ellers ville være utilgjengelig.

### **2.2.2 Det universalistiske kulturbegrepet**

Fjord Jensen viser at vi også opererer med en annen forståelse av begrepet kultur. Han kaller det for det universalistiske, og beskriver det som en kultur man kan tilegne seg, noe man har eller ikke har. Det er å likne med begrepet dannelse. Vi kan bli kultiverte gjennom våre interesser, våre aktiviteter og vår tilegnelse av kunst eller kunnskap. Denne kulturen befinner seg utenfor oss, vi kan dermed til enhver tid betrakte den, forholde oss til den og mene noe



om den (Fjord Jensen 1988: 158-159). I vår sammenheng vil det bety at universalistiske kulturuttrykk like godt kan vurderes fra et fransk som fra et norsk ståsted.

Imidlertid lever ikke de to kulturbegrepene atskilt, de må ifølge Fjord Jensen ses i et dialektisk samspill. Å reflektere over universalistiske kulturuttrykk er en måte både å oppdage seg selv og andre på, en selvoverskridende prosess, og en måte å *skape* sammenhenger på. De enkelte universalistiske kulturuttrykk vil nemlig ikke gi mening dersom de ikke kan innpasses i vår gitte kulturelle helhet, den relativistiske. Begrunnelsene for deres tilknytning til helheten bidrar til å skape sammenheng mellom det man *har* og det man *er* (Fjord Jensen 1988: 182-183). Slik jeg forstår det dialektiske samspillet, kan det på denne måten foregå en utvikling, både på det personlige plan og på fellesskapets plan, når noe nytt innlemmes i helheten.

Selv om vi i dagligtalen forstår og bruker begrepet kultur på to ulike måter, er de allikevel to deler av ett begrep. De er uløselig forbundet i et gjensidig avhengighets- og utviklingsforhold, de forutsetter hverandre og står i en stadig vekselvirkning med hverandre. Kulturbegrepet rommer derfor en dobbelthet: en aldri avsluttet spenning mellom splittelse og helhetssøkning, mellom ”det der ekspressivt hævdes, og det der konsensuelt forudsættes” (Fjord Jensen 1988: 185).

I denne oppgavens sammenheng er det vesentligste momentet i Fjord Jensens artikkel påpekingen av det dialektiske samspillet mellom den relativistiske kulturen og de universalistiske kulturuttrykkene. Artikkelen tydeliggjør både skillet og sammenhengen. For det første viser den at kulturen forstått som det vi er, griper inn i forståelsen av en Ibsen-tekst. Men også det individuelle, det den enkelte har tilegnet seg, er med og styrer hvordan leseren ser den samme teksten. Som vi senere skal se, trekker noen av introduksjonsforfatterne sterkt inn den kulturkunnskapen leseren kan ha tilegnet seg, som en vei til større forståelse av Ibsen-teksten. I neste omgang kan leserens forståelse av Ibsen-teksten bli et bidrag til en ny utvidelse av leserens horisont.

Et møte med en fremmed kulturs tekst er et brudd som utfordrer egen kultur og dermed gjør det mulig å forholde seg analyserende ikke bare til den vi umiddelbart kan betrakte og vurdere, men også den vi må se i relieff for å erkjenne. Denne muligheten innebærer at vi har et ansvar for hvordan vi bruker egen kultur som resonnansbunn for vår forståelse av den fremmede teksten. Dette ansvaret blir særlig viktig når vi uttrykker og formidler vår tolkning av teksten til andre.

Som en følge av dette mener jeg at Gadammers teori om forståelsens natur kombinert med Fjord Jensens analyse av på hvilke måter kulturen griper inn i vår forståelse, vil være nyttige redskaper for å tydeliggjøre de mekanismene som gjør seg gjeldende i de franske

Ibsen-introduksjonene. Samtidig gir de meg bevissthet om at det som er annerledes, kan virke utvidende for teksten og generere ny betydning. Men de kan også avdekke at det som hevdes, kan bunne i vilkårligheter, fortolkerens manglende kunnskap eller fortolkerens misforståelse.

## 2.3 PÅ SPORET AV OVERSETTEREN

Når en tekst skal oversettes fra et språk til et annet, må oversetteren, som vi har sett, nødvendigvis basere seg på en fortolkning, altså egen eller andres bestemmelse av teksten. Fortolkningen vil formidles gjennom de valg av ord og stilistiske virkemidler oversetteren tar. Oversetterens valg vil dermed påvirke leseren og bli avgjørende for den måten kulturforskjeller blir forstått på i den oversatte teksten. Men selv i de tilfellene der en ordrett oversettelse kan gi en gjengivelse som er språklig korrekt på mottakerspråket, kommer originalteksten og det oversatte allikevel ikke til å gi samme virkning for leserne fra de to ulike kulturene. Umberto Eco uttrykker det slik i *Experiences in Translation* (2001): "[T]ranslation is always a shift, not between two languages, but between two cultures [...]. A translator must take into account rules that are not strictly linguistic, but, broadly speaking, cultural" (Eco 2001: 17). Han viser ved eksempler hvordan uttrykk nok kan oversettes tilsynelatende vellykket ord for ord, men allikevel ikke fungere kulturelt tilfredsstillende, fordi "[u]ttered in different countries, they produce different effects and they are used to refer to different habits. They produce different stories" (Eco 2001: 18). En oversettelse mellom to språk kan derfor aldri resultere i to tekster som helt kan tilsvare hverandre. Oversetteren må altså velge hvilken "different story" som skal produseres. Fordi oversettelsen og originalen blir to ulike tekster, vil oversettelsen kunne avspeile den hermeneutiske prosessen som ligger til grunn for oversetterens mange valg. I en introduksjon kan valgene og behandlingen av kulturforskjellene være tydeligere uttrykt og eventuelt forklart. Både oversettelse og introduksjon vil kunne vise hvordan fortolkeren har ønsket at leseren kan eller skal oppleve teksten.

Mange av de problemstillingene i oversettelsesteoriene som berører overføringen fra en kultur til en annen, angår dermed også introduksjoner. I det følgende vil jeg presentere noen teorier som behandler det fremmede i en tekst. Disse problemstillingene er nettopp det som har vært grunnlaget for at Antoine Berman har utarbeidet en analyse- og evalueringsmetode.

### 2.3.1 Det fremmede i teksten

De fleste som skriver om litterær oversettelse, viser til at hovedproblemstillingen innen moderne oversettelsespraksis ble fremsatt allerede på slutten av 1700-tallet av Wilhelm von Humboldt og spissformulert i 1813 av Friedrich Schleiermacher. ”Det er etter min mening,” skriver Schleiermacher, ”bare to måter å oversette på. Enten lar oversetteren forfatteren mest mulig i ro og fører leseren til ham; eller han lar leseren mest mulig i ro og fører forfatteren til ham” (overs. Ulriksen 1991: 214-215). Det innebærer at enten legger oversetteren seg så tett opp til originalen (kilden) som mulig når det gjelder ordvalg, syntaks og kultur, eller vekten legges på overføring av tekstens mening – oversetterens valgte fortolkning av mening eller meningsmuligheter – slik at teksten tilpasses for å forstås språklig og kulturelt i mottakersituasjonen. Begge de to fremgangsmåtene vil på forskjellig vis medføre forsvarlige løsninger, men også utilfredsstillende resultater som igjen reiser nye problemstillinger.

I artikkelen ”Oversettelse som språk- og kulturskapende – glimt fra en historie” (1991) tar Solveig Schult Ulriksen utgangspunkt i Schleiermachers utsagn og stiller spørsmål om oversetteren skal utslette alle spor av det fremmede og gi inntrykk av at forfatteren faktisk skrev på målspråket<sup>2</sup>. Teksten vil nok da synes lettere tilgjengelig for målspråkets lesere, men det vil si at oversettelsen er styrt av ”målspråkets premisser; den underkaster seg målspråkets normer og konvensjoner, nøytraliserer og gjør det ulike likt” (Ulriksen 1991: 215). Den oversatte teksten har dermed basert seg på noe som i realiteten er absurd, viser hun. Den første muligheten innebærer derimot en trofasthet mot originalteksten. Det er den første som er den egentlige oversettelse ifølge Schleiermacher, nemlig å føre leseren til forfatteren. Det kan bli til berikelse og utvidelse for målspråket og målkulturen at man ikke skjuler det fremmede, men åpner opp for noe nytt ved å la den fremmede bakgrunnen komme til syne i oversettelsen (Ulriksen 1991: 215).

Mange av det 19. og 20. århundrets oversettelsesteoretikere forholder seg til syvende og sist til Schleiermacher når de i sine arbeider problematiserer forholdet mellom originalteksten og oversettelsen. Jeg vil kort vise at også sentrale teoretikere i vår tid er opptatt av det fremmede i teksten, det problemfeltet som vil være innfallsvinkel til min lesning av de franske introduksjonene. I tillegg til Ecos *Experiences in Translation* og Ulriksens ”Oversettelse som språk- og kulturskapende – glimt fra en historie”, vil jeg hente eksempler fra Walter Benjamins ”Oversetterens oppgave” (1923), Jacques Derridas ”Des Tours de Babel” (1985) og Lawrence Venutis *Rethinking Translation* (1992) og *The Scandals*

---

<sup>2</sup> Betegnelsene målspråk, målkultur er vanlige synonymer for mottakerspråk, mottakerkultur. Betegnelsen kildepråk også brukes som synonym for originalspråk (se Qvale i denne oppgave kapittel 2.3.2).

of *Translation* (1998). Omtalen av disse teoriene vil belyse noen muligheter, valg, begrunnelser og konsekvenser innen dette problemfeltet. Jeg har ønsket å klargjøre noen generelle forhold som berører kulturforskjeller som fortolkningsmessig faktor i et avgrenset tidsrom i en definert sammenheng. Disse forholdene vil danne grunnlaget og være utgangspunktet for presentasjonen av Antoine Bermans teori om oversettelseskritikk, slik han fremstiller den i *L'épreuve de l'étranger* og i *Pour une critique des traductions: John Donne*. Særlig vil sistnevnte bok være sentral når jeg skal nærlese Ibsen-introduksjonene for å kunne analysere det bakteppet som trekkes opp og tilbys franskmenn som møter Ibsens samtidsskuespill som lesere i vår tid.

Venutis bok *The Scandals of Translation* har undertittelen "Towards an ethics of difference". Venutis etiske anliggende er en bevisstgjøring om og fremheving av at selv om en oversettelse nødvendigvis er en fortolkning og en tilpasning av teksten for å gjøre den tilgjengelig for mottakerne, vil tekstens styrke som kulturell døråpner ligge i at den *samtidig* bevarer respekten for og viser frem det som er språklig og kulturelt annerledes, det som fascinerer og sannsynligvis er årsaken til at teksten ble oversatt:

A translation always communicates an interpretation, a foreign text that is partial and altered, supplemented with features peculiar to the translating language, no longer inscrutably foreign but made comprehensible in a distinctively domestic style. Translations, in other words, inevitably perform a work of domestication. Those that work best, the most powerful in recreating cultural values and the most responsible in accounting for that power, engage readers in domestic terms that have been defamiliarized to some extent, made fascinating by a revisionary encounter with a foreign text. (Venuti 1998: 5)

Også Walter Benjamin fremhever sterkt at oversettelsen skal avspeile at den faktisk er en oversettelse. I "Oversetterens oppgave", forordet til hans oversettelse av Charles Baudelaires "Tableaux parisiens", formulerer han det slik: "Det er derfor på ingen måte et fortrinn for en oversettelse [...] hvis det sies at den lyder som om den var verkets originalspråk. [...] Den sanne oversettelse er gjennomsiktig, den skjuler ikke originalen, skygger ikke for den" (Benjamin 2001: 361). Benjamins begrunnelse for dette er todelt: For det første vil oversettelsens språk, mottakerspråket, stadig kunne utvides for å strekke seg mot en tenkt fullstendigjøring, et ideelt mål som aldri kan nås. Dernest vil mottakerspråket i sin nye form belyse originalen desto mer.

At den nye kulturen og det nye språket kan sette også originalteksten i bevegelse, påpekes av Christian Refsum i hans doktoravhandling – *en verden av oversettelse – fransk og dansk symbolisme sett fra Taarnet 1893-94*. Oversettelsen kan bli en realisering av

originaltekstens potensiale ved at skjulte sider da fremvises og tydeliggjøres. Oversettelsen får således en egenverdi:

Oversettelse blir da ikke bare betraktet som transport av noe fra en fremmed kultur inn til den egne, men i selve oversettelsesprosessen synliggjøres noe som ikke kunne vært synliggjort på annen måte, som bare finnes latent i originalen og som bare kan komme til syne i konstallasjonen mellom ulike språk, i relasjonen mellom original og oversettelse. (Refsum 2000: 203)

Refsum forklarer dette ved å vise til Arthur Schopenhauer som i *Parerga und Paralipomena* (1851) beskriver hvordan begrepene i språket nyanseres og berikes gjennom oversettelser. Fordi språket strukturerer tanken og former den, må tanken brytes ned i sine enkelte faktorer – disse må utdestilleres – for at oversetteren kan finne en ny måte å uttrykke dem på i et mottakerspråk som er annerledes strukturert. Gjennom oversettelsen vises de begrensninger som språkene legger på det som skal uttrykkes. Det som er vanskelig å formulere i mottakerspråket, blir synlig, og dette gir en bevissthet om sider ved originalen som det neppe ville vært åpnet opp for uten oversetterarbeidet (Refsum 2000: 210).

I "Oversetterens oppgave" fra 1923 anla som nevnt Benjamin et tilsvarende syn på oversettelse: Oversettelser er en stadig virkeliggjøring av originalteksten, de gir den fornyet eksistens fordi nye språklige frembringelser avdekker at originalen ikke representerer noe definitivt. Men Benjamin går enda lenger når han beskriver hva som er oversetterens egentlige oppgave: Han gjør seg til talsmann for den troskap mot originalen som ligger i en ordrett oversettelse ved overføring av syntaksen (Benjamin 2001: 361). At det ikke kan gi samme virkning for leserne i to ulike kulturer, og vil resultere i at original og oversettelse med Ecos ord "produce different stories", vil da, slik jeg forstår Benjamin, være en vinning. Dette understøttes av Benjamins påstand om at originaltekstens *mening* er underordnet, mening fungerer bare som en flyktig berøring mellom oversettelse og originaltekst (Benjamin 2001: 362-363). Hver enkelt oversettelse eller gjendiktning kan derimot bli et språklig bidrag til frigjøringen av alt som ligger som en mulighet i originalteksten.

Benjamin har store og idealistiske vyer for en oversettelsers oppgave. Den er en språklig streben mot et uoppnåelig ideal for alle språk; han kaller det for "det rene språk". Det eksisterer ikke som et bestemt språk, men finnes nedfelt i hvert enkelt språk som en mulighet til å forløse noe som ikke lar seg meddele direkte. Og all diktning, originaltekster og oversettelser, kompletterer hverandre; ved et indre forhold er de alle igjen deler av en høyere enhet, av "noe som ikke lar seg meddele", men som allikevel er språkernes intensjoner. Det er "det som menes på alle språk", slik Benjamin gåtefullt uttrykker det (Benjamin 2001: 362).

Noen har forsøkt å sette mer presise ord på dette ”noe” som ikke lar seg meddele, for eksempel ”det poetiske”. Jeg kan ikke se at det tilfører noe mer presist, men synes det tvert i mot overkjører den felles uløste dimensjonen mellom uttrykksside og innholdsside i språk generelt, hos Benjamin i dikterisk språk spesielt, og deres streben mot det felles ”uutsigelige”.

Benjamins tanker har vært en vesentlig inspirasjonskilde for oversettelsesteoretikere frem til vår tid. Fra et språkfilosofisk ståsted bekrefter og utdyper Benjamins forord oversettelsens mulighet, både som døråpner til språklig og kulturell utvidelse og forvandling, og som bidrag til en aldri avsluttet utfoldelse av originalen. I ”Des Tours de Babel”, Derridas detaljerte og skarpe analyse av Benjamins forord, formulerer Derrida det gjensidig befruktende forholdet mellom oversettelse og original med følgende bilde:

Benjamin le dit, dans la traduction l'original grandit, il croît plutôt qu'il ne se reproduit – et j'ajouterais comme un enfant, le sien sans doute mais avec la force de parler tout seul qui fait d'un enfant autre chose qu'un produit assujéti à la loi de la reproduction. (Derrida 1985: 234-235)

På den måten blir det oversetterens oppgave å skape og videreføre et liv i egen rett. Det er språkernes mangetydige, ustabile natur som åpner for det ved at originalen kompletteres og omformes gjennom oversettelsen:

La croissance doit accomplir, remplir, compléter (*Ergänzung* est ici le mot le plus fréquent). Et si l'original appelle un complément, c'est qu'à l'origine il n'était pas là sans faute, plein, complet, total, identique à soi. (Derrida 1985: 232)

I en kommentar til det siste sitatet påpeker Venuti at det ustabile eller ”feilen” i originalteksten er det samme som det Derrida med en neologisme har kalt *différance*. Venuti omtaler og avgrensner da dette begrepet til den bevegeligheten i språket som gjør at et tegns innholdsside aldri er selvstendig til stede som enhetlig, stabil betydning, men er en effekt av forskjeller og relasjoner til andre tegn i en potensielt uendelig kjede (Venuti 1992: 7). Den poststrukturalistiske forståelsen av begrepet *tekst* svekker nettopp troen på originalen som noe semantisk enhetlig. Både originaltekst og oversettelse er heterogene, de har fått tilsig og overføringer fra mange ulike lingvistiske og kulturelle kilder som destabiliserer tekstenes mening. Venuti påpeker at oversettelser selv følgelig er tekster med meninger som forskyves og derfor utelukker et fullstendig samsvar med kildeteksten. I tillegg til at oversettelser kan bidra til å fremvise originaltekstens mange meningsmuligheter, etablerer dette et grunnlag for en hermeneutisk lesning av oversettelser som selvstendige tekster, som en vev av konnotasjoner, allusjoner og diskurser som er særmerket av mottakerspråkets kultur (Venuti 1992: 7-8).

Hva innebærer det dermed å oversette Ibsen? Hos Gadamer har vi sett at tolkningen av en tekst blir medbestemt av leserens horisont. I og med oversetterne av de franske Ibsen-tekstene på ett tilfelle nær er identiske med forfatterne av introduksjonene, vil oversetterens fortolkning og den horisonten fortolkningen er sprunget ut av, ikke bare være avgjørende for og avspeiles i den endelige oversettelsen, men også kunne avtegne seg i introduksjonene. Introduksjonene kan bidra til å fremvise originaltekstens mange meningsmuligheter. Avhengig av i hvor stor grad de franske oversettelsene er kildeorientert, vil det eventuelt trenge kommentarer, opplysninger og forklaringer for den franske leser. Introduksjonene vil gi anledning til dette. En introduksjon fremstår både som en autoritativ fortolkning og et bakteppe som kan bygge bro over den kulturelle avstanden som skiller franske lesere fra norske. Dermed kan den formidle det nye og fruktbare i det fremmede, og samtidig bidra til å overvinne eventuelle misforståelser av mening som teksten kan bli utsatt for.

### **2.3.2 Oversetteren i sentrum**

Det er stadig flere translatologers synspunkt at en teori om oversettelsesprosessen må ta utgangspunkt i den individuelle oversetter, påpekte Per Qvale under et seminar om oversettelse i Oslo i mai 2003. Han begrunnet den oversetterorienterte tilnærming, som setter oversetteren i sentrum, på følgende måte:

Oversetteren befinner seg i sentrum av et tekstunivers, som består av tolkninger av kilde teksten og tolkninger, utkast og ferdigstilling av målteksten, alt dette i løpende interaksjon. Oversetteren utfører det interaktive arbeid, og foretar foreløpige og endelige målspråkvalg, ut fra sine individuelle og kulturspesifikke forutsetninger. (Qvale 2003: 15)

Nøkkelordene i det oversettelsesteoretiske miljøet er i dag stort sett kulturkunnskap og kontekst, hevder han videre. Særlig når det gjelder oversettelse av skjønnlitteratur, har tesen om at oversettelse er et spørsmål om å forholde seg til kulturelle forskjeller så vel som språkforskjeller, fått solid fotfeste. Oversetteren må ikke ses som et offer i en konflikt mellom kilde språkorientert og målspråkorientert tilnæringsmåte, men som ”en skapende formidler” (Qvale 2003: 14-16).

Disse utsagnene underbygges av det syn på kultur og fortolkning som jeg vektla i Gadamers og Fjord Jensens teorier: Selv om vi har en intuitiv forståelse av egen kultur, har vi også evnen til å bevisstgjøre oss våre forutsetninger, betrakte kulturen utenfra og foreta valg når det gjelder måten vi forstår noe på, både i egen og fremmed kultur. Det dreier seg i tillegg om helt konkret å innhente og tilegne seg kunnskap. Disse to formene står i stadig vekselvirkning med hverandre, slik Fjord Jensen viser. Dette gjelder dermed både de

individuelle og de kulturspesifikke forutsetninger som Qvale hevder ligger til grunn for de valg oversetteren foretar. Ansvar for og arbeidet med egne forutsetninger vil være av betydning for den horisonten oversetteren som fortolker møter kildeteksten med, ifølge Gadamer. Det vil videre være avgjørende når oversetteren som ”en skapende formidler” utformer den oversatte teksten og i tillegg er forfatter av eventuelle kommentartekster – de jeg med en fellesbetegnelse har kalt introduksjoner.

Den franske oversetter- og oversettelsesteoretiker Antoine Bermans anliggende er nettopp, med Qvales ord, å sette oversetteren i sentrum og analysere hvordan oversetteren fremtrer som en skapende formidler mellom fremmede kulturer. Bermans analyse- og evalueringsmetode peker ut en vei å følge for å kunne analysere hvordan de teoretiske problemstillingene som er presentert i kapittel 2, finner sin løsning i de åtte introduksjonene.

## 2.4 ANTOINE BERMAN

Berman formulerer konsentrert og skarpt sine synspunkter på oversettelse i ”La traduction au manifeste”, innledningen til *L'épreuve de l'étranger*. Berman inntar her en brobyggende holdning til den konflikt han kaller oversetterens drama – et drama der hovedingrediensene er troskap og svik. Også han henviser til det tidligere omtalte Schleiermacher-sitatet for å påpeke at dersom oversetteren er trofast mot originalteksten og utelukkende fører leseren til forfatteren og den fremmede kulturen, kan resultatet bli et svik mot eget publikum som får en tekst som i sin fremmedhet kan nærme seg det uforståelige. Velger oversetteren å føre forfatteren til leseren ved å usynliggjøre det fremmede i teksten og tilpasse det mottakerspråket og mottakerkulturen, har oversetteren sviktet originalverket (Berman 1984: 15).

Men det er ikke bare originalverket som i så fall sviktes. Også selve hensikten og målet med oversettelse blir borte når det fremmede usynliggjøres og teksten blir mottakerorientert eller etnosentrisk, skriver Berman. For ham er oversettelsens mål at kulturer berikes og fornyes ved å åpne opp for den og det som er annerledes – det Andre: ”ouvrier au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger” (Berman 1984: 16).

Han sier videre at alle kulturer bærer i seg ubevisste ønsker om å være rene, ublandete og selvtilstrekkelige. Dermed har de en motstand i seg mot oversettelse, og dette er reduserende. Oversettelsens vesen og *etiske* mål er det motsatte, nemlig å være ”ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien” (Berman 1984:



16). Oversettelsens etikk går følgelig ut på å gjøre den oversatte teksten til et sted der forskjellene ikke viskes ut, men får komme til syne. For at de skal kunne inngå i den dialogen mellom det fremmede og det egne som ligger i ”mise en rapport”, må oversetteren som skapende formidler åpne mulige veier til å la det fremmede bli forstått av mottakerkulturen.

### **2.4.1 Bermans analyse- og evalueringsmetode**

I ”La traduction au manifeste” skisserer Berman en mulig vei å gå for å overskride motsetningene mellom kildeorientert og mottakerorientert oversettelse, eller med Bermans uttrykk: mellom oversettelsens etiske mål og den kulturelle motstanden mot oversettelse (Berman 1984: 16). Det dreier seg igjen om den ambivalens i form av troskap eller svik som på alle plan gjennomsyrrer oversetterens situasjon. For at oversettelse skal bli en autonom praksis, kunne definere seg selv og finne sin plass i det litterære feltet, er det for det første nødvendig å *formulere* oversettelsens etikk og mål, det vil si det idealet en oversetter hele tiden må strekke seg mot. Det innebærer en definisjon av hva troskap er (Berman 1984: 17). Men dersom dette skal bli mer enn bare fagre ord, er det i tillegg nødvendig med en systematisk analyse av spesifikke kjennetegn og problemstillinger ved oversettelse (Berman 1984: 19). I *Pour une critique des traductions: John Donne* er dette tosidige prosjektet detaljert utarbeidet og samlet i begrepet *critique de traductions*. Gjennom mange års oversetterpraksis og teoristudier har Berman kunnet konstatere at det har vært vanskelig å finne undersøkelser av oversettelser som kan betegnes som *oversettelseskritikk*. Kritikk anvendes da i betydningen grundig analyse, en detaljert gjennomgang av en bestemt oversettelses grunnleggende trekk (Berman 1995: 13-14). Ledetråden i bokens teoretiske del kaller han for ”A la recherche du traducteur”. Der har Berman utformet en metode som henter frem nettopp det han har savnet for å kunne gi en rettfærdig kritikk av en oversettelse. I kortform kan man kalle det for en beskrivelse av ”oversettelsessubjektet”. Selv om det er nyttig å vite rent konkret hvem oversetteren er, har dette begrepet et annet formål enn biografiske opplysninger. Oversettelsessubjektet betegner den spesifikke relasjonen hver enkelt oversetter har til sin egen oversetteraktivitet. Det er en strukturering av det bevisste eller ubevisste som gjør at oversetteren oversetter som han faktisk gjør. Berman kommer på sporet av oversettelsessubjektet gjennom en tredelt undersøkelse. Den består i å forsøke en bestemmelse av den forståelseshorisont oversettelsen er vokst ut fra, av oversetterens utgangspunkt for og holdning til oversettelse – Berman kaller det for oversetterens posisjon – og av prosjektet som ligger bak oversettelsen (Berman 1995: 73-74). Først da vil det kunne avtegne seg et grunnlag for de valg som er gjort. En evaluering av oversettelsen har som mål å se hvordan dette

grunnlaget korresponderer med en oversettelsesetikk som innbefatter en forpliktelse overfor originalen. Det er derfor nødvendig først å få en forståelse av hva Berman legger i etikk og forpliktelse når det gjelder oversettelse.

#### **2.4.1.1 Oversettelsens etikk**

Ut fra den etikken som er beskrevet i *L'épreuve de l'étranger*, skiller Berman mellom god og dårlig oversettelse på følgende måte: "J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère" (Berman 1984: 17). Berman er her normativ. Han har beskrevet og begrunnet sin etikk nærmere i *Pour une critique des traductions: John Donne*, der han imidlertid innrømmer oversetteren større frihet til å velge mellom å gå i kildeorientert eller mottakerorientert retning, forutsatt at det går klart frem hva som er gjort og hvordan det er tenkt: "Le traducteur a tous les droits dès lors qu'il joue franc jeu" (Berman 1995: 93). Etikk blir i denne forståelsen ikke en norm for hva som er god eller dårlig oversettelse, vurdert etter bestemte valg oversetteren skal ta, eller en måte oversettelsen skal gjøres på. Berman ønsker derimot å finne en plattform, en udogmatisk og – så langt det er mulig – konsensuell basis for en rettferdig evaluering av oversettelsen som et selvstendig verk, et selvstendig verk som samtidig er forpliktet til å korrespondere med originalen.

Begrepene etikk og troskap bygger på bevisstheten om at det eksisterer ulike forståelser av og dermed grader av forpliktelse når det gjelder oversettelsens relasjon til originalen. Bermans etikk springer ut av *respekt* for originalen, eller *en viss respekt for originalen*, slik han selv formulerer det (Berman 1995: 92). Respekt for originalteksten innebærer nemlig ikke "bare" servilt å gjengi den så ordrett som mulig. Som vi har sett tidligere, kan de to tekstene allikevel aldri helt tilsvare hverandre. Respekt er, mener Berman, å samtale med teksten, å reagere på den og ha sin mening. Det er å by på seg selv av hengivenhet (Berman 1995: 92-93). En slik samtale må være en del av oversetterens fortolkning av originalteksten.

Det er nærliggende å se denne betydningen av forpliktelse og respekt for originalteksten i sammenheng med Gadammers kriterium om at en adekvat forståelse av en tekst er en dialog der fortolkeren svarer ut fra tekstens intensjon, ut fra den betydning teksten formidler. Heller ikke ut fra Gadammers begrep om forståelse av en tekst kan derfor en servil gjengivelse kalles en dialog og dermed være en fortolkning som innebærer respekt.

En utbredt trussel mot oversettelsens etikk er alle de former for uredelighet – Berman omtaler det sågar som usannheter, bedrag og manipulasjon – som mange oversettelser bærer

preg av fordi grunnlaget for de valg som er gjort, blir fortidd, eller fordi valgene ikke er gjort i overensstemmelse med det det gis inntrykk av. I bunn og grunn springer mangelen på å vise hva som er gjort, ut av en *respektløs* holdning, ikke bare til originalteksten, men også til leserne (Berman 1995:93). Det skulle ut fra Gadammers kriterium for adekvat forståelse være selvsagt at heller ikke uredelighet i form av skjulte omforminger er et svar på den betydning teksten formidler. Dermed kan heller ikke en slik samtale med originalteksten danne grunnlag for en respektfull oversettelse.

Når Berman hevder at en oversettelse skal være et selvstendig verk som samtidig er forpliktet til å korrespondere med originalen (Berman 1995: 94 og 41-42), hvordan skal vi i praksis forstå det? På hvilke områder forventer vi korrespondanse, og på hvilken måte? Og hva betyr det da at oversettelsen samtidig er et selvstendig verk?

Slik jeg leser Berman, må en respektfull oversettelse bety at alt i oversettelsen på en eller annen måte har sitt feste i originalteksten. En fortolkning kan ikke være et utgangspunkt for omforming eller gi frihet til videre bearbeidelse, den skal være en relevant forståelse av teksten ut fra holdbare argumenter. At de to tekstene korresponderer, innebærer da at overføringen er sann, at den har skjedd i overensstemmelse med det som faktisk kan leses ut av originalteksten i en bestemt historisk situasjon. Bermans uttrykk er at det forventes at en oversettelse skal være ”*véridique, vrai*” (Berman 1995: 41). Dette indikerer nettopp en tett korrespondanse med kilden, at oversettelsen er så konform med originalteksten at det ikke gis rom for fortolkninger som ikke kan tilbakeføres til den. Hvis oversetteren derimot ikke gjør sine valg i overensstemmelse med originalteksten, men tilpasser teksten for å ikke utfordre eller støte mottakerkulturens normer, kaller ikke Berman det lenger for en oversettelse. Da er det en *adaptasjon*, og ved en adaptasjon stilles det ikke detaljerte spørsmål ved sannhetsgehalten i det som gjøres, eller om oversettelsen korresponderer ut fra respekt for originalen (Berman 1995: 53, 93). Berman bruker ikke her begrepet adaptasjon som overføring av et litterært verk til et annet medium. Han bruker det i overensstemmelse med en annen av betydningene i fransk språkbruk, nemlig som en oversettelse som tilpasses den rådende smak.

Men originalens ofte mangefasetterte muligheter for fortolkning må heller ikke gå tapt dersom oversettelsen skal kunne kalles konform med originalteksten. I og med original og oversettelse aldri kan bli to identiske tekster, synes kravet om både å være konform, men samtidig være forskjellig, å være en umulig kombinasjon.

Nettopp fordi en oversatt tekst alltid vil være forskjellig fra originalen, har den gjerne blitt sett på som noe mindreverdig, sier Berman. Det at den ikke er selve originalen, men en

sekundær tekst, kleber ved selv den beste oversettelse som en slags arvesynd, og svært ofte begrenser omtaler av oversettelser seg til at man bare påpeker feil og svakheter (Berman 1995: 42). Fordi oversetteren alltid kunne valgt annerledes, kan alltid noe påpekes som ”galt”:

Cette tendance à vouloir ”juger” une traduction, *et à ne vouloir faire que cela*, renvoie fondamentalement à deux traits fondamentaux de tout texte traduit, l’un étant que ce texte ”second” est censé correspondre au texte ”premier”, est censé être véridique, vrai, l’autre étant ce que je propose d’appeler la *défectivité*, néologisme qui cherche à rassembler toutes les formes possibles de défaut, de défaillance, d’erreur dont est affectée *toute* traduction. Le texte traduit *appelle* le jugement parce qu’il éveille la question de sa véridicité et parce qu’il est (ce qui met en cause cette véridicité) toujours défectueux quelque part. Toute traduction ”présente des défauts”, comme on dit. (Berman 1995: 41-42)

Berman vil med sin etikk rokke ved denne negative måten å tenke oversettelseskritikk på. Selv i en respektfull oversettelse vil det i det uendelige kunne være rom for uenighet og påpekning av ”feil” fordi noe uunngåelig er annerledes enn i originalteksten. Det er derfor Berman søker å utarbeide en *critique de traductions* som springer ut av oversettelsesfagets grunnlagsproblemer. Den skal danne en basis for å kunne gi en rettfærdig evaluering ut fra de etterspørte forutsetninger som ligger til grunn for og kjennetegner hver enkelt oversettelse. (Berman 1995: 42, 93-95).

Oversetterens selvstendige, skapende rolle må altså utspilles innenfor det handlingsrommet som oversetteren ved sin fortolkning selv definerer. Oversetterens valg vil måtte berøre spørsmålet om hvilke kvaliteter ved teksten som skal vektlegges, og om det eventuelt må skje på bekostning av andre kvaliteter. Om oversettelsen blir et selvstendig kunstverk i sin egen rett, vil vise seg ved de valg som tas. Som vi har sett, hevder Benjamin at oversettelse kan være en språklig frigjøring av muligheter som ligger i originalteksten. Derrida mente at oversetteren tilfører noe som får originalen til å vokse og slik skaper og viderefører et liv i egen rett. Og Refsum påpekte at oversettelse synliggjør noe som ikke kunne vært synliggjort på annen måte. Slik sett har oversetteren ved sine valg mulighet til å fremvise originalens styrke, og samtidig levere et selvstendig verk som kan være på høyde med originalens litterære og kognitive nivå.

I Bermans begrep om etikk og troskap ligger det en oppfatning av at oversettelsen skal være et selvstendig verk i tett korrespondanse med originalen, og at oversetteren skal tilkjenne forutsetningene for de valg som faktisk er gjort. Kravene til en oversetter om respekt og forpliktelse overfor originalen må på tilsvarende måte gjelde en introduksjonsforfatter. Også introduksjonen er festet i en fortolkning som søkes overført til leseren. Introduksjonene er et sted der grunnlaget for valgene lettere kan ses, for en introduksjonsforfatter kan eksplisitt bygge bro mellom kildekulturen og mottakerkulturen og

slik bidra til en formidling av det fremmede i teksten. Ikke bare en oversettelse, men også andre tekster som er basert på en fortolkning av en fremmed kulturs tekst, har måttet foreta tilsvarende valg. Berman understreker at hans evaluerings- og analysemetode for oversettelse har overføringsverdi til denne typen tekster (Berman 1995: 64). Jeg vil derfor utgangspunkt i hans fremgangsmåte for å kunne analysere hvordan Ibsen-introduksjonene overfører det fremmede mellom to kulturer, for så å vurdere hvilke følger det kan få for de franske leserne.

#### **2.4.1.2 Analyse av oversettelsen**

Som vi så i kapittel 1.2, påpeker Berman at overføringen av et verk til en ny språkkultur ikke bare skjer via oversettelsen i begrenset betydning, men også via anmeldelser, artikler, ulike analyser og utallige former for tekstuelle og ikke-tekstuelle omforminger som til sammen utgjør hele overføringen eller oversettelsen i vid betydning. En oversettelse i begrenset betydning kommer først ordentlig til sin rett og kan virke i den nye språkkulturen når den underbygges av disse formene for overføring, hevder han. Det er således et aldri avsluttet dialektisk forhold mellom et verks oversettelse i begrenset og i vid forstand (Berman 1995: 17-18). I vår sammenheng kan vi derfor konstatere at det dialektiske samspillet ikke bare vil foregå mellom den franske Ibsen-teksten og den tilhørende introduksjonen, men i tillegg foregå mellom disse to tekstene og de øvrige overføringene av verket. I en videre sammenheng vil det igjen være et dialektisk samspill mellom alle overføringene av hvert enkelt Ibsen-verk. Dermed vil en introduksjon ikke bare utgjøre en del av det enkelte Ibsen-verks virkningshistorie, men blir en medbestemmende faktor i alle former for uttrykk og tolkning i mottakerkulturens samlede behandling av Ibsen.

I lys av de ringvirkninger vi her har sett at en oversettelse kan få, blir behovet for å synliggjøre oversettelse som en autonom praksis, og å etablere en metode for en udogmatisk, grundig og rettferdig evaluering av oversettelser i vid forstand, lett å forstå. Den andre delen av Bermans *critique de traductions* består i utarbeidelsen av en slik systematisk analyse. Den kiler seg inn mellom originalen og oversettelsen, og er et forsøk på å rekonstruere det som ligger bak og styrer oversetterens valg før oversettelsen formuleres. Jeg vil i det følgende gi en sammenfattet fremstilling av Bermans tredelte analysemetode.

##### **2.4.1.2.1 Oversetterens posisjon**

Med oversetterens posisjon forstår Berman et kompromiss mellom subjektive måter å se oversettelse på og en aksept av felles normer som til enhver tid gjelder innen oversettelsesfaget. Den er en innstilling som den enkelte oversetter har valgt, en personlig

holdning til hensikten med en oversettelse, til mål som skal nås, til vektlegging og gjennomføring i forbindelse med oversettelsesoppgaven (Berman 1995: 74-75).

