

N O R S K R I F T

Redaksjon:

Bernt Fossestøl,	rom C236,	Wergelands hus
Gudleiv Bø,	" C316,	" " "
Åsfrid Svensen	" C318,	" " "
Kjell Ivar Vannebo,	" C230,	" " "

Manuskripter kan leveres direkte til disse eller sendes til:

NORSKRIFT

Institutt for nordisk språk og litteratur

Postboks 1013, Blindern

OSLO 3

Manuskriptene bør være skrevet på maskin i A4-format, med linjeavstand $1\frac{1}{2}$, marg ca. 4 cm. og med reine typer på et godt fargeband.

NORSKRIFT er et arbeidsskrift og er følgelig beregnet på artikler av foreløpig karakter. Ved eventuelle henvisninger til disse bør det derfor på en eller annen måte markeres at det dreier seg om utkast. Artiklene kan heller ikke mangfoldiggjøres uten tillatelse fra forfatterne.

Erik Østerud:

SYNDEFALL OG ALVESLAG. OM SAMFUNNSKRITIKK OG
EKSENSIALISME I HENRIK IBSENS GENGANGERE.

Side

I. MYTENE	1
1.1. Myten og det demoniske	1
1.2. Det demoniske og folkevisen	3
1.3. Alvefolket	4
1.4. Alveringen	6
1.5. Gjengangerne	7
1.6. Forlokkelse og elverskudd	9
1.7. Olaf Liljukrans	10
1.7.1. Utferden	10
1.7.2. Hjemkomsten	13
1.7.3. Døden	15
1.7.4. Tolkningene	16
1.8. Syndefallsmyten	21
II. ANALYSEN	23
2.1. Den kristne dag-verden og den hedenske nattverden	23
2.2. Maktkampen	26
2.3. "Gengangere" eller "parret fra blomster- værelset"	27
2.4. Eros og handel	29
2.5. Osvalds sykdom	31
2.6. "Vermoulu"	33
2.7. Lidderligheten og forargelsen	36
2.8. Erkjennelsesstrukturen	38
2.9. Tendensdramaet	40
2.10. Selvbedraget	42
2.11. The play within the play	48
2.12. Intrigekomedien	49
2.13. Elementene	52
2.14. Pastor Manders - samfunnsstøtten	54
2.15. Fru Alving - samfunnsradikaleren	57
2.16. Dobbeltmotiveringen	59
2.17. På terskelen til en ny tid	61
2.18. Kjarlighetsrommet	62
2.19. En handlingsrekke innsvøpt i morskjarlighet	63
2.20. Det kjarlighetsløse rom	66
2.21. Den omvendte logikk	69
2.22. Den estetiske idiosynkrasi	71
2.23. Det demoniserte rom - drivhustilværelsen	78
2.24. Destinasjon og disposisjon	80

I. MYTENE

1.1. Myten og det demoniske

I alle Ibsens samfunnsdramaer fra Samfundets Støtter til Når vi døde vågner bygger hovedpersonene sin livsførsel på noen forestillingsmønstre som holder dem fast i selvbedraget. Det er forestillingsmønstre som - uten at personene selv er klar over det - tilbyr dem bare det halve eller kvarte av hva livet kunne berike dem med.

Det er karakteristisk for disse forestillingsmønstre at de henter sine røtter fra kristne og hedenske myter som var aktive og virksomme på den tid Ibsen levde, eller rettere: i det kulturklima han befant seg.

De kristne myter, som opptrer som de tradisjonsbundne og normgivne innenfor det samfunn Ibsen plasserer sine personer, hører til den gjengse protestantiske skolelærdom. De hedenske derimot representerer driftsimpulser og livskrav som i kraft av en dominerende moralkodeks gjennomsyret av kristen livsforsakelse var blitt forvist til samfunnets og bevissthetens skamsoner.

Det var mange av disse krefter i mennesket Georg Brandes med sine gjennombruddstanker gikk inn for å forsvare, og Ibsen med ham.

Når det gjelder de hedenske myter - opprørsmytene - kan de hos Ibsen snart være av antikk romersk og gresk opprinnelse, snart av norrøn. Snart dukker Ibsen ned i den greske og romerske gudelære for å finne stoff til sine forestillingsmønstre; det er tilfelle f.eks. i stykker som Hedda Gabler, Bygmester Solness og Når vi døde vågner, samt naturligvis de stykker hvor selve stoffet eller kulissene er fra antikken (Catilina, Kejser og Galilæer). Snart er den norrøne

eller fellesgermanske mytologi inspirasjonskilder. Jeg tenker her på stykker som Rosmersholm og Fruen fra havet, hvor havfruemotivet spiller en ikke uvesentlig rolle, men jeg tenker også på stykker som Kjærlighedens Komedie og John Gabriel Borkman som begge har mytelån fra Niebelungen-sagnkretsen. Disse norrøne lån må sees i sammenheng med det faktum at Ibsen i den tidligste fase av sin produksjon skrev en rekke saga- og folkevisedramaer (Gildet på Solhoug, Kæmpehøyen, Hærmønderne på Helgeland, Kongsemnerne) og at han skrev en avhandling om "Kæmpevisen". ("Om Kæmpevisen og dens Betydning for Kunstpoesien").

Mens de kristne myter i Ibsens forfatterskap plederer for livsforsakelse og selvoppgivelse, så hevder de hedenske myter - enten de nå er av klassisk eller norrøn opprinnelse - omvendt livshengivelse og hensynsløs selvutfoldelse. Men er de således hverandres motsetning, så er de samtidig hverandres forutsetning: det ene prinsipp kan ikke eksistere uten det andre i det ibsenske menneske hvis dette menneske skal kunne leve et usplittet, lykkelig og egentlig liv.¹⁾

De aller fleste av Ibsens hovedpersoner makter imidlertid ikke å holde sammen på disse ting og er derfor henvist til å leve livet på splittelsens vilkår. Noen av dem er "hedninger", andre er "kristne", atter andre er i det ene øyeblikk det ene, i det neste det andre, uten at denne vankelmødighet bringer noen form for helhet inn i deres liv.

Livet levd på splittelsens vilkår betyr at noe må fortrenses. Mennesket maker ikke konstant å være under press fra to sider. Hos Ibsen skjer det en fortrenning enten av den ene eller den andre side hos den enkelte person, som derved blir konfrontert med det problem som i Søren Kierkegaards Begrebet Angest går under navn av det demoniske.

1.2. Det demoniske og folkevisen

Begrepet det demoniske tar forfatteren Villy Sørensen opp igjen etter Kierkegaard i 1959 i boken Digtene og Dæmoner, der ett av essayene er viet folkevisene. Det heter "Folkeviser og forlovelser".

Villy Sørensen regner en bestemt type folkeviser (omskapingsvisene) for å være noen av de dypeste angstdikt som er skrevet i vår kulturkrets.

Angsten oppstår ifølge Villy Sørensen hos folkevisens menneske i det øyeblikk det skal bevege seg fra én eksistens-tilstand til en annen. Det er f.eks. tilfelle når det skal forlate sitt foreldrehjem for å knytte seg til den det elsker. I denne overgangssituasjon ("forlovelsesfasen") er menneskets følelsesliv på en gang sterkest og mest utsatt. Den elskende skal, samtidig som han strekker seg mot det nye og forlokkende, gjøre opp med det gamle, velkjente, trygge og stabile, som foreldrehjemmet representerer. I denne situasjonen er det en risiko for at den elskende omfatter sin tilkommende med motstridende følelser. Han både tiltrekkes og frastøtes på en gang - tiltrekkes fordi forelskelsen er der, frastøtes fordi dragingen mot det nye fremstår som en trusel overfor det gamle.

Krisen, dobbeltheten, ambivalensen viser seg rent visuelt i folkevisene, ifølge Villy Sørensen, idet den elskende her snart opplever sin elskede som attraktivt menneske, snart som frastøtende dyr. Omskapelsesmotivet skal altså forstås symbolsk som et uttrykk for en verdikonflikt og en fortrenningsprosess: i angstens og forkastelsens øyeblikk persiperer den elskende sin kjæreste som dyr, men når han vil henne sterkest, fremtrer hun som menneske for ham.