Oversetterens posisjon fremstår som regel ikke i klartekst noe sted, og er ikke alltid lett å beskrive. Men den kan rekonstrueres, for den ligger implisitt i selve oversettelsen. Dessuten vil den ofte manifestere seg på andre måter, som regel ved noe oversetteren har uttalt eller skrevet. Berman påpeker at i mange sammenhenger vil oversetteren fremstille sin holdning til oversettelse i generelle uttalelser som avspeiler en posisjon i samsvar med allment aksepterte synspunkter. Men i realiseringen av oversettelsen er gjennomføringen ofte farvet av oversetterens subjektive innstilling og valg (Berman 1995: 75).

I mitt tekstkorpus har alle oversetterne skrevet en introduksjon. Introduksjonene er en kilde der vi har muligheter til å finne signaler om oversetterens posisjon. Der kan vi få vite noe om hva som er med og styrer de valgene oversetteren har foretatt i tilknytning til Ibsen-teksten. Hvorvidt oversetteren gjennomfører dette og lar det være overensstemmelse mellom det som sies i introduksjonen og det som faktisk gjøres i selve oversettelsen, blir en analyse som ligger utenfor denne oppgavens rammer. Imidlertid kan introduksjonen vise mangel på overensstemmelse mellom de generelle uttalelsene og tolkninger gjort i introduksjonen. Da vil jeg forsøke å bestemme hva forskjellene består i, deres årsaker og hvilke følger det kan få.

Oversetterens posisjon er også knyttet til at det i en oversettelsessituasjon aktiveres språkrelasjoner som er annerledes ved oversettelse enn i andre språklige sammenhenger, mener Berman. Det gjelder den relasjonen oversetteren har til det fremmede språket, til morsmålet, til skrive- og oversettelseshandlingen og til verket (Berman: 1995: 75). For å få et mer fullstendig bilde av oversetterens posisjon må vi derfor også ta signaler om disse forholdene i betraktning. Hvis det dreier seg om en nyoversettelse, må oversetteren ha sett et behov for å endre noe. Dermed påvirkes oversetteren av de oversettelsene som har vært gjort tidligere. Som vi senere skal se, fremhever noen av oversetterne i sine Ibsen-introduksjoner at de har sett et behov for en nyoversettelse. Dersom oversetteren begrunner hvorfor de foregående oversettelsene ikke dekker dette behovet, kan begrunnelsen gi signaler både om oversetterens posisjon og prosjekt.

#### 2.4.1.2.2 Prosjektet for oversettelsen

Forut for enhver oversettelse foreligger det et valgt prosjekt: "Toute traduction conséquente est portée par un projet, ou visée articulée" (Berman 1995: 76). Heller ikke det er nødvendigvis uttalt. Berman påpeker at oversetterens posisjon vil være en medbestemmende faktor i prosjektet. I tillegg beskriver han en rekke bestemmelser – delvis av praktisk art –

som må tas ut fra krav hvert enkelt verk stiller. I en Ibsen-sammenheng må det for eksempel avgjøres om man i *Peer Gynt* skal beholde versmålet eller omskrive det til prosa. Skal språket i samtidsskuespillene moderniseres eller tilsvare et språk som var gyldig på Ibsens tid? Også for denne type spørsmål har mottakerkulturen ofte sine gjeldende normer som vil spille inn når teksten skal fortolkes der. De må derfor vurderes i forbindelse med planleggingen av prosjektet.

Andre bestemmelser kan være om oversettelsen skal utgis som en del av forfatterens samlede produksjon, et utvalg av denne eller som en enkeltstående tekst. Dersom tekstene skal utstyres med paratekster, som forord eller ordforklaringer, vil det kunne gi et annet utgangspunkt for de valg oversetteren skal ta for selve teksten (Berman 1995: 76). I vår sammenheng er det tatt en avgjørelse om å presentere introduksjoner skrevet av oversetteren. Da må det ha foregått et samspill mellom den oversatte teksten og introduksjonen allerede på planleggingsstadiet. Det ferdige resultatet av dette samspillet vil ikke bare bli utslagsgivende for leseren, men også avspeiles i den tidligere omtalte dialektikken mellom paratekstene og den oversatte teksten i mottakerkulturens resepsjon av verket.

Heller ikke for et prosjekt finnes det bare én gyldig løsning, og det er ikke alltid riktig å bare vurdere de enkelte elementene separat, for de skal inngå og fungere i en større sammenheng. Bedømmelsen av prosjektet kan ifølge Berman heller ikke foretas ut fra intensjoner som presenteres på forhånd. En oversettelse må riktignok vurderes i overensstemmelse med sitt prosjekt, men det gir ingen mening å vurdere et prosjekt annet enn ut fra den måten det faktisk er realisert på. Prosjektets *verdi* er bare tilgjengelig for oss i det konkrete produktet, som et resultat av hvordan alle elementene til sammen utgjør overføringen og derved konstituerer et godt eller dårlig verk i mottakerkulturen (Berman 1995: 77-78).

De Ibsen-introduksjonene som inngår i mitt tekstkorpus, er allerede elementer i de realiserte oversettelsesprosjektene. For å kunne se konturene av oversettelsessubjektet ønsker jeg å undersøke om holdningen til kildeorientert eller mottakerorientert oversettelse lar seg bestemme, om vi kan få et bilde av holdningen til hvordan og i hvilken grad det fremmede i teksten ivaretas, av årsakene til valg som er gjort, og eventuelt av oversetterens forhold til Ibsen og det aktuelle skuespillet. Jeg vil se etter om oversetteren her lar det gå frem hvordan det er tenkt, åpent eller indirekte, altså om han spiller med åpne kort. Eller om det bare er fortidd eller muligens misvisende fremstilt.

#### 2.4.1.2.3 Oversetterens horisont

Både oversetterens posisjon og prosjekt må være valgt ut fra en horisont. Bermans bruk av oversetterhorisont er lånt fra hermeneutikken, og han definerer den som "l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui 'déterminent' le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur" (Berman 1995: 79). Ved å sette "déterminent" i anførselstegn har Berman villet fremheve at det dreier seg om en langt mer fleksibel referanseramme enn en som "bestemmer" og begrenser oversetteren til å følge en for hans tid og hans kultur gjeldende litterære normer. Selv om også system og normer finnes, må ikke oversettelse reduseres til det, understreker Berman. Den må heller ikke reduseres til fullstendig å styres av den funksjon teksten skal ha i mottakersammenhengen, at den skal inngå i en sosiokulturell kontekst (Berman 1995: 81). For Berman er, som vi har sett, målet for oversettelse langt videre, nemlig at kulturer gjensidig kan berike hverandre. Denne formidlingen mellom kulturer kan ikke oppnås ved å følge modeller der de valg oversetteren står overfor, reduseres til mekaniske avgjørelser, hevder han (Berman 1995: 55).

Det er i et slikt perspektiv Berman ser det som fruktbart å belyse oversettelse ved hjelp av sentrale begreper fra moderne hermeneutikk. De hermeneutiske begrepene åpner for at vår forståelse er bevegelig, og setter oss bedre i stand til å gripe hele oversetterdimensjonen, både dens immanente liv og dens sammensatte dialektikk (Berman 1995: 81). Særlig har Hans Robert Jauss' utarbeidelse av en spesifikt litterær hermeneutikk i *Pour une herméneutique littéraire* (1982) vært en viktig kilde. Jauss bygger på innsikt som vi allerede kjenner fra Gadamer, nemlig at forståelsen av det som er fremmed i en tekst, bare kan gripes i sin annerledeshet i den grad fortolkeren er seg bevisst sin egen horisont og tar både den og den fremmede horisonten i betraktning. Jauss nevner konkret flere områder der bevisstheten om og dialogen mellom de ulike horisontene blir et vesentlig element for den litterære forståelsen av det fremmede: ulike livserfaringer i ulike tidsepoker, ulike kulturelle forutsetninger, ulike forventningshorisonter til teksten, ulik betydning av intertekstuelle relasjoner og ulikt syn på litteraturens sosiale funksjon når estetiske erfaringer fra teksten møter leserens egen erfaringsverden (Jauss 1988: 27).

Berman viser at også horisontbegrepet i seg selv er et "både-og", av en dobbelt natur. Det betegner for det første den bakgrunnen som gir innhold og retning til oversettelsehandlingen, det vil si at den åpner og definerer handlingsrommet hvor en oversettelse kan utfolde seg. Samtidig betegner det en yttergrense, at oversetteren handler innenfor begrensede muligheter. Det er nettopp denne dobbelte tilstanden den litterære hermeneutikkens grunnbegreper får frem: Jauss' bruk av *horisont, erfaring, livsverden,*



*handling* og *kontekstualisering* i en litterær sammenheng viser sider som for Berman både begrenser og samtidig peker på det uavsluttede (Berman 1995: 80- 81).

For å illustrere hvordan disse begrepene fra den litterære hermeneutikken får frem både den dobbelte tilstanden og dialektikken ved oversettelse, synes jeg det er nyttig å anvende dem på oversettelsesprosessen slik den tidligere er blitt beskrevet: En tekst, skrevet ut fra en forfatters horisont, blir møtt av en lesers forståelseshorisont. I tekstens fiktive verden er noe fra forfatterens erfaring og livsverden nedfelt, og leseren opplever og fortolker det fiktive ved å inndra sin egen erfaring og livsverden. Denne fortolkningen skjer i en historisk kontekst som er mer eller mindre fjern fra den konteksten teksten ble til i. Fortolkningen kan så bli utgangspunkt for en anvendelse, i vårt tilfelle en oversettelse. Sammensmeltningen av forfatterens og oversetterens horisonter vil danne utgangspunktet for oversettelsesarbeidet, der oversetterens valg blir tatt ut fra bestemmelser (posisjon, prosjekt, horisont) som inneholder elementer av både subjektiv og objektiv karakter. I sin tur skal oversettelsen leses i nok en ny kulturell kontekst, der den, ut fra en ny horisont, fortolkes inn i en ny erfaring og livsverden. Dersom tekstenes verdener og erfaringer inneholder noe fremmed som leserne i de forskjellige leddene kan anvende til å utvide sin egen verden, gir det stadig ny forståelse og dermed nye horisonter. Slik sett peker de hermeneutiske begrepene på den uavsluttede muligheten i de stadig nye tolkningsprosessene. Derfor kan Berman hevde at de hermeneutiske begrepene åpner for at vår horisont og forståelse er bevegelige, og at de viser den dobbelte siden ved oversetterdimensjonens immanente liv, der noe er felles akseptert erkjennelse og noe er individuelt, noe åpner og noe begrenser i en uavsluttet rekke. Og i alle leddene foregår det en gjensidig påvirkning, en sammensatt dialektikk, som fører videre til en ny fase.

Det er et poeng hos Berman at alle de tre leddene i analysedelen alltid er til stede. Som vi har sett i hermeneutisk teori, kan ingen velge bort eller unnslippe sin forståelseshorisont. Det finnes heller ingen oversettelse uten at det ligger en posisjon og et prosjekt for oversettelsen bak (Berman 1995: 74, 76). De er der enten det er uttalt eller ikke, uavhengig av om oversetteren er seg dem bevisst eller ikke, og selv om de ikke kan rekonstrueres. De tre leddene fungerer heller ikke atskilt (Berman 1995: 83). De springer ut av samme kilder og forutsetninger, de bygger på hverandre og de modifierer hverandre.

Bermans begreper og metode er en klar beskrivelse av hvilke elementer som spiller sitt spill i oversettelser og paratekster. Berman presenterer instrumenter for å hente ut det i introduksjonene som overføres til leseren som en forforståelse, en "fordom" av Ibsens tekst.

En analyse av de franske introduksjonene er dermed å gå inn i en vesentlig fase i overføringsprosessen av Ibsen til fransktalende land.

Det er mange fagområder og teoretiske retninger som blir berørt av og beskjeftiger seg med oversettelse, og Berman viser selv til at blant annet filosofi, lingvistikk, psykologi og litteraturvitenskap studerer ulike former for overføring av mening fra innfallsvinkler som også gir verdifulle innspill i forbindelse med oversettelseskritikk. (Berman 1995: 82). Når jeg har funnet at Bermans hermeneutisk anlagte analysemetode er en døråpner for introduksjonene, er det fordi den har videreutviklet det hermeneutikken beskriver, til en anvendelig metode for en udogmatisk oversettelseskritikk. En slik kritikk griper fatt i det jeg mener er en vesentlig, men lite utforsket side ved overføringen mellom norske og franske tekster. I forbindelse med Ibsen-introduksjonene utkrystalliserer den hermeneutiske innfallsvinkelen seg i følgende problemstillinger: Hvordan og hvorfor forstår to ulike kulturer forskjellig, og hvordan møter den franske kulturen det som er fremmed?

En oversettelseskritikk fører uvegerlig til en evaluering, sier Berman (Berman 1995: 91). Basert på Bermans etikk og forpliktelsen overfor originalen innebærer det i vår sammenheng å undersøke hvordan introduksjonene åpner eller lukker Ibsens tekster for franske lesere: "la visée fondamentale de la critique, qui est d'*ouvrir un texte à des publics multiples*" (Berman 1995: 87). Med det forstår jeg i denne oppgavens sammenheng en evaluering av i hvilken grad og på hvilken måte introduksjonsforfatteren formidler det fremmede, og om det bygges bro mellom de to kulturene. At Berman har understreket dialogen i forbindelse med oversettelsens etikk, danner grunnlaget for også å se hvordan en fremmed forståelse kan forløse den motsatte bevegelsen, nemlig å åpne nye sider ved originalteksten for kildekulturen.

For å komme på sporet av oversetteren innebærer Bermans metode en undersøkelse av flest mulig tekster der det kan finnes signaler om posisjon, prosjekt eller horisont (Berman 1995: 83). Introduksjoner er bare én slik kilde. Den kan derfor bare gi et begrenset bilde av introduksjonsforfatterens holdninger og grunnlag for valg. Bermans mål er å tegne et så fullstendig bilde som mulig av den enkelte oversetter. Mitt mål er å tegne et bilde av introduksjonsforfatteren slik den franske leseren av Ibsen-introduksjonen møter ham. Det er til dette mindre feltet jeg låner hans analysemetode.

### KAPITTEL 3: ANALYSE AV INTRODUKSJONENE

---

En analyse av introduksjonene vil være å søke etter et svar på spørsmålet: Hvem er Ibsen for den enkelte introduksjonsforfatter, og hvilket bilde av hans tekster vil vedkommende ønske å overføre til franske lesere? For det dreier seg faktisk om et ønske. Ikke bare fordi posisjonen, prosjektet og horisonten som ligger bak overføringen delvis er et resultat av subjektiv innstilling, men også fordi introduksjonsforfatteren står fritt til å velge de temaer det skal fokuseres på og hvordan de skal presenteres. Den Ibsen som presenteres av de ulike franske introduksjonsforfatterne, er ikke alltid den samme. Og slett ikke alltid den samme som vår norske Ibsen, de mange ulike fortolkninger og meninger her hjemme tatt i betraktning. At det finnes ulike introduksjoner og ulike oversettelser av en og samme Ibsen-tekst, er i utgangspunktet et positivt bidrag til at kunstverkets mange meningsmuligheter kan bli synlige.

Mitt utgangspunkt for denne undersøkelsen er at mange av de franske introduksjonene føles fremmede for meg som norsk leser, til tross for at jeg mener at Ibsens samtidsskuespill nokså uproblematisk bør kunne overføres til franske lesere i dag. Men opplevelsen av det fremmede kan gå to veier: Det kan være en fransk tolkning som kan synes fremmed for norske øyne, eller det kan forårsakes av forhold i Ibsens tekster som er fremmede for en fransk leser. Selvfølgelig er svært meget også gjenkjennelig. Det er blant annet mange omtaler av personene og av temaer og motiver som sammenfaller med tolkninger av anerkjente Ibsen-forskere. Fordi jeg fokuserer på behandlingen av et bestemt aspekt, kommer imidlertid ikke alltid disse omtalene frem i min oppgave.

Introduksjonene er av varierende lengde, fra fem til trettito sider. Ofte kan det i de lange introduksjonen være mange påpekninger av et og samme forhold i Ibsen-teksten. Det har derfor av og til vært nødvendig å velge ut noen få eksempler for å få frem det mest typiske for hver introduksjonsforfatter i den franske fortolkningen.

Omtalen og analysen av de enkelte emneområder der det fremmede forekommer, er holdt innenfor de rammene hver enkelt introduksjonsforfatter selv trekker opp. Det som tas opp, er ofte sentrale forhold i en Ibsen-sammenheng. Det innebærer at emnene er omfattende behandlet i Ibsen-litteraturen. Jeg har undersøkt introduksjonsforfatternes påstander ut fra de premisene introduksjonene legger opp til.

En av introduksjonsforfatterne, Régis Boyer, er representert med fire introduksjoner. Disse er omtalt sammen, både fordi det er introduksjonsforfatteren som står i sentrum, og

fordi jeg har funnet at behandlingen av det fremmede så å si er sammenfallende i alle de fire tekstene.

Introduksjonene blir omtalt kronologisk etter utgivelsesår. Boyers fire introduksjoner er utgitt mellom 1989 og 1995. Plasseringen av dem er lagt til 1995. Det er gjort fordi to av utgivelsene er fra dette året, og fordi disse to til sammen utgjør femtifire sider, mens introduksjonen fra 1989 er på fem sider.

Hver analyse starter med kort å presentere noen biografiske opplysninger om den enkelte introduksjonsforfatter. Det vil gi et bilde av den bakgrunnen og autoritet vedkommende har som Ibsen-fortolker.

### **3.1 MARC AUCHET: *UNE MAISON DE POUPEE* (1990)**

Marc Auchet er født i 1945 og utdannet i tysk og nordiske språk. Han skrev sin Ph.d-avhandling om Kaj Munk. Fra 1978 til 2001 var han leder av Institut d'Etudes Scandinaves ved Université de Nancy. I 2001 overtok han stillingen som professor i skandinaviske studier ved Université Paris IV – Sorbonne etter Régis Boyer. Han har oversatt Ludvig Holberg, Henrik Ibsen, H.C. Andersen og flere skandinaviske forfattere til fransk.

Auchets introduksjon er skrevet i 1990 og gjenoptrykt i 2002-utgaven. Den er på tjueto sider, og er klart strukturert i seks kapitler. Fem av kapitlene har overskrifter som angir temaene som behandles. I tillegg er det en biografisk oversikt og en bibliografi.

#### **3.1.1 Ideologisk innhold**

Utgangspunktet for analysen av denne introduksjonen er Auchets vektlegging av ideologi og historiske forhold i Ibsens samtid. Hans påstand er at *Une maison de poupée* ikke lenger vekker særlig interesse i vestlige land ut fra sitt ideologiske innhold. Dette slår han fast som sikkert: "*Il est certain que si cette pièce est encore si souvent jouée à l'heure actuelle, ce n'est plus tellement en raison de son contenu idéologique. [...] c'est surtout sa remarquable qualité scénique que l'on apprécie maintenant dans les pays occidentaux*" (Auchet 1990: 23-24, min uth.). Som eksempel på stykkets aktualitet utenfor vesten viser Auchet til at det ideologiske innholdet ble benyttet under kulturrevolusjonen i Kina. I de vestlige land er det nå mest av alt de sceniske kvalitetene som gjør at stykket fortsatt spilles. Auchet påpeker dermed et skille mellom østlig og vestlig kultur. Men han oppretter ikke noe skille mellom ulike vestlige lands kulturer. Det gis heller ikke noe signal om ulike nåtidige forståelser i Frankrike og Norge. Han postulerer dermed at en felles vestlig opplevelse av stykket i dag er en fremmedhet i det

ideologiske innholdet og en interesse for dramaturgien. Den fremmede kulturen Auchet beskriver, er utskilt temporalt.

De seks kapitlene i introduksjonen til *Une maison de poupée* dreier seg om historisk-biografiske forhold, stykkets ideologiske innhold, personbeskrivelser, mottagelsen av stykket og dramaturgi. For å undersøke Auchets fremstilling av det fremmede, vil jeg analysere det som utskilles temporalt i de seks kapitlene. Jeg vil se hva det fremmede består i, hvordan denne utskillelsen begrunnes, og om det bygges en bro for leseren mellom skuespillet og vår egen tid.

Auchet definerer ikke hva han legger i begrepet ideologisk innhold. Men på ulike steder i teksten finnes det utsagn som viser Auchets forståelse av hva som er skuespillets tema. Det kan gi et bilde av hva begrepet ideologisk innhold kan dekke i hans introduksjon. Det tematiske omtales først og fremst i introduksjonens første kapittel, "Le 'féminisme' d'Ibsen".

### **3.1.1.1 Historisk-biografiske innfallsvinkler til det ideologiske innholdet**

Som en følge av at det ideologiske innholdet i *Une maison de poupée* tilhører en annen tid, behandles det tematiske hovedsakelig ut fra historiske og biografiske forhold like før og etter utgivelsen i 1879. Det dreier seg for det første om ekteskapet. Auchet understreker at det ikke er et angrep på ekteskapet som institusjon, men det dreier seg om den formen ekteskapet hadde i *datidens samfunn*. Det er kvinnen sett som dukke, som objekt, som gjør at Ibsen uttrykker sin indignasjon (Auchet 1990: 9, min uth.). Som denne uttalelsen er et eksempel på, begrunner Auchet sine synspunkter i stor grad med tidens eller Ibsens egne meninger.

Bruk av biografi og historiske opplysninger kan danne grunnlag for å forstå skuespillet i lys av den historiske konteksten. Man kan ikke fullt ut rekonstruere datidens forståelse, men gjøre en nåtidig tolkning ut fra avtrykk datiden har etterlatt. Ved at vi får kunnskap om disse avtrykkene, aktiveres de som elementer i vår opplevelse, slik at de blir deltagere i selve tolkningsprosessen.

Hvorvidt *Une maison de poupée* kan leses som et feministisk syn på ekteskapet eller ikke, relateres i kapittelet "Le 'féminisme' d'Ibsen" til tidens feminisme og til Ibsens syn på kvinnebevegelsen. Auchet skriver at kvinnesaken var en kampsak i tiden, og gir en oversikt over noen av samtidens kjente kvinner og menn i Skandinavia som hadde kvinnesaken som et av sine hovedemner (Auchet 1990: 8). Men Auchet beskriver ikke hva datidens kvinnesak stod for. Han gir i stedet eksempler fra Ibsens skuespill på ulike kvinners innstilling. Han hevder at i skuespillene fra *Dame Inger d'Østraat* til *Hedda Gabler* blir mannen stort sett

strengt dømt, mens kvinnebildet ofte er positivt (Auchet 1990: 9). Hva legger Auchet i Ibsens positive kvinnebilde, og på hvilken måte fremstiller han det for leseren?

Heller ikke det positive kvinnebildet kommenteres konkret av Auchet, men han viser til Lona Hessels siste replikk i *Les Soutiens de la société*, og fremhever den som en nøkkel til hele Ibsens verk. Auchet beskriver henne som en som vender blikket vekk fra kvinnerollen som noe spesielt. Hun benekter at kvinnene er samfunnets støtter, det er sannhetens og frihetens ånd som er det (Auchet 1990: 9). Imidlertid synes de eksemplene Auchet i det videre gir på noen av Ibsens kvinner som tilsynelatende lykkes i sine forhold, å motsi ”frihetens ånd”. Han viser til kvinner som ofrer seg for sin mann og lever heroiske liv fordi de frivillig gir avkall på egne behov. Fru Linde i *Une maison de poupée* er et typisk eksempel: ”Madame Linde est une de ces femmes qu’on rencontre souvent dans le théâtre d’Ibsen, qui ne vivent que d’abnégation et d’héroïsme. [...] Pour elle, la vie n’a sens que si elle peut se sacrifier pour quelqu’un”. Med henne ser vi et parforhold som dannes, ikke et som går i stykker, påpeker Auchet (Auchet 1990: 10). For leseren vil dette eksempelet automatisk gi inntrykk av en sammenheng mellom å gi avkall på egne behov og å være en positiv kvinne. Inntrykket forsterkes når Auchet litt senere i introduksjonen skriver at fru Linde er Ibsens talerør i synet på ekteskapet (Auchet 1990: 17).

Auchet trekker også inn biografiske forhold for å underbygge hva som kan ligge i Ibsens positive kvinnebilde. Han påpeker at Ibsen hadde høye tanker om kvinner, Auchet kaller det hans dyrking og tilbedelse av dem. Dette bildet av kvinnen skriver seg mest av alt fra den eksepsjonelle omsorg han mottok moralsk, praktisk og intellektuelt fra sin hustru Suzannah. Introduksjonen gir over nesten en hel side et detaljert bilde av Suzannahs omsorg gjennom hele ekteskapet (Auchet 1990: 10-11).

Det er ikke til å unngå at leseren får inntrykk av at kvinner som innordner seg som fru Linde og Suzannah Ibsen, som gir avkall på egne behov og dermed redder familien og ekteskapet, er positive kvinner. I denne forståelsen blir det tvilsomt om Nora er en positiv kvinne, selv om hun som Lona Hessel søker sannhet og frihet. Imidlertid går det klart frem at Nora også har fått en udelt positiv egenskap: Suzannah Ibsens aversjon mot alle former for smålighet er et trekk Ibsen har lånt fra henne til Nora (Auchet 1990: 11).

Ibsens kvinnebilde problematiseres og nyanseres ikke av Auchet. Å si generelt at kvinnebildet ofte er positivt, synes for meg å være en sterk forenkling. De fleste av Ibsens kvinner har langt fra bare positive handlinger på samvittigheten. Ved å lyve, lage intriger og angripe svake punkter har flere av dem indirekte forårsaket en annens død. Hovedpersonene i *Fru Inger til Østråt* og *Hedda Gabler* kan være eksempler på det. Den endimensjonale

fremstillingen av Fru Linde og Suzannah som selvutslettende kvinner er dermed ikke dekkende for alle de meget ulike og komplekse kvinneskikkelsene i Ibsens store kvinnegalleri. Denne fremstillingen er heller ikke dekkende for det kvinnesaken stod for i tiden rundt 1879. Camilla Collett og Aasta Hansteen, som Auchet nevner i oversikten han gir over kvinnesaksforkjempere, oppfordret ikke til å ofre seg for mannen og gi avkall på egne behov.

Slik historiske og biografiske opplysninger her er fortolket og koblet med eksempler fra Ibsens dramaer, får ikke leseren presentert et pålitelig bilde hverken av kvinnesaken i samtiden eller Ibsens syn på kvinnesaken. De blir derfor ikke historiske avtrykk som kan inngå i tolkningsprosessen for bedre å forstå stykket i lys av datidens syn på ekteskapet. Det er blant annet dette temaet, den formen ekteskapet hadde i datidens samfunn, Auchet tar utgangspunkt i for å vise at stykkets ideologiske innhold er foreldet.

Bruk av biografi og historiske opplysninger kan også anvendes som metode. Med det forstår jeg at fortolkeren ser en tett forbindelse mellom liv og diktning. Enten slik at verket betraktes som et uttrykk for dikterens meninger, eller at biografiske opplysninger bestemmer tolkninger av verket.

Auchet bruker biografiske opplysninger om Ibsen på denne måten når han omtaler et annet av temaene i *Une maison de poupée*. Auchet betegner individualisme som et hovedord ("maître mot") og et ustanselig tilbakevendende tema ("thème obsédant") i hele Ibsens produksjon (Auchet 1990: 7). Han viser ikke hvordan det fremkommer i Ibsens tekster, men refererer til Ibsens tale under en middag Norsk Kvindesagsforening holdt i anledning av Ibsens 70-årsdag. Der uttalte Ibsen at han ikke kunne si hva kvinnesak egentlig var, hans anliggende i bøkene var menneskeskildring. Videre uttalte han at det er kvinnene som kan løse spørsmålet om hva menneskelig eksistens er, og at de må gjøre det i egenskap av å være mødre (Auchet 1990: 8). Auchet hevder at Ibsen med dette utsagnet egentlig vektlegger et større perspektiv i *Une maison de poupée* enn en feministisk problemstilling. Det dreier seg om individualisme forstått som "[le] combat d'une personnalité qui cherche à se manifester librement" (Auchet 1990: 8).

Når Auchet velger disse ordene fra Ibsen om mødrene, uttalt nesten tjue år etter at *Et dukkehjem* utkom, ser han dem som et uttrykk for Ibsens mening med akkurat dette verket. Ibsens tale bestemmer Auchets tolkning av Nora til at hun er en representant for individualistiske frihetskrav. Auchet påpeker også at individualismen omfatter et langt større problemfelt enn feminismen (Auchet 1990: 8). Imidlertid omtaler ikke Auchet begrepet

individualisme mer enn i disse få setningene. Fordi kvinnesaken er omtalt over fire sider, blir denne vektleggingen avgjørende for en forståelse av hva Auchet legger i ideologisk innhold.

For å belyse samtidens fortolkningshorisont, har Auchet benyttet seg av ulike historiske og biografiske opplysninger. Imidlertid går det i kapittelet "Le 'féminisme' d'Ibsen" ikke klart frem om det Auchet formidler, virkelig er dekkende for Ibsens syn på kvinner og kvinnesak. Det er heller ikke alltid tydelig om Auchets påstander er basert på holdninger i samtidens kvinnesyn, på Auchets eget syn på *Une maison de poupée* eller på et kvinnebilde basert på Auchets fortolkning av andre Ibsen-verk. Alle disse synsvinklene innføres i kapittelet, men i bevisføringen holdes de ikke fra hverandre.

Av den grunn gir ikke kapittelet "Le 'féminisme' d'Ibsen" et klart bilde av om Auchet med overskriften sikter til Ibsen som person eller til hans tekster. Dersom det siktes til Ibsen som person, er det uklart om Auchet anser Ibsens feminisme som en positiv eller negativ holdning til kvinnesaken. Likeledes er det uklart om feminisme er å anse som et positivt element i tekstene. I Ibsen-forskningen har det vært vanlig å se Noras uttalelser i den store oppgjørsscenen med Helmer i siste akt som et uttrykk for Ibsens synspunkter. Auchet hevder at en av fru Lindes funksjoner er å være Ibsens talerør i synet på ekteskapet. Både dette synspunktet og de nevnte uklarhetene åpner for en mulig tolkning av at anførselstegnene ved ordet feminisme i kapittelets overskrift kan være ironisk ment.

### **3.1.1.2 Nora i vestlig forskning**

I Ibsen-forskningen er både de synspunktene Auchet presenterer, og de kilder han benytter seg av, gjenstand for ulike syn. Den amerikanske litteraturforskeren Gail Finney viser i "Ibsen and feminism" (1994) at avhengig av hvilke taler av Ibsen man velger å sitere, kan vekten legges på sosialisme, kvinnesak eller menneskesak. Det er uproduktivt, skriver hun, å se dem som saker som gjensidig utelukker hverandre (Finney 1994: 90). Hun viser til eksempler fra flere av Ibsens dramaer når hun fremmer en annen forståelse av Ibsens ord ved middagen i Norsk Kvindesagsforening. Ibsens tale fortsetter med en setning som ikke er gjengitt hos Auchet. Etter uttalelsen om at det er kvinnene som kan løse menneskespørsmålet, og at de skal gjøre det som mødre, sier Ibsen: "Og kun *da* kan de det" (HU XV: 421). Finney tar utgangspunkt i disse setningene og skriver: "Whereas this statement is often interpreted to mean that Ibsen viewed motherhood as the proper calling for women, he may in fact be suggesting that it is the only vocation truly open to them" (Finney 1994: 103). Slik kan Ibsens ord like gjerne brukes til en historisk-biografisk tolkning som setter søkelyset nettopp på kvinnens situasjon som kvinne.



Den amerikanske Ibsen-forskeren Joan Templeton gir i ”The Doll House Backlash” (1989) eksempler på en mengde tolkninger av Nora som har vært gjort av Ibsen-forskere. Templetons eget syn er at *Et dukkehjem* først og fremst er et kvinnesaksdrama. Hun påpeker også at Ibsen var aktivt opptatt av kvinnesaken (Templeton 1997: 124-128). Men hennes eksempler på tolkninger av Nora viser at mange har sett Ibsens tale i Norsk Kvindesagsforening på samme måte som Auchet, og argumentert for at Ibsen ikke skrev om feminisme (Templeton 1997: 110).

Auchets påstand om at *Et dukkehjem* innholdsmessig tilhører en annen tid, er også et spørsmål innen Ibsen-forskningen. I *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi* (1999) vektlegger også Asbjørn Aarseth at det først og fremst er Ibsens dramaturgiske mesterskap som gjør ham til en stor dikter i dag, ikke innholdet: ”Det er ikke som samfunnsreformator eller som politisk eller ideologisk kommentator han har noe å gi oss i dag, ikke engang som psykolog eller såkalt menneskekjenner, enda mange fremdeles vil holde en knapp på den sistnevnte kvaliteten” (Aarseth 1999: 14).

Mange andre forskere viser et motsatt synspunkt. I Régis Boyers introduksjon til *Une maison de poupée* (1994) møter leseren et helt annet fransk syn enn Auchets. Han hevder at stykket blant annet dreier seg om feminisme (Boyer 1994: 25, 34). Men til tross for kvinnefrigjøringen er *Une maison de poupée* et stykke som gir forbausende sterk gjenklang også i vår tid, og fortsatt viser all forskningen på stykket at dets ”budskap” ikke er uttømt (Boyer 1994: 16). Nora har hatt en avgjørende innflytelse på vår måte å tenke på, hevder Boyer videre, og mener at Nora derfor er en arketype (Boyer 1994: 7-8).

Anne Marie Rekdal har i *Frihetens dilemma. Ibsen lest med Lacan* (2000) studert et problem som også Auchet refererer til i sin introduksjon. Det gjelder den manglende psykologiske sammenhengen i Nora-skikkelsen ved at hun plutselig forvandles fra lerkefugl til en selvstendig, handlekraftig kvinne (Auchet 1990: 12). Rekdal undersøker om Noras to ulike identiteter og hennes psykologisk-eksistensielle forvandling kan begrunnes ut fra den franske psykoanalytikerens Jacques Lacans teorier (Rekdal 2000: 45). Rekdals fortolkning av *Et dukkehjem* er at stykket dreier seg om konstitueringen av et subjekt i Lacans forståelse av subjektdannelsen som språklig forankret (Rekdal 2000: 87).

I internasjonal feministisk forskning er stykket stadig aktuelt, men omdreiningspunktet har endret seg. I kapittel 3.4.2.1.1 vil jeg gå nærmere inn på hysteri i forbindelse med Ibsens kvinnskikkelser, slik litteraturforsker Hilde Bondevik behandler det i artikkelen ”Henrik Ibsen og hysteriet” i litteraturtidsskriftet *Edda* (4/2005). I hennes forskning står Noras hysteriske oppførsel for en protest. Hun ser det som en terapeutisk bevegelse ut av for eksempel en

psykologisk og sosialt innestengt tilstand (Bondevik 2005: 339). Artikkelen viser mange eksempler på at *Et dukkehjem* er et forskningsobjekt i internasjonal, feministisk sammenheng. Blant annet viser hun til forskning på kvinnelig rollespill (Bondevik 2005: 332). Bondevik knytter det kvinnelige rollespillet til Frode Hellands studie av spillet-i-spillet i *Melankoliens spill* (2000), der han skriver at det i Ibsens siste skuespill spilles ut ”en radikalt moderne problematisering av jeget” (Helland 2000: 19) Bondevik mener at denne moderne problematiseringen av jeget også kan være interessant i forbindelse med jeg-fremstillingen i *Et dukkehjem* (Bondevik 2005: 332-333).

### 3.1.2 Ibsens dramaturgi

Fordi det ifølge Auchet er de sceniske kvalitetene i *Une maison de poupée* som danner broen mellom det over hundre år gamle skuespillet og dagens vestlige publikum, vil jeg gjengi de punktene han vektlegger om Ibsens dramaturgi i dette stykket. Som Berman fremhever, er det formidlingen mellom to kulturer – i dette tilfelle kulturer som er tidsmessig atskilt – som er målet for en overføring av en tekst. Jeg vil undersøke hvorfor og hvordan de dramaturgiske elementene danner den broen til vår tid som gjør at stykket fortsatt spilles.

*Une maison de poupée* karakteriseres ved at det er tett og stramt bygd opp, skriver Auchet. Han gir en fransk leser assosiasjoner til franske klassisistiske tragedier ved å nevne at stedets enhet er overholdt, men at handlingen foregår over nesten tre døgn. Den mest omfattende omtalen vies symbolbruken i stykket. Auchet påpeker at den er detaljert utarbeidet av Ibsen, og at den blir særlig omfattende fra og med *Canard sauvage* (Auchet 14-15).

Det er to symboler i *Une maison de poupée* som tydelig viser Ibsens hensikt, hevder Auchet. Det gjelder juletreet og tarantellaen. Auchet mener at med juletreet har Ibsen villet illustrere Noras situasjon. Når juletreet ikke lenger står midt i stuen, men er flyttet til en krok i en nokså forpjuvket tilstand, blir også hovedpersonens situasjon prekær (Auchet 1990: 15). Tarantellaen forbindes med den italienske edderkoppen hvis bitt er giftig. Ifølge folketroen kunne man bli reddet hvis man ga seg over til en vill dans. Auchet påpeker at det er all grunn til å tro at Ibsens hensikt er å vise at Nora er ”bitt” av den faren som truer henne, og at hun danser for å bli kvitt sin angst og glemme hva hun har gjort. Det bekreftes ved at hun etterpå vil arrangere en champagneaften, skriver Auchet (Auchet 1990: 15-16).

Auchet advarer mot fristelsen til å se for mange detaljer i lys av den typisk ibsenske sammensmeltningen av realisme og symboler. Han advarer også mot andre forsøk som er gjort på symbolanalyser. Men han fremhever den symbolanalysen som er gjort av S. Bretteville-Jensen, utgitt i *Årbok for Universitet i Bergen* 1971, som dypere enn det man

vanligvis leser. Der forbindes de to nevnte symbolene med løgnmotivet som går gjennom hele stykket. Auchet understreker at løgngen er et av hovedtemaene i hele Ibsens produksjon (Auchet 1990: 16-17).

Ibsens retrospektive teknikk omtales kort. Den beskrives som at leseren litt etter litt får se flere av personenes fortid. Fru Linde er et eksempel, hun spiller til en viss grad den tradisjonelle rollen som hovedpersonens fortrolige (Auchet 1990: 17).

Det siste momentet Auchet omtaler når det gjelder dramaturgien i *Une maison de poupée*, er igjen en forbindelse til Frankrike. Komedieforfatteren Eugène Scribe var meget spilt i Norge på Ibsens tid, og hans teknikk har satt spor etter seg i Ibsens skuespill, skriver Auchet. Som eksempel viser han til at handlingen drives fremover ved ytre elementer som brevene fra Krogstad (Auchet 1990: 17).