Således må det ytre føres tilbake til det indre hvor det kom fra, om man skal tolke folkevisene rett, ifølge Villy

Sørensen. Omvendt gikk den utsatte og beengstede (middelalderens elskende) fra det indre til det ytre: sitt splittelsesproblem søkte han å redusere ved å skyve det over på omverdenen. Hva som er i det indre, blir projisert over på det ytre for at lidelsen derved kan bli lettet for noe av sitt trykk.

Om dette fenomen kan mange uttrykk brukes. Noen kaller det fortrenning, andre projisering, mens Villy Sørensen med Søren Kierkegaard kaller det demoni eller demonisering.

Sikkert er det at Ibsen kjente til dette psykologiske fenomen (han var Kierkegaard-leser i deler av sitt liv - uten at jeg skal gå nærmere inn på dette forhold, da det i denne sammenheng er temmelig uvesentlig), og like sikkert er det at han tolket folkevisen i samme "moderne" eksistensialistiske eller avhistoriserte ånd som Villy Sørensen gjør det i dag.²⁾

1.3. Alvefolket

Det er ikke bare i sin antropologiske forståelse at Ibsen viser slektskap med Villy Sørensen og Søren Kierkegaard. Sammenvevningen av eros og angst, poengteringen av overgangssituasjonen fra barn til voksen ("forlovelsessituasjonen"), anvendelsen av projiseringer og demonifigurer som krever at det ytre hele tiden føres tilbake til det indre for å bli tolket - alt dette er helt avgjørende trekk ved konfliktstruktur og personkonstellasjon i de aller fleste av samfunnsdramaene.

Men ut over dette har han i Gengangere hentet frem en hel del av det mytiske stoff som utgjør grunnlaget for Villy Sørensens overlegninger omkring menneskelige eksistensielle grunnforhold i folkeviseundersøkelsen.

I Gengangere er den basale konfrontasjon mellom kristne

livsforsakende forestillingsmønstre på den ene side og hedensk lystutfoldelse på den annen side uttrykt i en motsetning mellom en samfunnsakseptert, borgerlig viktoriansk dag-verden og en lyssky og fornektet natt-verden. Nattverden er alvenes verden. Derav slektsnavnet Alv-ing.

Alvefolket er luftige, usynlige vesener som skyr dagen og lyset. Det bor i hauger og kalles haugfolket eller huldrefolket (av hylja = skjule).

Om natten våger de seg ut av sine underjordiske boliger, og derfor kan man om sommeren se dansende alvepiker på lysninger i skogen eller omkring elverhøyen, eller at elverhøyen står hevet på stener og dansen går der inne mellom de underjordiske. Før solen rinner, tyr alvefolket tilbake til sine hauger, for solen og dagen ligger utenfor de underjordiskes maktområde; ja dagverdenen representerer en makt som truer deres eksistens. Den rinnende sol maner all trolldom i sten. "Over deg, dverg, står dagen, nå skinner sol i salen!" sier guden Tor til dvergen Allvis i Allvismål.

Tor hadde vært østover, og da han kom hjem, fant han en liten fremmedkar i hallen sin. "Hva er du for en mann?" spurte Tor. "Hvorfor er du så blek om nesen? Lå du hos lik i natt?" "Allvis heter jeg", svarte mannen, "og under jorden bor jeg."

Allvis kommer for å hente Tors datter, som er blitt lovt ham, men Tor vil nødig gi henne fra seg og ber om at gjesten først skal fortelle ham alt han vil vite fra alle verdener. Det går dvergen med på, og så opptatt blir han av å vise hva han kan, at han glemmer tiden. Solen rinner, og Allvis stivner til sten.

I Peer Gynt blir hovedpersonen bergtatt og lukket inne i Rondslottets nattverden. Her må han love at "dag skal du sky, og hver lysbar plett".

Men er den rinnende sol og dagen et effektivt våpen mot de underjordiskes makt, så er dette tilfelle i første rekke fordi den gryende dag representerer terskelen til det område av livet som står under kristendommens og kulturens kontroll. Slik er det i folkevisene, der alvemotivet er adskillig mer fremtredende enn i den gammelnorske mytologi, og slik er det også hos Ibsen. I Peer Gynt er Rondeslottet ikke bare omgitt av dagen og den lysbare plett; det er også omgitt av "bjeller i fjellet" og "svartekjolens kjør". Når kirkeklokkene ringer, er haugfolkets makt ute.³⁾

Knytter det seg til navnet Alving en symbolikk, slik jeg er tilbøyelig til å oppfatte det, så blir denne teori understøttet av navnene Osvald, som kommer av gammelnorsk áss og valdr. Áss betyr gud, og valdr betyr høvding; altså: en som har makt (her: fra gudene).

1.4. Alveringen

Møter alvene enslige mennesker, vil de gjerne dra disse med inn i den nattlige dansen. Men den som har vært i deres flokk, blir senere fortumlet og ustyrlig (derav uttrykket ellevill)- og den hender at vedkommende aldri blir normal igjen.

Man taler i denne forbindelse om alvedansen som en heksering. Nakne soner i gresset, avsvidde runde pletter, ble i folketroen ofte oppfattet som alveringer, dvs. steder hvor alvene hadde danset, og hvor deres makt manifesterte seg i selve ødeleggelsen av veksten.⁴⁾ Ringen er således et uttrykk for alvenes magiske makt. Den er en heksering, og dens virkning er destruktiv.

Ringens makt dukker opp en enkelt gang i Gengangere og her som en metaforisk beskrivelse av den sykdomsfornemelse Osvald har under sitt opphold i Paris: "Det var som om en trang jernring blev skruet om nakken og opover".⁵⁾ Senere

karakteriserer han sin egen tilstand som en art fortumlet-
het eller forvillelse: "(...) al min kraft var som lamslåt;
jeg kunde ikke samle mig til faste forestillinger; det svim-
led for mig, - løb rundt." (s. 104f; mine understrekninger).

Ringens struktur, sirkelens bevegelse, forplanter seg i
alvefolkets magi fra det fysiske område til det psykiske:
dansen fortsetter videre i hodet etter at den forlokkede
rent korporlig er ute av alvenes nattlige ring. Den for-
tryllelse alvene kaster over en, blir også kalt for elve-
blest, alvskott, alvpil eller alveld - alt etter hvilke
forestillinger folk gjør seg om sykdommens art og hvordan
den påføres en.

Men i alle tilfeller gjelder det at fortryllelsen oppfattes
som destruktiv, at den fører til sykdom, og at denne syk-
dommen betegnes som uheldelig.

Enhver lege vil nok stille den diagnose i Osvalds tilfelle
at han lider av en arvet syfilis i utbrudd, og det er klart
nok at en slik diagnose kan det ikke opponeres imot. Den
blir bekreftet av hva stykket ruller opp omkring kammer-
herre Alvings fortid. Men viktigere enn fysis er hos Ibsen
psyken, som vi senere skal se, og derfor er det her helt av-
gjørende å lokalisere hvor Ibsen har sin forestillingskrets
fra, hvilken sammenheng det er i den, og på hvilken måte
Osvald bruker den til å fortolke sin egen skjebne, eller
rettere: vanskjebne. Aktiveringen av myten gjør det mulig
for Ibsen å legge interessefeltet i det indre og psykiske,
dvs. i det bevissthetsmessige, istedenfor i det ytre og
materielle, dvs. i arvelige eller miljømessige determinasjoner,
slik naturalismen foreskrev. På det vis forble Ibsen anti-
naturalist selv gjennom hele den naturalistiske periode.