Det er disse elementene i *Une maison de poupée* Auchet ser som grunnlaget for Ibsens fortsatte suksess i vesten. For en fransk leser av introduksjonen gir forbindelsen til stedets enhet og til Scribe en bro til deres egen litterære arv. Auchet omtaler imidlertid ikke handlingens enhet. Det er mulig å tolke det som nok et tegn på at Auchet ikke finner handlingen aktuell for dagens lesere.

Auchets beskrivelse av symbolbruken i *Une maison de poupée* er etter mitt skjønn svært forsiktig. I kapittel 3.3.5.1 vil jeg presentere en mer omfattende forståelse av symbolene ved å vise noen ulike Ibsen-forskeres syn på symbolbruken i samtidsskuespillene. Der vil en annen tolkning av tarantelladansen bli omtalt. Den retrospektive teknikken vil også bli fyldigere beskrevet i kapittel 3.3.6.2.1, basert på Edvard Beyers og Daniel Haakonsens fremstillinger.

En anbefaling av en norsk symbolanalyse, som ikke er oversatt til fransk, kan neppe fungere som en formidling mellom teksten og en fransk leser. Ut fra advarselen om å utvise forsiktighet ved andre symbolanalyser, Auchets egen forsiktighet i fortolkningen av juletreet og tarantellaen og en lite utarbeidet formidling av Ibsens retrospektive teknikk, mener jeg at det må være vanskelig for en leser å forstå at dramaturgien kan oppleves som interessant i vår tid. Det må følgelig også være vanskelig å forstå at dette fortsatt er et verdensberømt drama, slik Auchet understreker at det er ved å vise til de talløse oversettelser, de mange filmversjonene og stykkets suksess i Europa i fortid og nåtid (Auchet 1990: 22-23). Det gjenstår derfor å se hvordan *Une poupée de maison* formidles til dagens lesere når Auchet mer detaljert omtaler stykkets suksess i Europa.

### 3.1.3 Mottagelsen av *Une maison de poupée*

Det er reaksjonene i Ibsens samtid som er utgangspunkt for Auchets beskrivelse av mottagelsen av dramaet. Stykket gjorde stor suksess rundt om i Europa, men utløste også en voldsom debatt, påpeker Auchet. Han omtaler spesielt reaksjonene i Tyskland, og gjengir de endrede sluttreplikkene som Ibsen skrev for tyske scener. Det som var vanskeligst å akseptere for publikum både i Tyskland og i andre land, var at Nora så brutalt forlot mann og barn (Auchet 1990: 24-25).

Dersom det er Noras avgjørelse i sluttscenen Auchet sikter til når han hevder at stykkets ideologi har liten interesse i vår tid, kan han nok med rette påpeke at denne scenen ikke virker like sjokkerende i vestlige land i dag. Slik sett er ikke dramaet lenger ideologisk provoserende.

Derimot kan den sosiologiske dimensjonen i skuespillet fortsatt vekke politisk debatt, skriver Auchet. Han nevner den danske komedien *Hvor gik Nora hen da hun gik ud?* fra 1968 av Ernst Bruun Olsen, der Olsen lar Nora finne tilflukt i arbeiderklassen (Auchet 1990: 24). I introduksjonen er dette det eneste eksempelet på skuespillets aktualitet. Den slutningen en fransk leser må trekke av det, er at *Une maison de poupée* allikevel har noe levende å formidle i dag, for eksempel hvis stykkets innhold kan relateres til klassemotsetninger. Men introduksjonen gir ingen pekere til elementer i Ibsens tekst som kan forsvare en slik tolkning. Auchet viser heller ikke til forhold i 1990-årenes Frankrike som kunne utgjøre en forbindelse til Olsens komedie.

I tillegg til samtidens reaksjoner på skuespillet, beskriver Auchet også en reaksjon fra 1936. Auchet har et balansert utgangspunkt: "Nous n'avons pas à prononcer ici de jugement moral sur le contenu de la pièce qui nous occupe" (Auchet 1990: 26). De kritikkene som omtales og siteres, bærer allikevel i seg en sterk moralsk fordømmelse av stykket. Auchet tar bare frem særdeles negative kritikker, leseren får ikke presentert noen positive reaksjoner. Strindbergs voldsomme angrep i 1884 om at kvinneemansipasjon var mot naturen, at frihet à la Ibsen var frihet til egoisme og å følge personlige lyster, frigjøre seg fra ansvaret for barn og tro man var en gud på denne jord, settes inn i en valgt moralsk sammenheng når Auchet kommenterer at på disse punktene var Strindberg i overensstemmelse med den vanlige mening (Auchet 1990: 25-26). Likeledes gjengis Kaj Munks kritikk fra 1936. Den er formulert som Ibsens selvkritikk hvis Ibsen femti år etter at skuespillet hans ble skrevet, hadde fått se hva det har ført til for ettertiden: kvinner som ikke lenger er kvinner, utenomekteskapelige forhold, skilsmisser med kamp om barna, fremprovoserte aborter

(Auchet 1990: 26). Selv om Auchet skriver at Munks reaksjon er konservativ, påvirker han leseren med sine valg når han bare presenterer den ene siden av virkeligheten med to ytterliggående eksempler. Når denne kritikken i tillegg omhandler temaer som ikke er nedfelt i Ibsen-teksten, sitter en uforberedt leser igjen med et fordreid inntrykk både av stykket og av mottagelsen.

I Munks hjemland, Danmark, fikk *Et dukkehjem* også strålende kritikker ved oppførelsen i 1879. Den 23. desember skriver signaturen I – n i avisen *Social-Demokraten*: ”[...] en Begivenhed af første Rang! [...] der er jo tusinder af saadanne Dukkehjem, hvor Manden behandler sin Kone som et Barn, han holder til sin Fornøjelse, [...] enhver Sene er spændt hos Tilskuerne, man skælver for den frygtelige Afregningens Dag. [...] Hvem har efter at have set dette Stykke Mod til at tale haanlig om bortløbne Koner?” (kilde: [www.ibsen.net](http://www.ibsen.net))<sup>3</sup>.

Auchet skriver at i Frankrike ble *Une maison de poupée* oppført offentlig først i 1894. Imidlertid omtaler han ingen franske reaksjoner. I sin bok *Henrik Ibsen* (1967) forteller Michael Meyer at dette stykket ble Ibsens første publikumssuksess i Frankrike, og at selv tidligere Ibsen-motstandere mente at det var ”det best konstruerte og mest interessante utenlandske skuespill som hittil var blitt oppført i Frankrike” (Meyer 1995: 724).

Fordi Auchet velger å utelate samtidig eller nyere fransk mottagelse, og fordi han bare gjengir to gamle, særdeles negative kritikker fra nordiske land, mener jeg at han ikke formidler sider ved mottagelsen av *Une maison de poupée* som kan bygge bro til en fransk leser i dag. Slik jeg ser det, går dette inn i et mønster i introduksjonen der han vektlegger det som kan understøtte påstanden om at stykket i vår tid ikke lenger kan ha noen ideologisk interesse.

### 3.1.4 Konklusjon

Som vi så hos Berman, spiller horisont, posisjon og prosjekt alltid sitt spill i oversettelser og paratekster. Ifølge ham er fortolkerens horisont bestemt av ulike språklige, litterære, kulturelle og historiske forhold. Auchet har gitt klart uttrykk for sitt historiske og kulturelle ståsted i forbindelse med *Une maison de poupée*. Auchet betrakter en kultur som er temporalt utskilt.

Auchets påstand viser oss at hans prosjekt er basert på en fortolkning der han avviser en horisontsammensmeltning mellom en fortidig og en nåtidig ideologisk horisont. Hva han legger i ideologi, kan ut fra analysen dreie seg både om feminisme og individualisme, men

---

<sup>3</sup> En oversikt over samtidens kritikker finnes på [www.ibsen.net](http://www.ibsen.net) med videreklink på *produksjoner* og *repertoardatabase*. Nedlastet 20.01.07

med en sterk vektlegging av feminisme på slutten av 1800-tallet. Hans prosjekt synes derfor å ha vært å beskrive og argumentere for hvordan det ideologiske innholdet i *Une maison de poupée* ser ut i lys av datidens kultur og forståelse. Presentasjon av stykket skjer ut fra en rekonstruksjon av enkelte sider ved denne periodens feministiske horisont.

Som vist over foreligger det mange andre vestlige tolkninger av Noras person og av stykkets innhold. Hans syn på innholdet i *Une maison de poupée* kan derfor ikke sies å være representativt for en samlet vestlig forståelse, slik Auchet selv mener det er. Ved å hevde at det knapt er noe annet enn stykkets sceniske kvaliteter som interesserer en leser eller tilskuer i dag, ekskluderer Auchet også en sammensmeltning mellom en fortidig og en nåtidig horisont når det gjelder de andre tolkningsmulighetene. Slik sett kan man hevde at introduksjonen ikke ivaretar tekstens mange meningsmuligheter.

Dernest er prosjektet basert på at sammensmeltningen mellom en fortids- og en nåtidshorisont foregår i forbindelse med Ibsens sceniske mesterskap. Fordi de sceniske kvalitetene ifølge Auchet utgjør det bærende elementet i vestens interesse for stykket, bygger han opp leserens forventninger til en klargjørende omtale av hvorfor disse kvalitetene er interessante i dag. Etter mitt syn er denne omtalen svært forsiktig, og foretatt ut fra en begrenset dramaturgisk horisont. Når Auchet i presentasjonen av mottagelsen av stykket utelater alle positive omtaler i fortid og nåtid, mener jeg at også mottagelsen beskrives ut fra en valgt begrensning av horisonten.

Auchet har ved sine fortolkninger og valg definert sitt handlingsrom. Det er innenfor dette rommet en videreformidling til leseren skal skje. Ifølge Berman er en av hensiktene med hans analysemodell å evaluere om det i dette handlingsrommet bygges bro mellom leseren og det fremmede, det Berman kaller å åpne teksten.

Vi har kunnet konstatere at innholdsmessig åpner ikke introduksjonen Ibsen-teksten for leseren i den konteksten der stykket nå skal fungere. Tekstens innhold er blitt fremmedgjort fordi Auchet lar leseren forbli i den tidsmessig fremmede kulturen. Omtalen av innholdet i *Une maison de poupée* er redusert til en beskrivelse av ulike sider ved Ibsens mening og samtidens kultur og forståelse. Dernest er formidlingen av det dramaturgiske etter min mening redusert til en svak bro mellom fortid og nåtid.

I Auchets introduksjon fremstår *Une maison de poupée* dermed som et gammelmodig skuespill, uforløst for dagens lesere. Det blir tegnet opp et bakteppe for leseren som reduserer og lukker stykket, ikke et som beriker og åpner. På den måten bidrar ikke introduksjonen til en forståelse av at Ibsens tekst er et verk som fortjener en plass i dagens franske kultur.

## 3.2 ERIC EYDOUX: *LES SOUTIENS DE LA SOCIÉTÉ* (1994)

Eric Eydoux underviser ved Université de Caen og er direktør for Det fransk-norske studiesenter samme sted. Han har oversatt et førtitalls bøker av norske forfattere, blant annet av Olav Duun, Tarjei Vesaas, Johan Borgen og Knut Faldbakken. Han er selv forfatter av bøker og artikler om skandinavisk litteratur og historie, og har nylig utgitt *Histoire de la littérature norvégienne* (2006).

### 3.2.1 Et realistisk skuespill

Eydoux' introduksjonen til *Les soutiens de la société* er på fem sider. Den innledende delen gjennomgår kort Ibsens produksjon frem til skuespillets utgivelse i 1877. Eydoux skisserer her en utvikling: Fra Ibsens nasjonalromantiske periode går veien via hans behandling av *å være seg selv*, belyst ved to motsatte holdninger hos hovedpersonene i *Brand* og *Peer Gynt*, frem til det historiske skuespillet *Kejser og Galilæer*, som setter gresk antikk hedonisme opp mot kristen askese, og munner ut i et ønske om å forene kunnskapens tre og korsets tre i et tredje rike (Eydoux 1994: 7-8).

Introduksjonens siste halvdel er en presentasjon av *Les soutiens de la société*. I den sammenheng inngår en beskrivelse av Georg Brandes' betydning for dansk og norsk litteratur i 1870-årene og hans krav om å sette problemer under debatt. Eydoux påpeker at for Ibsen ble det opptakten til hans realistiske periode, som innledes med *Samfundets støtter* og etterfølges av *Et dukkehjem*, *Gengangere* og *En folkefiende* (Eydoux 1994: 9). Realismen problematiseres ikke som estetisk fenomen i denne introduksjonen. Utgangspunktet synes å være at litteraturen kan avspeile virkeligheten, og at virkeligheten oppleves likt av forfatter og leser.

Realismen finnes for det første i dialogene, sier Eydoux. Ibsen ville at de skulle ligge tett opptil dagligspråket. Dernest er det tegnet et realistisk tidsbilde av det provinsielle Norge i annen halvdel av det 19. århundre. Eydoux trekker her frem omformingen til et industrisamfunn med økt skille mellom de sosiale klassene. Stykket er også realistisk ved at det tar opp aktuelle spørsmål i samtiden. Det er to av disse spørsmålene Eydoux konsentrerer seg om. Jeg vil derfor i det følgende beskrive hvordan Eydoux presenterer dem, for derved å se om de representerer noe fremmed i teksten. Jeg vil til slutt undersøke hvordan Eydoux forholder seg til det som eventuelt er fremmed ved overføringen til franske forhold.

### 3.2.1.1 To aktuelle spørsmål

Det ene spørsmålet knytter Eydoux til uttrykket *svømmende ligkister* (HU VIII: 136) ("cercueils flottants"). Han refererer i denne sammenhengen kort til den britiske politikeren Samuel Plimsoll (1824-1898) og den kamp han førte for å få vedtatt en ny lov som skulle forhindre at redere lot synkeferdige skip seile etter at de var høyt assurert. I Norge fulgte mange denne kampen nøye fordi man heller ikke der var ukjent med denne type praksis, skriver Eydoux (Eydoux 1994: 9-10).

Også Edvard Beyer omtaler Plimsolls innsats i sin innledning til *Samfunnets støtter* (1982). Han påpeker den indignasjonen disse forholdene hadde skapt i England da de ble fremlagt av Plimsoll. Saken hadde også vakt oppsikt i Norge, der råtne skip som var blitt erklært sjødyktige, hadde forlist i 1874 og 1875. Beyer skriver videre at Plimsolls utskjelling av rederne som mordere ble omtalt i *Morgenbladet* 30.juli 1875, og at Ibsen på den tiden holdt *Morgenbladet* (Beyer 1982: 4). Slik indikerer han at Ibsen tok utgangspunkt i et aktuelt samfunnsspørsmål om kyniske og forbryterske arbeidsgivere.

I *Samfundets støtter* vet Konsul Bernick meget godt at det skipet han vil sende over Atlanteren med sin svoger ombord, er i for dårlig stand til å klare overfarten. Slik vil han bli kvitt sin svoger. I sin introduksjon viser imidlertid Eydoux at denne problemstillingen ikke bare angår norske forhold. Han utvider aktualiteten når han refererer til Plimsoll, og derved understreker at dette også var et reelt problem i England.

I England ble *The Merchant Shipping Act*, som omhandler obligatorisk besiktigelse av handelsfartøyers lastelinje og sjødyktighet, vedtatt i 1876 som en følge av Plimsolls agitasjon. Siden er slike kontroller innført over hele verden på grunnlag av internasjonale avtaler (kilde: Aschehoug og Gyldendals Store Norske leksikon, 1985). Dette skulle vise at problemet som er fremstilt i *Samfundets støtter*, sannsynligvis må ha angått mange sjøfartsnasjoner. Et eksempel på at Ibsens problemstilling fortsatt er aktuell, finner vi i *Berlingske Tidende* den 28. november 2002.<sup>4</sup> Under overskriften "Ingen nåde for plimsollere" refereres det til at Spania og Frankrike har innført skjerpet kontroll med tankskip etter oljetankeren "Prestige"s forlis utenfor spanskekysten: "De bliver inspiceret og umiddelbart beordret ud af landenes farvande, hvis de skønnes at udgøre en fare".

På bakgrunn av denne historiske utviklingen kan kanskje Eydoux' omtale av bare 1870-tallets Norge og England oppfattes som et understatement. Det blir dermed opp til den franske leseren å se en videre forbindelse og reflektere over om problemstillingen er gyldig

---

<sup>4</sup> *Berlingske Tidende*. 2002. Nedlastet 29.03.07 <http://www.berlingske.dk/artikel:aid=235020/>



for andre land enn Norge og England, om den er aktuell i dag, og om den også kan overføres til andre områder enn sjøfart.

Det andre spørsmålet som Eydoux trekker frem som aktuelt i samtiden, er kvinnens stilling. Han refererer kort til forholdene i Norge og den kampen Camilla Collett og Aasta Hansteen førte mot det han omtaler som et samfunn der det maskuline kjønns tyranni regjerte fullstendig (Eydoux 1994: 10). Eydoux viser at kvinnene i stykket er gruppert i to leirer. Det er på den ene siden de kvinnene som lever i skyggen av en mann, og som ikke blir regnet med av menn. På den andre siden står de som lever selvstendige liv, uttaler seg fritt og handler som de vil. Ibsen behandler ikke kvinnens stilling primært som et samfunnsproblem, hevder Eydoux. Vekten blir lagt på den indre omveltningen i den mannlige hovedpersonens innstilling og moral (Eydoux 1994: 10-11).

Avslutningen på stykket gir ikke leseren eller tilskueren svar på alle spørsmål, skriver Eydoux videre. Til tross for innrømmelser, er det også kyniske handlinger Bernick glatt unngår å vedstå seg. Eydoux viser til Ibsen-forskeren J.W. McFarlane som hevder at Ibsen kunne ha skrevet det samme stykket for å illustrere hvordan mektige mennesker behendig klarer å redde sitt skinn og komme seg unna i ubehagelige situasjoner. Men Eydoux tilføyer at han er sikker på at en slik tolkning ikke var Ibsens hensikt (Eydoux 1994: 11-12).

Eydoux begrenser i sin introduksjon ikke eksplisitt de kvinnesaksproblemer skuespillet behandler, til datidens norske samfunn. Men han utvider heller ikke aktualiteten i denne sammenheng for leseren. Dersom leseren vil se teksten gjennom McFarlanes briller, er heller ikke det en problemstilling Eydoux binder til tid eller sted.

### **3.2.2 Konklusjon**

I Eydoux' presentasjon fremstår ikke kulturforskjeller som et problem når Ibsens tekst overføres fra norske til franske forhold. Han påpeker at miljøet er et norsk, provinsielt miljø fra siste halvdel av 1800-tallet. Men han foretar ikke en eksplisitt begrensnig av problemene til denne perioden og dette miljøet. På den annen side fremlegger han heller ikke en eksplisitt formidling mellom denne tidsepoken og vår tid, eller mellom norsk og fransk kultur. Slik sett må Eydoux' oversettelse være gjort ut fra en fransk fortolkningshorisont som har en stor grad av fellesskap med den virkeligheten stykket formidler. For ham foreligger det ikke en nevneverdig fremmedhet i teksten som skaper en avstand mellom avsenderkultur og mottakerkultur.

Eydoux uttrykker ikke klart sitt prosjekt for presentasjonen av *Samfundets støtter*. Imidlertid kan det synes som om han vil formidle at problemene i skuespillet ikke er

begrenset til en bestemt tid eller kultur, og at mening og aktualitet kan fortolkes like godt ut fra en fransk horisont som ut fra en norsk. Forskjeller i fortolkning vil som en følge av dette måtte tilskrives det individuelle i den enkelte fortolkers horisont.

Ved å ikke presentere Ibsens tekst som fremmed, bidrar Eydoux, slik jeg ser det, indirekte til en formidling mellom kulturer, for han bekrefter ikke det tradisjonelle bildet i Frankrike av Ibsen skuespill som utpreget norske. Han imøtekommer derved ikke en fransk lesers eventuelle ”fordom” på dette punktet, og kan slik modifisere og utvide leserens horisont.

### **3.3 RÉGIS BOYER: *LES REVENANTS* (1989)**

*UNE MAISON DE POUPÉE* (1994)

*LE CANARD SAUVAGE* (1995)

*HEDDA GABLER* (1995)

Régis Boyer, født 1932, var fra 1970 professor ved Université Paris IV – Sorbonne i skandinavisk språk og litteratur, og fra 1980 til 2001 direktør for Institut d’Etudes Scandinaves samme sted. Han har skrevet et trettitalls bøker om skandinaviske forhold, og oversatt rundt hundre bøker fra islandsk (sagaer, Halldór Laxness), svensk (August Strindberg, Carl Jonas Almqvist, Edith Södergran, Selma Lagerlöf), dansk (H.C.Andersen, Søren Kierkegaard) og norsk (Henrik Ibsen, Knut Hamsun, Tarjei Vesaas).

Régis Boyers introduksjon til *Les Revenants* er på fem sider. Introduksjonen til de tre øvrige skuespillene er på henholdsvis trettito, tjuette og tjuet fire sider. Disse tre utgavene har også en biografisk oversikt og en bibliografi. I tillegg kommer utdrag av Ibsens arbeidsmanuskripter i *Le Canard sauvage* og i *Hedda Gabler*. Alle de fire introduksjonene presenteres som sammenhengende tekster uten kapitler, overskrifter eller annen inndeling som gir oversikt over hvilke momenter som behandles. De beveger seg ofte i mange retninger innenfor et avsnitt: ulike tidsepoker forbindes ved en assosiasjon, det refereres til Ibsens ulike skuespill via felles motiv eller tema, det vises til andre skandinaviske forfattere, det trekkes paralleller til eller søkes begrunnelser i biografiske forhold, i litteraturhistoriske tolkninger, i norsk protestantisme og norske naturfenomener. Tekstene fremstår dermed som nokså ustrukturerte. Fordi behandlingen av det fremmede så å si er sammenfallende i de fire introduksjonene, vil jeg samle omtalene som berører det fremmede ut fra tema.

### 3.3.1 Natur, folk og lynne

Utgangspunktet for denne oppgaven er min opplevelse av at Ibsens samtidsskuespill presenteres på en for meg fremmed måte i Frankrike. Selv mener jeg at disse tekstene nokså uproblematisk burde kunne overføres til franske lesere i dag, og at det er liten grunn til at de skal oppleves forskjellig i de to land. At det i Norge er vanlig å se samtidsdramaene som europeiske, ikke spesielt norske, bekreftes av Vigdis Ystads forord til en fransk utgave av samtidsdramaene, *Drames contemporains* (2005). Hun skriver at selv om stykkene foregår i Norge, representerer Ibsens personer i like stor grad en europeisk som en norsk realitet i siste halvdel av det 19. århundre: "C'est donc bien la Norvège et ses habitants qui figurent dans le théâtre d'Ibsen, mais ces derniers ont, en quelque sorte, perdu leur enracinement local. Du même coup, leur identité peut aisément trouver place dans un cadre plus vaste. Les scènes représentées renvoient tout aussi bien à la réalité européenne de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle; elles transcendent les particularités culturelles nationales" (Ystad 2005: 50-51).

Dersom det er riktig at samtidsdramaene er like europeiske som norske, skulle kunnskap om Norge og nordmenn være overflødig for å forstå skuespillene. Men Boyers introduksjoner tyder på at det ikke er slik. I hans fire introduksjoner presenteres det mange opplysninger og forklaringer om natur, folk og nordmenns lynne. Jeg vil derfor se på hva disse opplysningene formidler, hvordan dette relateres til Ibsens tekst, og om det letter tilgangen til det som måtte være fremmed for en fransk leser.

#### 3.3.1.1 Som en turistbrosjyre

Norge er virkelig landet som er annerledes, sett fra en "latiners" ståsted, skriver Boyer: "Car il ne fait pas de doute que nous sommes ici dans l'ailleurs et l'autrement, nous autres 'Latins'" (Boyer 1994: 9). Som i Rolf Jacobsens dikt "Anderledeslandet" (1985) beskriver Boyer en sammenheng mellom natur og folk: "il existe un subtil accord entre décor et mental" (Boyer 1994: 9). Også Jacobsen påpeker at vi har en annerledes bakgrunn enn Storeuropa. Både den krevende naturen og den lave graden av sosiale klassekiller har gjort noe med oss. Men i motsetning til Boyer ser Jacobsen at folk søker sammen og bor tett og nært, "Vi stuer oss sammen der det fins jord og utkomme, tettbygd i smale daler" (Jacobsen 1994: 343). Boyer beskriver derimot nordmannen som et isolert og taust individ. Norge har en vill og vakker natur, men med en så liten befolkning blir den enkelte dømt til stillheten og til en mental drøvtygging som nordmenn kaller å *gruble*, hevder han. Det er derfor mange som forundres over det merkelige faktum at et så lite og annerledes land har kunnet fostre talenter som Edvard Munch, Gustav Vigeland, Edvard Grieg og Henrik Ibsen (Boyer 1994: 8-9).

Boyer finner at det ubeskrivelige lyset i Norden kan være en av årsakene til disse talentene. Dersom noen klarer å komme seg ut av isolasjonen og grublingen, kan lyset gjøre underverker, sier han. Lyset kan være i stand til å bevirke alle slags ekstraordinære forvandlinger og uforklarlige fenomener. Ifølge Boyer kan det godt hende at lyset styrer den alkymi som har frembragt de nordiske geniene (Boyer 1994: 9).

En mulig kilde til Boyers beskrivelse kan være en uttalelse fra Ibsen selv. Vi kan gjenkjenne beskrivelsen av Norge og nordmenn i en artikkel fra 1902 i *Neue Freie Presse*, gjengitt i Michael Meyers *Henrik Ibsen*, der det hevdes at Ibsen i en samtale med en tysk venn skal ha sagt:

Den som vil forstå meg helt, må kjenne Norge. Den storslagne, men strenge natur som omgir menneskene deroppe i nord, det ensomme avstengte livet – gårdene ligger jo ofte milevidt fra hverandre – tvinger dem til ikke å bry seg om andre folk, til bare å samle seg om sitt eget. Derfor blir de innadvendte og alvorlige, de *grubler* [min uth.] og tviler – og ofte mister de motet. Hjemme hos oss er annet hvert menneske en filosof! Dertil kommer de lange, mørke vintrene med tett skodde innpå husene – å, de lengter etter solen! (Meyer 1995: 2)

De aller færreste nordmenn bor slik Ibsen beskriver. Ibsen selv bodde aldri avsondret i en vill natur som forhindret ham i den kontakt han måtte ønske med omverdenen. Han tilbragte tvert imot sine trettiseks første år i Norge under bymessige forhold i Skien, Grimstad, Kristiania og Bergen. Dette er riktignok små byer i europeisk sammenheng, men ikke steder som på grunn av isolerte geografiske forhold “dømte ham mer eller mindre til å leve i stillheten” og som påtvang ham denne langsomme, mentale drøvtyggingen som ligger i verbet å gruble. Heller ikke i de åtte barne- og ungdomsårene på Venstøp var Ibsen nødt til å leve isolert i geografisk forstand. Venstøp var omgitt av andre gårder, og i nærheten lå Fossum Verk og Sagbruk med sine arbeider- og funksjonærfamilier og tilhørende skole.

Ibsen kan derfor neppe ha ment bokstavelig hva han sier om nordmenn til sin tyske venn. Derimot kan det siterte utsagnet ha vært gyldig for Ibsen selv i billedlig betydning: “det ensomme, avstengte livet”, å tvinge seg “til ikke å bry seg om andre folk”, det “innadvendte og alvorlige” og, ikke minst, ”de lengter etter solen!”. Ifølge Meyer kan nesten alle som kjente Ibsen fra tiden på Venstøp bekrefte et bilde av ham som hovmodig og egen allerede i barndommen. Han ønsket å holde avstand. Det var ikke av mangel på mulighet til rikelig med sosial kontakt at barnet Henrik foretrakk å isolere seg, være innadvendt og i stor grad leve i sin egen fantasirike verden. Meyers konklusjon på dette er: “Noen av disse trekk – innesluttetheten, det formelle i omgang med mennesker [...] – kom han til å bevare til sin død” (Meyer 1995: 19).

Både samtalen referert i 1902 og opplevelsen av den unge Ibsen på Venstøp er utsagn fra annen hånd. Allikevel er Ibsens ambivalente og konfliktfylte forhold til Norge og hans lukkede, mutte vesen så grundig dokumentert, at som billedlig tale kan innholdet i Ibsens utsagn være riktig. Også Bjørn Hemmer siterer og behandler referatet fra 1902 i artikkelen “‘Italy’ in Ibsen’s Art” (1988). I tilknytning til Ibsen-uttalelsens siste setning: “–å, de lengter etter solen!”, peker Hemmer på at dette er billedlig tale: ”It was some of this sunshine he had wished to bring into contemporary life, not only in Norway, but in several bourgeois circles in a great many countries: freedom and joy” (Hemmer 1988:24).

Boyers oppfatning av at nordmenns sinn er formet av de geografiske forholdene, gjenspeiler en romantisk forestilling om en dyp sammenheng mellom naturen og folkets sjel. At Boyers syn kan være representativt for en fransk oppfatning av Norge og av Ibsen, underbygges av en tale som den franske politiker og forfatter Edouard Herriot holdt i 1928 ved hundreårsjubileet for Ibsens fødsel:

Ibsen a pu se poser en s’opposant, avec une sorte de violence systématique, a son milieu d’origine. Il en garde pourtant plus d’une empreinte. Il n’aurait pas rêvé comme il a rêvé, médité comme il a médité s’il n’avait pas eu sous les yeux le miroir des fjords où s’embarquèrent les Vikings, les vastes prairies où chantent pour calmer leurs angoisses les bergers solitaires, les presbytères blottis sous la neige où s’interrogent les pasteurs dans la nuit interminable. Depuis des siècles on a vu se marier dans l’âme norvégienne le gout de la rêverie et le culte de l’énergie. Le petit garçon pharmacien de Grimstad est bien devenu l’une des plus typiques incarnations de cette âme. (Lugné-Poe 1936: 8)

Også den franske skuespilleren Aurélien Lugné-Poe<sup>5</sup> (1869-1940) gir et lignende bilde av nordmenn. Han var selv flere ganger i Kristiania, der han møtte Ibsen og mange av datidens kjente kulturpersonligheter. I sin bok *Ibsen* (1936) skriver han at i franske kritikker var man ivrig etter å bebreide den store dikter hans ”gale” personer. Imidlertid mener han at dette er en kritikk som er lett å imøtegå. Man må heller beundre hvor forsiktig Ibsen er med å fremstille galskap, for Norge er av mange grunner et land hvor det er et stort antall sinnssyke, hevdes det. Ensomheten om vinteren, de lange, enerverende nettene eller dagene gir tilstrekkelig forklaring på hvorfor individene ødelegges (Lugné-Poe 1936: 20).

Det er påfallende at disse franske omtalene viderefører en forståelse av Ibsen ut fra forhold han faktisk aldri levde under. Forholdene utvides så til å gjelde kollektivt for Norge og nordmenn. Men mens Rolf Jacobsen i sitt dikt opplever at dagens nordmann, merket av århundrer med et jordnært liv i hardt arbeid, er blitt en del av den moderne europeiske sivilisasjonen, ser Boyer i 1994 den grublende nordmannen, dømt til et liv i isolasjon og

---

<sup>5</sup> I franske litteraturhistorier og leksika varierer skrivemåten av etternavnet mellom Lugné-Poë og Lugné-Poe. Jeg har valgt å utelate trema i overensstemmelse med skrivemåten i *Le Petit Robert des noms propres* (2001).

stillhet. Den ville og vakre naturen og det særpregete lyset som på magisk vis kan frembringe norske talenter, er et av mange eksempler på hvordan han gjør Norge til et merkelig land, et eksotisk, nesten overnaturlig sted. Han både benytter seg av og støtter oppunder det bildet og de klisjeene som brukes for eksempel i turistbrosjyrer om Norge. Disse delvis korrekte, men samtidig stereotype utsagn om eventyrlig natur og spredt bosetting er sannsynligvis noe av det mest typiske ved Norge som en franskmann vil kunne nikke gjenkjennende til. Boyer bekrefter dermed et fransk bilde av et land og en natur som er underlig og annerledes, og et folk med en særpreget mentalitet uten kontakt med andre land. Ved at det settes spørsmålsteget ved hvordan Norge har kunnet fostre fire fremtredende kunstnere, signaliseres også en manglende tro på et eget norsk kulturliv og en selvstendig evne til å skape. Dette bildet av norske forhold vil inngå som elementer i den horisonten den franske leseren av Boyers introduksjoner møter Ibsen-teksten med.

I Boyers introduksjoner understøtter disse bildene av Norge og nordmenn hans tolkning av tekstene. Vi kan ikke neglisjere det faktum at sosiale, politiske, ideologiske, etiske og religiøse aspekter i Norge danner bakgrunnen for *Hedda Gabler*, hevder Boyer. Den norske mentaliteten avspeiles i det borgerlige miljøet i dette dramaet. Det smålige, kvelende, hyklerske lille Norge er her til stede i all sin harde virkelighet, påpeker han videre. Det er en lukket verden, paralyisert av en trangsynt, puritansk innstilling. Blant annet viser Boyer til hvordan redselen for andres blikk er fremherskende (Boyer 1995b: 16-17).

I alle de fire introduksjonene gjentar Boyer tilsvarende adjektiver om det borgerlige miljøet i Norge. Han viser til at disse betegnelsene også er blitt brukt i fransk Ibsen-forskning tidligere. Norge var lukket, nasjonalistisk og hyklersk (Boyer 1994: 13). I introduksjonen til *Les Revenants* hevder han igjen at dette miljøet viser til Norge på slutten av 1800-tallet (Boyer 1989: 7-8). Imidlertid bygger Boyer i denne introduksjonen en bro til franske forhold når han sier at også i Frankrike kjenner man redselen for andres blikk, den kvelende atmosfæren og ønsket om å fremstå som respektabel (Boyer 1989: 8).

Som vi senere skal se i analysene av François Regnaults og Brigitte Jacques' introduksjoner, anser de det borgerlige miljøet i *Hedda Gabler* delvis som et mørkt, trangt miljø som er særpreget for Norge. Men de påpeker også at man gjenfinner elementer av dette borgerlige miljøet i Frankrike. Jacques trekker en linje til det provinsielle miljøet i Gustave Flauberts roman *Madame Bovary* (1857) og understreker at de to verkene har mye til felles både i person- og miljøskildingen. Også Boyer nevner at allerede i 1891 ble det gjort en sammenligning mellom Hedda og Emma Bovary i en fransk kritikk (Boyer 1995b: 29). Men fordi Boyer ikke påpeker hvilke sider ved personene som ble sammenlignet, bidrar ikke denne

kommentaren til å vise en likhet mellom franske og norske forhold. Nettopp via *Madame Bovary* kan det etter min mening lett trekkes paralleller til borgerskapets lukkede holdninger i Frankrike. Reaksjonene på og rettssakene om denne romanen og om Charles Baudelaires *Les fleurs du mal* (1857) er eksempler på det.

Hemmer hevder i den ovennevnte artikkelen at Ibsens kritikk av de borgerlige miljøene faktisk var noe som angikk hele Europa. Han påpeker at både Georg Brandes, Ibsen og mange andre mente at borgerskapet hadde sviktet sine idealer om frihet, likhet og brorskap, og at disse begrepene måtte få et nytt innhold tilpasset samtidens behov. Hemmer påpeker at reaksjonene på samtidsskuespillene i mange land viser at nødvendigheten av slike forandringer ikke bare var begrenset til Norge:

Such changes were acutely needed in Norway. But the impact of his modern drama had in many countries shown that he was dealing with a sensitive *European* phenomenon. It has to do with the problematical attitude of the European bourgeoisie towards its own ideological heritage. (Hemmer 1988: 21)

Som svar på hvorfor Norge har frembragt en dikter av verdensformat, vil Boyers forklaring om lyset, den særegne naturen og spredt bosetning altså av andre bli møtt med en motsatt begrunnelse: problemstillingene i Ibsens samtidsskuespill er *ikke* særnorske, de kan gjenkjennes over hele Europa. Mitt poeng er ikke å benekte at provinsielle miljøer og lukkede holdninger fantes i Norge, men å peke på at Ibsens suksess kan skyldes at lukkede holdninger var et gjennomgående fenomen i de europeiske borgerlige klasser i siste halvdel av det 19. århundre.

### **3.3.1.2 Det norske lynne**

Det å kritisere etablerte normer, føre krig mot samfunnet og vekke folk til å tenke stort ble Ibsens livsgjerning, påpeker Boyer idet han siterer et brev fra Ibsen i 1866. Boyer mener det var en tung oppgave, for det litterære Norge levde dengang i en tilstand av idealistisk romantikk. Den var direkte hentet ut av tyske skoler, og Norden viste seg som en lydige, føyelig elev: "Jusque-là, elle vivait, cette Norvège littéraire, dans un romantisme idéaliste tout droit sorti des écoles allemandes dont le Nord était l'élève docile" (Boyer 1994:13).

Også i *Norges litteraturhistorie* (1975) vises det, slik Boyer hevder, at romantikken kom til Norden fra Tyskland. Filosofiske og litterære impulser fra Tyskland ble presentert av Henrich Steffens i København i 1802. Senere var også engelsk litteratur en påvirkningskilde. Romantikken, som spredte seg over mesteparten av Europa, er ikke et enkelt og entydig begrep. Den omfatter mange ulike ideer og holdninger, men har ofte fått en nasjonal utforming i de enkelte land. I *Norges litteraturhistorie* betones både mangfoldet og nasjonale

fellestrekk både i Danmark og i Norge. I Norge brøt en nasjonalromantikk gjennom i 1840-årene. Men også de norske dikterne vektla ulikt og fokuserte på ulike ideer. I *Norges litteraturhistorie* formuleres romantikkens gjennombrudd i Norge som ”forsinket”, men ”uavhengig av enhver ’skole’”(Beyer 1975, bind 2: 33-46). Et eksempel både på ulikheter mellom de norske dikterne og på at romantikken fikk særnorske utslag, er den årelange striden mellom Wergeland og Welhaven. Den dreide seg både om estetiske prinsipper og om norsk kulturell selvstendighet, og engasjerte hele det intellektuelle miljøet i hovedstaden. Den er en av de bitreste og krasseste litterære kamper Norge har hatt, og viser en annen side av det litterære under romantikken enn den Boyer presenterer.