1.5. Gjengangerne

I den norrøne litteraturen finnes også eksempler på at

alvene blir oppfattet som de avdødes sjeler. Ut fra denne sammenhengen med de avdøde kan man forstå den store rollen elverhøyene kom til å spille i folks bevissthet i norrøn tid. De runde haugene på jevn mark er jo sedvanligvis gravhauger fra eldre kulturperioder. Ofringene på elverhøyene kan derfor oppfattes som en fortsettelse av ofringene til de avdøde etter at navn og slektsskapsforbindelser for lengst er glemt og byggingen av gravhauger for lengst er avløst av andre gravskikker. I Alfedans og heksering⁶⁾ nevner V.J. Brøndegaard at denne identifikasjon springer ut av en eldgammel fedre- eller døds-kult. Man forestilte seg at de døde ikke var utslettet, men besøkte slektens bosteder og mottok ofre fra de levende. Mangelfull respekt for de døde fred ble straffet med sykdom, ulykke og misvekst.

Det er nettopp en slik hedensk døds-kult fra Alving bedriver når hun ofrer til sin avdøde ektemann for å stille ham tilfreds og sikre seg mot at han "går igjen" i hennes hus. Hennes offer til den avdøde er opprettelsen av et hjem for foreldreløse barn. Det opprettes for den pengesum som en gang gjorde kammerherre Alving til et godt parti og som på det vis inngikk som en slags kjøpesum ved etableringen av ekteskapet. Nå betaler hun tilbake hva hun føler hun skylder. Siste rate er "iovermorgen". Hun har nøye regnet ut det hele. Siste offer til den avdøde, og så: "Fra iovermorgen af skal det være for mig, som om den døde aldrig havde levet i dette hus. Her skal ingen anden være, end min gut og hans mor".⁷⁾

Men fru Alving gjør opp regning uten vert. Den døde går igjen i sin sønns skikkelse.

Riktignok er tittelsymbolet knyttet til erkjennelsesproblemet, til det å være "lyssky", engste seg for å fri seg fra fordommer eller "døde" meningslevninger i oss, men langt viktigere rolle spiller genganger-symbolet i forbindelse med

den hedenske mytekrets i teksten, der dødskulten er en viktig del av natt-verdenens rituale.

Fru Alvings offerkult skjer på "gårdparten Solvik, under herregården Rosenvold", og i denne sammenheng er det sannsynlig at vi står overfor en navnesymbolikk. Mens Solvik alluderer til dagverdenen, er Rosenvold den nattlige alvedansens sted. Solvik og Rosenvold viser til den splittelse det er i det alvingske hjem mellom en kristen dag-verden og en hedensk natt-verden.

Men alt det som hittil er sagt om konfrontasjonen mellom en kristen dag-verden og en hedensk natt-verden og om anvendelsen av alvemotivet i teksten, peker inn mot ett eneste grunnmotiv: det erotiske.

Det er her alvemytologien har sin rikeste utforming; det er på dette området folkevisene har sin største interesse.

1.6. Forlokkelse og elverskudd

I folkevisen Olav Liljekrans er det en tett forbindelse mellom eros og sykdom, mellom forlokkelse og elverskudd (alvskott, alveld), som vi skal se, og det er min oppfatning at de mytiske sammenhenger visen trekker opp, gir et viktigere fortolkningsmessig perspektiv på den erotiske konflikt i Alvings ekteskap og på sønnens vanskelige enn de rent medisinske forklaringer.

Myten legger nemlig scenerummet inn i mennesket og gjør i dette tilfelle forholdet mellom eros og sykdom, ikke til et post hoc propter hoc (at det ene skulle følge kausalt av det andre), men til noe som skjer samtidig: begge deler - forlokkelse og alveslag - er uttrykk for en fortolkningskonflikt hos den som utsettes for det. Forlokkelse og alveslag rører en fundamental splittethet i vedkommende.

Det er omkring en slik spaltethet store deler av Ibsens forfatterskap kretser, og spaltningen viser seg hos hans personer i persepsjonsapparatet, i evnen til å se. Det er med dem som med Peer Gynt at det viktigste erkjennelsesorgan er øyet. Det er derfor det blir så viktig for Dovregubben å få rispet Peer i Øyet ("I venstre øyet/jeg risper deg litt, så ser du skjevt; men alt det du ser, tykkes gildt og gjevt".) En slik blindelse av det venstre øyet betyr en stekkelse av erkjennelsesevnen, en fortrenningsakt. Sansningen og erkjennelsen er hos Ibsen uløselig bundet til hverandre.

Henrik Ibsen har brukt Olav Liljekrans tidligere som forelegg for dramaet av samme navn, og ellers dukker alvemotivet opp flere steder i hans lyrikk, men det blir ikke i denne artikkelen foretatt noen sammenligning med motivanvendelsen i de andre Ibsen-tekstene. De sentrale motiver i folkevisen har i Gengangere fått en såvidt spesiell anvendelse at en sammenligning ikke har noe formål.

1.7. Olav Liljukrans⁸⁾

Jeg gjennomgår nå visen for å vise hvordan den kan tolkes på to måter: a) realistisk og i sin historiske spesifisitet, som viseforfatteren selv gjør det, b) dybdepsykologisk og tidløst, som Villy Sørensen gjør det.

Begge tolkninger er utnyttet i Ibsens drama.

1.7.1. Utferden

Tidlig om morgenen rir Olav Liljukrans ut for å be til sitt bryllup. I grålysningen kommer han til å forveksle alvenes ild med sollyset. (Ilden som element blir i folketroen ofte forbundet med alvene eller de underjordiske). Alvenes nattverden tar han for å være den normale, kulturelle dag-verden, som han vanligvis ferdes i:

Olaf han reið seg i ðtte
ljóse dagin han totte

Det er fordi han er døgnavill, "synkvervd", forvillet at han kommer til å ri "inn i den elveleik". En av alvekvinnene ber ham om å stige av hesten og trå dansen med dem. Det er tale om en erotisk forlokkelsesituasjon. Visens mellomsleng lyder: "med kvitari hand". Det følger altså hver strofe og blir et pregnant signal for den erotiske utstråling alvekvinnene har.

I en fotnote kommenterer Landstad mellomslenget slik: "Alfepigens hvide Haand nævnes vel her som en Antydning om hendes forførende Skjønhed"⁹⁾. I en annen variant av visen strekker alvekvinnen hånden innbydende ut mot Olaf.

Olaf avslår tilbudet, og det påskudd han gir for å unndra seg, viser tydelig at han oppfatter tilbudets erotiske karakter:

Aa danse með deg eg inki má
imorgo skal mit bryllaup stá

Alvekvinnens tilbud får en klarere og klarere erotisk betydning. Først byr hun Olaf "ei silkisaumað skjurte", så "tvo bukkeskinns styvlar", og til sist "mi yngste dotter", men han avslår hver gang.

Landstads kommentar til dette forlokkelsesmotivet er blid, naiv og uten fornemmelse for hva som egentlig er på spill for folkevisehelten i denne situasjonen: "Hun anvender endnu flere Tillokkelser, byder ham "ein sylvbunden kniv, sit hovuð af gull" osv., men han modstaar og afslaar dem alle paa samme Maade. For ikke at trætte ved dette Eensformige, har jeg udeladt nogle Vers, men Enhver kan udvide Tilbudene efter Behag." 10)

Tolket psykologisk er det naturligvis distinksjonen mellom

de ulike tilbudene som det er viktig å gjøre, fordi det gir den fristede mulighet for å kjenne de driftstilskyndelser hos seg selv som alvekvinnen spiller på. Han kan lære å forstå hva det er for en fascinasjonskraft som mellom-slengets "med kvitari hand" rommer og hvorfor han føler seg trukket mot alvedansen.

Det er i dette psykologiske perspektiv Ibsen bruker en rekke av visens sentrale motiver.

Fire ganger lokker alvekvinnen, og hver gang sier Olaf nei. Således står han ren og moralsk uangripelig. Ikke desto mindre kommer han ut av forlokkelsessituasjonen som en merket mann.