I *Norges litteraturhistorie* fremstår ikke Norge som en motstandsløs elev som bare automatisk overtok tysk romantikk. Sett med norske øyne fortoner Boyers beskrivelse seg som fremmed. Boyers begrep ”docile” innebærer lydighet og ettergivenhet. Det vil si at han presenterer Norden som land som ikke tenker selv eller har interesse av eller evne til å bearbeide de utenlandske tankene etter egne forhold. Når ”docile” brukes sammen med ”tout droit sorti de”, forsterkes dette inntrykket av manglende selvstendighet. På samme måte som når Boyer setter spørsmålsteget ved hvordan Norge har kunnet fostre fire fremtredende kunstnere, signaliserer han også ved sin beskrivelse av romantikken i Norden en manglende tro på et eget kulturliv og en evne til selvstendig tenkning.

Boyer hevder videre at i Norge var det å vurdere sine ideer og holdninger i forhold til virkeligheten mer en tankelek enn et oppriktig engasjement: ”Opposer l’idée à la réalité, l’esprit à la nature, relevait du jeu de l’esprit plus que de l’engagement sincère” (Boyer 1994: 13). På denne måten understrekes ytterligere hans manglende tiltro til den betydning tenkning og kulturliv hadde i Norge. Men det gir også inntrykk av at det typisk norske er en tenkning som ikke forplikter. Denne påstanden danner bakgrunnen for hans presentasjon av hvorfor og hvordan mange av personene i Ibsens stykker representerer en dobbeltmoral<sup>6</sup> (Boyer 1994: 13-14).

Når Boyer lar nordmenns uengasjerte og uforpliktende holdning være bakgrunnen for Ibsens ønske om å angripe ulike former for dobbeltmoral, innføres det en moralsk dimensjon i beskrivelsen av nordmenn og norsk lynne, og leseren får inntrykk av at dobbeltmoral er typisk for nordmenn. Boyer trekker dette inn i skuespillene og viser til Helmer i *Une maison de poupée* som eksempel på en person med dobbeltmoral. Videre påpeker han at for å bekjempe

---

<sup>6</sup> Boyer henviser ofte til norske ord og uttrykk i introduksjonene. I dette tilfelle bruker han begrepet *skinnmoral*. Ordet er ikke å finne i skandinaviske ordbøker. Imidlertid antar jeg, ut fra hans etymologiske forklaring og de eksemplene han gir, at det dreier seg om begrepet dobbeltmoral.



dobbeltmoralen lot Ibsen i sine skuespill individet stå opp mot ”den kompakte majoritet”, han fremelsket drømmen om et liv befridd for alle slags sosiale og moralske påbud, og han oppfordret til å hevde sin rett i nåtiden og kvitte seg med fortidens gjengangere (Boyer 1994: 13-14). Boyer behandling av det dobbeltmoraliske aspektet viser ikke at det kan være relevant også for andre andre land eller kulturer. Som vi skal se, danner derimot inntrykket Boyer gir av nordmenns dobbeltmoral og manglende engasjement, opptakten til hans fremstilling av hvordan Frankrike var med og sikret Ibsen internasjonal suksess.

### **3.3.1.3 Det europeiske lynne**

Å fremstille Norge som et land med en annerledes, lukket og nærmest magisk kultur synes å fungere som et underliggende ledemotiv i alle de fire introduksjonene. Boyer betegner selv det magiske i den norske kulturen som ”cet ’exotisme’”(Boyer 1994: 9). Når det gjelder eksotiserende fremstillinger av andre folkeslag, kan det være klargjørende å gå til Edward Saids *Orientalism* (1978). Thomas Hylland Eriksen sier i sin omtale av denne boken i *Kritikkjournalen* (1994): “Said har faktisk forandret vår måte å tenke på, og hans betydning kan illustreres av det faktum at ’orientalisme’ nærmest er blitt et synonym for all eksotisering av fremmede folk, enten de skulle befinne seg i Afrika, Sør-Amerika eller andre steder”. Jeg vil i det følgende kort skissere hva Said legger i begrepet orientalisme, for deretter å se Boyers utsagn i Saids perspektiv.

Saids utgangspunkt er at Vestens beskrivelse av Orienten er preget av generaliserte forestillinger som er skapt og formulert av Vesten selv, uavhengig av om det virkelig eksisterer en slik Orient eller ikke. Han hevder at vestlig kultur fikk styrket i sin identitet og sitt selvbilde av å se seg selv som dominerende i forhold til Orienten (Said 2004: 13-15). Den vestlige måten å se orienten på bygger på en oppfatning av et skille mellom ”de andre” og ”oss”, og at de to kulturer ikke deler de samme verdier (Said 2004: 23). Said siterer en britisk beskrivelse av orientaleren fra 1908: Orientaleren er unøyaktig, usannferdig, mangler evnen til logisk resonnement, er ute av stand til å trekke de mest åpenbare konklusjoner, mangler klarhet i forklaringer og motsier seg selv. Europeeren er resonnerende, er en medfødt logiker og har en skolert intelligens (Said 2004: 50). Også en annen britisk beskrivelse generaliserer oppfatningen av orientaleren: Orientaleren er tilbakestående og underlegen. Mot dette settes et bilde av europeeren som vet hva som er best for orientaleren, og derved rettferdiggjør vestlig imperialisme (Said 2004: 47).

I 1891 skrev den franske forfatteren Romain Rolland (1866-1944) om Ibsen i et brev til Lugné-Poe: ”Jeg føler ingen glede ved at alle hans verk blir oversatt til fransk; hva har de

med oss å gjøre? Han er en mann; men han er ikke av vår slekt; la ham holde seg i fjordene hvor han hører hjemme, barbaren!” (Meyer 1995: 673).

Boyer uttrykker langt fra noe ønske om at Ibsen skulle ”holde seg i fjordene”, han uttrykker tvert i mot stor beundring for ham. Men Boyer befester og viderefører forestillingen om at det foreligger grunnleggende forskjeller i franskmenns og nordmenns kultur og karakter. Boyers orientaliserte fremstilling av norsk natur og lynne inngår i en forklaring på hvorfor Ibsens personer handler og uttaler seg som de gjør. Bare sjelden påpeker Boyer at et trekk ved miljøet eller personene i samtidsstykkene også kunne være fransk eller europeisk. For øvrig blir miljøet og personene svært norske, de blir ikke representative for en europeisk virkelighet, slik Ystad mener de er. At Boyer opplever skuespillene som fremmede, begrunner hvorfor han ser det som nødvendig å presentere opplysninger og forklaringer om natur, folk og nordmenns lynne. Men disse forklaringene forblir påstander og fortellinger om eksotiske forhold som skiller nordmenn og franskmenn.

Det avgjørende blir da om Boyers eksotisering skaper interesse for Ibsens stykker i Frankrike. Den eksotiske nordmannen fremstår som isolert og grublende, hyklersk, smålig og trangsynt, med dobbeltmoral og uten et eget kulturliv eller en evne til å tenke selvstendig. I disse karakteristikkenes kan vi gjenkjenne beskrivelser av orientaleren, slik han ifølge Said ser ut i vestens øyne. Den norske naturen beskrives av Boyer som storslagen, men den er samtidig noe av årsaken til de nevnte egenskapene. De egenskapene Boyer tillegger nordmenn, har sannsynligvis ingen franskmann lyst til å identifisere seg med. Slik jeg ser det, skaper Boyers orientalisering et skille mellom ”dem” og ”oss” som neppe gjør at en fransk leser synes Ibsen er representativ for Frankrike.

Boyer bruker også orientaliseringen til å markere at utenfor Norge finnes en annen og mer åpen europeisk holdning. Alle Ibsens hovedverk, som i dag spilles over hele Europa og i andre verdensdeler, ble sikret suksess takket være Tyskland, England og Frankrike, hevder Boyer (Boyer 1994: 15). Opp mot dette bildet setter han et bilde av et lukket Norge der Ibsen ikke ble forstått, men først ble berømt takket være suksessen i utlandet. Med dobbeltmoralen som bakgrunn viser han at Ibsen fikk et anstrengt forhold til Norge, og at han aksepterte å bo i utlandet i tjuesju år. Boyer mener det ikke har vært lagt nok vekt på det offer og den lidelsen det må ha vært for en patriot som Ibsen å være borte fra hjemlandet i så mange år. Fordi Ibsen tok opp mange ”forbudte” emner, deriblant påvisningen av dobbeltmoral, ble *Les revenants* avvist i Norge (Boyer 1994: 14-15).

Boyer viser bare til *Les revenants* som eksempel. Det er riktig at det tok tid før dette skuespillet ble akseptert i Norge, og at den første oppføringen skjedde i Chicago i 1882. Men

bildet av Frankrike som en av banebryterne for Ibsens suksess, er etter mitt syn ikke i samsvar med de opplysninger som finnes om Ibsen-resepsjonen i de fire landene. Den første Ibsen-oversettelsen forelå i Frankrike i 1889. De første teateroppsetningene i Frankrike fant sted fra 1890 til 1894, men det var små, private forestillinger. De ble møtt med negative kritikker, sågar latterliggjøring. Dette vil bli mer omtalt i kapittel 3.3.5. Først i 1894 gis det en offentlig teaterforestilling av et Ibsen-stykke i Frankrike. *Une maison de poupée* blir da oppført, fjorten år etter at stykket hadde hatt nasjonale premierer i København, Kristiania, Stockholm og München.<sup>7</sup> Oppsetningen av *Une maison de poupée* i 1894 blir Ibsens første suksess i Frankrike (Meyer 1995: 724). På dette tidspunktet hadde imidlertid Ibsen tre år tidligere flyttet tilbake til Norge, og var da allerede blitt en verdensberømt mann.

Boyers fremstiller Frankrike som et av de landene som sikret Ibsen en anerkjennelse han mener Norge først ga i ettertid. Det gir assosiasjoner til Saids beskrivelse av europeeren som vet bedre enn orientaleren, og på den måten styrker sitt eget selvbilde. Boyer viser Norges uforståenhet i å skjønne Ibsens storhet. Han fremsetter et bilde av Frankrikes ledende posisjon, der han gir inntrykk av at Frankrike tidlig anerkjente Ibsen.

#### **3.3.1.4 Konklusjon på natur, folk og lynne**

Som vi har sett, opplever Boyer en fremmedhet i Ibsen-tekstene som han relaterer til norsk natur, folk og lynne. Ved å ville forklare den fremmede kulturen for den franske leseren fremstår han i første omgang som en avsenderorientert formidler mellom Frankrike og Norge.

Imidlertid benytter Boyer seg av bilder og formuleringer som bygger på tradisjonelle forestillinger mange franskmenn har. Kanskje er tanken at det skaper klarhet og lettere tilgang til skuespillene å gå via det som allerede er kjent. Men Boyers orientaliserte fremstilling bidrar til å bekrefte det fremmede i den norske kulturen. Den bestyrker bildet av Norge som eksotisk og annerledes. Den tilsynelatende avsenderorienterte holdningen blir dermed mottakerorientert.

Spørsmålet i vår sammenheng blir hva opplysningene om Norge og nordmenn tilfører leseren, og om det gir en forståelse som bygger bro til Ibsens tekst.

I introduksjonen til *Les Revenants* sier Boyer at også i Frankrike kjenner man redselen for andres blick, den kvelende atmosfæren og ønsket om å fremstå som respektabel. I en slik erkjennelse bygges det en bro til mottakerlandet, der beskrivelsen av Norge er festet i teksten selv.

---

<sup>7</sup> En oversikt over nasjonale førsteoppføringer finnes på [www.ibsen.net](http://www.ibsen.net) med videreklikk på *produksjoner*.  
Nedlastet 20.01.07

Men de fleste opplysningene Boyer gir om norsk bakgrunn, er basert på forhold som ikke direkte springer ut av tekstene. Flere ganger knytter Boyer disse utenforliggende opplysningene til en fortolkning. Boyers orientaliserte fremstilling av norsk natur og lynne inngår da i en forklaring på hvorfor Ibsens personer handler og uttaler seg som de gjør. Derved leses det inn den samme fremmedhet i teksten som finnes i det tradisjonelle franske bildet av Norge og nordmenn. Slik sett åpner ikke Boyers introduksjoner for en ny forståelse, men bevarer og bekrefter en antatt avstand.

Andre ganger formidles det bare et eksotisk bilde av Norge uten at det brukes til en fortolkning av Ibsens tekster. I disse sammenhengene synes Boyers prosjekt å være en forklaring av det typisk norske ved å understreke forskjeller som han mener skiller Norge fra resten av Europa. Selv om dette ikke direkte inngår i en tekstforståelse, mener jeg det vil kunne ha en virkning på leseren av introduksjonen. Det bidrar til å forsterke kløften.

### **3.3.2 Norrøn kultur**

I introduksjonen til *Une maison de poupée* fremhever Boyer Ibsens store kunnskaper om sagaene. Han setter den skandinaviske interessen for islandsk middelalderlitteratur på Ibsens tid i sammenheng med disse landenes magre litterære produksjon i tiden fra det 14. til det 19. århundre. Han påpeker hvordan nordmenn historisk var en del av den norrøne kulturen, og hevder at også i dag føler man seg dypt knyttet til den i Norge. I sagaene ser Boyer handlingsmessige paralleller til flere av Ibsens historiske stykker. Som eksempel nevner han at mennesket i kamp med sin skjebne var et motiv i islandske sagaer. Både i *Hærmændene på Helgeland* og i *Volsungasaga* finner vi en mann stilt mellom to kvinner i en konfrontasjon som ender tragisk for alle tre. I tillegg påpeker han hvordan folkløriske elementer kan gjenfinnes, ikke bare i *Peer Gynt*, men også i et samtidsstykke som *Fruen fra havet* (Boyer 1994: 11-12).

Når Boyer i sine introduksjoner trekker inn opplysninger om Ibsens kunnskap om den norrøne kulturen, gir han et bilde av en belest og kunnskapsrik forfatter. At både den norrøne kulturen og norsk folkeminne har vært inspirasjonskilder for Ibsen, er godt dokumentert, blant annet av Michael Meyer i *Henrik Ibsen*, av Vigdis Ystad i artikkelen "Ibsen og det norrøne" (2000) og av Nina Alnæs i *Varulv om natten* (2003). Ibsen har også selv bekreftet at *Hærmændene på Helgeland* bygger på *Volsungasaga* (Beyer 1975, bind 3: 240).

Norrøn litteratur og kultur er av historisk interesse også for Frankrike, for vikingene har etterlatt seg mange spor som er en del av fransk kultur og historie. Når Boyer setter Ibsens verk inn i en norrøn kultursammenheng for de franske leserne, gjør han det ved mange

intertekstuelle referanser. Jeg vil derfor se nærmere på den intertekstuelle prosessen i hans introduksjon. Spørsmålet i vår sammenheng blir hva de intertekstuelle referansene og opplysningene om norrøn kultur tilfører leseren. Tilfører de ny forståelse utover den rent faktiske kunnskapen, og hvilken rolle spiller de i formidlingen mellom fransk og norsk kultur?

### 3.3.2.1 Intertekstualitet

Begrepet intertekst ble lansert av Julia Kristeva i *Séméiotiké* (1969) på bakgrunn av Mikhail Bakhtins teorier om at enhver tekst står i et dialogforhold til tidligere tekster. Begrepet er senere definert noe ulikt av ulike teoretikere. Roland Barthes beskrivelse i encyklopedi-artikkelen ”Texte (Théorie du)” (1973) er vidtfavnende. Barthes lar begrepet omfatte både ettersporebare og ikke-ettersporebare kilder, påvirkninger, formuleringer, språkfragmenter og rytmiske mønstre som er til stede i en tekst på ulike måter (Barthes 1985: 998). Derneft vektlegger han at ikke bare forfatteren, men også leseren inngår i en betydningsproduserende relasjon til teksten (Barthes 1985: 998). Dermed kan både forfatterens og leserens bevisste og ubevisste meningsproduserende forbindelser til en tekst anses som intertekster. I vår sammenheng bidrar dette tosidige forholdet til å belyse Boyers situasjon som introduksjonsforfatter. Han fremstår i sin introduksjon både som en leser av Ibsens tekst og som en forfatter som videreformidler sine intertekstuelle assosiasjoner som grunnlag for nye leseres meningsproduksjon.

Som *leser* av dramaene er Boyer opptatt av å vise og argumentere for hvilke norrøne kilder som bevisst eller ubevisst kan ha påvirket Ibsen. Jeg vil derfor referere noen av de eksemplene han viser til.

I introduksjonen til *Les Revenants* forteller Boyer om Draugen som var en gjenganger, en død som vendte misfornøyd tilbake til menneskene. Han nevner flere sagaer, *Grettis saga* og den franske versjonen av *Eyrbyggja saga: La Saga de Snorri le godi*, og han beskriver personer i dem som kan illustrere gjengangerens hevn. Også kammerherre Alving går på sin måte igjen i *Les Revenants* for å hevne den livsgleden man nektet ham, påpeker Boyer (Boyer 1989: 9-10).

Sammenhengen mellom *Les Revenants* og norrøn mytologi blir tydeligere når Boyer rerefererer til solen. Han omtaler den norrøne solguden i tre av de fire innledningene. Solen var en moderlig Gudinne eller den Store Gudinne, som i alle primitive religioner. I norrøn forståelse var hun aldri grusom, men tilførte varme, fruktbarhet, mildhet og livsglede. Derfor

representerer solen det fru Alving til slutt forstår at mennesket er skapt til, og derfor er solen et element både i sceneanvisningene og i dialogen i stykket (Boyer 1994: 31-32).

I de samme tre introduksjonene fremhever Boyer det faktum at på norrønt var sol et hunkjønnord, *Solin*. I introduksjonen til *Hedda Gabler* påpeker han at når solen strømmer inn i stuen i første akt, vil Hedda trekke for gardinene. Ved det ser han et uttrykk for at Hedda mer eller mindre forneker sitt eget kjønn (Boyer 1995b: 10).

Boyer trekker flere paralleller mellom norrøn mytologi og Heddas oppførsel. Hennes reaksjoner er et uttrykk for en uorden, en mangel på å tilpasse seg. Uorden er i seg selv skandaløst for mennesker i Norden, hevder Boyer. Gjennom hele stykket fremstår denne uorden som en forklaring på det tragiske, påpeker han (Boyer 1995b: 10-11). For å belyse denne holdningen i Norden, viser Boyer igjen til Loke, denne gang som det ondes gud. Han påpeker at godt og ondt ble forstått annerledes i norrøn kultur enn i fransk kultur, og at Loke samtidig var guden for uorden og kaos (Boyer 1995b: 11, note 1). Boyer forklarer ikke hva forskjellene mellom fransk og norrøn kultur består i når det gjelder godt og ondt. Det går heller ikke frem om han mener at holdningene i Norden til godt og ondt på Ibsens tid fortsatt var å forstå som i norrøn tid, og om det er derfor Heddas oppførsel er et brudd med samfunnets normer. Slik Boyer presenterer dette, synes jeg det er vanskelig å se sammenhengen mellom Lokes mange funksjoner, Heddas oppførsel i fiksjonen, nordiske oppførselsnormer på Ibsens tid og en annerledes fransk forståelse av godt og ondt.

Enda en arv fra norrøn tid gir seg utslag i Heddas personlighet. Men ifølge Boyer er det sannsynligvis en arv som er kommet inn i dramaet utenfor Ibsens kontroll. Ibsen hadde neppe kunnskap om dette temaet, mener Boyer, for det var lite kjent på hans tid. Men fordi Ibsen var oppvokst med og stadig omgitt av folklore og tradisjoner, kan han godt ha blitt inspirert av noe han hadde hørt, og som han så gjenskapte uten å være seg det bevisst (Boyer 1995b: 14-15). Arven han sikter til, er at de norrøne folk trodde de var bebodd av et alter ego, en annen form av dem selv, en *hamr*, skriver Boyer. Når Løvborg sier at det er en makt i Hedda som fikk ham til å betro seg til henne, trekker Boyer en parallell til dette norrøne alter ego. Den norrøne hamr, eller ham på moderne norsk, var i stadig kontakt med de dødes verden, og besatt således uvanlige kunnskaper og evner. Boyer skriver at for ham ville en ham være en tilfredsstillende forklaring på hvorfor Hedda oppfører seg som hun gjør. For det er sikkert ("il est patent que") at hverken Hedda eller Ibsen selv har ansvaret for hennes oppførsel, fastslår han.

Også andre steder i introduksjonen hevder Boyer at alle forsøk på å forklare Hedda vil komme til kort: "Car rien, que l'on sache, ne peut justifier le comportement de Hedda, encore

une fois, et toutes les 'explications' que l'on pourra avancer tournent court" (Boyer 1995b: 13). I en fortolkningsmessig sammenheng synes heller ikke Boyers sammenstilling av Hedda og den norrøne forestillingen å generere ny betydning som kan gjøre Hedda mer forståelig. Når Boyer synes parallellen til en ham er tilfredsstillende, aksepterer han en norrøn holdning til det uforklarlige. Det Boyer mener ikke kan forstås rasjonelt, gjøres til gjenstand for en hedensk tro på en overnaturlig styring. Det er vanskelig å forestille seg at Boyer med dette gir leseren en innsikt som i vår tid virker tilfredsstillende og åpner for leserens egen meningsproduksjon.

Et vesentlig element i Ibsens dramaturgiske teknikk skriver seg fra nordisk kunsthåndverk, hevder Boyer videre, nemlig det han omtaler som de skandinaviske tapisseriene. Han viser til at nesten hvert eneste motiv i Ibsens samtidsdramaer, enten det er eksplisitt eller bare antydnet, blir forberedt på et tidlig stadium i teksten. Kanskje tenker han på åklær når han beskriver teknikken med mange tråder som kommer til syne og deretter blandes inn i hverandre, som videre tilsynelatende forsvinner for så atter å vise seg. Slik er det nok også for de islandske sagaene, skriver Boyer, og henviser til en utvidet bevisføring han har gjort om dette i forbindelse med sin oversettelse av *Eyrbyggja saga* til fransk (Boyer 1995 a: 25).

Boyer får også assosiasjoner til den norrøne gudelæren som han av ren fascinasjon for emnet gjerne vil dele med leseren. Han sier det selv: "je n'en sors pas" (Boyer 1989: 12). I introduksjonen til *Les Revenants* forteller han om den norrøne guden Lokes mange ansikter og funksjoner, viser til Ragnarok, til guden Balder og til Midgardsormen som holder de levende i sitt grep, og garanterer en orden som vil oppløses i det øyeblikket den slipper taket (Boyer 1989: 12). Imidlertid settes ikke disse mytologiske opplysningene i forbindelse med dramaet, de står i et eget avsnitt uten kontakt med teksten før eller etter.

Som vi har sett noen eksempler på, beskriver Boyer, som leser av Ibsens stykker, assosiasjoner han får til den norrøne kulturen. Men de norrøne elementene er ikke trukket inn for å vise at Ibsen direkte bygger på dem, som i *Hærmændene på Helgeland*. Han ser dem som mulige kilder som bevisst eller ubevisst kan ha påvirket Ibsen, eller som intertekstuelle fragmeneter som utgjør paralleller til forhold i samtidsdramaene. Det kan være interessant som biografiske opplysninger eller som påvisning av kontinuitet og tradisjonsformidling. Som *forfatter* søker Boyer å videreformidle disse intertekstuelle referansene til leseren av introduksjonene.

Når Boyer belyser Ibsen-personenes karaktertrekk med tilsvarende trekk fra sagaer eller norrøn mytologi, legges det nettopp opp til formidling av en tradisjon. For en fransk leser

kan dette fremstå som en nordisk parallell til den rollen gresk og romersk mytologi spilte som inspirasjonskilde for franske klassisistiske tragedier. I *Varulv om natten* skriver Nina Alnæs at Ibsen bygger inn referanser til norsk folkediktning og tradisjon fordi han vet at de ”rommer innsikt i dypereliggende menneskelige bevissthetsnivåer” (Alnæs 2003: 8). På den måten kan norrøn kultur knytte ”menneskelige konflikter i Ibsens diktning opp til urgamle, evig gyldige problemstillinger” (Alnæs 2003: 8).

Dersom Boyers hensikt med de norrøne referansene er en tradisjonsformidling, vil de kunne avspeile fellesmenneskelige erkjennelser, holdninger og reaksjonsmønstre i Ibsens diktning. Jeg har funnet at det noen ganger vises til norrøne forhold som har sine paralleller i en forståelse av Ibsen-tekstene. Men fordi Boyer med sine mange norrøne referanser som oftest bare presenterer parallellene som en påstand eller som en uklar assosiasjon, bidrar det norrøne etter min mening bare i svak grad til å bygge opp en forståelse mellom samtidsstykkene og fransk kultur. Det skyldes at de norrøne intertekstene enten ikke knyttes til en fortolkning av skuespillene, eller de brukes for at leseren skal akseptere at det som synes uforståelig, skal forbli uforstått. Muligheten til identifikasjonen for en fransk leser brytes også når Boyer understreker at verdinormene både i norrøn tid, og antageligvis i Norden på Ibsens tid, var annerledes enn i Frankrike. Så lenge dette bare gjøres i form av en konstatering, uten forklaring eller annen formidling, mener jeg at det ikke oppfyller Bermans kriterier for en meningsfull overføring av en fremmed tekst.

På denne måten åpnes det få perspektiver for leseren som kan frigjøre tekstenes meningsmangfold. Den norrøne horisonten bidrar derimot mest av alt til å lukke Ibsens stykker inne i en nordisk og annerledes verden. Dermed forsterkes inntrykket av Ibsens samtidsdramaer som en fremmed kultur for en fransk leser.

### 3.3.3 Protestantisme

I fransk omtale av Ibsen fremheves det ofte at religionen i Norge var luthersk protestantisme av det strenge og puritanske slaget. Nettopp at det er protestantisme det dreier seg om, gjøres til et poeng i seg selv. I den franske avisen *Le Monde*<sup>8</sup> den 5. september 1998 påpeker Régis Boyer i et intervju med journalist Jean-Louis Perrier at Ibsens verk må forstås på bakgrunn av det lille, lukkede miljøet i Norge og ”le luthéranisme, dans la version puritaine”. Journalist Jean-Michel Frodon skriver den 7. mai 1998, også i *Le Monde*<sup>9</sup>, at *Une maison de poupée* er

---

<sup>8</sup> *Le Monde*. 05.09.98. Side 25

<sup>9</sup> *Le Monde*. Nedlastet 19.02.07. <http://www.abc-lefrance.com/fiches/Sara.pdf>



”une œuvre conçue dans le cadre du puritanisme protestant et nordique”. Baksideteksten av Les Editions du Porte-Glaives utgave av *Les soutiens de la société* (1994) presenterer skuespillet som interessant blant annet fordi det viser hvordan slutten av det 19. århundrets dominerende ideologi går i oppløsning, først og fremst gjennom spørsmål knyttet til protestantismen. Disse eksemplene illustrerer det man svært ofte møter i forbindelse med artikler om Ibsen eller andre norske forfattere i Frankrike: Det omtalte verket relateres til landets religion, ofte med tilføyelsen puritansk.

### 3.3.3.1 Begrepsavklaring

Både på fransk og norsk refererer begrepet puritansk opprinnelig til den engelske kirkebevegelsen på 1500- og 1600-tallet som ville rense kirken for katolske innslag. Det franske religionsleksikonet *Théo* (1992) påpeker at puritanismen var påvirket av den dominerende protestantiske retningen i Frankrike, kalvinismen, og beskriver den franske reformatoren Jean Calvin (1509-1564) som langt strengere, mer kjølig og rigorøs enn Martin Luther (1483-1546): ”Son tempérament froid, méthodique et systématique (au contraire de Luther, passionné et tant soit peu brouillon), fait de lui à la fois un théologien rigoureux, un organisateur minutieux et un chef intransigent” (Théo 1992: 156). Også *Kunnskapsforlagets Religionsleksikon* (1992) fremhever at puritanerne hadde en streng og snever oppfatning av religion og moral (Kværne m.fl. 1992: 256).

Denne oppfatningen av streng religion, rigorøs moral og en asketisk eller sterkt måteholden livsførsel betegner også begrepet puritansk når det blir brukt i fransk sammenheng i dag. Det knyttes da gjerne til den franske protestantismen. I Jean Baubérots *Histoire du protestantisme* (1987) fremheves den måteholdne livsførselen: ”Il existe une éthique puritaine, et plus largement protestante, de la frugalité qui conduit à adopter un mode de vie plutôt en deçà de ses ressources” (Baubérot 1998: 62). Også i vår tid er det tradisjonelle bildet av en fransk protestant nettopp mørkt og strengt, ifølge *Théo*: ”l’image du protestant français intellectuel, individualiste, de mœurs sévères et assidu au Temple” (Théo 1992: 181). Baubérot bekrefter denne oppfatningen av fransk protestantisme ved å fremheve kalvinismen som særlig rigorøs: ”Cependant, en général, le protestantisme – et notamment le calvinisme – a voulu façonner une moralité rigoureuse où pasteur et laïques sont soumis aux mêmes exigences” (Baubérot 1998: 39). Det er på denne måten begrepet protestantisme sannsynligvis vil forstås av en fransk leser i dag.

En moralsk, streng livsførsel ble også betegnende for den delen av protestantisk kristendomsforståelse som i Norge betegnes som pietismen. Den har sitt utspring i tysk

pietisme, og preges av en personlig, religiøs inderlighet og en kulturfiendtlig holdning som gir seg utslag blant annet i avvisning av alkohol, dans, teater og spill (Kværne m.fl. 1992: 249). Det er sannsynligvis dette aspektet som gjør at norsk protestantisme betegnes som puritansk i fransk omtale. Men begrepet puritansk vil dermed også kunne trekke med seg assosiasjoner fra fransk protestantisme som ikke er betegnende for Norge. I Boyers introduksjoner blir en puritansk holdning generalisert til å gjelde hele Norge. Illustrerende i den sammenheng er at Boyer synes det er vanskelig å tenke seg at en person som doktor Relling i *Le Canard sauvage* kan ha eksistert i det rettroende Norge på Ibsens tid: "on a quelque peine à considérer qu'il [dr. Relling] ait pu réellement exister dans la Norvège bigote de la fin du XIXe siècle" (Boyer 1995a: 32).

I Frankrike har protestantene alltid utgjort en minoritet. På sitt høyeste, rundt år 1560, oversteg antallet neppe ti prosent av befolkningen. I 1991 tilhørte bare 1,6 % av befolkningen en protestantisk kirke (Théo 1992: 180-181). Dertil har protestantenes historie og kamp for sin eksistens vært langt mer konfliktfylt i Frankrike enn i Skandinavia. I over to århundrer ble de ansett som et tvilsomt og uønsket element av de franske makthaverne, med forfølgelser, religionskriger og henrettelser som følge. Ifølge Théo har bevisstheten om det sterkt merket de franske protestantenes mentalitet (Théo 1992: 180).

I Norge var det å være protestant på Ibsens tid det selvfølgelig, noe man automatisk ble. Det var for de fleste kanskje ikke engang et bevisst valg, for i Norge var man ikke protestant i opposisjon til en annen tro. I 1850 var alle norske borgere, bortsett fra et titalls katolikker, medlemmer av Den norske kirke, og rundt år 1900 utgjorde andre trossamfunn bare en prosent av befolkningen, skriver professor Anne Stensvold i *Norges religionshistorie* (Stensvold 2005: 373). Pietismen var én side av det religiøse Danmark-Norge på 1700- og 1800-tallet. Samtidig vokste opplysningsbevegelsen frem over hele Europa og medførte en generell autoritetskritikk og distanse til overleverte sannheter også på religionens område. Stensvold påpeker at selv om de ulike pietistiske miljøene utgjorde en voksende bevegelse på 1800-tallet, fikk vekkelseskristendommen<sup>10</sup> liten oppslutning blant prester og i embedsstanden. Skolen var preget av mer liberale kirkelige krefter, og i arbeiderklassen fikk ikke Den norske kirke noen innflytelse av betydning (Stensvold 2005: 337-339). Først på 1900-tallet ble vekkelseskristendommen en vesentlig kraft i kirkelige miljøer, men blant "folk flest sto en massiv majoritet nokså fremmed overfor vekkelseskristendommens religiøse inderlighet og strenge moralkoder" (Stensvold 2005: 337).

---

<sup>10</sup> Vekkelseskristendom brukes av Stensvold om en bestemt form for protestantisk kristendom som legger vekt på å vekke til personlig religiøs inderlighet og puritansk levesett (Stensvold 2005: 513, note 34).

Slik blir assosiasjonene til begrepet protestantisme annerledes i en fransk forståelse enn i en norsk. Når luthersk eller nordisk protestantisme får tilføyelsen puritansk, som i eksemplene i dette kapittelets innledende avsnitt, vil denne protestantismen sannsynligvis forstås av en fransk leser som tilsvarende fransk protestantisme. Dersom den franske assosieres med rigorøs moralsk innstilling og asketisk livsførsel, er ikke det betegnende for hovedtyngden av den norske protestantismen.

Jeg vil i det følgende bruke begrepet puritansk når jeg refererer franske tekster der "puritain" brukes, for slik å beholde noen av de assosiasjonene begrepet gir til fransk protestantisme. Begrepene luthersk protestantisme eller norsk protestantisme betegner de norske protestantiske retningene samlet.

### **3.3.3.2 Luthersk protestantisme i *Une maison de poupée***

Også for Boyer synes luthersk protestantisme å innebære en konsekvent og rigorøs praksis. Begrepet benyttes i alle Boyers fire introduksjoner. Det refereres til på elleve steder, ofte med tilføyelsen puritansk, eller kort og godt benevnt som luthersk eller nordisk puritanisme. Fordi de ulike religiøse kulturene ikke beskrives, og fordi alle norske miljøer omtales under ett som puritanske, overlates mye til leserens egne assosiasjoner og bakgrunn for forståelse. Det vises sjelden til konkrete eksempler fra Ibsens tekster, slik at protestantiske, lutherske eller puritanske elementer eventuelt må ses i Ibsen-teksten av leseren selv. Men ved å sammenholde konteksten på ulike steder der begrepene inngår, kan leseren få et innblikk i hva de innebærer i Boyers introduksjoner. Jeg vil derfor i det følgende se på de stedene hvor vi kan finne informasjon i konteksten.

I introduksjonen til *Une maison de poupée* slår Boyer fast at Ibsen fulgte sine forfedre når det gjaldt verdivalg. Selv om han ikke blindt fulgte omgivelsenes oppfatning av hva som var rett tro, var det luthersk puritanisme som hele tiden dannet bakgrunnen for hans holdninger (Boyer 1994: 9). I forbindelse med en senere omtale av hovedtemaene i Ibsens forfatterskap beskriver Boyer hvordan religionen praktiseres på de nordlige breddegrader: Der hersket det på Ibsen tid en luthersk protestantisme som var så sterkt puritansk at selv de beste kunne bli brakt til fortvilelse av de strenge reglene. Mest av alt dreide det seg om å kartlegge hvorvidt reglene virkelig ble overholdt eller ikke. Ifølge Boyer er dette en av de skandinaviske idiosynkrasier (Boyer 1994: 16). Dette indikerer at luthersk puritanisme for ham innebærer en konsekvent og rigorøs praksis.

Begrepet gis også innhold når Boyer på slutten av introduksjonen til *Une maison de poupée* hevder at kirken, i form av god luthersk kristendom, er representert i skuespillet ved

de moralske reglene Helmer stadig omgir seg med i den store avslutningssamtalen med Nora i siste akt (Boyer 1994: 35). Boyer viser ikke til noen bestemte uttalelser fra Helmer, eller til hvilke moralske regler som kjennetegner god luthersk kristendom. Dette aktualiserer for det første spørsmålet om hvilke franske lesere introduksjonen er beregnet på. I Frankrike er den største delen av protestantene kalvinister, lutherske protestanter utgjør en forsvinnende del av den franske befolkningen, bare 0,4 prosent i 1991 (Théo 1992: 181). Det er derfor sannsynligvis få franske lesere som kan vurdere hvordan Helmers moralske regler representerer den lutherske kirken. Dernest blir det et spørsmål om hva denne påstanden tilfører leseren. Jeg vil derfor undersøke nærmere hva Helmer hevder i denne samtalen, for slik å se om det representerer en luthersk protestantisme som Boyer definerer som sterkt puritansk. Jeg vil også antyde hva Boyers påstand kan bety for en fransk forståelse av Ibsens tekst.

Slik Nora og Helmer fremstår i skuespillet, er de ved sin *livsførsel* ikke representanter for en puritansk protestantisme. En måteholden livsførsel innebærer i puritansk sammenheng en avvisende holdning til blant annet alkohol og dans. Det gjelder også for protestantismen i Frankrike: ”le protestantisme – et notamment le calvinisme – a voulu façonner une moralité rigoureuse [...] stricte à la danse et aux boissons (Baubérot 1998: 39). I *Et Dukkehjem* drikkes det vin og det serveres ”glimrende champagne” (HU VIII: 344) – Helmer og doktor Rank drikker svært meget i selskapet ovenpå – og det danses løssluppen tarantella. Men selv om ikke Helmer etterlever de strenge reglene Boyer har beskrevet som ”en skandinavisk idiosynkrasi”, kan allikevel det Helmer *sier*, de moralske reglene han refererer til, ha sitt feste i luthersk kristendom.

Før avslutningssamtalen mellom Nora og Helmer fremkommer det at Nora har tatt opp et lån for å redde Helmers liv. For å få lånet måtte Noras far kausjonere for det. Fordi faren lå for døden, underskrev Nora selv papirene med hans navn. I avslutningssamtalen med Nora fremholder Helmer derfor at Nora er en hykler, en løgner og en forbryter (HU VIII: 352). Det er moralske påstander som refererer til samfunnets lover blandet med Helmers subjektive vurdering.

Nora er ifølge ham også utakknemlig, han vil fra nå av selv oppdra henne, og han forbyr henne å dra sin vei (HU VIII: 359). Dette viser en mann som opptrer som anklager og som formynder, en som bruker en moralsk beskyldning for å kunne forme sin neste etter sine egne behov hjemme eller ute i samfunnet. Det er ikke en moralsk holdning som springer ut av en kristen etikk der den nestes behov settes foran egne.