Har han likevel i sitt hjerte vært fristet? En variant av visens ettersleng kunne tyde på det. Det vanlige ettersleng er: "Sá moð kem Olaf af elvo", men en variant er ifølge Landstad: "Moð kem (reið) Olaf af elsko".

Det er skjedd en form for følelsesmessig stigmatisering av helten.

Visedikteren beskjeftiger seg imidlertid ikke med den slags spissfindige psykologiske forklaringsmekanismer. Han tolker begivenhetsforløpet ut fra folketroen og dermed i forhold til forestillingen om alvenes overnaturlige, destruktive kraft.

Etter fire avslag vender alvekvinnen om og blir truende, og da er det at Olaf tar sin hest "med spore" for å prøve på å ri igjennom alveilden ("sá reið han gjønom den elvelogi") for på den måten å bryte den magiske fortryllelse alveringen (alvedansen) har hatt over ham.

Fra det øyeblikk Olaf forserer seg frem med vold, blir alt det som for et øyeblikk siden var fristende og forførende,

ondt og truende. Den hånd som før var innbydende utstrakt, forvandler seg nå til et dødbringende våpen:

Elvekona sløg en um si herð
så han var aldri slegin verr.

Dei slóge honom med tynnore tein
serkin rivna og holdið seig.

Og oppgir man den psykologiske forklaring på hvorfor Olaf kommer "så mod af elvo", så kan man tolke i overensstemmelse med folketroen. I det slag Olaf mottar, ligger alveverdenens samlede magiske kraft konsentrert. Det er alveverdenens forbannelse Olaf har kalt ned over seg i form av alvskot eller alveld, og mot denne sykdom finnes ingen legedom.

Men dobbeltheten (tvetydigheten) i alveverdenens magiske kraft er visualisert i mellomslengets "kvitari hand". Det er en hånd som både kan kjæle og slå. I denne magiske makt er eros og aggresjon, seksualitet og vold inngått i forening, slik at de opptrer sammen i et slags fikserbilde. Snart trer den ene driftstegning frem, snart den andre, men det er hele tiden tale om samme grunndrift.

1.7.2. Hjemkomsten

Stod utferden i håpets og livets tegn, så opptrer hjemkomsten som utferdens rake motsetning.

Bryllupet var i middelalderen noe mye mer enn kjærlighetens og lykkens høydepunkt. I det sleksorienterte samfunn var bryllupet samtidig en garant for den samfunnsmessige orden, for i bryllupsinstitusjonen sikret slekten sin kontinuitet, sin makt og samfunnsmessige plassering.

Derfor står det så mye på spill for middelalderens ættmenneske når Olaf rir ut for å be til sitt bryllup, og derfor

er tragedien desto sterkere når han vender dødsmerket hjem.

Visen fokuserer på dette vendepunkt fra lykke til ulykke for å kontrastere morens forventninger med de overraskende erfaringer hun gjør når Olav vender hjem:

Og som han kom seg til borgeleð
der stoð hans móðir kvilte seg veð.

Deð sér eg no pá Olafs ferð
anten er en sjúke ellá rædd.

De sér eg no pá Olafs reið
anten er en sjúk'e ellá vreið.

Aa høyre du Olaf, kær sonen min,
kvi blæner du sá bleike kinn?

Deð er 'ki undrast at eg er bleik,
fer eg heve vorið i elveleik.

Ingen bebreidelse fra morens side følger denne tilståelsen, for moren tenker slett ikke i kategorier som har med individualitet, valg, skyld og ansvar å gjøre, slik kristendommen gjør det i og med syndefallsmyten.

Morens forståelse går i retning av at hun har felles sak med sønnen. Hans tragedie er hennes liksom den er slektens, og den ulykke han har vært utsatt for, er skjedd umotivert. Den kunne like gjerne ha rammet en annen, eller henne selv. Indirekte har den rammet henne: personlig ved at hennes allerkjæreste rives bort, som slektsrepresentant ved at selve slektsfundamentet (generasjonskontinuiteten) er smuldret under henne.

Slektssammenholdets styrke og betydning viser seg i de reaksjoner og beslutninger som følger umiddelbart etter Olavs hjemkomst.

Olaf dikterer og iscenesetter gjennom moren og søsteren sine siste timer på en slik måte at det irrasjonelles destruktive

virkning i familien i det lengste blir holdt hemmelig.

Denne handlemåte virker som et forsøk på å demtere det skjedd, på å mane åndene i jorden for derigjennom å demtere at virkeligheten ennå er kontrollabel og styrbar for det slektsbevisste og slektsorienterte menneske.

Men alverakten vender tifoll sterkere tilbake.

1.7.3. Døden

På Olafs bønn er sengen blitt redd og presten hentet, men idet presten når frem til bryllupsgården, oppgir Olaf ånden.

Fordi moren på Olafs bud har hemmeligholdt hans ulykke, kan visen bygge seg opp til et nytt tragisk crescendo. Det utvikler seg med brudens ankomst. Brudens selvmord er et resultat av morens forklaringer eller bortforklaringer. De får henne til å tvile på Olafs kjærlighet:

Tikje han 'ki meir um si unge bruðr,
enn han geng i skogin at veiðe dýr?

En annen visevariant lar bruden tre intetanende opp i loftsvalen der den døde brudgom ligger. Sjøkket idet hun brer sengeklærne til side, tar livet av henne. Brudesengen er brutalt blitt forvandlet til dødsleie.

Den ene handlingsrekke gir ikke mer mening enn den andre. Det avgjørende i begge tilfeller er den sjokkerte vending fra håp og forventning til sorg og gru.

At aksenten ligger her, blir ytterligere bekreftet ved at moren blir det tredje offer:

Den eine var Olaf, den andre hans møy,
og så hans møðer af sorgi laut døy.

1.7.4. Tolkningene

Ser vi på visens forløp, vil vi lett konstatere at begivenhetsforløpet samler seg om en tre-fire sentrale situasjoner:

1. Olafs møte med alvekvinnen, hvor lykke og forventning vendes til tretthet og undergang.
2. Hjemkomsten, hvor morens forventning slår over i sorg, skuffelse og angst.
3. Brudens ankomst, hvor hennes tillitsfulle kjærlighet blir brutt ned, slik at hun tar sig eget liv.
4. Morens død, som er et forsterket uttrykk for hvordan alveverdenens magiske kraft slår destruktivt inn i det slektsorienterte middelaldersamfunn.

Ut fra oppbygningen fremgår det at det erotiske motiv, Olafs møte med alvekvinnen og den forlokkelse som knytter seg til denne opplevelsen, ikke er det sentrale element i teksten.

Alle fire sentralepisoder handler om plutselige overganger fra lykke til ulykke. Denne overgang er opplevd gjennom tre forskjellige personer, som alle sammen bukker under på grunn av det de opplever, og alle sammen synes de å være passive ofre for en makt som er sterkere enn dem, og som dukker opp fra et sted de ikke kjenner og en vinkel de ikke kan beregne.

Bare det første innbrudd fra dette uberegnelige har strengt tatt med eros å gjøre.

Derfor er visen forstått i sin historiske spesifisitet, i sin historiske realisme, en fortolkning av sammenstøtet mellom en verden hvor mennesket ut fra sin slektsmessige bakgrunn kan styre, planlegge og handle rasjonelt, og en verden hvor alt er irrasjonelt, uoverskuelig, planløst og uberegnelig.

Når den kultur-lige verden blir invadert av slike natur-lige makter, så blir menneskets krefter, vilje og fornuft satt ut av funksjon. Mennesket viser seg da å være hjelpeløst utlevert til irrasjonelle, destruktive makter.

Vi kan se hvorledes det irrasjonelle brer seg ut igjennom begivenhetsforløpet inntil det liksom har besatt hele den normale, styrbare verden og gjort denne til et mareritt av destruksjon, undergang og død.

Angsten for disse usiviliserte krefter avspeiler seg i øyenvitnenes (morens, søsterens, brudens og i siste ende hele kultursamfunnets) bekymring for og overraskelse over Olafs ulykke. De kan ikke gjøre stort annet enn å iakttatte passive og skrekkslagne det som skjer omkring dem - og til sist med dem. Sympatien og medfølelsen med Olav og viljen til å etterkomme hans siste bønner er mer enn en nærståendes kjærlige omsorg. Moren har nok sitt morshjerte involvert i forholdet til den dødsmerkede Olaf, men viktigere er det at hun er like hjelpeløst utlevert til det irrasjonelle som han.

Denne tolkning av irrasjonaliteten i middelalderssamfunnet, der nettopp slekten, familien og derfor bryllupsakten, utgjorde den viktigste samfunnsstabiliserende faktor, er for Ibsen i mer enn ett henseende ubrukelig.

I attesamfunnet er kjærligheten (ekteskapet) et overmåte viktig ledd i den kulturkjede som er lagt beskyttende om samfunnet. Kjærligheten blir fortolket som en del av slektens selvoppholdelsesdrift.

I det borgerlige samfunn Ibsen lever, er rasjonalismen og individualismen de helt grunnleggende verdier, og det er i forhold til disse verdier at kjærligheten må tolkes.

Det innebærer for det første at den opptrer som problematisk når den viser seg som en irrasjonell, ustyrlig lidenskap; for det andre at den i sin positive utfoldelse må være med

og bidra til denindividuelle frigjørelse. Binder den individet, så er den på avveie.

Fordi Ibsens samfunn og samfunnsforståelse - Villy Sørensens også for den saks skyld - er fundamentalt annerledes enn folkevisens, så skjer det hos Ibsen en bearbeidning og en dreining av de folkevisemotiver han tar opp.

Hva er det så han kan låne fra folkevisens konfrontasjoner mellom kristne og hedenske kultverdier?

I Gengangere trekker forholdet mellom fru Alving og sønnen Oswald i høy grad på stoff, motiver og verdiholdninger i folkevisens mor-sønn-relasjon. Jeg tenker her på den syke sønnens hjemkomst, på den "skjulte" sykdom, sønnens bleke kinn, morens store forventning, som bratt vendes til bekymring og angst for sønnens helbred. Jeg tenker også på morens identifikasjon og medfølelse med sønnen: hans skjebne blir ett med hennes. Videre tenker jeg på sønnens bønn, som moren etterkommer, og på sønnens ord "Og kære mi moder, du vere meg næst!", som ledsager bønnen. Så å si de samme ord ledsager Osvalds bønn til fru Alving. "Hvem er nærmere til det end du?" spør han når han ber henne om "håndsrækningen".

Vender vi oss et øyeblikk bort fra den realistiske tolkningen - den tolkning som respekterer tekstens historiske spesifisitet - og ser på Villy Sørensens ontologiserende og psykologiserende dreining av den, så kommer vi frem til mer interessante og betydningsfulle motivlikheter. Det er i og for seg ikke overraskende, da Villy Sørensen tilhører den samme individualistisk-eksistensialistiske tradisjon som Ibsen, hvor det er ganske klart at Søren Kierkegaard er et felles utgangspunkt.

Villy Sørensen fokuserer i sin tolkning av visen Elverskud, som er det danske motstykke til Olav Liljekrans, på det demoniske, dvs. på møtet mellom Hr. Oluf og elverpiken, der elverpiken viser seg snart som dragende, snart som skremmende.

Det demoniske ligger i at Hr. Oluf er anfektet, at han er rammet i sin elskovsevne. Det er selve sykdommen.

Når alvekvinnen i den norske versjon snart lokker, snart truer, så er denne tvetydighet i henne selv intet annet enn et speil for de dobbelte følelser Olav rommer. Og når den hånd alvekvinnen løfter, snart vil kjæle, snart vil slå, så er det ikke så vanskelig å tolke en lignende transformasjon av elskovsdriften til aggressivitet og vold i Olav. Denne transformasjon finner sted i det øyeblikk Olav sporer sin hest og så å si voldelig forserer fristelsesstedet (bryter alveringens fortryllelse).

Således kan det ytre leses som speil for det indre, slik at det til syvende og sist bare er i det indre at begivenhetene foregår, og slik kan alveslaget forstås som et symbolsk uttrykk for den pervertering av elskovsdriften Olav er blitt utsatt for. Den alvehånd vi ser løftet i visens mellomsleng - með kvitari hand - er tvetydig, demonisk dobbelt, på en gang forlokkende og farlig.

I Gengangere spiller motivet med den løftede alvehånd en stor rolle. Den deltar i nevekampen omkring den berusede kaptein Alvings seng når denne byr sin kone på nattlige drikkeorgier og ender med å ville forføre henne. Det er den samme aktive alvehånd som opptrer i de hemmelige erotiske opptrinn i blomsterværelset - de såkalte gjengangerscenene - der far og sønn Alving etter tur forgriper seg på husets tjenestepiker, som begge svarer på utfordringen med et "slipp meg!" Hele tiden er den erotiske forlokkelse intimt forbundet med voldsanvendelse, slik at det er uhyre vanskelig å avgjøre helt presis hva som er lyst og hva som er avvisning, hva som er erotisk begjær og hva som er aggressivitet.

Det er den samme tvetydige alvehånd Osvald knytter, som til slag, når raseriet kommer opp i han idet han betror sin mor

at han av legen i Paris ble informert om farens erotiske lettsindigheter. "Fødrenes synder hjemsesøges på børnene", sier legen, og disse ordene fremkaller en voldsom aggresjon hos Osvald: "Og så sa' den gamle cyniker - (knytter hånden) Å - ! (...) Jeg hadde nær slått ham i ansigtet -"¹¹)

Det er ikke slaget i seg selv - alveslaget - som her er det viktigste, men den erotiske splittelse. Driften og vemmelsen, tiltrekningen og frastøtningen, begjæret og aggresjonen viser seg som to sider av samme sak. Der et motivasjonen bak handlingen Ibsen interesserer seg for. Ofte er våre handlinger dobbeltmotiverte; ofte kan det skjule seg et erotisk begjær bak et aggresivt utfall. Det er overfor slike dobbeltmotiverte handlinger at Ibsen setter inn analytisk for å kunne skjelne hva som er hva. Ved hjelp av myten er det blitt mulig for ham å utvikle et presisjonsnivå i bestemmelsen av de psykiske tilskyndelser, som langt overtrumfer hva en mer positivistisk vitenskapelig terminologi på den tid kunne make.

Endelig er alvehåndmotivet til stede i forbindelse med den "håndsrekning" Osvald tørster etter, og som han ønsker at Regine skal gi ham, siden hun er "så prægtig lethjertet". Også her er det mindre handlingen enn motivasjonen bak den det kommer an på. Hva driver den hånd som løftes til handling?

Hva driver morens hånd når hun i sluttscenen tvilrådig løfter den for å gi Osvald "håndsrekningen", pillene som vil drepe ham?

Dette viser seg å være stykkets store og avgjørende problem, hva jeg senere vil forsøke å demonstrere gjennom en forløpsanalyse.

Slik er det altså at vi fanger noen av de helt sentrale problemer stykket rommer ved å bringe det i kontakt med den fol-

kevisemytologi som har vært dets forelegg.

1.8. Syndefallsmyten

Vi har i det foregående sett på det erotiske splittelsesproblem slik dette tar seg ut når man retter oppmerksomheten mot selve forlokkelsesaspektet. Vi har beveget oss dypt inn i den hedenske fortryllelse og demoni.