På samme måte forholder det seg med begrepet tilgivelse. Helmers tilgivelse kommer først når det blir klart at Noras handlinger ikke vil få noen uheldige følger for hans gode navn og rykte, hans ære og ansikt utad (HU VIII: 354-355). Ifølge ham ofrer ingen sin ære for den man elsker (HU VIII: 362). Han setter igjen forfengelighet og egne behov foran hennes. Det er ikke en tilgivelse som har noe med kristen tilgivelse å gjøre.

Men Helmer appellerer også til religionen som en usvikelig veileder for Nora (HU VIII: 360), og han bruker uttrykket ”dine helligste pligter” (HU VIII: 359) om kvinnens plikt mot mann og barn. Imidlertid viser Nora indirekte at religionen ikke egentlig spiller noen rolle i Helmers liv. De har vært gift i åtte år, men de kan aldri ha snakket om religion eller vært kirkegjengere. For Nora sier at hun ikke riktig vet hva religionen er, det hun vet om religion, har hun bare hørt fra konfirmasjonspresten (HU VIII: 360). Dermed synes Helmers referanse til religionen bare å være fraser han griper til som et maktmiddel.

Religionen som veileder og uttrykket ”dine helligste pligter” kan allikevel være representativt for det Boyer kaller god luthersk kristendom. Det ville utvilsomt bety at Nora skulle bli hos mann og barn. For ut fra så vel en protestantisk som en katolsk forståelse er ekteskapet en livslang og hellig orden. Men begrunnelsen er ikke den samme. Førstelektor Gunnar Neegaard beskriver i *Reformasjonen og Luther* (2005) det lutherske synet på ekteskapet. I den katolske kirken er ekteskapet et sakrament, det er det ikke i de protestantiske kirkene. Et luthersk syn innebærer at Gud har innstiftet ekteskapet, men det er en verdslig orden der tro og kristen kjærlighet skal leves ut. Det er i det hverdagslige, alminnelige livet vi skal leve det hellige livet (Neegaard 2005: 91- 93). Slik sett er plikten mot ektefelle og barn en hellig plikt, slik Helmer sier. Det er imidlertid ikke en spesiell luthersk forståelse, den er felleskristen.

Helmers siste utvei er å ryste opp i Noras samvittighet. Men han gjør det eksplisitt ut fra en moralsk følelse, ikke en religiøst basert standard: ”Men kan ikke religionen retlede dig, så lad mig dog ryste op i din samvittighed. For moralsk følelse har du dog?” (HU VIII: 360). Selv om samvittigheten spiller en vesentlig rolle både i protestantisk og katolsk forståelse, inngår den ikke som en kristen kategori i Helmers utsagn.

I de tilfellene der Helmer appellerer til religionen i avslutningssamtalen med Nora, kan altså Ibsens tekst være like forståelig for franske som for norske lesere på et felleskristent grunnlag. Helmers andre moralske referanser er ikke religiøst fundert. De må forstås som festet i subjektive, samfunnsmessige eller allmenn-menneskelige moralske kategorier. Ingen av dem er uttrykk for streng luthersk puritanisme. Når Boyer fra en fransk forståelseshorisont hevder at Helmers moralske utsagn representerer den lutherske kirken, som han har definert

som sterkt puritansk, bidrar denne påstanden derfor til å gjøre Ibsen-teksten til et uttrykk for en særnorsk kristen kultur med assosiasjoner til en livsholdning som ikke var eller er den dominerende i Norge. Påstanden vil på den måten ikke bare gi et uriktig bilde av norske forhold, men den introduserer en fremmedhet som kan skape en unødvendig avstand mellom teksten og den franske leseren.

### 3.3.3.3 Luthersk protestantisme i *Les Revenants*

I introduksjonen til *Les Revenants* understrekes det særnorske og særnordiske enda sterkere enn i introduksjonen til *Une maison de poupée*. Boyer tar utgangspunkt i at Ibsen i dette stykket fremstiller det smålige, lukkede, rettroende og hyklerske borgerlige miljøet i Norge på slutten av 1800-tallet: ”*Les Revenants* (1881) renvoient d’abord à la Norvège de la fin du siècle dernier, ou plutôt à une couche sociale bien précise de cette Norvège-là, la bourgeoisie étriquée, bigote, fermée, mesquine” (Boyer 1989: 7-8). Han hevder at i motsetning til de franske klassisistiske tragediene fra 1600-tallet er *Les Revenants* merket av tiden og stedet der handlingen foregår (Boyer 1989: 7).

Stykket er en sterk satire over datidens norske samfunn med sine konvensjoner og konforme tenkning, påpeker Boyer videre. Pastor Manders’ meninger og oppførsel står for en indirekte satire. Gjennom fru Alving og Osvalds voldsomme uttalelser blir satiren direkte. I bunn og grunn skriver alle de tre personenes holdninger seg fra puritanismen i det protestantiske Norden. (Boyer 1989: 8-9).

Fru Alvings og Osvalds frigjøring fra nedarvet tankegods og tradisjonelle holdninger synes dermed å forstås av Boyer mer som en religiøs frigjøring fra norsk protestantisme enn som et oppgjør med verdier som kan være felles for borgerlige miljøer i Europa forøvrig. Men Boyer åpner samtidig for at noen av disse forholdene kan gjelde Frankrike: Også i Frankrike kjenner man denne kvelende atmosfæren, hykleriet, redselen for andres blick og ønsket om å fremstå som respektabel (Boyer 1989:8). Men angrepene på datidens samfunn gjaldt først og fremst norske forhold, fremholder han (Boyer 1989: 8).

Ved at det religiøse og norske eller nordiske aspektet betones så sterkt, skapes det en avstand til skuespillets innhold for franske lesere. Men det skapes også en avstand i tid. Boyer hevder at for franske lesere hviler det nå noe gammelt og uaktuelt over stykket. Som eksempel viser han til at i vår tid med blant annet kreft og AIDS ville nok kammerherre Alvings ”umoralske” oppførsel (”la ’dépravation’ du Chambellan Alving”) bare kalle på smilet (Boyer 1989: 8).

Boyers antagelse bygger på to uforståelige forhold. Den ene er at Boyer sidestiller kreft, AIDS og kammerherre Alving når det gjelder spørsmål om moralsk oppførsel. Kanskje er dette ment som et forsøk på å aktualisere stykket, men det er vanskelig og forstå logikken i at kammerherre Alvings oppførsel er en bagatell i lys av kreft og AIDS.

Det andre, som får følger for Ibsens tekst, er at Boyer synes å mene at når mange mennesker har en oppførsel som kan gjøres til gjenstand for moralsk vurdering, blir den lettere å godta enn om den angår få. Men skuespillet fremviser en individuell erfaring som følge av en diskutabel oppførsel. Ifølge fru Alving har hennes mann ført et utsvevende liv som ender i alkoholisme og en dødelig kjønnsykdom. Hun opplever at ektemannen har sviktet henne og sønnen, og at en avgrunn har åpnet seg under henne (HU IX: 81). Fru Alvings reaksjon avspeiler da en moralsk standard som ifølge Boyer er norsk, puritansk og gammeldags, den var ikke bare et overbærende smil. Han hevder videre at i Norden har man fortsatt den dag i dag ikke helt gjort seg ferdig med denne puritanske protestantismen: "un puritanisme avec lequel le Nord protestant n'a pas encore tout à fait fini de régler ses comptes à l'heure actuelle même" (Boyer 1989: 8-9). For leserne av introduksjonen må skuespillet dermed fremstå som mer aktuelt i de nordiske landene enn i andre land. Det bygges opp en forskjell mellom Norden og Frankrike også i dag ved at bildet av hvert av landene generaliseres: et protestantisk strengt, dystert og gammeldags Norden og et frigjort Frankrike. Selv om mye av dette faktisk er i tråd med Osvalds syn i stykket, gjør det bildet Boyer tegner, at en avstand også til dette skuespillet blir understreket for dagens franske lesere.

### **3.3.4 Søren Kierkegaard (1813-1855)**

I omtalen av protestantismen så vi at Boyer anså puritanismen for å være en av de skandinaviske idiosynkrasier. Boyer presenterer Kierkegaard som en eksponent for en luthersk puritanisme av det strenge slaget, og slår fast at Kierkegaards tanker stemmer overens med det dypeste i alle de skandinaviske idiosynkrasiene. Han skriver at Kierkegaard i sine omgivelser imidlertid opplevde at det var en stor avstand mellom liv og lære, og at han som mange andre ble rystet over dette, og så på det med forakt. En forklaring på disse reaksjonene finner Boyer i at en god skandinav alltid har i seg en drøm om det radikale eller det "absolutte", selv om skandinavene kanskje ikke er klar over det selv. Nettopp Kierkegaard illustrerer dette så godt med tittelen *Enten – Eller*, uten noen mellomting (Boyer 1994: 16-17).

Drømmen om det absolutte ser Boyer som typisk for det geniale i skandinavisk litteratur, og som selve kjernen i Ibsens kunstneriske virke. Han kaller det "la rage d'absolu" (Boyer 1989: 9, 1995b: 20). Boyer omtaler det i alle de fire introduksjonene, og jeg forstår det

som en kategorisk innstilling til verdivalg, en lidenskap for uten forbehold å løpe linen helt ut, koste hva det koste vil. Boyer assosierer Kierkegaard med denne ubøyeligheten. I sin ungdom leste Ibsen Kierkegaard, påpeker Boyer, og mener at det var fra Kierkegaard Ibsen hentet nettopp den kompromissløse innstillingen. Fra Kierkegaard hentet han likeledes forståelsen av å ha et kall, den lidenskapelige vektleggingen av det subjektive, hans dyrking av engasjementet og hans vilje til autentisitet. Uttrykk som *intet eller alt* eller *Akkordens Aand er Satan* er tatt rett ut av Kierkegaards *Enten – Eller*, sier Boyer (Boyer 1994: 10-11, 1995a: 7). Det har ikke vært mulig med sikkerhet å slå fast hvor meget Ibsen beskjeftiget seg med Kierkegaards skrifter. Selv skrev Ibsen i et brev til forlegger Frederik Hegel i 1867 at han ”kun har læst lidet og forstaaet endnu mindre” av Kierkegaard (HU XVI: 179). Men opplysninger fra Ibsens samtidige tyder på at han hadde lest mer enn bare litt. Vigdis Ystad gir i ”– *livets endeløse gåde*” (1996) en gjennomgang av hvilke Kierkegaard-verk Ibsen høyst sannsynlig har kjent til (Ystad 1996: 215, note 64). Allerede Georg Brandes skrev i sin biografi *Henrik Ibsen* (1867) om *Brand* at ”Næsten enhver afgjørende Tanke i dette Digt findes udtalt hos Kierkegaard” (Dyrerud 1997: 17), og det er svært vanlig at Ibsen-forskere ser en innflytelse fra Kierkegaard i Ibsens tekster.

De aller fleste hovedpersoner hos Ibsen kan karakteriseres ut fra de store kierkegaardske temaer, påpeker Boyer (Boyer 1989: 9). Gregers Werle er en høyrøstet representant for Kierkegaard i sitt krav om en ideal fordring og livsoppgave (Boyer 1995a: 16). Selv Hedda Gabler, som ved første øyeblikk ikke synes å ha noe mål med sitt liv, fremstår på en noe uventet måte med et kall (Boyer 1994: 18). Også Nora og fru Alving er representanter for det absolutte og betingelsesløse: For å virkeliggjøre det idealet eller kallet de har for sitt liv, begir de seg på en vei der handlinger og avgjørelser ikke lenger kan gjøres om (Boyer 1989: 9).

På de to siste sidene av introduksjonen til *Une maison de poupée* reflekterer Boyer over Noras endrede holdning i siste akt. Her gir Boyer franske lesere ikke bare et innblikk i Kierkegaards tanker, han bygger også en bro til fransk tenkning ved implisitt å trekke inn den franske naturforskeren og religionsfilosofen Blaise Pascal (1623-1662). Det kall eller den sannhet Nora vil leve for, er retten til å få være et menneske i betydningen fritt å kunne gi og motta kjærlighet, skriver Boyer. Han benevner det ”une Personne humaine capable d’amour”, og påpeker at uttrykket må forstås tilsvarende teologenes definisjon av uttrykket ”capable de Dieu” (Boyer 1994: 37). Selv om Boyer ikke nevner Pascal i denne sammenheng, er det trolig en referanse til Pascals antropologiske syn: ”Les hommes sont tout ensemble indignes de Dieu et capables de Dieu” (Pascal 1962: fr.444). Boyer presiserer ikke hva teologenes definisjon av



uttrykket er. I avhandlingen *L'ordre du cœur. Philosophie, théologie et mystique dans les Pensées de Pascal* (1996) gjennomgår Pascal-forskeren Hélène Michon hvordan dette uttrykket er blitt tolket ulikt opp gjennom tidene. Hun refererer ulike teologiske syn også i vår tid (Michon 1996: 273-277). Det blir dermed opp til den enkelte leser å forbinde en av disse forståelser av uttrykket med Noras kall. Én teologisk forståelse er at til tross for syndefallet har menneskene fortsatt en lengsel etter Gud, og er grunnleggende i stand til å motta Gud. Diskusjonen gjelder da blant annet hvor aktivt eller passivt mennesket er i å motta. Vi kan ut fra dette kanskje forstå Boyers sammenligning som at det også må være en grunnleggende egenskap ved menneskene å lengte etter kjærlighet og å kunne gi og motta kjærlighet. Ved den teologiske sammenligningen antyder Boyer et religiøst fundament i Noras forståelse av kjærlighet og hva det vil si å være menneske. Det er ifølge Boyer denne grunnleggende kjærlighetsevnen som etter Noras sannhetsforståelse ikke fikk utfolde seg fritt i ekteskapet, men ble tilintetgjort ut fra borgerlige standarder (Boyer 1994: 37).

Noras sannhet er å leve ut ”sannheten-for-meg” og gi subjektiviteten førsterang i Kierkegaards forstand, skriver Boyer videre. Men Ibsen fremviser ikke med det en snever, egoistisk forståelse av det individuelle, mener han, for Nora har overskredet de individuelle kravene. I boken *Søren Kierkegaard* viser Johannes Sløk at å gi subjektiviteten førsterang i Kierkegaards forstand innebærer fritt å velge å akseptere seg selv slik menneskets grunnbetingelser og en selv engang er. Det er ikke et valg mellom andre mulige virkeligheter, for det finnes ikke en annen virkelighet for meg enn min gitte. For Kierkegaard er den subjektive sannhet å vedkjenne seg sitt selv og ville seg selv. Slik velger jeg å overta ansvaret for meg selv og det jeg er og skal bli. Alternativet er å unnlate å velge og derved forbli i det ubevisste og uansvarlige. (Sløk 1966: 44-48).

På bakgrunn av en slik forståelse av Kierkegaards subjektivitet kan Nora sies å ha gitt subjektiviteten førsterang. Hun har frigjort seg fra ytre normer og konvensjoner og fritt valgt seg selv slik hun er. Hun har således overtatt ansvaret for hvordan hun skal leve ut fra sin egen forståelse av seg selv og av hva som er sant og riktig.

Boyer knytter Noras sannhet til hennes eget uttrykk ”det vidunderligste” (Boyer 1994: 37). Hva det vidunderligste innebærer, blir konkretisert når Boyer hevder at Nora ut fra sine små forutsetninger, men i klar visshet om intuisjonens suverenitet, har gjort det Kierkegaardske *Spring* og gått inn i det stadiet som Kierkegaard kaller det religiøse stadiet: ”elle est entrée dans ce que l’auteur du *Concept d’angoisse* appelle le ’stade religieux” (Boyer 1994: 38). I det religiøse stadiet er det den enkelte som ifølge Boyer må virkeliggjøre det vidunderligste. I den franske Ibsen-teksten er Boyers oversettelse av det vidunderligste ”le

miracle suprême” (Boyer 1994: 226). Det beskriver han med et annet begrep, ”l’amour suprême”: ”c’est à l’être seul de faire vivre l’amour suprême (le ’miracle suprême’)” (Boyer 1994: 38).

”Miracle” kan på fransk bety både en religiøs uforklarlig hendelse (”Les miracles de Lourdes”) og noe ekstraordinært i en verdslig sammenheng. Det franske ”suprême” kan også knyttes til både noe verdslig og noe guddommelig. ”L’amour suprême” må da stå for enten en verdslig eller religiøs fullkommen kjærlighet. Men sett i lys av at ”l’amour suprême” og ”le miracle suprême” skal leves ut i en kierkegaardsk og pascalsk forståelse av det religiøse mennesket, vil i Boyers introduksjon det vidunderligste gi assosiasjoner til en fullkommen kristen kjærlighet som det troende mennesket ut fra sine grunnleggende evner skal strekke seg mot.

Det norske begrepet *vidunderlig* er satt sammen av et usikkert førsteledd og *under* (Falk og Torp 1992: 982), nemlig en overnaturlig hendelse. Men det knyttes ikke noe religiøst til betydningen av vidunderlig på norsk. Det betyr noe ufattelig vakkert, fullkomment, praktfullt. I artikkelen ”Noras forestilling om det vidunderlige. Drømmens betydning i *Et dukkehjem* (1879)” (2003) har litteraturforsker Lisbeth P. Wærp undersøkt i hvilke sammenhenger vidunderlig og det vidunderligste forekommer i skuespillet. Utsagnene om det vidunderligste innebærer en forventning hos Nora om en forvandling på to måter. For det første at hennes egen identitet, slik hun selv mener hun er, skal bli sett og anerkjent av Helmer. Dernest at Helmer skal forvandle seg til å bli slik hun kunne ønske at han var: ”Det er i en viss forstand ikke den andre de har elsket, verken Nora eller Torvald Helmer, men drømmen om den andre, bildet av den andre” (Wærp 2003: 303). Wærps undersøkelse viser ingen sammenhenger som gir grunnlag for religiøse assosiasjoner. Det vidunderligste tilsvarer ikke i Noras verden en kristen kjærlighet, der man møter sin neste slik vedkommende faktisk er. På fransk er derimot uttrykket utvidet med mulige assosiasjoner til et religiøst betydningsfelt som ikke er knyttet til uttrykket i den norske teksten.

Noras sprang over i Kierkegaards religiøse stadium er skjedd uten rasjonelle begrunnelser av filosofisk eller teologisk art, skriver Boyer, og setter i den sammenheng likhetstegn mellom Kierkegaards sprang og Pascals begrep ”*pari*” (Boyer 1994: 38). Boyer går imidlertid ikke inn i Pascals veddemålsargument om Guds eksistens eller det som for meg synes å måtte bli en komplisert sammenligning med Kierkegaard. Jeg forstår derfor Boyer slik at hans hovedanliggende er å fremheve at hverken for Kierkegaard eller Pascal kan mennesket analysere seg frem til en kristen tro gjennom fornuften. Den menneskelige tenkeevnen er ikke

tilstrekkelig, den religiøse sfære er irrasjonell. Også på denne måten fører Boyer en fransk leser inn i kjent terreng.

Men Noras utsagn i siste akt må bli ubegripelige når leseren skal gå til Ibsens tekst med denne forståelsen. For Nora sier klart at hun ikke vet hva religionen er, hun er ganske i villrede om samvittighet, moral og religion (HU VIII: 360). Med tiden vil hun *undersøke* saken og se om den kan være riktig for henne. Hun sier at hun ikke vil nøye seg med hva de fleste sier eller hva som står i bøkene. Hun vil selv *tenke* gjennom alt og finne ut av det (HU VIII: 360, mine uth.). Den franske teksten bruker verb som uttrykker det samme: *examiner* og *réfléchir* (Boyer 1994: 218). Som vi så, kan man ifølge Kierkegaard ikke reflektere seg til en kristen tro. Nora befinner seg ikke i den religiøse sfære, for hun skal undersøke hva religion er og tenke på saken en gang i fremtiden. Jeg mener derfor at ved å hevde at Nora befinner seg i Kierkegaards religiøse stadium, føres leseren på villspor. Til tross for et ønske om å relatere Ibsen til noe kjent for franskmenn, fremmedgjør i stedet Boyer med dette Ibsens skuespill.

### 3.3.5 Symbolisme og symboler

I mai 1890 var iscenesetter og skuespiller André Antoine ansvarlig for den aller første Ibsen-oppsetningen i Frankrike. *Les Revenants* ble spilt på hans eget Théâtre-Libre, et av de første avantgardeteatrene i Europa. I opposisjon til de tradisjonelle franske oppsetningene ved Comédie-Française ønsket Antoine å modernisere fransk teater ved å sette opp realistiske dramaer av utenlandske forfattere. Imidlertid ble denne Ibsen-oppsetningen startskuddet for en ti år lang Ibsen-krig. Ikke bare om hvorvidt Ibsen skulle spilles, men også om *hvordan* hans dramaer skulle spilles, skriver Joan Templeton i den resepsjonshistoriske artikkelen ”Cent ans d’Ibsen en France” (Templeton 1999: 202, 206).

Kritikken både av denne første Ibsen-oppsetningen og av oppsetningen av *Le Canard sauvage* året etter var delt, delvis latterliggjørende. Det ble hevdet at Ibsen var lukket, mørk og uklar. ”Brumes scandinaves” ble en klisjé om Ibsens stykker i fransk presse (Templeton 1999: 203). Opplevelsen av at Ibsens skuespill var vanskelige å forstå, ble ikke mindre da skuespilleren Aurélien Lugné-Poe fra 1892 til 1897 satte opp seks av skuespillene i en symbolistisk stil inspirert av den belgiske dikteren Maurice Maeterlinck (1862-1949). I 1893 grunnla Lugné-Poe le Théâtre de l’Œuvre, og oppførelsene der beskrives i Templetons artikkel slik: Maeterlincks symbolistiske metode skulle illustrere hans teori om at livet bærer på et stort ”mysterium”. Vekten ble derfor lagt på en oppføringsmåte som fjernet det realistiske og gjenkjennelige, men understreket det obskure: Scene og sal lå i mørke, det var vanskelig å se dekoren, som var minimal, personene så ut som skygger, teksten skulle ikke gi

inntrykk av å være en dialog og ble fremført monotont – som under en messe. Personene skulle bevege seg minst mulig, helst bare begrense seg til forsiktige gester. Skuespillernes oppgave var ikke egne tolkninger av rollen. De skulle utviskes til å være et usynlig talerør, et finstemt instrument til disposisjon for forfatteren (Templeton 1999: 207). Det var ikke meget i disse fremførelsene som kunne stemme overens med Ibsens egne sceneanvisninger. Men for Lugné-Poe og hans teater ble Ibsen en frontfigur i denne typen symbolistiske oppsetninger.

I 1897 angrep tidsskriftet *Revue d'art dramatique* Lugné-Poe med en artikkel med den talende tittelen "Ceux qui nuisent à Ibsen". Lugné-Poes symbolistiske og eksperimentelle fremføringspraksis hadde sterkt bidratt til å stemple Ibsens skuespill som utilgjengelige (Templeton 1999: 208). Selv om Lugné-Poe fra da av endret spillestil,<sup>11</sup> synes ettervirkningene av det symbolistiske intermessoet å ha vært langvarige for oppfatningen av Ibsen i Frankrike. Det hevdes i det teaterhistoriske verket *Le Théâtre en France*: "Mais la réputation d'hermétisme d'Ibsen contractée durant ces 'cinq années de captivité chez les symbolistes' (J. Robichez) durera longtemps" (de Jomaron 2005: 1268).

Denne konflikten mellom symbolistiske teatereksperimenter og en mer realistisk fremføringspraksis er en del av den franske Ibsen-resepsjonen som ikke har sin parallell i Norge. Jeg har derfor valgt å beskrive den i hovedtrekk. Når Boyer i introduksjonen til *Une maison de poupée* påpeker at han vil bidra til å finne en løsning på en gammel konflikt, sier han ikke eksplisitt hvilken konflikt han tenker på. Men det må være denne han sikter til, når han i en fotnote henviser til at symbolistenes manifest kom i 1886, og skriver:

Cela me met en état d'essayer de liquider sur le fond, une ancienne querelle portant su ce théâtre. Etant donné les dates auxquelles il a vu le jour, on n'a pas manqué d'en fair une œuvre symboliste. (Boyer 1994: 29-30)

I introduksjonen til *Une maison de poupée* hevder Boyer at Ibsens dramaer ikke er symbolistiske, og at de ikke kan reduseres til franske eksperimenter fra slutten av 1800-tallet (Boyer 1994: 30). Teaterkonflikten er igjen hans utgangspunkt når han også i introduksjonen til *Le Canard sauvage* avviser begrepet symbolistisk brukt om Ibsens teaterstykker: "il est parfaitement erroné de penser que le théâtre d'Ibsen est symboliste" (Boyer 1995a: 21). Imidlertid er ikke teateroppsetninger Boyers hovedanliggende i introduksjonene. Avvisningen av begrepet symbolisme overføres til også å gjelde ettertidens litterære tolkninger av

---

<sup>11</sup> I sin doktoravhandling *Realisme, symbol og psykologi* (2000) skriver Keld Hyldegård at det ser ut som om Lugné-Poe ble fullstendig omvendt fra symbolistisk til mimetisk-realistisk Ibsen-forståelse allerede i 1894 (Hyldegård 2000: 47). Dette leser han ut av Lugné-Poes egen beskrivelse av sitt Kristianiabesøk i memoarboken *Ibsen i Frankrike* (1938). Etter mitt syn er det vanskelig å lese en så fullstendig forandring ut av Lugné-Poes bok. Selv om Lugné-Poe fikk en ny Ibsen-forståelse allerede i oktober 1894, fremgår det av hans bok at først to år senere skjedde det en fullstendig endring av karakteren i l'Œuvres teaterforestillinger (Lugné-Poe 1938: 80).

symbolene i Ibsens tekster. Boyer viser eksempler på symbolbruken i flere av Ibsens tekster og skriver: "Symboliste, non. Symbolique, sans aucun doute!" (Boyer 1994: 30-31). Fordi symbolene blir viet stor omtale i alle de fire introduksjonene, er det grunn til å studere nærmere hva det er Boyer avviser, hvorfor og hvordan han gjør det.

Boyer starter med å hevde at Ibsen ønsket å uttrykke seg på en måte som skulle være tilgjengelig for alle: "en termes accessibles à tous" (Boyer 1994: 30). Denne påstanden etterfølges direkte av utropet: "Et trêve de psychologie des profondeurs! Je vois mal comment faire de *Hedda Gabler* un drame symboliste" (Boyer 1994: 30). Jeg tolker dette som at Boyer for det første mener at symbolismen som litterær retning benytter seg av dybdepsykologisk kunnskap. For det andre forkaster han dybdepsykologisk kunnskap eller dybdepsykologiske analyser fordi han mener at disse ikke gjør stykkene mer "tilgjengelige". Med det forstår jeg at dybdepsykologien enten er for komplisert, eller at den egentlig ikke har noe å tilføre som gjør at vår forståelse av personene i stykkene blir større.

Tilgjengeligheten synes også å være begrunnelsen for Boyers neste påstand: Når Ibsen valgte å uttrykke seg poetisk, lot han seg ikke diktere av påbud om å se utover en ytre virkelighet: "certains impératifs que dicte une vision du monde attachée à voir au delà des apparences" (Boyer 1994: 30). Han var poet i den forstand at han var fascinert av rytmer, av å skape bilder, av å fremkalle assosiasjoner og følelser, fastslår Boyer. Men Ibsen uttrykte seg ikke i overensstemmelse med en symbolistisk estetikk: "Mais ce n'est pas selon les canons de l'esthétique symboliste qu'il s'est exprimé" (Boyer 1994: 30). Boyer fremstiller ikke disse påstandene med forklarende mellomledd. Men ved at alle disse elementene flettes sammen i samme avsnitt, forstår jeg hans begrep symbolistisk estetikk som bruk av poetiske virkemidler for å utforske de ubevisste lagene i menneskesinnet eller en virkelighet bak den ytre, sansbare. Det er en slik bruk av poetiske virkemidler Boyer avviser i forbindelse med Ibsens samtidsdramaer.

Med 1890-årenes teaterkonflikt som et avgjørende element i sin horisont mener Boyer at symbolet hos Ibsen må forstås som transparent. Han bruker villandloftet i *Le Canard sauvage* som eksempel når han skriver at det er fullstendig feil å tro at Ibsens teater er symbolistisk. Han påpeker at loftet hos familien Ekdal parodierer den virkelige naturen, omformer den og dreper den. Denne nye betydningen formidles på en klar måte for leseren eller tilskueren: "cels nous est clairement – me semble-t-il – suggéré par le biais d'un symbole transparent" (Boyer 1995a: 21). Ut fra dette forstår jeg Boyer slik at symbolene skal la oss se klart, at de skal fremkalle nye, klare betydningsfelt.

Boyer understreker at det i alle Ibsens stykker er en rikholdig mengde av komplekse symboler som er berikende for tekstene. De er åpne for alle tenkelige variasjoner av personlige reaksjoner og fortolkninger (Boyer 1994: 31). Denne uttalelsen synes å innebære en aksept for en vid tolkning av symbolene. Men som vi har sett, avviser han en fortolkning som vil vise mer enn det klare og det umiddelbart tilgjengelige. Som Berman har påpekt, vil slike generelle uttalelser som avspeiler oversetterens posisjon, ofte fremstilles på en forventet måte ut fra allment aksepterte synspunkter. Men i realiseringen av prosjektet er gjennomføringen ofte farget av oversetterens subjektive innstilling og valg. Det ligger en inkonsekvens i at Boyer uttrykker en åpen holdning i de generelle vendingene, men gjør seg til talsmann for en sterk begrensning i den måten symbolene i praksis skal tolkes på. Kanskje kan det, ut fra Bermans påpekning, være en antydning om at Boyers symboltolkninger ikke er i overensstemmelse med det som er en allmenn forståelse av symbolene i vår tid. Jeg vil derfor se på hvordan noen ulike Ibsen-forskere forholder seg til fortolkningen av symbolene.

### **3.3.5.1 Symbolisme i Ibsen-forskningen**

1890-årenes teaterkonflikt i Frankrike synes å ha farget Boyers forhold til begrepet symbolisme så sterkt at han helt vil fri Ibsens stykker fra denne betegnelsen også i dag. Men både i norsk, fransk og engelskspråklig Ibsen-forskning har betegnelsen symbolistisk lenge vært i utbredt bruk om samtidsskuespillene fra og med *Vildanden*, ofte med en vektlegging av at symbolistiske trekk trer sterkere frem i de siste fire skuespillene. Den britiske Ibsen-forskeren Inga-Stina Ewbank viser dette i sin artikkel "Ibsen's Dramatic Language as a Link between his 'Realism' and his 'Symbolism'" (1966). Den vil jeg komme tilbake til nedenfor. Eivind Tjønneland anvender symbolisme som et av sine begreper i *Ibsen og moderniteten* (1993), og tar utgangspunkt i at *Vildanden* er Ibsens første symbolistiske drama (Tjønneland 1993: 20). Edvard Beyer skriver i *Norges Litteraturhistorie* at symbolbruken i Ibsens senere verker er i slekt med europeisk symbolisme og nordisk nyromantikk (Beyer: 1975, bind 3: 379). I franske litteraturhistorier omtales Ibsen som en av inspiratorene for de franske symbolistene, blant annet ved sin symbolbruk (Lanson, Tuffrau 1953: 705-706, Lagarde, Michard 1964: 10).

Det er omdiskutert hvorvidt begrepet symbolistisk om Ibsens senere skuespill er nyttig. Kanskje påpeker Toril Moi noe vesentlig i sin bok *Ibsens modernisme* (2006) når hun sier: "Jeg tror forskerne tyr til begreper som 'symbolisme' for å formidle en følelse av at Ibsens rollefigurer blir vanskeligere å forstå i de siste stykkene" (Moi 2006: 447). Men tradisjonen for å bruke det er sterk. Selv om symbolisme analyseres fra ulike innfallsvinkler i

Ibsen-forskningen, er det et gjennomgående trekk at billedlige uttrykksmåter studeres som en inngang til å komme bakenfor den synlige virkeligheten, for slik å belyse komplekse årsaker og motiver bak følelser og handlinger. Moi påpeker at følelsen av at Ibsens rollefigurer blir dunklere i de siste stykkene, er forbundet med problemet med å ”uttrykke det indre sinnsdrama”. Særlig i de siste fem stykkene mister personene i stigende grad troen på språket, skriver hun, og tilgangen til rollefigurenes indre blir derfor vanskelig. Moi mener at Ibsen i disse stykkene lar publikum erfare hvor vanskelig det er å forstå, tolke og anerkjenne andres uttrykk (Moi 2006: 447).

I artikkelen ”Ibsen’s Dramatic Language as a Link between his ’Realism’ and his ’Symbolism’” omtaler Inga-Stina Ewbank Ibsens bruk av slike billedlige uttrykksmåter som et element i hans dramatiske språk. Hun påpeker at det får følger for vår forståelse at Ibsen velger visse ord fremfor andre, og at han kombinerer dem på bestemte måter (Ewbank 1966: 97). Ved de språklige kombinasjonene åpnes det for at leseren kan se et videre felt av betydninger og meningssammenhenger som ligger bak den ytre, sansbare overflaten:

Ibsen’s language takes us under the photographic surface of realism; [...] it helps us to see *through* the literal superstructure to the inner dramatic form of the play, through the physical landscape into a spiritual one. [...] the language places a particular (realistic) action in a wider (symbolic) context of meanings. (Ewbank 1966: 98)

Denne beskrivelsen av Ibsens språk ser jeg som samsvarende med Boyers bruk av begrepet symbolistisk estetikk. Men Boyer forkaster altså symbolet forstått som en åpning til det i menneskesinnet som ligger bak det ytre og sansbare. Han hevder at symbolet er transparent og formidler klare forestillinger og betydninger. For Ewbank synes det motsatt:

Ibsen is beginning to use metaphorical language to probe depths of mind not available to ordinary rational discourse. [...] we are moving at levels which can only be reached by metaphor. (Ewbank 1966: 116-117)

Hun påpeker dermed at bare det billedlige språket kan formidle innsyn i menneskesinnets dypere lag. Vanlig, rasjonell tale, altså det språket vi med Boyer kunne kalle transparent og klart, kan ikke klare å uttrykke disse dypere lagene.

Vigdis Ystad viser et eksempel på dette i ” – *livets endeløse gåde*”, der hun refererer til en analyse Daniel Haakonsen har gjort av tarantella-motivet i *Et Dukkehjem*. Han hevder at Noras sjelelige opprør og angst anskueliggjøres ved hennes ville dans. Ystad skriver at det dreier seg om ”både erotiske, skremmende og frigjørende makter som hun på dette tidspunktet er ute av stand til å reflektere over eller tale om”. For Nora er dansen den eneste måten å uttrykke disse dimensjonene på (Ystad 1996: 87-88). Tarantellaen blir således å forstå som

det Boyer avviser: en symbolsk fremstilling som indirekte uttrykker en virkelighet bak den ytre, sansbare. Den fremviser følelser og sammenhenger, ubevisste lag i Noras sinn, som ikke kan kommuniseres på en transparent og klar måte.

Det betviles ikke av Boyer at personenes handlinger, replikker eller oppførsel kan være dunkle og uforståelige. Hedda Gabler er uforklarlig mystisk: "Elle est le paradoxe incarné. Et c'est peut-être cela, la féminité..." (Boyer 1995b: 8), "la féminité et ses mystères!" (Boyer 1995b: 29). Han beskriver Rebekka West i *Rosmersholm* som fascinerende og sammensatt. Slik Boyer ser det, fremstiller Ibsen henne som demonisk, som besatt av en uforklarlig makt som ligger bak og overgår alt synlig. Det er den demoniske siden Boyer i siste instans fremholder som årsaken til at hun er umulig å definere (Boyer 1994: 32).

At personene er umulige å gripe rasjonelt, fører oss over til Boyers to begrunnelser for ikke å ville bruke begrepet symbolistisk. Den ene er Ibsens egen uttalelse om at han ikke søker symboler, men skildrer mennesker. For Boyer betyr det at dikteren ikke ville at personene skulle holdes fast i bestemte begreper, men, som Rebekka West, forbli i det demoniske: "On perdra son temps à vouloir l'enfermer dans une définition tranchée parce que, comme le voulait l'auteur, elle est *démonisk*" (Boyer 1994: 32). At Boyer mener det ikke nytter å forsøke å sette ord på det uklare, understøtter det vi tidligere har påvist: For Boyer skal ikke symbolene være en formidling av det irrasjonelle, de skal formidle det transparente og klare.

Den andre grunnen, som allerede er antydnet i sitatet ovenfor, er at alle forsøk på å formulere det uforståelige, bare vil vise seg å være bortkastet arbeid og tid:

Aussi est-elle [Rebekka West] inintelligible à son entourage. Réaliste? Certes, nous avons tous fréquenté de pareilles créatures. Symbolique? Oui, dans la mesure très précise ou elle nous donne à entendre que nous perdons notre temps à vouloir "définir" un être humain. (Boyer 1994: 32)

Boyer viser videre til at det er foreslått så mange "forklaringer" på de poetiske bildene i løpet av hundre års Ibsen-forskning, at det rekkes til å sikre dem evig liv (Boyer 1994: 32). Når forklaringer settes i anførselstegn, og mengden av dem understrekes, gir det inntrykk av at de faktisk ikke har bidratt til å forklare noe. Derved frakjenner Boyer denne forskningen verdi. Sett i sammenheng med begrunnelsen om at slik forskning er bortkastet tid, synes denne uttalelsen å innebære at når Ibsen-forskningen hittil ikke har løst de vanskelige spørsmålene på en definitiv måte, må både den og eventuell fremtidig forskning om det irrasjonelle anses som unyttig.