Men Gengangere behandler det samme splittelsesproblem fra en annen side, og da er det ikke den sansemessige forlokkelse, men plikten, arbeidet og kjedsommeligheten som stjeler oppmerksomheten. Det skjer når den kristne syndefallsmyte legges tolkende ned over begivenhetsforløpet. Et annet navn på den erotiske forlokkelse er nemlig syndefallet: mennesket lot seg forføre til å spise av livsens tre, og til straff ble det utvist fra Paradiset og dømt til å spise sitt brød i sitt ansikts sved. Eller som Osvald beskriver denne syndefalne tilværelse: "(...) her læres folk op til at tro, at arbejdet er en forbandelse og en syndestraf, og at livet er noget jammerligt noget, som vi er bedst tjent med at komme ud af jo før jo heller".¹²⁾

Hva som var helt før syndefallet, er nå spaltet ut i en konflikt mellom sure arbeidspplikter og forbudte, perverterte fritidsnytelser. Opp mot denne splittelsespervertering setter Osvald sin egen førsyndefallseksistens blant kunstnerne ute i Europa, der arbeide og fritid, arbeidsglede og livsglede var sider av samme sak. Men kjenner Osvald idealet, løsningen på personlighetsproblemet, førsyndefallstilværelsens harmoniske utfoldelsesmulighet, så er til gjengjeld pastor Manders totalt integrert i den syndefalne eksistens, og kjemper her sin kamp på pliktenes, arbeidets og dydenes side mot de forbudte hedenske lyster.

Slik angir stykkets dobbeltmytologi en oppsplitning og pervertering av livsdrifter som opprinnelig er sunne og hele i

det enkelte menneske.

I boken Turgenjev i dansk åndsliv ¹³⁾ peker Johan Fjord Jensen på den brytningen mellom en harmonisøkende og en individualistisk karaktertradisjon som er merkbar i romantismens danske diktning som et forvarsel om individualismens endegyldige seier i og med det moderne gjennombrudd. Han viser hvordan brytningen mellom de to karaktertradisjoner lar seg illustrere ved hjelp av to diametralt motsatte tolkninger av syndefallsmyten, en myte som ble temmelig mye anvendt i litteraturen på dette tidspunktet. ¹⁴⁾

I dannelsesromanen er den menneskelige vekst retningsbestemt, slik at helten utvikler seg frem mot et fast, objektivt, allmenngyldig dannelsesideal. Denne romantype utgår fra forestillingen om det harmoniske menneske - individet i inderlig samklang med de positive verdibegreper. Mennesket er ut fra denne oppfatning i en viss forstand ufritt. Det kan riktignok velge normbruddet, ulydigheten, syndefallet, men risikerer til gjengjeld å bli et krisebelastet menneske.

Innenfor den nye, individualistiske karakteroppfatningen er det motsatt ulydigheten, den krisebelastede ensomhet og oppbruddet fra normene, som tolkes positivt. Syndefallet oppfattes ikke som et "fall", men som det endelige bevis på at mennesket har trådt inn i verden og gjort seg ansvarlig for seg selv gjennom et valg. Det er ved syndefallet at mennesket lærer forskjellen på godt og ondt og følgelig settes i stand til å velge. I valgets mulighet ligger friheten og i friheten den fulle realisasjon av individualiteten. ¹⁵⁾

I essayet "Avantgardisme og filosofi" stiller Villy Sørensen det samme problem således: "Betyder 'syndefalget' at mennesket på et tidspunkt taper friheten og underkastes nødvendighedsens lov - eller tvertimod at det vinner friheten og evnen til at anlegge personlige vurderinger og ikke blot overtager det tradisjonelt værdifulde?" ¹⁶⁾

Den tradisjonssøkende dannelsesroman søker å besverge syndefallet i fortrøstning om at paradistilstanden - som jo først og fremst er karakterisert ved at mennesket lever i dyp harmoni med det ideale (som ofte er Gud) - kan opprettholdes. Men den gjør det i bevissthet om at det onde eksisterer. Den fiendtlige åndsmakt som angriper Paradis-tilstanden, er et mangehodet uhyre, men de fleste tendenser i den kan samles i sekkebegrepet den europeiske individualisme. På tross av Ibsens individualisme har han ikke den moderne utlegning av syndefallsmyten som her er antydnet i Villy Sørensens versjon. Syndefallsmyten anvendes i den dannelses-tradisjonelle fortolkning, men harmoniforestillingen viser seg å være sterkt utvannet i forhold til den visjon av et transcendentalt garantert samspill mellom individ og samfunn vi møter i dannelsesromanen.

Er førsyndefallstilværelsen ideal og fremtidsdrøm i stykket, så er selve syndefallsvilkårene gjenstand for debatt og kamp mellom kristne og hedenske holdninger. Dypere enn debatt-nivået går imidlertid den strid som står i den enkeltes psyke om kristne og hedenske tendenser, og som avføder for-trengninger og selvbedrag.

II. ANALYSEN

2.1. Den kristne dag-verden og den hedenske natt-verden

Med utgangspunkt i den dobbeltmytologi som er rullet opp i de foregående kapitler, skal jeg nå foreta en næranalyse av Gengangere.

Jeg starter da med å opprisse den erotiske konfliktstrukturen, slik vi møter den i det alvingske ekteskap.

Fru Alvings beskrivelse av de siste årene i ekteskapet er

helt i begynnelsen av stykket fastholdt i to pregnante situasjoner. Disse situasjonene er ikke engangsforeteelser, men innarbeidede, ritualiserte samlivsformer. De fremstår som tablåer, plastiske uttrykk for det ekteskapelige livs totale meningsløshet.

Nattscener tar seg slik ut i fru Alvings beskrivelse:

(...) - og om natterne måtte
jeg gjøre mig til selskabsbror
i hans lønlige svirelag oppe på
kammeret. Der her jeg måttet
sitte på tomandshånd, har måttet
klynke og drikke med ham, høre
på hans utérlige sanseløse snak,
har måttet kæmpe nævekampe med
ham for at få slæbt ham i seng - 17)

Er dette den hedenske kults uttrykk, dens ikon, så har den i ett og alt sitt motstykke i den etterfølgende beskrivelse av dag-livet.

Med fru Alvings ord og forståelse:

Jeg havde aldrig holdt det ud,
hvis jeg ikke havde havt mit
arbejde. Ja. for jeg tør nok
sige, at jeg har arbejdet ! Alle
disse forøgelses af jordegodset,
alle forbedringerne, alle de
nyttige indretninger, som Alving
fik pris og berøm for, - tror De
han havde fremferd til sligt? Han,
som lå hele dagen på sofaen og læste
i en gammel statskalender! Nej;
nu vil jeg sige Dem det også: jeg
var den, som drev ham ivej, når
han havde sine lysere mellemstunder;

mig var det, som måtte dra' hele
læsset når han så igen begyndte
på sine udskejelser eller faldt
sammen i jammer og ynkelighed. 18)

Om natten fører han an i en slags erotisk lokkelek. Hun er den passive, tilbakeholdende, som motstrebende lar seg føre et stykke på vei.

Det er klart nok at for ham er sengen målet i den erotisk oppladete atmosfære. Det hun kaller "lønlig svirelag", er for ham forspill og lokkemiddel. Den erotiske besittelse uteblir imidlertid. Den seksuelle blokkering - pinefullt og avslørende uttrykt ved hustruens ubehag over å befinne seg på tomannshånd med ektemannen(!) - fører til at de akkumulerte drifter utlader seg i surrogat-tilfredsstillelser hos Alving. Hos henne blir det til "nåvekampe" og selvforsvar. Omkring sengen - erotikkens sted - føres kampen.

I dag-verdenen er rollene byttet om. Nå er hun den aktive og han den som skal trekkes med, og foregikk den foregående scene i nærheten av Venusberget, så står det labora over det alter som her er reist. Men arbeidet dyrkes ikke som veien til velstand og kapital. Også i denne ikon er sengen sentrum, som en klar markering av hvor den driften kommer fra som utlader seg i hennes fantastiske arbeidsinnsats.

Dag-verdenen er hennes verden; natt-verdenen er hans. Ved sin arbeidsinnsats gjør fru Alving hva hun kan for å utviske av dagbildet de rester av nattbildet hun ser symbolisert i den uvirksomme ektemannen på sofaen. Der han ligger, er han et levende uttrykk for de nattlige eksessers tømmermenn i form av tretthet og moralske anfektelser.