For Ewbank er imidlertid ikke de poetiske bildenes funksjon å definere en mening eller å formidle en endelig forklaring:



in a symbolical one [image], meanings are suggested rather than defined; they hover around, modifying each other and the work as a whole, but they are never totally paraphraseable. [...] metaphor, then, evokes meanings rather than defines them. It holds meanings in suspension, rather than clarifies and clinches them. (Ewbank 1966: 105)

Slik sett bekrefter Ewbanks ord Boyers påstand om at man aldri kan ”definere” et menneske. Men i motsetning til Boyers påstand om at symbolene bare skal formidle det klare, må Ewbanks ord bety at selv om det ikke er mulig å fullstendig parafrasere symbolenes mening, kan de poetiske bildene allikevel kommunisere mulige meninger som endrer det tilsynelatende og opplagte, og gir nyanser til det uklare. Som vi også så ovenfor, søker de poetiske bildene å fremvise motivasjoner, krefter og følelser som ikke kan oversettes til rasjonell tale. De antyder det som ligger uforløst og ufortolket. Derfor gir de ikke en endelig avklaring, en definisjon. Men de kan, sier Ewbank, med sine mange meningsmuligheter gjøre at man forstår hele verket på andre måter.

Når Boyer fremhever at personene i Ibsens dramaer er umulige å gripe eller definere, ”incapables de se plier à une définition exhaustive, toujours ailleurs que là où nous voulons les mettre” (Boyer 1994: 32), men samtidig avviser analyser som forsøker å avdekke og formidle noe av det som ligger under overflaten, fører han leseren tilbake til nettopp noe av det som utløste de negative reaksjonene på Ibsen skuespill i Frankrike. Han lar dem forbli i uklarheten, det som ble betegnet som den skandinaviske tåken. Det var den franske kritikeren Francisque Sarcey (1827-1899) som lanserte dette uttrykket. Siden 1860-årene hadde han hatt en enorm innflytelse i den franske teaterverden, og ble en av de argeste kritikerne av Ibsen stykker i Frankrike (Templeton 1999: 203). I 1896 skriver han – ikke uten ironi – i artikkelen ”Henrick Ibsen” i det internasjonale tidsskriftet *Cosmopolis*:

Moi, lorsqu’au premier act on me dit qu’il pleut, c’est qu’on veut m’apprendre qu’il pleut; je ne vois pas plus loin; je manque d’imagination. Ce détail qu’on m’a donné ne me touche pas autrement. [...] Car au théâtre, il n’y a que ce qu’on voit qui existe. (Sarcey 1896: 746)

For Sarcey er det bare det man ser, som er det virkelig eksisterende. Utover det hevder han at det ikke er mulig for ham å se. Dette faller sammen med Boyers uttrykk, skrevet hundre år senere, når han påpeker at Ibsen dramaer ikke skal fortolkes symbolistisk fordi Ibsen ikke bøyde seg for krav om å se bakenfor det ytre: ”à voir au delà des apparences” (Boyer 1994: 30).

Som Boyer fremstår Sarcey som en forkjemper for det klare symbolet. Hverken stykkets oppbygning eller personenes karaktertrekk skal etterlate den minste tvil hos tilskueren:

Oh! Que je préfère les belles et lumineuses ordonnances de nos pièces, où le sujet dès l'abord est clairement exposé, les personnages marqués de traits reconnaissables, où le reste se déduit logiquement des prémisses, sans qu'il y ait jamais dans l'esprit de l'auditeur une hésitation ni une incertitude. (Sarcey 1896: 751)

Mangelen på klarhet hos Ibsen var noen år tidligere blitt fremhevet av den franske forfatter og litteraturkritiker Henry Céard (1851-1924). Antoine konsulterte ham i forbindelse med den aller først Ibsen-oppsetningen av *Les Revenants* i 1890. I den forbindelse skal Céard ha uttalt: "Oui, c'est très beau, mais ce n'est pas clair pour nos cervelles de Latins" (Chevrel 1999: 195). Slik kan det synes som det klare har en sterk forrang i fransk forståelse.

Boyers ord til Ibsen-lesere av i dag har en gjenklang av Céards og Sarceys ord fra 1890-tallet. Det føles allikevel fremmed for meg som norsk leser at Boyer inntar et standpunkt som setter endringer i litteratursynet gjennom over ett hundre år i parentes. Spesielt kan det virke underlig når introduksjonen er skrevet til lesere i det landet der symbolismen som litterær retning og bevegelse har frembrakt diktere som er blitt verdensnavn i litteraturen. For fornyelsen av og utviklingen i vestlig diktning har nettopp påvirkningen fra de franske symbolistene hatt stor betydning. Å ta avstand fra lesninger av Ibsens senere dramaer som vektlegger virkemidler som har felles trekk med symbolistisk estetikk, er derfor sannsynligvis ikke representativt for fransk Ibsen-forståelse anno 1994. Det blir, som vi så ovenfor, bekreftet ved at også fransk sekundærlitteratur om Ibsen knytter ham til betegnelsen.

Boyers bruk av begrepet symbolisme tar utgangspunkt i en avgrenset periode i fransk teaterhistorie på 1890-tallet, da flere av Ibsen dramaer ble oppført på en måte som Lugné-Poe i 1897 selv tok avstand fra (de Jomaron 2005: 1268). For Boyer hviler det fortsatt et skjær av misforstått tolkning over forbindelsen symbolisme og Ibsen fra denne perioden.

Boyer knytter imidlertid ikke symbolismebegrepet eksplisitt til de litterære strømningene som hadde utviklet seg i Frankrike på 1880-tallet. Men ved å formulere symbolistisk estetikk som "une vision du monde attachée à voir au delà des apparences" og samtidig knytte begrepet til tolkning av symboler, gjenkjennes lett elementer i 1880-tallets litterære program og praksis. Poesiens funksjon i den litterære bevegelsen som senere ble betegnet som symbolismen, var å vise, blant annet ved bruk av symboler, en dypere mening bak den ytre virkeligheten. Når Boyer overfører betegnelsen symbolisme fra 1890-tallets teatereksperimenter til dagens litterære tolkninger av symboler, overføres lett også assosiasjonene til en misforstått tolkning. Denne overføringen forsterkes av at det ikke går klart frem når i introduksjonene Boyer refererer til Ibsens dramaer som en for lengst avsluttet teaterpraksis, og når de betraktes som litterære tekster. For leseren av introduksjonene vil det

dermed kunne klebe noe negativt ved den litteraturforskningen som beskjeftiger seg med det symbolistiske i Ibsens skuespill. Slik kan leseren føres til en forståelse for Boyers eksplisitte avvisning, ikke ved åpen argumentering, men ved å ledes via assosiasjoner og uklare sammenhenger.

### **3.3.5.2 Konklusjon på symbolisme og symboler**

Fra et norsk ståsted er Boyers franske 1890-tallshorisont en fremmed verden. Derfor kan hans påpekning av den franske teaterkonflikten og av dens konsekvenser være et bidrag til en norsk forståelse av det tradisjonelt mørke Ibsen-bildet i Frankrike.

Imidlertid kan omtalen av Ibsen som symbolist i internasjonal forskning tyde på at Boyers syn ikke er representativt for dagens Ibsen-forståelse. Begrunnelsen for Boyers avvisning er for det første en fransk teatertolkning som ble forlatt for over hundre år siden. Bortsett fra å gi et bilde av en historisk teaterhendelse, kan det ikke sies å være brobyggende og aktualiserende å begrunne en avvisning av nåtidige tolkninger med noe som ikke lenger er praksis. Men dersom teaterhendelsen faktisk fortsatt merker Ibsen-bildet i Frankrike, kan det ses på som aktualiserende at Boyer prøver å bryte ned akkurat dette bildet.

Den andre begrunnelsen for avvisningen er historisk-biografisk, der Ibsens egne ord bestemmer tolkningen av symbolene. Når Boyer ikke vil åpne for andre metoder i litteraturlitologien, og samtidig frakjenner annen forskning verdi, vil Boyer styre leserens forståelse av Ibsen-tekstene. Derved bygger han ingen bro som åpner for nyere måter å se symbolene på. Slik sett ivaretar ikke Boyer Ibsen-tekstens mange meningsmuligheter ut fra en fransk lesers nåtidige situasjon.

Når Boyer eksplisitt viser at det irrasjonelle og udefinerbare finnes i Ibsens personer, men like eksplisitt avviser mulige tilnærminger til det, lar Boyer leseren forbli i det uklare. Det som kan synes å være Boyers prosjekt når det gjelder symboltolkningen, nemlig et forsvar for det klare og positivt gitte, blir i stedet til en fremmedgjøring av Ibsens tekst.

### **3.3.6 Ibsen som klassiker og klassisist**

Selv om Boyer anser mange trekk i Ibsens skuespill for å være typisk nordiske, finner han også frem elementer som kan bygge bro for den franske leser. I alle de fire introduksjonene understreker Boyer at hele Ibsens diktning er "classique": "qui fait de tout son théâtre une production tout à fait *classique*" (Boyer 1989: 7, Boyers uth.). Det er et av de begrepene som brukes igjen og igjen om Ibsens diktning, til sammen tretten ganger. Som med omtalen av den

streng protestantismen i Norge medvirker også innholdet i dette begrepet til å strukturere det forståelsesgrunnlaget Boyers introduksjoner bygger på.

Det franske begrepet "classique" kan betegne flere forhold. Ordboken *Le Petit Robert* viser til at det blant annet brukes om antikkens gresk-romerske språk og kultur, om de store franske forfatterne på 1600-tallet som hadde antikkens litteratur som forbilde, og mer generelt om det som har fått autoritet og er forbilledlig. Som det vil fremgå av omtalen nedenfor, brukes "classique" i de to siste betydningene i Boyers introduksjoner. Jeg vil i tråd med norsk ordbruk benevne disse to bruksmåtene henholdsvis klassisistisk og klassisk.

### 3.3.6.1 Det klassiske

På første side av introduksjonen til *Une maison de poupée* definerer Boyer "classique" slik: "Surtout si l'on entend par classique le fait de dominer les modes, les types d'expression et les thèmes du moment pour tenter d'atteindre à une vérité universelle plus ou moins indépendante des cadres spatio-temporels" (Boyer 1994: 7). På den ene siden definerer Boyer med dette det klassiske i skuespillene ut fra en idealistisk horisont, forstått som at en fast sannhet som eksisterer utenfor teksten ("une vérité universelle"), kan avspeiles i den og skape en bestemt mening. Men sisteleddet i hans definisjon kan på den andre siden tyde på at Boyer samtidig prøver å modifisere sin egen påstand. Han hevder der at en universell sannhet faktisk ikke er altomfattende eller fast, for han tilføyer at sannheten i større eller mindre grad kan variere med tid og sted. Jeg vil se på hva disse to sidene ved definisjonen innebærer for en lesning av Ibsen.

Det kan være et problematisk standpunkt i dag å hevde at Ibsens stykker er klassiske fordi de når frem til en universell sannhet. En poststrukturalistisk lesning vil fremvise problemstillinger og motsetninger som ikke kan ende i noen endelig og enhetlig løsning. Slik forstått presenterer Ibsens skuespill personenes ulike innfallsvinkler og opplevelser av konfliktene som uforenlige motsetninger. Teksten tilbyr da ikke et samlende budskap eller en avgjørelse av riktig og galt, godt og ondt. Tolkningene viser ikke én sannhet eller stabil mening som lar teksten falle til ro.

Med det siste leddet i definisjonen ser det ut til at Boyer samtidig ønsker å ta høyde for at en teksts sannhet allikevel ikke er en fastlagt, universell størrelse. Dersom vi sammenligner med andre av Boyers uttalelser om det universelle og det klassiske, både bekrefter han og motsier han sitt forbehold om det tids- og stedbundne, eller han tar et forsiktig forbehold: I introduksjonen til *Une maison de poupée* hevder han at det klassiske viser seg i at Ibsen forble trofast mot sitt prinsipp om å fremstille psykologiske konflikter *uavhengig av tid og sted*

(Boyer 1994: 25, min uth.). I den samme innledningen blir omfanget av det universelle avrundet til å bety noe som angår mange i en lignende situasjon: Tittelen på stykket viser en situasjon som har en "valeur universelle: une parmi tant d'autres semblables" (Boyer 1994: 33). Om *Hedda Gabler* skriver Boyer at den suksessen skuespillet har blant skuespillere og iscenesettere, beviser at stykket *ikke er for sterkt* bundet til tid og sted (Boyer 1995b: 22-23, min uth.). *Rosmersholm*, *Une maison de poupée* og *La Dame de la mer* beskrives som klassiske fordi det er noe i disse stykkene som samsvarer med det dypeste i oss, og at vi kjenner oss igjen i disse kvinnene og mennene *nesten* uavhengig av tid og sted. Videre sier han at stykkene bare trenger ubetydelige tilpasninger for å fremvise våre følelser slik som de har vært i vesten i over tre tusen år (Boyer 1994: 7, min uth). Også *Peer Gynt* er klassisk, for selv ikke alle elementene av norsk folkløse forhindrer at en iscenesetter i vår tid kan fremstille universelle tanker (Boyer 1994: 25).

Disse beskrivelsene modifierer den definisjonen av det klassiske Boyer innledet sin omtale av *Une maison de poupée* med. I sine øvrige omtaler av det universelle og klassiske viser han ikke til at verket skal avspeile en fast sannhet. I stedet omtaler han det klassiske som en behandling av *konflikter, følelser og tanker*, slik vi så i sitatene over. Boyer fremstiller disse noen ganger som helt uavhengige av tid og sted, andre ganger varierende med tid og sted. Ut fra dette sitter jeg igjen med følgende inntrykk av Boyers syn på det klassiske: Problemstillingene i skuespillene og personenes reaksjoner er gjenkjennelige, de viser sammenhenger som føles aktuelle for mange mennesker i mange miljøer og til mange tider.

Det er mot denne bakgrunnen av det gjenkjennelige jeg også forstår Boyers utsagn om at han regner ikke bare Nora, men også Peer Gynt for arketyper. Arketyper innebærer for Boyer at de både samsvarer med og samtidig overgår alle karakteristikkene som kan brukes om dem, og at de til syvende og sist vokser ut av det særpregede for å nå det som kan betegnes som universelle typer (Boyer 1994: 8). Boyer gir ikke konkrete eksempler på det arketyperiske ved personene. Men ut fra beskrivelsen, og fordi han igjen bruker begrepet universell som ble diskutert ovenfor, forstår jeg hans anliggende nok en gang som en generell understrekning av hvordan Ibsens personer lever i konflikter som viser fellesmenneskelige erfaringer som strekker seg ut over en bestemt tid og et bestemt sted. Det er særlig tidsaspektet Boyer fremhever i noen av sine andre formuleringer om det klassiske: Verkene slites ikke ut av tidens tann, og hver generasjon tilfører dem nye nyanser (Boyer 1994: 32). I introduksjonen til *Le Canard sauvage* formulerer han det slik: De er både merket av tiden de utspiller seg i, og samtidig alltid aktuelle. Ibsen behandlet virkeligheten slik han så den rundt seg, og hans geni var å sette det inn i en refleksjon om livets store, tidløse temaer (Boyer 1995a: 31).

Vi har altså sett at Boyer kan omtale Ibsens skuespill som klassiske fordi de både representerer noe særpreget som er festet til tid og sted, og allikevel behandler noe fellesmenneskelig som ikke kan karakteriseres bare ut fra én tidsepoke eller retning. De angår oss alltid, hevder Boyer, og viser til at det var dette den svenske litteraturkritikeren Martin Lamm mente da han sa at Ibsens dramaer er det moderne dramaets Roma – alle veier fører dit og alle veier leder derfra (Boyer 1994: 23). Slik blir den ene av definisjonene av begrepet ”classique” anvendelig på Ibsens skuespill, nemlig det som har fått autoritet og er forbilledlig.

Flere ganger påpeker Boyer at det geniale hos Ibsen nettopp er denne dobbeltheten: på den ene siden det tids- og stedbundne, på den andre siden det generelle. Det klassiske ved *Hedda Gabler*, skriver Boyer, er at stykket er så veldig innskrevet i sin tid, samtidig er det dypest sett uavhengig av tidskoloritt (Boyer 1995b: 22). Imidlertid påpeker han at når stykket også er innskrevet i sin tid, skyldes det noen elementer som utvilsomt er farget av slutten av det 19. århundre. Men disse gjaldt ikke bare Norden. Han eksemplifiserer det med spørsmålet om to personer av motsatt kjønn virkelig bare kan være kamerater, et motiv som belyses blant annet i spillet mellom Hedda og Brack. Boyer mener at dette spørsmålet ga utløp for skaperkraften hos mange europeiske forfattere gjennom årtier: ”un motif qui aura déchaîné la verve des écrivains européens pendant des décennies” (Boyer 1995b: 22-23).

På denne måten introduserer Boyer en åpning mot å se skuespillene fra en europeisk horisont. Men samtidig understreker han at dette motivet gjør skuespillene utpreget nordiske. For i Norden var man spesielt disponert for å beskjeftige seg med kameratskap mellom de to kjønn, ifølge Boyer. Han hevder at det var av diverse grunner som han ikke synes det faller inn under introduksjonens område å studere: ”Voici maintenant celui de la ’camaraderie’ entre les deux sexes [...]. Le Nord y a été particulièrement sensible, pour diverses raisons qu’il ne nous appartient pas d’étudier ici” (Boyer 1995b: 23). På den måten legger Boyer et mystikkens slør over noe som egentlig gjelder europeisk litteratur, men som allikevel skal skille Norden ut som annerledes enn andre europeiske kulturer. Han tilfører det en nyanse av noe ujevnelig interessant når han bruker mer enn en side på å vise eksempler fra både Ibsen, Strindberg og Herman Bang, og i tillegg gir inntrykk av å kjenne grunnene, men allikevel ikke kan eller vil formulere det spesielle ved Norden i denne sammenheng. Jeg vil på slutten av kapittelet som behandler Boyers introduksjoner, sette denne fremstillingen inn i en tendens hos ham til å eksotisere Norge spesielt, men også hele Norden, for derigjennom å prøve å belyse hva som kan være Boyers prosjekt for Ibsen-introduksjonene.

Boyer bruker også dobbeltheten ved Ibsens stykker, at de har elementer som både er tids- og stedbundne og samtidig generelle, som begrunnelse for to ganger å hevde at Ibsen

dermed sannsynligvis er den eneste virkelige klassiske forfatteren i Norden: "Ibsen étant sans doute le seul authentique écrivain classique que nous ait donné le Nord" (Boyer 1994:7, 1995a: 11). For det er ekstremt vanskelig å frigjøre for eksempel Strindbergs verk fra samtidens psykologiske og kulturelle forutsetninger, mener Boyer. Også Holberg blekner uten de typisk skandinaviske elementene han lot seg inspirere av (Boyer 1994: 7).

Dette må bli en problematisk påstand for en leser av Boyers introduksjon til *Une maison de poupée*. Dersom Ibsen er den eneste klassiker i Norden, kan heller ikke Kierkegaard regnes som klassiker. Temaene i hans verk må anses som tidsbundne og ikke generaliserbare ut fra Boyers premisser. Som vi så i kapittelet om Kierkegaard, fremstiller Boyer Nora som en eksponent for Kierkegaards religiøse stadium, en som i sin nyvunne frihet skal leve ut en fullkommen kjærlighet som springer ut av menneskets grunnleggende evner og behov. Dette er ikke en egoistisk individualisme, hevder Boyer, det er et rent ontologisk foretagende: "Nous voici bien loin de tout égoïsme individualiste, l'entreprise est proprement ontologique!" (Boyer 1994: 38). Jeg kan ikke forstå dette på annen måte enn at Boyer ser Kierkegaard som en formidler av en grunnleggende måte mennesket eksisterer i verden på, og at Nora representerer dette allmenne og grunnleggende ved mennesket. Slik blir Kierkegaards tekster i introduksjonen til *Une maison de poupée* også formidlet som nettopp generaliserbare og ikke bare tidsbundne, altså klassiske ut fra Boyers definisjon.

Selv om Boyer i en Ibsen-introduksjon ønsker å fremheve Ibsen som enestående, ligger det altså en selvmotsigelse i Boyers egen tekst når han hevder at det i Norden bare er Ibsen som fyller kriteriene for å kalles en klassisk forfatter. Påstanden bidrar dermed til å redusere inntrykket av nordisk litteratur og nordiske kunstnere. Dette faller sammen med en tendens jeg har påpekt i forbindelse med omtalen av natur, folk og lynne. Jeg vil på slutten av kapittelet om Boyers introduksjoner sette hans synspunkt også i denne sammenheng inn i en større forståelse av hans prosjekt for Ibsen-introduksjonene.

### **3.3.6.2 Det klassisistiske**

Som vi har sett, fremkommer Boyers forståelse av det klassiske i Ibsens stykker ved at konflikter, tanker og følelser er fellesmenneskelige og ikke for sterkt bundet til et bestemt sted og en bestemt tid. Slik forstått har det klassiske og det klassisistiske et fellestrekk i hans introduksjoner. I introduksjonen til *Les Revenants* omtaler Boyer det klassisistiske slik: Ibsens samtidsskuespill har aktuelle temaer fra tiden. Selv om noen av skuespillene er sterkt merket av det, for eksempel *Les Revenants*, endrer ikke det på det faktum at i bunn og grunn er alle Ibsens dramaer klassisistisk teater. De store franske dramaturgene fra det 17. århundre hentet

emner i en fjern fortid. Men de unngikk pr. definisjon den begrensningen som ligger i at handlingen for tydelig kan plasseres i tid og sted. Til tross for at det hyklerske og trange borgerlige miljøet i *Les Revenants* først og fremst er typisk for Norge, hever stykket seg allikevel over enkelthendelser og det for begrensede (Boyer 1989: 7-8).

Det 17. århundrets klassisistiske kunstsyn var i Frankrike basert på et prinsipp om å lære av og imitere antikkens diktekunst. Det var de greske og romerske dikterne som representerte det kunstnerisk perfekte: det naturlige og det skjønne. Slik ble det nødvendig for klassisismens diktere å tilegne seg kunnskap som kunne bidra til å frembringe diktverk av like høy kunstnerisk verdi. Klassisismens teoretikere hevdet at mennesket har egne evner via fornuften til å erkjenne hva som er god kunst og finne allmenngyldige estetiske prinsipper. Fornuften, fremfor fantasi og tilfeldige ideer, blir gitt førsterang innen kunsten allerede i 1610 av poeten og teoretikeren Pierre de Deimier, ifølge professor Philippe van Tieghem i *Les grandes doctrines littéraires en France* (van Tieghem 1965: 39). Troen på fornuften fant senere sitt filosofiske grunnlag i den franske opplysningsfilosofen René Descartes' verk *Discours de la Méthode* (1637) og *Traité des Passions* (1649).

Klassisismens estetikk ble formulert som et knippe med faste regler. Reglene ble begrunnet med det fornuftige i å etterligne antikkens måte å fremstille naturen på, og med at antikkens kunst hadde vært beundret av alle til alle tider. Naturen var først og fremst menneskets natur, ikke det lave og uverdige ved mennesket, men trekk som var harmoniske og vakre: skikker, følelser, vilje, idealer. Dikteren måtte isolere disse trekkene og fremstille en idealisert menneskenatur for å få frem det prinsipielle og allmenne. Fornuftens rolle var å sikre nettopp dette. Det individuelle og tilfeldige skulle vike for den uforanderlige fornuft, som var lik overalt og til alle tider. Slik skulle diktningen avspeile noe allmennmenneskelig, uten en tydelig plassering i tid og sted (van Tieghem 1965: 34-41).

#### 3.3.6.2.1 De tre enheter

De franske klassisistene tok utgangspunkt i historiske hendelser, men de skilte seg fra historieskriveren ved kravet om det allmenne. En historisk fremstilling presenterer det partikulære, kanskje det ekstraordinære. Dramaene skulle vise det som man kunne tenke seg hadde skjedd, det sannsynlige. Det lå ingen entydig forståelse i sannsynlighetsbegrepet "vraisemblance" i klassisismen, det ble analysert og diskutert. Men kravet om sannsynlighet var altoverskyggende. Ideelt sett skulle tilskueren gis følelsen av å være den som selv opplevde tragedien. For at sannsynlighetskravet skulle oppfylles, måtte blant annet tiden, stedet og handlingen være konsentrert. Også oppfatningen av hva de tre enheter i realiteten



innebar, varierte blant klassisismens teoretikere. For de fleste ble enhet i tid begrenset til tjuefire timer eller mindre. Stedet skulle ikke endres, i hvert fall ikke hvis det innebar en sceneforandring. Handlingen skulle ha én sentral konflikt, og alle andre hendelser og episoder skulle bygge opp under eller berike hovedkonflikten (van Tieghem 1965: 43-51).

Boyer nevner at Ibsen nesten alltid adlød klassisismens regler om stedets og tidens enhet (Boyer 1994: 27). Han sier imidlertid ikke noe mer om disse enhetene i Ibsens stykker. Men ser vi på stedet og tiden i de fire skuespillene Boyer har skrevet introduksjon til, er det bare *Vildanden* som ikke strengt overholder stedets enhet. Det er bare én sceneforandring der: Første akt foregår i grosserer Werles hus, de øvrige fire aktene foregår i Hjalmar Ekdals atelier. Når det gjelder tidens enhet, er den overholdt i *Gengangere*. Handlingen utspiller seg fra midt på dagen til neste morgens soloppgang. Den er litt mindre stramt gjennomført i *Vildanden* og *Hedda Gabler*, halvannet døgn i begge. Og i *Et dukkehjem* varer ekteskapsdramaet i noen juledager. Som Boyer påpeker, tilsvare eller nærmer disse dramaene seg klassisismens krav om tid og sted. Slik bygger de en sannsynlig og stram ramme rundt en handling som klassisismen forventet skulle være tett, konsentrert og frigjort fra unødvendige innslag.

Det er handlingen Boyer studerer nærmere. Han beskriver handlingen ("l'action") i de fleste av Ibsens skuespill som utpreget lineær ("tellement linéaire"): Den starter med en sentral konflikt som presenteres. Deretter detaljeres den, så fargelegges den via vesentlige episoder for å løses opp i en logisk slutt som kan forutses på lang avstand (Boyer 1994: 27). Boyer lar omtalen av handlingens enhet fortsette i en gjennomgang av Ibsens retrospektive teknikk. Han henviser i denne forbindelse til Edvard Beyers bok *Henrik Ibsen* (1978), og resymerer den retrospektive teknikken slik: Til tross for at alt synes normalt og lite problemfylt når teppet går opp, oppdager tilskueren etter hvert en avgjørende hendelse som er skjedd i en nær eller fjern fortid. Litt etter litt aner man det skjebnesvangre i denne hendelsen og hvilke konsekvenser den kan få. Veien frem til katastrofen viser en intern logikk som er tegnet med presise og målrettede midler. Når siste replikk faller, skjønner tilskueren at utgangen var bestemt helt fra begynnelsen av, det kunne ikke gå annerledes: "lorsque la dernière réplique est tombée, on sent bien qu'il ne se pouvait pas, *ab ovo*, que le dénouement fût différent" (Boyer 1994: 27-28).

Denne beskrivelsen av det retrospektive kan synes rimelig i et møte med en Ibsen-tekst. Men dersom leseren går mer detaljert inn i hva det retrospektive består i, blir det vanskelig å se en overensstemmelse mellom selve Ibsen-teksten og handlingen, slik Boyer beskriver den. Hans handlingsbegrep innbefatter klassisismens krav om at alle hendelser skal være relatert til den sentrale konflikten. Men i tillegg vurderer han også tre aspekter ved

handlingen som er knyttet til et tidsforløp. Det gjelder at handlingen er utpreget lineær, tidspunktet for presentasjon av konflikten og sluttens forutsigbarhet. Jeg vil se på disse tre aspektene i lys av Ibsens retrospektive teknikk.

En utpreget lineær handling må forstås som at hendelsene er presentert kronologisk i teksten når Boyer definerer det med tidsbetegnelser som *à partir de, puis* og *prévisible*: ”à partir d’un argument central qui est posé, puis détaillé, puis coloré selon ses incidences essentielles pour déboucher logiquement sur un dénouement prévisible à longue distance” (Boyer 1994: 27). Det retrospektive gjør imidlertid at handlingen ikke er lineær slik Boyer beskriver det. I *Henrik Ibsen* skriver Beyer blant annet: ”Den avgjørende handling har funnet sted lenge før teppet går opp [...]. Avsløringen foregår gradvis, og i det intimeste samspill med det som skjer på nåtidsplanet driver den utviklingen fremover, samtidig som nye sider ved fortidshandlingen og de reaksjoner den utløser, gir ny mening til det som skjedde” (Beyer 1978: 93). Samme sted omtaler Beyer det som: ”Opptrevlingen av den personlige forhistorie”. Den retrospektive teknikken beskrives også av Daniel Haakonsen i *Henrik Ibsen – mennesket og kunstneren* (1981). Han formulerer oppsplittingen av handlingsgangen som at en stor del av historien stykkene forteller, er forbi før stykket begynner (Haakonsen 1981: 168). Den forutgående historien er altså en del av stykkets handling, og den fremkommer som avbrudd og tilbakeblikk helt til siste slutt: ”Men det egenartede ved Ibsens metode er at han kan spre eksposisjonen ut over hele stykket. I *Gengangere* får vi en del av eksposisjonen – altså opplysningene om bakgrunnen for det som skjer – i stykkets aller siste scene” (Haakonsen 1981: 168-169). På denne bakgrunnen mener jeg man kan si at handlingsgangens linje består av mange buer, en bevegelse som går i skytteltrafikk mellom nåtid og fortid.

Den retrospektive teknikken virker også inn på tidspunktet for presentasjonen av konflikten. I Ibsens samtidsdramaer foreligger ikke konfliktene som et definert problem tidlig i dramaet. Problemene oppstår litt etter litt. De fremprovoseres ved at personenes nåtid konfronteres med fortiden. For leseren eller tilskueren avdekkes problemene i takt med at handlingen etter hvert henter ny informasjon i fortiden. Den nye informasjonen endrer hele tiden problemfeltet, og utvider det, inntil bitene i den utsprede eksposisjonen samler seg. Det blir dermed vanskelig å se at stykkene starter med en sentral idé som presenteres, slik Boyer beskriver.

I sitatet over så vi at Boyer også hevdet at slutten kan forutses på lang avstand. Dersom det skal være mulig, må teksten legge ut spor som ikke fravikes i nevneverdig grad. Den retrospektive teknikken frembringer overraskende sjokk, påpeker Haakonsen, og gjennom hele stykket skjer det en gradvis oppklaring som gjør at leseren eller tilskueren får

”stadig dypere innsikt i skjulte sammenhenger” (Haakonsen 1981: 169). Også Beyer understreker at når avsløringen foregår gradvis, vekkes det ny forståelse, og nye perspektiver åpner seg (Beyer 1978: 93). Det særegne ved Ibsens stykker er jo, som Boyer selv skrev i sitt resymé om det retrospektive, at man bare litt etter litt aner det skjebnesvangre.

I tillegg til at slutten vanskelig kan kalles forutsigbar, dreier det seg heller ikke om en slutt i klassisistisk betydning. I klassisismen kunne også utgangen være uventet. Men konfliktene fant en løsning, og personenes skjebne var klar og definitiv. Tilskueren skulle ikke være i tvil om utfallet. Hos Ibsen forblir det ofte uklart hva som er personenes endelige valg eller skjebne. ”Handlingen rommer både en avklarings- og en erkjennelsesprosess”, skriver Haakonsen, ”[allikevel] blir avslutningen ofte tvetydig” (Haakonsen 1981: 169). I *Gengangere* får vi aldri vite hvilken avgjørelse fru Alving tar til slutt. Vi kan ikke forutse Hedvigs dødelig skudd eller sikkert vite hva som blir Gregers Werles endelige skjebne i *Vildanden*. I *Hedda Gabler* lader Hedda pistolene i åpningen av annen akt. Det kan man se som et frampek mot sluttscenen. Men pistolene er da rettet mot den ubehagelige assessor Brack. At pistolene i stedet blir årsak til Ejlert Løvborgs og Heddas død, bevirkes av handlingen i dramaets slutfase. Imidlertid løser ikke et selvmord problemer som Boyer hevder ”dypest sett er uavhengige av tidskoloritt” (Boyer 1995b: 22). Avslutningen i *Et dukkehjem* er at Nora smeller døren igjen uten at konflikten har funnet en løsning. Boyer sier det selv: ”Nous sentons bien que la pièce n’est pas achevée” (Boyer 1994: 38). Fordi den retrospektive teknikken gir oss stadige overraskelser, og fordi avslutningene ikke lar handlingen falle til ro, blir det vanskelig for leseren også å følge Boyers beskrivelse om at slutten i Ibsens dramaer kan foruttes på lang avstand.

Dersom Ibsens samtidsstykker i for stor grad leses ut fra en klassisistisk horisont, kan det lukke ute det nye og originale hos Ibsen. Det er nærliggende å se Boyers beskrivelse av handlingen i sammenheng med den forenklete lesningen som jeg mener gjøres blant annet når det symbolistiske forkastes, eller når Boyer ser etter en universell sannhet som skal gjenspeiles i stykkene. Selv om Ibsen på den måten fremstår som mer klar og tilgjengelig, mener jeg det er en reduksjon av fortolkningsmulighetene i Ibsens samtidsskuespill.

#### 3.3.6.2.2 Ideal og vilje

Boyers behandling av begrepene ideal og vilje illustrerer to av de bevegelsene som er gjennomgående i hans introduksjoner. De er etter mitt syn sentrale i hans prosjekt. På den ene siden har Boyer et ønske om å være en døråpner for franskmenn til Ibsens samtidsdramaer, på den andre siden ønsker han å være en veiviser til nordisk mentalitet og kultur.

I introduksjonen til *Une maison de poupée* trekker Boyer en linje fra den franske klassisismen til Ibsens Kierkegaard-inspirerte begrep kall. Som Pierre Corneilles (1606-1684) tragiske helter forblir Ibsens helter trofaste til det siste mot det kallet eller høye idealet de hadde for sitt liv, påpeker han (Boyer 1994: 17).

I Corneilles tragedier oppstår det dramatiske der følelser og plikt kommer i konflikt. I møte med en utfordring der personen må kjempe med seg selv, der seieren er en dyrkjøpt viljesakt, viser helten sin verdighet og styrke. Det er ikke følelsene, men fornuften som styrer viljen. Viljen er menneskets enestående instrument for å gjennomføre de riktige avgjørelsene. Dersom fornuften tilsier at helten skal endre en mening, følger viljen etter og taler følelsene til fornuft (Lanson-Tuffrau 1953: 195-197). Slik kan personene være formidlere av en moral. For i tillegg til det skjønne og behagelige skulle teateret også være nyttig og ha en moralsk virkning på tilskuerne. Helten hos Corneille er en modell for alle dem som gir avkall på det behagelige for å vie seg til et ideal, påpekes det av litteraturforsker Pierre Michel i forordet til *Polyeucte* (Michel 1964: 17).

Daniel Haakonsen studerer i artikkelen "Ethical implications in Ibsen's drama" (1969) hvordan Ibsens samtidsstykker gjenintroduserer tragedien i moderne teater (Haakonsen 1969: 8). Ikke alle Ibsen-forskere leser samtidsstykkene som tragedier. Det vil bli nærmere omtalt i kapittel 3.4.2.2.1. Men Haakonsen tar nettopp frem personenes forhold til sitt kall eller sine høye idealer som karakteristisk for tragedieaspektet ved samtidsstykkene: "we find that Ibsen's leading figures [...] are also characterized by one or another form of idealism which endeavours to break through (sic) the narrow limits of everyday life. [...] They guard their dream and feel themselves committed to carry it out" (Haakonsen 1969: 12-13). Gjennom mange eksempler beskriver Haakonsen hvordan personene i samtidsstykkene enten svikter eller forblir lojale mot det idealet som gir hver enkelts liv mening. Idealet og de følgene det kan få for andre mennesker at idealet leves ut, kan være uforenlige størrelser. Det moralske dilemmaet ligger i konflikten mellom disse størrelsene og hvordan personene velger å handle. For Ibsens personer blir det et spørsmål om å erkjenne realitetene i fortid og nåtid, å se hva egne valg, med eller utenfor vedkommendes kontroll, faktisk har ført til, og å akseptere ansvaret for disse konsekvensene. Haakonsen kaller dette ansvaret for menneskets "skjebne" i ibsens forstand (Haakonsen 1969: 14-15). De som står fast ved sin indre overbevisning og sin skjebne, omtaler Haakonsen som Ibsens helter:

Ibsen introduces his heroes at a time when both personal idealism and responsibility in this life have had opportunity to prove themselves in conflicts through many years. [...] This is the highest moral norm postulated by Ibsen's drama: that a human shall prove himself equal to his fate. He shall transform fate in

its outward manifestation into his own personal fate by accepting the consequences of his past life *without abandoning his ideals* or the responsibility which rests upon him for the lives and happiness of others. (Haakonsen 1969: 15-16, min uth.)

Den forbindelsen Boyer påpeker mellom klassisismens tragediehelter og Ibsens helter – de forblir begge trofaste mot det høye idealet de hadde for sitt liv – blir slik sett bekreftet og utdypet av Haakonsens analyse av Ibsens dramaer som moderne tragedier.

Boyer trekker i sine introduksjoner frem nok en side ved Ibsens dramaer som kunne ha vist en forbindelse til klassisismen. I klassisismen er idealet sterkt knyttet til viljen. Det er derfor en logisk brist når Boyer flere ganger velger å fremstille viljen som noe spesielt ved nordisk mentalitet: "Il y a, chez ces natures du Nord, une exaspération de la volonté qui ne peut manquer de frapper l'observateur" (Boyer 1995b: 20). Også i introduksjonen til *Le Canard sauvage* forbindes den voldsomme viljen med idealet: "c'est toujours la même exaspération de la volonté appliquée à la réalisation idéale du héros" (Boyer 1995a: 8). I introduksjonen til *Une maison de poupée* hevder Boyer at man må se idealet, det å gi sitt liv en absolutt mening, med skandinaviske øyne for å forstå det (Boyer 1994: 38).

Viljen ble beskrevet som den høyeste dyd hos Corneille. Som vi så, er det nettopp viljen som bevirker at Corneilles helter holder fast ved og gjennomfører det høye idealet de har for sitt liv. I Lanson-Tuffraus litteraturhistorie beskrives viljens plass hos Corneille med så å si de samme ord som de siterte ord fra Boyer om viljens plass hos Ibsen: "L'héroïsme cornélien n'est pas autre chose que l'exaltation de la volonté" (Lanson Tuffrau 1953: 195).