Alving ligger der med statskalenderen i hånden. Statskalenderen inneholder yrkestitlene, samfunnsborgernes ytre image. Bak dette image, som også familien Alving har,

griner forfallet og tomheten oss imøte.

Natt-verdenen er sansenes rike. Det hemmelige, hedenske og syndige foregår her. Dag-verdenen er pliktens og arbeidets utfoldelsessted. Dag-verdenen hyller det kristne prinsipp med at man i sitt ansikts sved skal ete sitt brød. Natt-verdenen utspiller seg i forhold til menneskets natur-side; dag-verdenen strekker seg så langt ut som dit hvor kulturen holder opp. Som vignett over natt-sceneriets sammenvevning av seksualitet og vold kunne det stått: "med kvitari hand". Det tilsvarende motto for dag-sceneriet skulle da være: "Så moð kem Olaf av elvo". Den løftede hånd er et erotisk signal; den trette og ødelagte mann er forførelsesaktens dyre pris.

2.2. Maktkampen

Motsetningen mellom arbeid og lyst/nyttelse i det alvingske ekteskap arter seg som en dyp splittelse i driftsorienteringen hos de to ektefeller. Samtidig som fru Alving søker å trenge hele natt-siden ut av sitt ekteskap ved sublimerende arbeidsinnsats, så presser natt-siden seg frem. Det skjer i det øyeblikk ektemannen gir seg til å jakte på husets unge tjenestepike. Vil ikke hustruen selv, så må det bli tjenestepiken! Scenene med "parret fra blomsterværelset", som fru Alving reagerer så kolossalt sterkt på, er nettopp innbrudd fra en hedensk nattside hun med alle mulige midler har søkt å vise ut av huset.

Slik kjemper ektefellene om makten i huset. Om dagen høster man i det alvingske hjem de bitre frukter av nattens utskielser, men omvendt legger man også på dette tidspunkt - grunnen for den spesifikke perverterte livsutfoldelse som gjennomgløder nettene.

De to verdener er hverandres forutsetninger; den ene er

ikke årsak til den andre, men de er begge utspaltninger av en opprinnelig hel livsytring. De inngår i en dialektisk forbindelse med hverandre.¹⁹⁾

I denne maktkamp viser fru Alving seg å være den sterke, ektemannen den svake, men fru Alving har da også samfunnskonvensjonene, den offisielle moral på sin side.

Kammerherre Alving dør av det. I 1880-årenes legevitenskap ville det nødvendigvis ha vært anført kjønnsykdom og alkoholisme på dødsattesten.

Men legevitenskapen kommer man ikke langt med her.

Osvald sier et sted om seg selv at han går og "brænder op", og det er i stykkets metaforer et dekkende uttrykk for den sykdom som både han og faren lider av.

Det er en sykdom som sitter mer i persepsjons- og fortolkningsapparatet enn i fysikken, og som splitter driftslivet. De trette, fortumlede og dødsmerkede erotikere er driftsstigmatiserte. Likesåvel som driften kan vende seg utover i form av altetende erotisk konsum, kan den vende seg inner i ressentiment og selvdestruktiv moralisme. Det er den siste tendens som får kammerherren til periodevis å falle sammen "i jammer og ynkelighed".

2.3. "Gengangere" eller "parret fra blomsterværelset" ²⁰⁾

Ingen begivenhet fra fortiden har festnet seg slik i fru Alvings minne som forførelsesscenen i blomsterværelset, hvor hun får konkret bekreftelse på ektemannens utroskap.

Her skal jeg foreløpig ikke ta opp fru Alvings, Alvings og Osvalds relasjoner til denne begivenheten, men nøye med å se på et par symbolelementer. Jeg lar fru Alving fortelle hvordan hun opplevde scenen med "parret fra blomsterværelset":

Fru Alving. Jeg havde båret over med ham, skjønt jeg så godt vidste, hvad der gik for sig i løn udenfor huset. Men da så forargelsen kom indenfor vore egne fire vægge -

Pastor Manders. Hvad siger De! Her!

Fru Alving. Ja, her i vort eget hjem. Derinde (peger mod den første dør tilhøjre) i spisestuen var det jeg først kom undervejs med det. Jeg havde noget at gøre derinde, og døren stod på klem. Så hørte jeg vor stuepige kom op fra haven med vand til blomsterne derhenne.

Pastor Manders. Nu ja-?

Fru Alving. Lidt efter hørte jeg at Alving kom også. Jeg hørte at han sa' noget til hende. Og så hørte jeg - (med en kort latter). Å, det klinger endnu for mig både så sønderrivende og så latterligt; - jeg hørte min egen tjenestepige hviske: Slip mig, herr kammerherre! Lad mig være! ²¹⁾

Scenen er en dag-episode. Møtet i blomsterværelset er et sammenstøt mellom plikten i stuepikens skikkelse og seksualiteten i Alvings skikkelse. Gjennom kammerherrens tilnærmelser er det som om den forgjorte natt-verdenen strekker sine følere inn over fru Alvings dag-område og rører ved dets orden.

Det er ingen tilfeldighet at konfrontasjonen skjer i blomsterværelset. Det er nemlig stykkets genuint symbolske rom;

det har den samme symbolske dobbeltkarakter som mørkeloftet i Vildanden.

Blomsterværelsets symbolske dobbelthet ligger i at det snart fylles av verdier fra fru Alvings verdiarsenal (de kristne dyder: pliktene, forsakelsen, arbeidsinnsatsen), snart av verdier fra kammerherrens (erotikken, alkoholen, tobakken; i det hele tatt de sanselige nytelser).

Som vi senere skal se, blir disse diametralt motsatte verdi-sett koblet sammen med en utfoldet elementsymbolikk.

Ilden hører - liksom alvelden - til i natt-verdenen (tobakks-pipen, røyken, brannen, mennene som "brænder op" på grunn av mangel på driftsavløp).

Vannet forbinder seg med fru Alvings plikt-liv (blomstersprøyten, Manders paraply, regndråpene på Osvalds panne, som moren tørker bort, regnværet som er så velsignet "for landmanden"). 22)

Men uansett om det er ild-verdiene eller vann-verdiene som har fylt blomsterværelset, har det aldri tapt sitt preg av å utgjøre en drivhustilværelse, kunstig liv, liv levd i fangenskap, surrogattilværelse.

Livsangst, fortrenngning av livsimpulser, er det tema Ibsen hele tiden kretser om. Så også her: utenfor kan livet leves fritt og uhemmet; det gjorde Osvald den gang han bodde i Paris sammen med kunstnervennene.

Men ut av fengslet slipper hverken fru Alving, Alving eller Osvald.

2.4. Eros og handel

Scenen fra blomsterværelset kommer igjen. I stykkets nåtid blir den gjennomspilt med den neste generasjon i rollene:

Inde i spisestuen høres larm
af en stol, som væltes; samtidigt
høres Regines stemme (hvast men
hviskende) Oswald da! Er du gal?
Slip mig! 23)

Det er tredje gang disse ordene lyder i stykket. Allerede i åpningsscenen i Regines samtale med snekker Engstrand klinger de første gang. Det er en episode som gir oss et blikk inn i Engstrands intimere ekteskapelige forhold.

Engstrand forteller til Regine om moren:

Engstrand(...) (nærmer) "Slip mig,
Engstrand! Lad mig være! Jeg har
tjent tre år hos kammerherre Alvings
på Rosenvold, jeg!" (ler) Jøss'
bevar's; aldrig kunde hun da glemme,
at kaptejnen blev kammerherre mens
hun tjente der. 24)

Tre ganger presis det samme uttrykket! Hver gang gjelder det erotiske tilnærmelser, og konfliktskapende avvísninger. I hver scene er personkonstellasjonene nye.

Uttrykket kommer til å få en skjebnetung betydning i teksten - ikke minst gjennom den ekkovirkning det utvikler. Første gang er det Regines mor som sier det, Engstrand som gjentar det hermende mange år senere, og Regine som lytter til det han sier. Annen gang er det igjen Regines mor som sier det, fru Alving som lytter, og senere hermer overfor presten Manders. Siste gang er det Regine som sier det, og fru Alving og Manders som lytter - hun totalt paralyisert.