Denne viljesakt forbinder Boyer med det geniale hos skandinaviske diktere: "ce qui a, me semble-t-il, toujours été caractéristique du génie scandinave depuis qu'il se manifesta en littérature: cette rage d'absolu, cette course au système, pour tout dire, cette raideur" (Boyer 1989: 9). Også denne voldsomme higen mot det absolutte og det ubøyelige ved Ibsens personer tilsvare egenskaper samtiden anklaget Corneilles helter for å ha i for sterk grad: "De là vient qu'on reproche à ces caractères d'être raides, et tout d'une pièce [...]. Toujours leur raison les conduit et les contrôle. [...] Cette conception [...] représente, en leur forme idéale, les âmes fortes et dures" (Lanson-Tuffrau 1953: 196).

Det fremmedgjørende i denne forbindelse er ikke at Boyer lar være å omtale viljen når han sammenligner med klassisismen. Men når han gjentatte ganger velger å trekke frem viljen som avgjørende i forbindelse med Ibsen-personenes kall, blir det uforståelig ut fra den betydning vi har sett at viljen har hos Corneille – den klassisistiske dikteren Boyer refererer til – at Boyer gjør viljen til noe særpreget for Norden.

### 3.3.6.3 Konklusjon på Boyers begrep "classique".

Boyer viser i sin beskrivelse av det han betegner som "classique" hos Ibsen, at det er trekk ved skuespillene som kan gjenkjennes i fransk litteratur. Å påpeke forbindelser til klassisismen kan være med på å endre det tradisjonelle bildet i Frankrike av Ibsen som lukket, mørk og uklar. Ved en sammenligning med en så sentral periode i fransk litterær tradisjon, åpner Boyer mulige veier til å la Ibsens skuespill bli forstått av mottakerkulturen. At deler av Boyers overføring til franske lesere kan medføre forenklete og reduserende fremstillinger, er påpekt ovenfor. Men vi har også sett at det er egenskaper ved Ibsens verk som både kan representere klassisismens krav om å avspeile antikken som autoritet og forbilde, og samtidig være klassiske ved at verkene selv har fått autoritet og er blitt forbilledlige.

Andre deler av omtalen av det klassiske og klassisistiske ønsker å fremheve skuespillene som spesielt nordiske. Men dette gjøres på premisser som ikke holder ved nærmere ettersyn, fordi elementene som legges til grunn, er like betegnende for fransk litteratur. På denne måten skaper Boyer ikke bare paralleller, men også skarpe skiller. Fremstillingen av disse sidene ved tekstene kan derfor hverken betegnes som mottakerorientert eller avsenderorientert, men som en introduksjon av en fremmedhet som faktisk ikke eksisterer.

## 3.3.7 Konklusjon

### 3.3.7.1 Boyers posisjon

I bibliografien i både *Une maison de poupée*, *Le Canard sauvage* og *Hedda Gabler* viser Boyer til to oversettelser som tidligere er gjort til fransk, og skriver at de ikke er å anbefale. Han begrunner det med at den ene fremstår som svært annerledes enn originalteksten ("de très lointaines approximations"). Den andre er trofast mot Ibsens tekst, men virker affektert og kunstferdig ("le traducteur [...] fait état de maniérismes ou d'artifices"). Den egner seg dermed ikke hverken til å leses eller spilles (Boyer 1994: 229-230, 995a: 302, 1995b: 270). Ut fra disse synspunktene synes Boyers oversetterposisjon å innebære at en oversettelse skal ligge tett opp til originalteksten, men samtidig virker naturlig i mottakerkulturen.

Boyer sier ikke hva det affekterte og kunstferdige egentlig innebærer. Men ut fra den holdningen Boyer har gitt uttrykk for i forbindelse med sine fortolkninger av Ibsen-stykkene, fremstår han som en forsvarer av klare og tydelige tolkninger. Fortolkninger som hevder at det i Ibsens tekster finnes erkjennelsesmidler som viser innsikter som ikke kan formuleres på en tydelig måte, avvises av Boyer. Slik sett er det mulig å forstå det Boyer sier om

oversetterposisjonen, som dekkende for at oversetterens språk skal formidle klare og ikke ”kunstferdige” fortolkninger. Denne forståelsen av Boyers posisjon avspeiles i det jeg ser som hans prosjekt.

### **3.3.7.2 Boyers prosjekt og horisont**

De fire introduksjonene viser etter mitt syn at Boyers prosjekt for introduksjonene er todelt. På den ene siden vil han lette tilgangen til Ibsen og fri ham fra å bli assosiert med ”den skandinaviske tåken”. Dette gjør han ved å gripe fatt i to forhold.

Han tar for det første avstand fra det han betegner som symbolistiske fortolkninger. Ut fra en historisk horisont avviser han at symbolene kan representere mer enn det ytre, positivt gitte, de klare sammenhenger og årsaker. Det innebærer etter mitt syn at meningsmuligheter i tekstene da kan gå tapt. Når Boyer samtidig fastholder at det irrasjonelle og udefinerbare finnes i Ibsens tekster, men ikke vil nærme seg det, mener jeg at Boyer etterlater leseren i det uklare. Derved fremmedgjør han tekstene for leseren.

Det andre forholdet Boyer griper fatt i for å lette tilgangen til Ibsen, er å formidle elementer som er felles i de to kulturene, og som lett kan gjenkjennes i Frankrike. Ved å beskrive sider ved Ibsen-tekstene som er klassiske, setter Boyer stykkene inn i en tidløs, europeisk sammenheng. Han bygger også en bro når han beskriver trekk som kan forbindes med fransk klassisisme, for det medfører identifikasjonsmuligheter for den franske leseren. Men når Boyer vil se stykkene ut fra en klassisistisk horisont, presses sider ved Ibsens tekster inn i et mønster som fører til forenklete lesninger. Det gjelder særlig beskrivelsen av den retrospektive teknikken og av handlingsgangen. Derved lukker han ute det nye og originale hos Ibsen. På den måten ivaretas ikke tekstenes mange fortolkningsmuligheter.

Den andre delen av Boyers prosjekt springer ut av at han fra en fransk horisont også betrakter samtidsskuespillene som uttrykk for en fremmed kultur. Prosjektet består i å ville forklare for den franske leseren det han anser som særpreget og typisk norsk i tekstene. Han formidler kunnskap og opplysninger om norsk lynne, protestantisk religion og norrøn kultur. Slik søker Boyer å formidle mellom det fremmede i tekstene og mottakerkulturen. I utgangspunktet avtegner dette en oversetterholdning som samsvarer med Bermans etiske mål for oversettelse, nemlig at forskjellene ikke skal viskes ut, men at oversetteren som en skapende formidler skal åpne veier til forståelse.

Imidlertid har vi sett at Boyer i overveiende grad eksotiserer Norge og Norden. På den måten bekrefter han tradisjonelle forestillinger om forskjeller mellom Frankrike og Norge. Selv om Boyer også påpeker fellestrekk i de to kulturene, leser han inn mange av de

tradisjonelle forestillingene i Ibsens tekster. I forbindelse med norsk lynne, norrøn kultur og protestantismen introduserer han i tillegg en fremmedhet i tekstene som ikke har feste i tekstene selv. Jeg mener også å ha vist at Boyer gjør feiltolkninger knyttet både til protestantismen og til Kierkegaard. Ut fra Bermans oversettelsesetikk vil det si at Boyers introduksjon og Ibsens originaltekst ikke korresponderer. Derved forsterkes bildet av Ibsens samtidsskuespill som norske og fremmede. I disse sammenhengene fremmedgjøres Ibsen-tekstene, og det åpnes få veier til identifikasjon for den franske leseren.

### **3.4 FRANÇOIS REGNAULT: *HEDDA GABLER* (2000)**

François Regnault, født i 1938, underviser i filosofi og psykoanalyse ved Université Paris VIII. Sammen med regissør Brigitte Jacques (se under) grunnla han i 1976 teaterselskapet Pandora. Han var leder av Théâtre de la Commune/Pandora i Aubervilliers fra 1991 til 1997. Regnault er også oversetter og forfatter, blant annet har han skrevet skuespill og publisert essays og artikler om teater og opera. Av Ibsen har han oversatt *Peer Gynt* (1996) og *Hedda Gabler* (2000).

Editions THEATRALES COMPAGNIE PANDORAs utgave av *Hedda Gabler* har introduksjoner både av François Regnault og Brigitte Jacques. I tillegg er utdrag av den amerikanske forfatteren Henry James' artikkel fra 1891 om *Hedda Gabler* oversatt til fransk og presentert under tittelen "À l'occasion d'*Hedda Gabler*". Det er også presentert utdrag fra Ibsens opptegnelser til stykket og en biografisk oversikt. Fordi jeg i denne oppgaven skal undersøke franske overføringer av Ibsen, er det introduksjonene til Regnault og Jacques jeg vil studere nærmere. Disse to introduksjonene er på henholdsvis ni og seks sider.

I tillegg til sin introduksjon har Regnault redegjort for sine tanker om og prinsipper for oversettelsen i to små kapitler på til sammen to sider, "Prose et poésie" og "Sur la traduction". Når jeg skal undersøke hvordan Regnault forholder seg til en annen kulturs tekst, vil jeg ta utgangspunkt i disse to kapitlene. De gir oss direkte adgang til Regnaults personlige holdning til oversettelsesarbeidet, det Antoine Berman kaller posisjon. De forteller oss også noe om hans hensikt med akkurat denne oversettelsen, altså hans prosjekt. Deretter vil jeg se på Regnaults tolkning av Hedda som hysteriker, samt hans bruk av allusjoner og sitater i introduksjonen "L'hystérie dans l'espace et dans le temps". Formålet med disse analysene er å belyse hvordan introduksjonen bidrar til en overføring av den fremmede teksten ut fra de retningslinjer han presenterer ved sin posisjon og sitt prosjekt.



### 3.4.1 Om å oversette: posisjon og prosjekt

I "Prose et poésie" og "Sur la traduction" viser Regnault klart at han er seg bevisst at enhver oversettelse er bygget på en fortolkning av teksten. Han forholder seg til tidligere fortolkninger når han skriver at blant de mange oversettelsene av *Hedda Gabler* som allerede eksisterer, har han ikke funnet en som formidler det han tror virkelig blir sagt i stykket. Det han ønsker med den nye oversettelsen, er å oppnå en virkning som får frem kjernen i hver replikk. Han vil fremheve det han opplever som formålet med den enkelte replikken i den situasjonen den utsies, og så forsøke å formulere det tilsvarende ("équivalent") på fransk ut fra situasjonen. Regnault hevder at situasjonen faktisk er mer talende enn språket (Regnault 2000: 132). Derfor vil han ikke tilstrebe en ordrett oversettelse, men legge vekt på syntaks og uttrykksmåte. På den ene siden vil han fjerne seg fra norsk syntaks som ofte kan virke tung på fransk. Men samtidig er det viktig å følge tankene slik de fremkommer. Når de presenteres som korte og klare utsagn, må man ikke gripe til franske konstruksjoner som ofte er for kompliserte til å tilsvare fransk talespråk. Ledetråden for oversettelsen, det eneste som virkelig teller, sier Regnault, er å fastholde det som står på spill i hver situasjon ("*l'enjeu* (l'objet) de la situation"). Det gjelder hver scene, personene, deres lengsler og behov. Å ha det for øyet ser han som en nødvendig betingelse for å skape en oversettelse der teksten kan danne grunnlag for teaterforestillinger (Regnault 2000: 132).

Tre begreper danner ifølge Regnault det rommet han beveger seg i som oversetter: norsk bakgrunn, fransk språk slik det faktisk snakkes, og det som står på spill i hver enkelt situasjon. Ved å bevege seg i dette rommet hevder Regnault at han har unnsloppet spørsmålet om han har gjort en oversettelse eller en adaptasjon (Regnault 2000: 132).

Regnault går med dette utsagnet rett inn i kjernen av de oversettelsesproblemer Berman tar opp. Enhver oversettelse må nødvendigvis befinne seg et sted på linjen mellom en avsenderorientert og en mottakerorientert overføring, ifølge Berman. Han har et fleksibelt syn på oversettelse så sant det går klart frem hva som er gjort. For at han skal kunne kalle det en god oversettelse, må den både korrespondere med originalen og samtidig være et selvstendig verk som formidler mellom kulturer. Det er først når overføringen blir så mottakerorientert at den ikke lenger er i overensstemmelse med originalteksten, men tilpasses for ikke å utfordre eller støte mottakerkulturens normer, at Berman mener det er en adaptasjon.

Selv om Regnault ikke selv vil reflektere over om hans overføring av Ibsen til fransk er en oversettelse eller en adaptasjon, har han eksplisitt vist sin posisjon ved å definere sitt handlingsrom og ved å vise hvilke kvaliteter ved teksten han vil forsøke å fremheve. Det

dreier seg for ham om å formidle det som ut fra hans tolkning virkelig sies i originalteksten. Tilpasningen som skjer, skal være et grunnlag for en tilsvarende forståelse på fransk. Den er ikke gjort for å unngå å støte franske lesere eller tilskuere. Dersom oversettelsen faktisk er gjort i overensstemmelse med den posisjonen Regnault beskriver, synes ikke hans oversettelse å være en adaptasjon ut fra Bermans definisjon.

De to kapitlene om oversettelse gir ikke bare et bilde av Regnaults posisjon. De formidler også signaler om hans prosjekt for *Hedda Gabler*-oversettelsen. Som vi så, er det et anliggende for Regnault å forme språket slik at oversettelsen kan fungere som teatertekst. Han refererer til Ibsens egen uttalelse i en opptegnelse til *Hedda Gabler*: ”Hos Hedda ligger dyb poesi på bunden” (HU XI: 501). Regnault knytter det poetiske i Ibsens prosa til noe vi kan forstå som en form for tilleggsbetydning i språket, som når en replikk plutselig røper at en person styres av et innfall eller av en fantasi (”fantasme”) (Regnault 2000: 132-133). Regnault viser at han går detaljert til verks når han analyserer slike betydningsmuligheter i den norske teksten. For eksempel beskriver han over nesten en side Ibsens bruk av tankestrek. Tankestreken fyller en funksjon i Ibsens teatertekster, påpeker han. Den skal representere et opphold i det som sies eller tenkes, en uvilje mot å si mer, noe underforstått, forvirring, uro, en misforståelse eller ganske enkelt et umerkelig behov for å vinne tid (Regnault 2000: 133). På fransk vil det vanligvis tilsvare tre punktumer, skriver Regnault. Imidlertid vil han vise at når han velger å følge originaltekstens tankestreker, innfører han ikke et ukjent uttrykksmiddel i fransk litteratur. Han gir eksempler ved å nevne Victor Hugos teaterstykker og sitere fra dikt av Stéphane Mallarmé. Likeledes omtaler han hvordan muntlig og skriftlig fransk bruker ulike signaler om pause ved å sitere fra en teoretisk artikkel om versekunsten av Paul Claudel.

Både disse eksemplene og Regnaults fokusering på situasjonen og uttrykksmåten bærer bud om et prosjekt. De viser et blikk for vesentlige formidlingsstrategier for at den oversatte teksten skal fungere som grunnlag for teaterforestillinger. Hans kapitler om å oversette bevisstgjør dermed leseren om det Regnault ønsker å oppnå ved oversettelsen, nemlig at det som ligger som en mulighet i originalteksten, også skal kunne frigjøres på en fransk scene.

Samtidig fletter Regnault inn referanser til fransk teater, poesi og teori. Han bevisstgjør på den måten leseren ikke bare om posisjonen og prosjektet som har vært styrende for de valg han har tatt, men også om forbindelser det er mulig å se mellom Ibsen og fransk teater og fransk litteratur. Som vi skal se senere i denne analysen, er det å opprette

forbindelseslinjer mellom *Hedda Gabler* og fransk eller annen europeisk kunst og kultur et hovedanliggende i Regnaults introduksjon.

### 3.4.2 Regnaults tolkning

Regnault åpner sin introduksjon "L'hystérie dans l'espace et dans le temps" med å beskrive Hedda som en kvinne som alle kjenner igjen: "Nous avons tous rencontré Hedda Gabler" (Regnault 2000: 123). Dette står i direkte motsetning til Boyers introduksjon til *Hedda Gabler*, der Boyer åpner med at knapt noe menneske har noe felles med Hedda: "*Hedda Gabler* vaut à peu près exclusivement pour le personnage qui fournit le titre à l'œuvre" (Boyer 1995b: 7). Regnault derimot, plasserer henne midt iblant oss. Slik ses Hedda fra første øyeblikk av også som hjemmehørende i Frankrike.

#### 3.4.2.1 Den hysteriske Hedda

Som mange andre Ibsen-forskere fremhever Regnault flere trekk ved Heddas personlighet som samlet gir grunnlag for en karakteristikk: Hun er en hysteriker. Men han presiserer at hun neppe er et klinisk kasus (Regnault 2000: 123). Hennes drama er mangelen på selv å kunne være et skapende menneske, og samtidig ville være fødselshjelper for andres skapende virksomhet, hevder Regnault. Det er de andres skapende liv og verk som blir årsaken til hennes begjær og sjalusi. Heddas utilfredsstilte behov kommer til uttrykk ved at hennes interesser sirkulerer rundt andre mennesker som er skapende, og rundt en verden som er lukket og forbudt for henne. Det viser seg i kikkermentaliteten, nysgjerrigheten, drømmen om kameratskap mellom mann og kvinne, og i at nytelse skjer gjennom andres "forbudte" opplevelser (Regnault 2000: 124-125). Det hysteriske kommer til uttrykk gjennom hennes voldsomme behov for å vinne makt over en person som er skapende. Regnault refererer her til den franske psykoanalytiker Jacques Lacan, som mener at behovet for å få makt over en man ser opp til ("un maître"), er et trekk ved hysteri (Regnault 2000: 124). Også på enkelte andre steder i teksten finner vi begreper som kan forstås enten ut fra en dagligdags betydning eller i lys av Lacans terminologi. For eksempel bruker Regnault betegnelsene "jouissance" når han påpeker at Hedda opplever nytelse via andres erfaringer, og "fantasme" når han omtaler fantasier som styrer henne. Regnault refererer ikke alltid til Lacan i disse forbindelsene, men lar Lacans stemme klinge med for den franske leseren som kan fange den opp som en mulig innfallsvinkel. Slik legger Regnault ut spor som eventuelt kan videreføres til en dypere forståelse av Heddas karakter ut fra en psykoanalytisk innfallsvinkel til hysteri.

#### 3.4.2.1.1 Hysteri i forskningstradisjonen

Som vi skal se i dette kapitlet, skriver Regnault seg inn i en forskningstradisjon ved å fremstille Hedda som hysteriker. Lesninger av *Hedda Gabler* med hysteri som utgangspunkt setter Hedda inn i en internasjonal sammenheng, og bidrar også til å fremvise ulike tolkningsmuligheter av skuespillet.

I litteraturtidsskriftet *Edda* (4/2005) gir litteraturforsker Hilde Bondevik en oversikt over ulike forståelser og definisjoner av denne diagnosen. Hun tidfester utgangspunktet for hysteriets moderne historie til fransk medisin på 1870- og 80-tallet med legen Jean Martin Charcot som den banebrytende forskeren. Derfra sprer interessen for hysteriet seg raskt i Europa. Det blir en av tidens viktigste kulturdiagnoser. Bondevik referer til at også Ibsen selv omtaler Hedda med betegnelsen hysteri i et arbeidsmanuskript til *Hedda Gabler*: "[...] det indelukkede hos H., hendes hysteri, som egentlig er det motiverende i hele hendes handlemåde [...]" (Bondevik 2005: 325). Imidlertid presiserer Bondevik at det ikke i noen av Ibsens dramaer dreier seg om det Charcot beskrev som det "store" hysteriet med kramper og voldsomme anfall, men om det "mindre" som innebar at hysterikeren var urolig, viste sterk protest, var oppspilt, utilregnelig og labil (Bondevik 2005: 329). Bondevik skriver at Sigmund Freud og utviklingen av psykoanalysen på 1890-tallet var vesentlig for den videre forståelsen av hysteri, men understreker at hysteri er en diagnose som forandrer seg betydelig gjennom tidene (Bondevik 2005: 327). Charcot startet med å se hysteriet som en arvelig, nevrologisk sykdom ut fra en biologisk forklaringsmodell (Bondevik 2005: 329). I dag fortolkes det gjerne som symptomer fremkalt av et sosialt eller kulturelt ubehag (Bondevik 2005: 327). Bondevik gjennomgår hvordan leger, forfattere og litteraturforskere gjennom mer enn hundre år har skrevet om hysteri hos flere av Ibsens kvinneskikkelser ut fra ulike utgangspunkt og med ulike konklusjoner. Det er først og fremst Nora, Hedda og Ellida i *Fruen fra havet* som er blitt omtalt. Også litteraturforskere i vår tid, som Gail Finney, Elaine Showalter, Hans H. Hiebel og Elin Diamond, viser forskjeller i hvordan hysteriet kan tolkes. De knytter det både til et kvinneundertrykkende samfunn og til psykoanalysens (Freuds og Lacans) innsikter i den kvinnelige identitet. Disse to hovedgruppene forgrener seg videre i en mengde ulike fortolkninger (Bondevik 2005: 329-340). Bondeviks egen lesning avdekker at hysteriet hos Ibsens kvinner kan ses som utslag av en protest mot undertrykking og innestengning, "uroens og ustadighetens nødvendige protest overfor den maskuline dominans" (Bondevik 2005: 341).

Når Bondevik gjennomgår lesninger av Ibsens dramaer med hysteri som utgangspunkt, er det ikke for å redusere tekstene til eksempler på en diagnose eller å fremsette hysteri som forklaring på kvinnenenes reaksjoner. Det som er hensikten, skriver Bondevik, er å

tydeliggjøre hvordan hysteri som innfallsvinkel kan bidra til å fremvise tekstens mange meningsmuligheter (Bondevik 2005: 328).

At Bondevik ikke ønsker å fremsette hysteri som en forklaring på kvinners reaksjoner, kan synes å stå i motsetning til det Ibsen selv hevdet i sitatet over. Ibsens fremstilling kan forstås som at hysteriet eller det innelukkede er en forklaring på Heddas handlinger. Men som Bondevik selv påpeker, har forståelsen av hysteri vært i stadig endring. Når det hysteriske i vår tid i stedet ses som symptomer, kan det danne utgangspunkt for å undersøke hva Ibsens tekst rommer av pekere til mulige årsaker bak det hysteriske uttrykket. Hysteri blir da ikke i seg selv en forklaring. Forklaringen søkes i områder som ligger bakenfor hysteriet og forårsaker det.

#### 3.4.2.1.2 Hysteri som brobygger

Slik jeg forstår Regnaults presentasjon, er den et bidrag til tolkninger basert på vår tids forståelse av hysteri. Som vi så over, hevdet Regnault at Heddas hysteri var utslag av hennes utilfredsstilte behov for å skape, men hans introduksjon åpner også for andre innsikter i hva som kan forårsake hennes hysteri. Regnault antyder årsaker som er miljø- og kulturbasert, som det trange borgerlige miljøet, det konvensjonelt fastlagte bilde av hva som er kvinnelig, umyndiggjøringen og det innestengte livet der kvinner ikke kan leve det livet menn kan leve (Regnault 2000: 125, 131). Han påpeker derved at Heddas hysteri kan være resultat av det Bondevik betegnet som et kulturelt eller sosialt ubehag, og viser på den måten at det også foreligger muligheter til sosiologiske og feministiske lesninger av hysteriet.

Regnault fremhever det feministiske aspektet når han gjør en eksplisitt sammenligning mellom *Et Dukkehjem*, *Fruen fra havet* og *Hedda Gabler*. Han ser dem alle som uttrykk for et generelt problem: kvinnens stilling som ufri og utnyttet. Han viser at for de tre ulike kvinnene tilbyr de tre skuespillene ulike løsninger. Slik setter Regnault *Hedda Gabler* også inn i en større feministisk sammenheng med andre stykker i Ibsens produksjon.

Norsk miljø og kultur anses av Regnault som avgjørende for en av de måtene Heddas hysteri ytrer seg på. I stykket nevnes ofte hennes redsel for skandaler. Det er det mørke, nærmest uhyggelige ("sinistre") Norge som kan ha formet Heddas redsel for skandaler, hevder Regnault. Men allikevel nyter hun å leve gjennom andres skandaløse eller "forbudte" opplevelser. Derfor er redselen mindre et utslag av respekt for konvensjonelle regler enn for at andre skal få innsikt i hennes innerste hemmeligheter, hennes seksuelle traume eller primitive behov, noe det ville være en uhyrlig handling å avsløre i det mørke Norge, mener han (Regnault 2000: 126). Denne forståelsen av Norge som ett miljø, mørkt og trangt, der redselen

for andres blikk og ønsket om å fremstå som respektabel dominerer, møtte vi også hos Boyer. Men i motsetning til Regnault påpekte Boyer at slike miljøer finnes også i Frankrike (Boyer1989: 8).

I Regnaults introduksjon er dette den eneste forbindelsen til norske forhold som har betydning for fortolkningen av stykket. Denne oppfatningen av Norge faller sammen med et tilsvarende syn hos andre introduksjonsforfattere (Boyer, Jacques), og underbygger dermed en antagelse om at i Frankrike er dette en vanlig måte å se Norge på. Regnault presenterer Norge som et homogent miljø. Han eksotiserer i denne sammenheng Norge for leseren, noe jeg ser som en orientaliserende tendens, slik vi også så det hos Boyer. Den fortolkningsmessige konsekvensen er at det kan forhindre leseren av introduksjonen i å kunne se en forbindelse til andre borgerlige miljøer, og til det opprøret mot konvensjoner og hykleri som foregikk i Europa i siste halvdel av det 19. århundre.

Regnaults introduksjon er altså ikke en gjennomgang av én tolkning av hysteri, men derimot en åpning for den franske leseren til forskjellige tolkninger. I tillegg setter Regnault Ibsens drama inn i det vi i Bondeviks artikkel har sett ikke bare er en norsk eller fransk, men en vestlig forskningstradisjon. På den måten fremstår Regnaults presentasjon av Hedda også som en formidling mellom kulturer.

### **3.4.2.2 Den europeiske Hedda**

I introduksjonen til Hedda Gabler har Regnault også benyttet seg av en mengde allusjoner, sitater og sammenligninger. På forskjellige måter trekker han inn referanser til høydepunkter i europeisk kulturhistorie som franske lesere kan kjenne. Ved å se skuespillet i lys av disse åpner Regnault en vei til å formidle sine tolkninger. Via gjenkjennelige forhold har han mulighet til å gjøre Ibsens drama lettere tilgjengelige i mottakerkulturen. Jeg vil i det følgende se på hvordan Regnault gjør dette.

#### **3.4.2.2.1 Allusjoner, sitater og sammenligninger**

Hvorfor har Ibsen aldri fremstilt en kvinne som selv er skapende og uavhengig av andre? spør Regnault. Han foreslår flere mulige svar, også de formulert som spørsmål til leseren, og illustrerer dem med eksempler på kjente kvinner som har hatt selvstendige liv og ulike relasjoner til menn (Regnault 2000: 124-125). Når han omtaler Irene i *Når vi døde vågner*, beskriver han henne som en inspirator for billedhuggeren, men påpeker at hun aldri selv var skapende og dermed ikke var Camille Claudel. Lou Andreas-Salomé blir et eksempel på kameratskap mellom mann og kvinne. Regnault sier at hun var kamerat av blant andre filosofene Friedrich Nietzsche og Paul Rée (Regnault 2000: 124-125). Men han gir ikke mer

informasjon om disse kvinnene, og oppretter ikke tydelig de forbindelsene som kan gi perspektiv til Ibsens personer. At Claudel (1864-1943) både var inspirator for Auguste Rodin og selv billedhugger, at hun samarbeidet med ham og hadde et dramatisk kjærlighetsforhold til ham, nevnes ikke. At den russisk-tyske forfatteren og psykoanalytikeren Andreas-Salomé (1861-1937) også var kamerat av forfatteren Rainer Maria Rilke og elev av Sigmund Freud, at hennes forhold til de mange berømte menn langt fra var bare kameratskap fra mennenes side, og at hun i 1892 utga sin bok om Ibsens kvinneskikkelser, *Henrik Ibsen's Frauen-Gestalten nach seinen sechs Familien-Dramen*<sup>12</sup>, er forbindelser leseren selv må fange opp. Regnault gir ikke svar, han legger bare ut tråder til videre refleksjon. Ved allusjoner går Regnault ut fra noe underforstått som utgjør et fortolkningsfellesskap leseren kan ha større eller mindre del i. Han lar på den måten leserens kunnskap og horisont være avgjørende for de perspektiver som kan åpne seg.

Regnault alluderer til eller siterer en mengde verk eller personer i europeisk kulturhistorie. Han nevner Faust og sier at Hedda er en Mefistofeles i kvinneskikkelse når hun frister Ejlert Løvborg til å drikke og slik setter ham på prøve. Tant Julle er dødens budbringer, det kunne vært et ledemotiv i en Wagner-opera. Det alluderes til Tsjechov angående revolverne som frampek til Heddass og Løvborgs død (Regnault 2000: 127-129). Det siteres noen ord fra Arthur Rimbauds dikt "Le bateau ivre" når Regnault skal beskrive Ibsens teknikk i forbindelse med tid. Sitatet, "houle à l'assaut des récifs", beskriver hvordan havdønningene velter inn over skjærene, som i stadige angrep. Slik opplever Regnault tiden i skuespillet: Stadige bølger som vekselvis tildekker og avdekker et skipsvrak, personene i *Hedda Gabler* er som skipbrudne som lider, rives i stykker og forgår (Regnault 2000: 128).

Før jeg går videre med flere eksempler, vil jeg prøve å se hvordan sitatet fra 11. strofe av Rimbauds dikt kan fungere for en fransk leser. Regnault har, som gjengitt ovenfor, kort tolket sitatet for leseren, relatert til tiden i dramaet. Jeg forstår dette som en billedlig fremstilling av Ibsens retrospektive teknikk, men Regnault nevner ikke dette begrepet. Han skriver heller ikke om fortid og nåtid, og gir ikke flere forklaringer. For en leser som kjenner den retrospektive teknikken, fremhever bildet det dramatiske og uunngåelige. Man kan se fortiden som bølger som kommer veltende inn over mennesker som har grunnstøtt. Hver bølge lager kaos i de skipbrudnes liv inntil den trekker seg tilbake og lar nåtiden ligge der avdekket og istykkerslått. Stadig kommer det nye bølgeangrep fra fortiden, det er som en naturkraft som hver gang avdekker, ryster og endrer nåtiden.

---

<sup>12</sup> Boken ble oversatt til norsk allerede året etter av Hulda Garborg, med forord av Arne Garborg: *Henrik Ibsens Kvindeskikkelser* (1893).

For en leser som ikke på forhånd vet hvordan Ibsen strukturerer forholdet mellom fortid og nåtid i sine samtidsskuespill, tror jeg allikevel det kan være vanskelig uten mer informasjon å gripe sammenhengen mellom bildet og Ibsens tekst. Regnaults bilde vil sannsynligvis også bare gi en begrenset forståelse, for det fremgår ikke klart at det voldsomme møtet mellom nåtid og fortid også bevirker at heller ikke fortiden lenger fremstår som før.

I introduksjonen er det flere eksempler som knytter måten *Hedda Gabler* er komponert på, til andre kunstverk. Regnault benytter da også uttalte sammenligninger. Ibsens dramaturgi er så gjennomkomponert at den minner om en symfoni, eller kanskje en polyfon komposisjon, foreslår Regnault. Musikken fremkommer slik sett gjennom organiseringen av verket. Også replikkene, slik de følger på hverandre i dialogen, minner om musikk. Selv om de er korte, er utsagnene som en chaconne av Bach: hvert utbrudd, hver innskutt bemerkning, en nøling eller en betoelse er til det ytterste ladet med det usagte, med uventete dybder, som om sjelen var et helt orkester som spiller under overflaten (Regnault 2000: 129-130).

Regnault griper videre tilbake til antikken når han hevder at *Hedda Gabler* sannsynligvis er en tragedie, som *Antigone*. I tilfellet *Hedda Gabler* utgjøres de sterke kreftene som bevirker det tragiske utfallet, av det borgerlige samfunnet og de middelmådige menneskene rundt Hedda. Det er skjønnheten i Heddas forferdelige handling som både kan frigjøre ("dispenser") tilskueren fra det forferdelige og inspirere tilskueren til kanskje selv å foreta mindre forferdelige, men like skjønne handlinger, ifølge Regnault (Regnault 2000: 131). Slik jeg forstår dette utsagnet, formidler Regnault her sin oppfatning av Aristoteles' renselsesbegrep *katharsis*. Regnault presenterer tragediens virkning på tilskueren som en positiv frigjøring. Men han går ikke inn i en videre begrunnelse eller diskusjon av tragedieaspektet i *Hedda Gabler*. Imidlertid ligger det en reservasjon i hans formulering om at *sannsynligvis* ("sans doute") er dette en tragedie. Derved åpner han for at leseren kan reflektere over hvorvidt dramaet er en tragedie i klassisk forstand eller ikke.

Fordi tragedieaspektet i *Hedda Gabler* ofte har vært gjenstand for diskusjon i Ibsen-forskningen, vil jeg kort referere noen sentrale synspunkter. Som vi så i kapittelet om Boyer, hevder Daniel Haakonsen at med Ibsens idealistiske helter gjeninnføres tragedien i moderne teater. Hans syn er at selv *Hedda Gabler* med alle sine usympatiske sider har en idealistisk drøm. Når hun ikke kan leve den ut i det trange, småborgerlige samfunnet, er hun villig til å dø for å bevare sin drøm om frihet og skjønnhet (Haakonsen 1969: 13, 20). Men ikke alle Ibsen-forskere leser samtidsstykkene som tragedier. For eksempel argumenterer Sigurd Aa. Aarnes for at dersom vi frikjenner *Hedda* moralsk fordi det er umulig å realisere en fri



tilværelse innenfor rammene av det borgerlige samfunn hun lever i, kan hun ikke være en tragisk helt, idet helten kjennetegnes av frihet til å treffe moralske valg og ta ansvaret for sine handlinger (Aarnes 1981: 306). Andre har pekt på at Hedda hverken fremkaller medfølelse eller frykt hos tilskueren, hvilket var et kjennetegn ved den antikke tragedien. I sin hovedoppgave om *Hedda Gabler, Det poetiske, das Unheimliche og det tragiske* (2002), skriver Ane Haukebø Aasland at Hedda fremkaller ambivalente følelser, både sympati og medlidenhet, men også frykt og sågar avsmak. Og tilskueren renses så absolutt ikke, men uroes, for ifølge Aasland er det ingen heroisme i Heddas prosjekt. Det innebærer ingen egen risiko. Det er ikke Hedda selv, men Løvborg som skal gjennomføre den heltemodige handlingen i skjønnhet (Aasland 2002: 97).

Tragedieaspektet i *Hedda Gabler* videreføres av Regnault til også å gjelde et fellesskap med fransk klassisistisk tragedie (Regnault 2000: 125). Stedets, tidens og handlingens enhet overholdes nokså nøye. Handlingen kan resymeres til ”den dagen Hedda bestemte seg for å begå selvmord”. Men veien frem dit består av en hel del hendelser utenfor Tesmans stuer, skriver Regnault. Leseren eller tilskueren er som i klassisistiske tragedier ikke selv til stede ved disse hendelsene. De presenteres i stedet som fortellinger. Fortellingene fremkommer ved at Hedda stiller de besøkende spørsmål eller får dem til å snakke. Eksempler er ungarsgildet hos Brack og natten som fører til Løvborgs død (Regnault 2000: 126). Men viktige hendelser presenteres også på andre måter. Det er scener der vi ser det som foregår, men ikke hører, som mennene som sitter i bakværelset og drikker punsj. Og til slutt scenen der vi hører, men ikke ser, nemlig Heddas selvmord (Regnault 2000: 126).

I disse påpekningene av elementer i Ibsens dramaturgi er det teatermannen Regnault som trer frem for leseren av introduksjonen. Ved å se Ibsens skuespill i forlengelsen av fransk klassisistisk tragedie, knytter han an til franske teatertradisjoner. Han reduserer derved avstanden mellom franske lesere og Ibsens tekst ved å fremheve det som utgjør et felles forståelsesgrunnlag.

Som vi har sett noen eksempler på, utvider Regnault leserens muligheter til forståelse av *Hedda Gabler* ved å sette dramaet inn i en større kultursammenheng. Det gjør han dels ved sammenligninger, men mest ved å relatere tematiske og dramaturgiske elementer i skuespillet til en mengde allusjoner og sitater. Introduksjonen fremhever dermed intertekstuelle forbindelser mellom *Hedda Gabler* og norsk, fransk og øvrig europeisk kultur, og påvirker på den måten meningsproduksjonen som foregår hos leseren. Fordi de intertekstuelle relasjonene er så fremtredende i Regnaults introduksjon, vil jeg her se nærmere på den intertekstuelle prosessen i hans tekst. Som vi så i forbindelse med intertekstbegrepet i kapittel 3.3.2.1, kan

både forfatterens og leserens bevisste og ubevisste meningsproduserende forbindelser til en tekst anses som intertekster. Også Regnault fremstår i sin introduksjon både som en leser av Ibsens tekst og som en forfatter som videreformidler sine intertekstuelle assosiasjoner som grunnlag for nye leseres meningsproduksjon.

Som *leser* av dramaet er ikke Regnault opptatt av å argumentere for hvilke kilder som bevisst eller ubevisst kan ha påvirket Ibsen. Men han ser som leser en mengde forbindelser til andre litterære tekster og litterære sjangre, til rytmiske mønstre i musikk, til billedkunst, religion og vitenskap som for ham ligger i teksten og produserer betydninger. Ut fra Barthes syn leser han slik sett Ibsen-teksten på en åpen måte, den fremstår som et vidt intertekstuell felt med mange muligheter for fortolkninger.

Som *forfatter* søker Regnault å videreformidle sine bevisste meningsproduserende referanser. De fremkommer som sammenligninger, som eksplisitte eller implisitte allusjoner og som sitater. Men han gir bare startsignalet. Som vi så over, vil derfor leserens horisont være avgjørende for hvilke perspektiver som kan åpne seg.

Det er i denne sammenheng aktuelt å spørre om Regnault med sine intertekstuelle referanser styrer leserens betydningsproduksjon. Den danske litteraturviteren Bo Steffensen fremholder i kapittelet "Receptionsæstetik" i *Litteraturens tilgange* (2001) at intertekstuelle sammenligninger forutsetter et fortolkningsfellesskap dersom de skal gi mening. Faren er, sier han, at leseren da projiserer inn den felles forforståelse og så fortolker de relevante elementene i teksten i overensstemmelse med det forutsatte (Steffensen 2001: 334).

Etter mitt syn er to forhold avgjørende i denne sammenheng. For det første kan mengden av allusjoner og sitater åpne for det Barthes kaller et polysemisk rom, det vil si at mange mulige meninger krysser hverandre (Barthes 1985: 998). For det andre er de signalene som legges ut til videre refleksjon i introduksjonen, små og bare antydende. På grunn av både mengden og de forsiktige signalene mener jeg at leseren ikke bindes av Regnault i sine assosiasjoner. Leserens må fullføre sammenligningene på egen hånd, og blir på den måten fristilt til egne fortolkninger ut fra egen horisont.

Det er også relevant å spørre om de intertekstuelle forbindelsene virkelig er fruktbare når man går inn i dem. Regnault kaster frem en virvel av allusjoner og sitater som han ikke utarbeider videre. Man kan innvende at det ligger noe uforpliktende i en slik teknikk. Min opplevelse av Regnaults tekst er at den har et ambisiøst opplegg på leserens vegne. Den forutsetter en stor grad av kulturkunnskap. Jeg har ovenfor sett nærmere på noen få av de parallellene han trekker, og har funnet at i hvert fall de kan være utvidende for forståelsen. Men jeg har også funnet at det forutsettes et analysearbeid fra leserens side, og at de fleste

eksemplene krever nokså presis kunnskap, for eksempel om Ibsens retrospektive teknikk, for å gi utbytte.

Regnaults egne ord om posisjon og prosjekt anla på den ene siden et handlingsrom som ikke skulle redusere overføringen av *Hedda Gabler* til en tilpasning til den franske mottakerkulturen, men derimot åpne for en forståelse av det Regnault mener virkelig står på spill i den enkelte situasjon. Dernest skulle den franske teksten frigjøre det som ligger som fortolkningsmuligheter i originalen. Både ved at Regnault antyder ulike grunner til Heddas hysteri, og ved at de mange intertekstuelle forbindelsene går på tvers av landegrensene og bare er antydende, bindes ikke leseren hverken til én betydning av teksten eller til å se den som produkt av én kultur. Ved de mange fortolkningsmuligheter Regnault fremviser, mener jeg at han gir leseren av introduksjonen muligheter til en opplevelse av *Hedda Gabler* som samsvarer med de målene han har presentert.

### **3.5 BRIGITTE JACQUES' REGI AV *HEDDA GABLER***

I tillegg til sin egen introduksjon har Regnault gitt plass til et annet fransk blick på *Hedda Gabler*. Brigitte Jacques er teaterselskapet Compagnie Pandoras regissør. Hun har ikke oversatt Ibsens tekst, men hennes kapittel "Victime et criminelle" utfyller Regnaults presentasjon. Mens Regnault har vektlagt den språklige utformingen, har hun i stor grad konsentrert seg om det visuelle i overføringen.

Som introduksjonens overskrift viser, ser Jacques Hedda som både offer og kriminell. Jeg vil i det følgende se hvordan Jacques begrunner disse to posisjonene, for derigjennom å vise hennes prosjekt og horisont når det gjelder overføringen av et verk fra en fremmed kultur til franske forhold.

#### **3.5.1 Hedda som offer**

Ifølge Jacques er Hedda et offer for det trange, provinsielle miljøet, det middelmådige ekteskapet og en udefinierbar lengsel mot noe annet (Jacques 2000: 117). I Jacques' biografisk orienterte tolkning, "il y a une part autobiographique très importante dans cette œuvre" (Jacques 2000: 117), ses disse forholdene som et uttrykk for Ibsens eget liv mens han bodde i Norge. Hedda og Løvborg viser hvordan Ibsens liv ville blitt dersom han ikke hadde forlatt landet. Han ville tatt sin død av å forbli i Norge, mener Jacques. Derfor tenker hun seg at Ibsen hadde kunnet si: "Hedda, det er meg", slik den franske forfatteren Gustave Flaubert (1821-1880) sa om Emma Bovary. Hun påpeker at det er mange paralleller også mellom

*Hedda Gabler* og *Madame Bovary*, og at de ovenfor nevnte forholdene gjør at de to hovedpersonene deler skjebne (Jacques 2000: 117). Slik formidler hun at både miljø og tema i *Hedda Gabler* er gjenkjennelig også i Frankrike

Men Jacques' beskrivelse innfører også en begrensning i det miljøet vi møter i dramaet. Hun viser til stykkets orgier med alkohol, blodige scener, mord, redsel og bakkantiske drømmer, og hevder at "[l]a pièce effectue une échappée fantastique hors de ce monde protestant, qui ne sait régler le désir que par l'argent" (Jacques 2000: 118). Det går ikke klart frem av utsagnet om Jacques med "ce monde protestant" bare sikter til menneskene i miljøet rundt Hedda og Løvborg i fiksjonen. Når hun skriver at "[l]a pièce effectue" (min uth.), kan det også forstås som om stykket *Hedda Gabler* skiller seg ut fra det protestantiske Norge på Ibsens tid. Ved den parallellen vi allerede har sett at Jacques etablerer mellom miljøet i fiksjonen og miljøet i Norge, kan utsagnet altså forstås som relevant både for fiksjonen og for det historiske Norge. Uavhengig av hvilken tolkning man velger, presenterer Jacques *Hedda Gabler* i en protestantisk kontekst. Jacques' bemerkning er interessant, for den gjentar og bekrefter min påstand i innledningen til kapittel 3.3.3, nemlig at omtale av norsk litteratur i Frankrike svært ofte får en tilføyelse om protestantisme, gjerne med en udokumentert, generell påstand om puritanisme eller om strenge, mørke og knugende forhold.

Her fremstilles pengers betydning som "kjøpekraft" i følelseslivet som en side ved protestantismen. Det fastslås både at penger er det eneste middel til å løse følelsesmessige problemer blant norske protestanter, og at denne løsningen særlig gjelder for det protestantiske miljøet. Så vidt jeg kan se, gir ikke Jacques noen signaler i artikkelen som kan forklare eller belyse denne påstanden. Den hverken refereres til eller brukes til en videre fortolkning i artikkelen. Den blir hengende som et løst anslag.

Jacques beskriver Hedda og Løvborg som to begavede, men for skjøre mennesker til å overleve i en syk verden ("un monde malade") (Jacques 2000: 117). Ved den parallellen Jacques har trukket mellom miljøet i stykket og det historiske Norge, kan vi konstatere at som en fransk forståelse av *Hedda Gabler* – og muligens av Norge på 1800-tallet – fremhever Jacques at miljøet er protestantisk, at følelseslivet av den grunn er styrt av penger, og at det er en syk verden. At det gjelder Norge, underbygges av Jacques' egen antagelse om at fordi Ibsen egentlig elsket Norge, ville han vise frem Norge på sitt mest sykelige ("morbide") i håp om en endring (Jacques 2000: 118).

Ved å understreke det protestantiske og norske glipper mye av det fellesskapet Jacques påpekte i forbindelse med *Madame Bovary*. Som leser blir jeg dermed sittende igjen med et uklart bilde av om Jacques anser Ibsens stykke som representativt også for borgerlige miljøer

i Frankrike eller ikke, og om offerrollen dermed må forstås mot en norsk bakgrunn uten tilsvarende gyldighet for Frankrike.

### **3.5.2 Hedda som kriminell**

Jacques' fortolkning av Hedda gir bakgrunn for å forstå at hun også betegner Hedda som kriminell. Det er Ibsens geni, skriver Jacques, at han omformer Heddas stilling som et offer – kreftene i familien og miljøet rundt henne er knusende – til en kriminell. Det gjør Ibsen ved å avdekke hvordan undertrykkelse og forbud virker på en så begavet person som Hedda: Det graves en avgrunn av fantasier og forestillinger i henne (Jacques 2000: 119).

Leseren må selv fullføre tankegangen om hvordan denne avgrunnen gjør Hedda kriminell. På forskjellige steder i Jacques' introduksjon finner vi brokker av analyser som samlet kan gi en forklaring. De viser at Jacques legger seg tett opp til Regnaults analyse av Hedda. Som han tar hun utgangspunkt i at Hedda er en hysteriker, og hun legger ut de samme referansene til Lacan som Regnault gjorde. Hun fremhever at Ibsen utstyrrer sine personer med et knippe definerbare og udefinerbare lengsler og begjær som hverken psykologiske eller sosiologiske forklaringer kan fange inn uten å redusere teksten (Jacques 2000: 118). Men Jacques konsentrerer etter hvert sin lesning av hysteriet til ett aspekt: Heddas utilfredstilte kvinnelig begjær, hennes fortrenge seksualitet. Det er denne fortrenningen som får en uvanlig dimensjon ("une dimension extraordinaire") i *Hedda Gabler*, hevder Jacques (Jacques 2000: 118).

Jacques gir eksempler på handlinger av uvanlige dimensjoner. Det er disse handlingene leseren må forstå som kriminelle. De fremstilles som forårsaket av de fantasier og forestillinger som følger av Heddas seksuelle fortrenning, kombinert med følelser som sjalusi, redselen for å havne i Bracks garn og redselen for skandale. Som eksempler nevnes at Hedda bidrar til Løvborgs død, at hun av sjalusi overfor Thea brenner Løvborgs manuskript, Løvborgs og Theas åndelige barn, og at hun til slutt selv begår selvmord (Jacques 2000: 118-119).

#### **3.5.2.1 Den tidløse Hedda**

Men Ibsen moraliserer ikke, påpeker Jacques. Han får oss til å like også de onde sidene i dette utrolig kompliserte mennesket (Jacques 2000: 120). Det er drivkraften bak disse onde sidene ved Hedda, nemlig det undertrykte og fortrenge, som interesserer Jacques spesielt. Som regissør er hun ikke så opptatt av miljøet, for det har endret seg. Det er det tidløse ved Hedda hun vil prøve å fremstille på scenen. Hun omtaler det som det grenseløse i sinnet. Det er noe

som ikke kan bestemmes, de utallige og udefinerte lengsler, noe ”umulig” i Heddas begjær. Hun vil få frem det skjulte bak overflaten, og dybden av det usagte i de tilsynelatende banale dialogene (Jacques 2000: 121-122). Det er slik Jacques presenterer det jeg ser som hennes prosjekt.

Heddas fortrenkte begjær tar uforklarlige og tragiske veier, skriver Jacques, og i det gjenkjenner hun kvinner fra Det gamle testamente, fra gresk mytologi og fra romersk historie. Som en parallell til Heddas forhold til Løvborg alluderer Jacques til den jødiske kvinnen Judith i Det gamle testamente, som forførte en fiende og siden drepte ham. Det greske sagnet om Medea, som av sjalusi og hevnlust drepte sine egne barn, viser oss en forløper for Hedda som brenner Løvborgs og Theas åndelige barn. Til slutt nevnes den romerske Lucretia fra det 6. århundre før Kristus. Ifølge sagnet begikk hun selvmord etter en voldtekt. Jacques påpeker at en drivkraft til Heddas selvmord er redselen for en tilsvarende handling fra Bracks side, noe han nøye planlegger (Jacques 2000: 118-119).

Jacques går ikke videre i sine sammenligninger. Imidlertid har hun trukket frem legendariske kvinner hvis dramatiske historier har inspirert mange forfattere, malere og musikere. Selv om Jacques ikke refererer til noen kunstverk i denne sammenheng, kan hun ved sine sammenligninger generere slike intertekstuelle assosiasjoner hos leseren. Derved vil ikke bare vesentlige sider ved Heddas liv og personlighet oppleves som tidløse, slik Jacques ønsker med sitt prosjekt. Hedda vil på den måten også settes inn i en utvidet europeisk sammenheng som kan fungere som brobygger mellom kulturer. Slik viser både Jacques og Regnault tydelig at kulturen forstått som det vi har tilegnet oss, som det vi har, kan være med både å styre hvordan vi opplever en tekst og å åpne veier til større forståelse.

I introduksjonen fremstiller Jacques sitt teaterprosjekt på en måte som gjør at også leseren kan visualisere det. Med regissørens blikk søker hun detaljer som kan overføres til scenen for å anskueliggjøre det skjulte og usagte, og hun beskriver dem for leseren. Jacques trekker i denne sammenheng frem tre malere: franske Balthus (1908–2001), østerrikske Gustav Klimt (1862–1918) og norske Edvard Munch (1863–1944). De fremviser hver på sin måte noe som bor i Hedda. I deres bilder ser Jacques noe hun tenker seg Hedda kunne ha blitt, men aldri fikk levd ut, eller noe som allerede var til stede i Heddas barndom (Jacques 2000: 121).

Fordi Jacques tar utgangspunkt i Heddas undertrykte seksualitet, blir forestillingen om Hedda og Løvborg som sitter på en sofa, fordypet i hemmelige samtaler om Løvborgs erotiske erfaringer, en sentral referanse for henne. Hos Balthus kan hun studere hvordan unge piker

sitter på sofaer og stoler, drømmende, ofte nakne og i uanstendige stillinger. Det er Hedda slik hun aldri våget å forfølge sine drømmer (Jacques 200: 120-121).

Hos Klimt er det særlig farvene, gull, rødt og rosa, som sammen med blikkene og ansiktsuttrykkene assosieres med en sensualitet Hedda må ha kjent i seg selv, men aldri kunne leve ut. Et eksempel er Klimts versjon av Judith og Holofernes, påpeker Jacques (Jacques 2000: 121). Likeledes er Klimts fremstilling av kvinners bølgende hår og deres hårfarger en parallell til Ibsens bruk av ulikhetene i hårfarger og hårfylde hos Hedda, Thea og Diana. Jacques ser at i Ibsens tekst formidler kvinnenens hår varierende grad av sensualitet, noe som igjen danner grunnlag for sjalusi, fantasi og voldsomhet. Håret anskueliggjør Heddas skjulte begjær som til slutt vender seg mot henne selv (Jacques 2000: 121).

Alle Munchs bilder er som et akkompagnement til Ibsens verk, fortsetter Jacques. Løvborg, med sitt skjøre kunstnersinn, kunne figurert i malerier som *Skrik*, *Sjalusi* og *Angst*. Den unge Hedda er som den bluferdige unge piken på sengekanten i *Pubertet*, der en udefinerbar skygge følger henne på veggen bak (Jacques 2000: 121).

Med Balthus, Klimt og Munch trer en poetikk om kroppen og kvinnens sjel sterkt og tydelig frem – som hos Ibsen, skriver Jacques (Jacques 2000: 121). Slik jeg forstår dette utsagnet, ser Jacques derved de fire kunstneres verk som kilder å øse av, en skole for fremstillingsformer til inspirasjon for andre som vil formidle sammenhengen mellom kvinnens kropp og det Jacques betegnet som det grenseløse i kvinnens sinn.

### 3.5.3 Konklusjon

Slik jeg leser Jacques' introduksjon, finner jeg at hennes fortolkning av *Hedda Gabler* er gjort ut fra en horisont der teaterregissørens oppgave er det sentrale. En regissør må foreta valg mellom ulike fortolkningsmuligheter av personene når stykket skal spilles på en scene. Jacques har antydnet flere mulige måter å forstå Hedda på, men konsentrert seg om en seksuelt orientert psykoanalytisk tolkning. Hun presiserer at i hennes tolkning spiller miljøet rundt Hedda en underordnet rolle (Jacques 2000: 121). Ved det har hun valgt hvilke kvaliteter ved teksten hun vil vektlegge, og hun har tydeliggjort sine valg, slik Berman understreker betydningen av i sin oversettelsesetikk.

Prosjektet for introduksjonen har vært å få leseren til å visualisere teatertolkningen. Med det for øyet har hun, som Regnault, benyttet seg av intertekstuelle relasjoner som leseren kan kjenne seg igjen i, samtidig som hun viser at i hennes tolkning representerer *Hedda Gabler* tidløse, europeiske problemer. Slik fremstår både Jacques' og Regnaults introduksjoner som formidlere mellom kulturer.

Jacques går lenger enn Regnault i å utføre en sammenligning mellom Hedda og intertekstene. Hun tydeliggjør de bildene hun som introduksjonsforfatter ønsker å videreføre til leseren. Det ser jeg som en utdypning av det tolkningsvalget hun har måttet foreta. Men samtidig styrer hun dermed leserens egen betydningsproduksjon mer enn det Regnault gjør.

Som hos Regnault er det også i denne sammenheng relevant å stille spørsmål om de intertekstuelle relasjonene er fruktbare. Slik jeg opplever dem, er de fruktbare på to måter. For det første er de et bidrag til å gjøre kompliserte sammenhenger i stykket lettere tilgjengelig ved at det kompliserte kan visualiseres. Selv om de intertekstuelle referansene allikevel bare i begrenset grad tilfører leseren ny forståelse av dramaet, er det også fruktbart at de viser at *Hedda Gabler* er i slekt med europeisk kulturliv for øvrig. Til tross for at både Regnault og Jacques har påpekt noe norsk, mørkt og protestantisk ved stykket, bidrar dermed deres introduksjoner i langt større grad til det motsatte, nemlig å motvirke det tradisjonelle franske bildet av Ibsen dramaer som utpreget nordiske.

Ved at Regnault og Jacques trekker inn intertekstuelle referanser fra mange europeiske områder, løser de, via en tredje mulighet, problemet med å velge mellom en mottakerorientert og en avsenderorientert overføring. Når de henter eksempler også utenfor fransk og norsk område, føres introduksjonens franske leser til den norske forfatteren via kulturelle relasjoner som er kjente referanseområder. Men samtidig kan den franske leseren oppleve at forfatteren via de samme veiene føres til ham. Slik bidrar introduksjonsforfatterne til å bygge en bro uten å lese inn en særpregt norsk eller fransk forståelse, men fremhever at det for den franske leser som kjenner de intertekstuelle referansene, allerede finnes et grunnlag for forståelse uten at Ibsen-teksten må tilpasses mottakerkulturen.



## KAPITTEL 4: AVSLUTNING

---

“Det man læser i Oversættelse staar jo altid i Fare for at blive mere eller mindre misforstaaet; thi Oversætterne er desværre altfor ofte noget uforstaaende. Jeg tror, at om vi læste hinanden i Originalsproget, vilde vi naa til en langt inderligere og dybere Forstaaelse af Indholdet.” (HU XV: 416)

Slik formulerte Ibsen seg i en tale ved Svensk forfatterforenings middag i Stockholm i 1898. Vår tids oversettelsesteoretikere vil kanskje ikke være udelt enige med Ibsen. Som vi har sett, hevder mange at en oversettelse kan berike originalteksten ved å få frem betydninger som ellers ikke ville kommet til syne. Ut fra en hermeneutisk tankegang kunne vi med Gadamer si at selv om teksten leses på originalspråket, vil fortolkningen bli annerledes på grunn av leserens fremmede horisont. En slik fortolkning vil ifølge Gadamer være en produktiv forståelse. Som Ibsen hevder, er det alltid en *fare* for å bli misforstått. Men både lesningen av en oversettelse og av en originaltekst vil kunne innebære fortolkninger som gir en ”inderligere og dybere Forstaaelse af Indholdet”.

På bakgrunn av en beskrivelse av hva introduksjonsforfatterne fortolker som fremmed i samtidsskuespillene, og hvordan dette fremmede relateres til Ibsen-teksten, har jeg med Bermans analysemodell som ledetråd forsøkt å rekonstruere noen elementer av den enkelte introduksjonsforfatterens fortolkningshorisont, posisjon og prosjekt for overføringen av Ibsen til fransk. Denne analysen har dannet utgangspunkt for å vurdere de valg som er gjort når det fremmede overføres til leseren som en forforståelse av Ibsens tekst. Den har gitt grunnlag for å evaluere i hvilken grad introduksjonsforfatteren ivaretar Ibsen-tekstens betydningsmangfold, og om introduksjonsforfatteren er en brobyggende formidler mellom avsenderkulturen og mottakerkulturen. Likeledes har jeg ønsket å hente ny innsikt ved det som for meg som norsk leser virker fremmed i de franske introduksjonene.

Bildet av hvorvidt Ibsens samtidsskuespill faktisk oppleves som fremmede for en fransk leser, er ikke entydig. Det beveger seg mellom to ytterpunkter. Eydoux representerer det ene ytterpunktet. Der forekommer det ingen signaler om fremmedhet som skaper en avstand mellom avsenderkultur og mottakerkultur. Det andre ytterpunktet representeres av Boyers fire introduksjoner. Skuespillene ses der i stor grad som uttrykk for en utpreget norsk og annerledes kultur. Auchet befinner seg i en mellomposisjon ved å påpeke en fremmedhet som skaper avstand i tid. Likeledes befinner Regnault og Jacques seg i en mellomposisjon. De opplever en viss grad av kulturforskjeller mellom Norge og Frankrike, men i deres fortolkning

inngår Ibsen-teksten fremfor alt i et kulturfellesskap med resten av Europa både i tid og rom. Jeg vil i det følgende knytte noen oppsummerende kommentarer til disse ulike ståstedene.

Det fremmede er ikke et tema i Eydoux' introduksjon. Når han ikke gir signaler om en fremmedhet i Ibsens tekst, bekrefter han ikke det tradisjonelle bildet i Frankrike av Ibsens skuespill. På en indirekte måte bringer han derved leseren nærmere forfatteren. Han fremstår slik som en formidler mellom kulturer. At Eydoux ikke ser noe fremmed i *Les soutiens de la société*, gir også grunnlag for å spørre om dette kan utvides til å gjelde flere av Ibsens samtidsskuespill.

I de andre introduksjonene kan vi i store trekk observere to ulike forhold knyttet til det fremmede. Det ene forholdet relaterer fremmedheten til tid. I sin introduksjon har Auchet lagt vekt på at *Une maison de poupée* dreier seg om en feminisme som i dag har mistet aktualitet i vesten. Når det gjelder andre mulige fortolkninger av skuespillets innhold, avviser han likeledes en horisontsammensmeltning mellom Ibsens tekst og den nåtidige vestlige leser. Slik forstått er Bermans krav om å ivareta tekstens mange meningsmuligheter ikke relevant sett fra Auchets ståsted. I Auchets introduksjon settes innholdet inn i et forsøk på en rekonstruksjon av Ibsens og hans samtids forståelse.

Auchet lar på denne måten leseren forbli i den tidsmessig fremmede kulturen. For ham foreligger det ikke et innholdsmessig grunnlag for å bygge en bro til nåtiden. Ut fra Bermans krav til etikk har Auchet åpent vist sitt standpunkt. Men han har ikke vist til noen argumenter for dette standpunktet. *Une maison de poupée* lukkes dermed ikke bare for dagens franske lesere. Utelatelsen av argumenter forhindrer også at en fransk forståelse kan åpne nye sider ved originalteksten for norske lesere.

Det andre forholdet som knyttes til det fremmede, gjelder norsk og nordisk kultur. Dette avspeiles i varierende grad i Boyers, Regnaults og Jacques' seks introduksjoner. Dertil ser Boyer også forhold ved fransk fortolkning i Ibsens samtid som han mener fortsatt er fremmedgjørende. Jeg vil først oppsummere Boyers formidling.

Utgangspunkt for denne undersøkelsen var at jeg mente at Ibsens samtidsskuespill nokså uproblematisk burde kunne overføres til franske lesere i dag. Boyers fire introduksjoner ga meg et annet inntrykk. Analysene av hans introduksjoner viser at i Frankrike anses Ibsen tradisjonelt som mørk, uklar og svært norsk. Boyers prosjekt fremstår på bakgrunn av dette som todelt. For det første vil han presentere klare og forståelige sider ved Ibsen-tekstene. Dernest ønsker han å forklare Norge og norsk kultur for å gjøre tekstene lettere tilgjengelige.

Dette todelte prosjektet medfører at Boyer bygger en bro til franske lesere ved å påvise klassiske og klasisistiske forhold de kan gjenkjenne og identifisere seg med. Men det

medfører også forenklinger og reduksjoner av tekstenes betydningsmangfold. I den forstand ivaretas ikke alltid respekten for teksten ut fra Bermans syn.

Når Boyer formidler kunnskap og opplysninger om norsk lynne, protestantisk religion og norrøn kultur, eksotiserer han Norge og Norden. På den måten bekrefter og viderefører han forestillinger som vi har påvist i franske uttalelser helt fra Ibsens tid. Boyer leser ofte disse forestillingene inn i tekstene. I tillegg innfører han ved sine forklaringer om Norge en fremmedhet som ikke har feste i tekstene selv. Derved korresponderer ikke Boyers introduksjoner med originaltekstene. Ut fra Bermans oversettelsesetikk har oversetteren en forpliktelse overfor originalen til ikke å omforme den betydningen teksten formidler. Selv om Boyer også løfter frem fellestrekk i de to kulturene, er det dominerende bildet en fremmed og annerledes tekst.

Ifølge Berman må et prosjekts verdi evalueres ut fra den konkrete gjennomføringen, ikke ut fra intensjonene. Boyers introduksjoner viser at i hovedsak viderefører han det tradisjonelle bildet av den fremmede Ibsen til den franske leseren. Leseren vil kunne ta det med seg som en fordom i Gadamers forstand i sitt møte med Ibsens samtidsskuespill. Slik sett blir ikke Ibsens tekster klarere for leseren. Dermed åpnes det hos Boyer få veier til en formidling mellom de to kulturene.

I Boyers presentasjoner ligger det en spenning mellom den klassiske Ibsen og den norske Ibsen. Dette spenningsforholdet forblir der som et uløst problem. Spørsmålet blir da om Ibsens samtidsskuespill er norske i den forstand Boyer mener de er, eller om Ibsen er langt mindre klassisk enn det Boyer påpeker. Fra et norsk ståsted er Boyers horisont en fremmed verden. Derfor er det lærerikt å se bakgrunnen for denne franske holdningen til Ibsen. Slik sett er Boyers introduksjoner et bidrag til en norsk forståelse av det tradisjonelt mørke Ibsen-bildet i Frankrike.

Også i Regnaults og Jacques' introduksjoner møter vi antydninger av det tradisjonelle franske synet på Norge og Ibsen. Men i motsetning til Boyer, som styrer leserens fortolkninger mot en nordisk og annerledes verden, vektlegger både Regnault og Jacques at personene i *Hedda Gabler* er bærere av tidløse europeiske problemer. Fra en avsenderorientert oversetterposisjon har de funnet veier til å føre den franske leseren til forfatteren. De formidler Ibsen som hjemmehørende i Europa, fortolket ut fra en europeisk kulturhorisont. Slik føres forfatteren på samme tid til mottakerkulturen. Både Regnault og Jacques bygger en bro mellom Ibsen og den franske leseren. Ut fra Bermans kriterier for oversettelsesetikk forblir de trofaste mot originalteksten. Samtidig åpner de teksten for leseren.

I 1891 skrev den franske kritiker Jules Lemaître at selv om *Le Canard sauvage* ikke tilsvarte de vaudeviller og lett forståelige dramaer man var vant til i Frankrike, gjorde de fleste kritikere stykket mye mer gåtefullt enn nødvendig (Templeton 1999: 205-206). Som vi har sett, hadde Ibsen i sin samtid sterke motstandere blant kritikere i Frankrike. Men han hadde også varme forsvarere. Ut fra introduksjonene jeg har analysert, er det grunn til å hevde at selv om motsetningene i dag ikke er så dramatiske som i Ibsens samtid, er Ibsen-bildet i Frankrike fremdeles sammensatt. Også i dag presenteres Ibsen som gåtefull ved å settes inn i en eksotisk, annerledes og mystisk ramme. Men variasjonene i oppfatningene tyder på at det som synes fremmed i skuespillene for de franske introduksjonsforfatterne, ikke nødvendigvis skyldes faktiske forskjeller mellom norsk og fransk kultur. Analysene av måten det fremmede fremstilles på i introduksjonene, understøtter dette synet.

I de innledende betraktningene hevdet jeg at en overføring av Ibsen til fransk språk og kultur må være et svar på spørsmålet om hvem Ibsen er for den enkelte oversetter eller introduksjonsforfatter. For også det individuelle elementet spiller med i vår forståelseshorisont. Både forskjellene mellom de franske introduksjonene og mellom norske og franske fortolkninger kan springe ut av individuelle ulikheter. Ut fra mine analyser har jeg ikke funnet noen overbevisende grunner til at forskjellene i dag skyldes noe annet enn det. Av den grunn mener jeg fortsatt at Ibsens samtidsskuespill nokså uproblematisk bør kunne overføres til franske lesere i vår tid.

## PRIMÆRLITTERATUR

---

- Auchet, Marc. 1990. "Introduction". I Ibsen, Henrik: *Une maison de poupée*. Paris
- Boyer, Régis. 1989. "Pour présenter *Les Revenants* d'Henrik Ibsen". I Ibsen, Henrik: *Les Revenants*. Paris
- Boyer, Régis. 1994. "Introduction". I Ibsen, Henrik: *Une maison de poupée*. Paris
- Boyer, Régis. 1995a. "Introduction". I Ibsen, Henrik: *Le Canard sauvage*. Paris
- Boyer, Régis. 1995b. "Introduction". I Ibsen, Henrik: *Hedda Gabler*. Paris.
- Eydoux, Eric. 1994. "Présentation". I Ibsen, Henrik: *Les soutiens de la société*. Paris
- Jacques, Brigitte. 2000. "Victime et criminelle". I Ibsen, Henrik: *Hedda Gabler*. Paris
- Regnault, François. 2000. "L'hystérie dans l'espace et dans le temps".  
"Prose et poésie".  
"Sur la traduction". I Ibsen, Henrik: *Hedda Gabler*. Paris

## LITTERATURLISTE

---

- Alnæs, Nina. 2003. *Varulv om natten*. Oslo
- Aschehoug og Gyldendals *STORE NORSKE leksikon*. 1985. Bind 9: 449. Oslo
- Barthes, Roland. 1985. "Texte (Théorie du)" [1973]. I *Encyclopædia Universalis*. Corpus 17. Paris
- Bauberot, Jean. 1998. *Histoire du protestantisme* [1987]. I serien "Que sais-je?". Paris
- Benjamin, Walter. 2001. "Oversetterens oppgave" [1923]. Overs. Steinar Danielsen. I Læg Reid, Sissel og Torgeir Skorgen (red.): *Hermeneutisk lesebok*. Oslo
- Berman, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris
- Berman, Antoine. 1995. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris
- Beyer, Edvard m.fl. 1975. *Norges Litteraturhistorie* (red. Edvard Beyer). Oslo
- Beyer, Edvard. 1978. *Henrik Ibsen*. Oslo
- Beyer, Edvard. 1982. "Innledning". I Ibsen, Henrik: *Samfunnets støtter*. Oslo
- Bondevik, Hilde. 2005. "Henrik Ibsen og hysteriet". *Edda* 4/05. Oslo
- Chevrel, Yves. 1999. "Ce n'est pas clair pour nos cervelles de Latins". I *Europe* No 840. Paris
- Derrida, Jacques. 1985. "Des Tours de Babel". I Graham, Joseph F. (edit.): *Difference in Translation*. Itacha and London
- Dyrerud, Thor Arvid. 1997. "Den kierkegaardske 'Reflex' I Ibsens dramatik". I *Bøygen* nr. 4/1997. Oslo
- Eco, Umberto. 2001. *Experiences in Translation*. Overs. Alastair McEwen. Toronto
- Eriksen, Thomas Hylland. 1994. "Moderne klassiker om den postkoloniale tilstand". I *Kritikkjournalen*. Nedlastet 5.11.06. <http://folk.uio.no/geirthe/Orientalism.html>
- Ewbank, Inga-Stina. 1966. "Ibsen's Dramatic Language as a Link between his 'Realism' and his 'Symbolism'". *Ibsenårbok* Vol 8. Oslo
- Falk, Hjalmar og Alf Torp. 1992. *Etymologisk ordbog*.
- Finney, Gail. 1994. "Ibsen and feminism". I James McFarlane (edit.): *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge

- Fjord Jensen, Johan. 1988. "Det dobbelte kulturbegreb – den dobbelte bevidsthed". I Hauge, Hans og Henrik Horstbøll (red.): *Kulturbegrebets kulturhistorie*. Århus
- Gadamer, Hans Georg. 1999. "Tidsafstandens hermeneutiske betydning" [1960]. Fra "Forståelsens historicitet som det hermeneutiske princip". Overs. Jesper Gulddal. I Gulddal, Jesper og Martin Møller (red.): *Hermeneutik – en antologi om forståelse*. København
- Gadamer, Hans Georg. 2003a. "Anvendelsens problem i hermeneutikken" [1960]. I Gadamer, Hans Georg: *Forståelsens filosofi. Utvalgte hermeneutiske Skrifter*. Overs. Helge Jordheim. Oslo
- Gadamer, Hans Georg. 2003b. "Retorikk, hermeneutikk og ideologikritikk. Metakritiske bemerkninger til *Wahrheit und Methode*" [1967]. I Gadamer, Hans Georg: *Forståelsens filosofi. Utvalgte hermeneutiske Skrifter*. Overs. Helge Jordheim. Oslo
- Helland, Frode. 2000. *Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens siste dramaer*. Oslo
- Hemmer, Bjørn. 1988. "'Italy' in Ibsen's Art". I *Contemporary Approaches to Ibsen* Vol.VI. Oslo
- Ibsen, Henrik. 1928-57. *Samlede verker. Hundreårsutgave*. Ved Bull, Francis m.fl. Oslo
- Hyldig, Keld. 2000. *Realisme, symbol og psykologi*. Bergen
- Haakonsen, Daniel. 1969. "Ethical implications in Ibsen's drama". I *Ibsenårbok 1968-69*. Oslo
- Haakonsen, Daniel. 1981. *Henrik Ibsen – mennesket og kunstneren*. Oslo
- Jakobsen, Rolf. 1994. *Alle mine dikt*. Oslo
- Jakobson, Roman. 1971. "On Linguistic Aspects of Translation" [1959]. I *Selected Writings II: Word and Language*. The Hague. Paris
- Jauss, Hans Robert. 1988. *Pour une herméneutique littéraire* [1982]. Paris
- Jomaron, Jacqueline de. 1992. *Le Théâtre en France*. Paris
- Kværne, Per og Kari Vogt. 1992. *Kunnskapsforlagets Religionsleksikon*. Oslo
- Lagarde, André, Laurent Michard. 1964. *XIXe siècle: Les grands auteurs français du programme*. Paris
- Lanson, G., P. Tuffrau. 1953. *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*. Paris
- Le Petit Robert. 2002. *Dictionnaire de la langue française*. Paris
- Lugné-Poe, Aurélien. 1936. *Ibsen*. Paris

- Meyer, Michael. 1995. *Henrik Ibsen*. [1967]. Oslo
- Michel, Pierre. 1964. "Valeur morale du Théâtre". I Corneille, Pierre: *Polyeucte*. Paris
- Michon, Hélène. 1996. *L'ordre du cœur. Philosophie, théologie et mystique dans les Pensées de Pascal*. Paris
- Moi, Toril. 2006. *Ibsens modernisme*. Oslo
- Neegaard, Gunnar. 2005. *Reformasjonen og Luther*. Bergen
- Pascal, Blaise. 1962. *Pensées* [1670]. Texte établi par Louis Lafuma. Paris
- Qvale, Per. 2003. "Kultur og Kontekst". I Behrens, Bergljot og Bente Christensen (red.): *Oversettelse i teori og praksis*. Oslo
- Refsum, Christian. 2000. – *en verden av oversettelse – fransk og dansk symbolisme sett fra Taarnet 1893-94*. Oslo
- Rekdal, Anne Marie. 2000. *Frihetens dilemma. Ibsen lest med Lacan*. Oslo
- Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2001. (edit. Mona Baker). London and New York
- Said, Edward W. 2004. *Orientalismen* [1978]. Overs. Anne Aabakken. Oslo
- Sarcey, Francisque. 1896. "Henrick Ibsen". I *Cosmopolis*. London
- Sløk, Johs. 1966. *Søren Kierkegaard*. København
- Steffensen, Bo. 2001. "Receptionsæstetik". I Fibiger, Johannes m.fl. (red.): *Litteraturens tilgange*. København
- Stensvold, Anne. 2005. "Kulturkamp – religiøs kultur og motkultur" og "Kristen modernisering – misjon, indremisjon og frikirker". I Amundsen, Arne Bugge (red.): *Norges religionshistorie*. Oslo
- Svensen, Åsfrid. 1992. *Tekstens mønstre*. Oslo
- Templeton, Joan. 1997. "The Doll House backlash" [1989]. I Templeton, Joan: *Ibsen's Women*. Cambridge
- Templeton, Joan. 1999. "Cent ans d'Ibsen en France". I *Europe* No 840. Paris
- Théo. L'encyclopédie catholique pour tous*. 1992. Paris
- Tieghem, Philippe van. 1965. *Les grandes doctrines littéraires en France*. Paris
- Tjønneland, Eivind. 1993. *Ibsen og moderniteten*. Oslo



- Ulriksen, Solveig Schult. 1991. "Oversettelse som språk – og kulturskapende – glimt fra en historie". I Qvale, Per m.fl. (red.): *Det umuliges kunst*. Oslo
- Venuti, Lawrence. 1992. *Rethinking Translation*. London and New York
- Venuti, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation*. London and New York
- Wærp, Lisbeth P. 2003. "Noras forestilling om det vidunderlige. Drømmens betydning i *Et dukkehjem* (1879)". I *Nordlit* nr.13, vår 2003. Tromsø
- Ystad, Vigdis. 1996. " – livets endeløse gåde". Oslo
- Ystad, Vigdis. 2000. "Ibsen og det norrøne". *Kunst og kultur*. 2000/2. Oslo
- Ystad, Vigdis. 2005. "Le théâtre de Henrik Ibsen". Overs. av Ystads artikkel: Hélène Hervieu. I Ibsen, Henrik: *Drames contemporains*. Paris
- Aarnes, Sigurd Aa.. 1981. "Ibsens Hedda Gabler som sosial type og tragisk helt". I *Edda* 5/1981. Oslo
- Aarseth, Asbjørn. 1999. *Ibsens samtidskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi*. Oslo
- Aasland, Ane Haukebø. 2002. *Det poetiske, das Unheimliche og det tragiske. En studie av tvetydigheten i Henrik Ibsens Hedda Gabler*. Oslo