Det gir en sterk auditiv effekt. Siste gang faller ordene samtidig med klirringen av glass og flasker - lyder som fru Alving nok har bitre minner om fra ektemannens levetid. Men

betyr ordene for fru Alving, og bak henne ektemannen og sønnen, skjebne, så tar Johanne og Regine ganske anderledes lett på problemet.

For dem er eros betalingsmiddel. De selger seg gjerne til folk med sosial anseelse og noen goder som er til å ta og føle på.

De to er, like lite som snekker Engstrand, driftens ofre. De er dens agenter. De selger til høystbydende. Regine byr seg frem til pastor Manders for å komme i "et akseptabelt hus". Men hun er også til salg for Osvald så lenge han har utsikt til en fremtid. Imidlertid kan hun også gå lavere i pris når de store sjanser glipper. Det ender med at hun tar til takke med Engstrands kamouflerte bordell, der sjøfolk av kapteinsrang er de mest attraktive kunder hun kan håpe på.

I folkevisen inngikk også i fristelsestilbudet "ei silkesauma skjurte" og "eit hofuð av gull". Det er således disse ting Regine setter nesen opp etter, ikke de erotiske gleder.

2.5. Osvalds sykdom

Aa høyre du Olaf, kær sonen min
kvi blæner du så bleike kinn?

Osvalds hjemkomst blir i stykket øyeblikkelig koblet sammen med trettheten og dermed med sykdommen - det viser seg litt senere:

Paster Manders. Ja sig mig -, jeg hørte
nede ved stoppestedet, at Osvald
skal være kommen

Regine. Ja, han kom i forgårs. Vi hadde
ikke ventet ham før som idag.

Pastor Manders. Og frisk og rask vil jeg håbe?

Regine. Jo tak, det er han nok. Men
gruelig trøt etter reisen (...) 24)

På morens bekymrede spørsmål redegjør Osvald for hvordan det egentlig er fatt med ham. Det er en redegjørelse som i sin mangel på presisjon kan tilfredsstille flere forskjellige forklaringstyper.

Gengangere har en realismekode som krever at sykdommen blir definert ut fra datidens naturvitenskapelige nivå. Anvender vi denne synsvinkel i forbindelse med Osvalds sykdom, må vi legge vekt på at Osvald oppsøker en lege i Paris, som kommer frem til at sykdommen er arvet fra faren og at den er ervervet gjennom et utsvevende levnet. Diagnosen må etter all sannsynlighet lyde på arvelig syfilis i utbrudd.

Om den kliniske beskrivelsen Osvald gir, er holdbar ut fra medisinske kriterier fra den gang, er et spørsmål som har optatt Ibsenforskningen.

Spørsmålet er ikke særlig vesentlig for forståelsen av stykket. Det er utelukkende interessant sett i forhold til stykkets realismekode. Representerer sykdommen et brudd på realismekoden, eller gjør den det ikke? Til fortolkningen av stykket bidrar dette problemet overhodet ikke. Ibsen har slett ingen forankring i en positivistisk-naturvitenskapelig virkelighetsforståelse.

To ting er viktige å fremheve i forbindelse med sykdomsbeskrivelsen: for det første at legen til tross for sin naturvitenskapelige holdning taler i mytens språk (syndefallsmyten), liksom sykdomsbeskrivelsen (svimmelheten, trettetheten, fortumletheten, ørskenen, den svinnende kraften) passer til alvemytologiens fremstilling av alvskottet; dernest at Ibsens egen psykologiske fortolkning av mytene (den erotiske splittelse) kan utledes av begivenhetene omkring Osvalds sykdom.

Etter min oppfatning er det ikke Osvalds sykdom i seg selv Ibsen interesserer seg for hos ham, ikke den destruktive krafts langsomme fysiske og psykiske nedbrytning av det unge og en gang lovende menneske.

Det ville være å velge naturalismens innfallsvinkel på problemet: arvets og miljøets determinerende virkning.

Det vi skal ha fatt i omkring sykdomshistorien, er den virkelighetstolkning Osvald på dette tidspunkt - uforberedt og umotivert - blir konfrontert med. Det er en virkelighetstolkning som rammer ham som en stake i livet, og fra denne stund er alt endret hos Osvald. Han begynner å leve og handle anderledes.

2.6. "Vermoulu"

Før sykdommen for alvor får tak i Osvald, dvs. før han oppsøker legen i Paris, har han levd et liv som han henført beskriver som et eksistensielt paradisi, en førsyndefallstilvarelse, der alt det som i det hjemlige er splittet ad i plikter og drifter, arbeid og nytelse, virker sammen i én eneste sammenhengende livsutfoldelse:

Derude kan det kendes som noget
så jublende lyksaligt, bare det
at være til i verden. Mor, har du
lagt merke til, at alt det jeg har
malet, har drejet sig om livs-
glæden? Altid og bestandig om
livsglæden. Der er lys og solskin
og søndagsluft, - og strålende
fornøjede menneskeansigter.²⁶⁾

Slip opphever Osvalds impresjonistiske solverden i det frie uteliv (natur og kultur på en og samme tid) motsetningen mellom "gode" plikter og "onde" drifter, mellom

gledesløs arbeidsinnsats og fornedrende sansenytelse.

Læren om arbeidet som forbannelse og syndestraff og livet som en jammerdal, som Oswald refererer til i sin kritikk av de hjemlige forhold, er som vi tidligere har sett utgått av syndefallsmytologien. Sett i dette perspektiv opptrer Osvalds solverden som det forlatte paradiset.

Like rent og usplittet Oswald tolker, like ren og uskyldig er han selv. Hos ham er liv og lære ett. Han er hva han utsier. Livsartikulasjonen, selvutfoldelsen, skjer totalt uhemmet.

På det tidspunkt bryter den sykdom han har båret på gjennom hele livet frem. Men det er ikke den frembrudte sykdom som radikalt anfekter hans livsførsel og får ham til å endre den.

Det er først etter besøket hos legen at han er blitt rammet i selve livsnerven og i angst søker hjem til moren.

Hvordan kan det skje?

"Fødrenes synder hjemsøges på børnene", sier legen etter å ha undersøkt ham, og han fremhever at det alt fra fødselen av må ha vært noe "ormstukket" ved ham. Det franske ordet "vermoulu" har brent seg inn i Osvalds bevissthet, slik at han visst aldri kan komme til å glemme det igjen.

I det hele tatt er dette møtet med legen av en så sinnsopp- rivende karakter at Oswald selv nå - lang tid etterpå - ikke kan referere hendelsen uten å bli sterkt oppbrakt.

Hvorfor denne sterke emosjonelle ladning omkring begivenheten?

Fordi legen bokstavelig talt driver Oswald ut av paradiset (Paris). Det gjør han ved å slynge ham i ansiktet den for-

bannelse som lød da Adam og Eva hadde spist av kunnskapens tre og lært forskjellen på godt og ondt.

Fra det øyeblikk er uskylden - Osvalds styrkebelte - tapt. Han blir splidaktig med seg selv. Driftsartikulasjonene kan ikke lenger foregå uhemmet og harmonisk. Splidaktigheten viser seg i form av ukontrollerte og irrasjonelle hatreaksjoner overfor legen: "den gamle cyniker-"; "jeg hadde nær slått ham i ansigtet".

Det er sin egen uløste driftskonflikt Osvald i denne stund projiserer over på omverdenen, som derved får demonisk karakter. Sin egen utspaltede, og i samme øyeblikk fornektede, erotiske drift ser han i bildet av legen, som fremtrer dels som betent libertiner, dels som følelsesmessig avstumpet. Og bak legen igjen ser han naturligvis sin avdøde far - nå i en annen versjon enn han kjenner fra før.

Den driftsmessige urenheter han fornemmer hos seg selv, vil han gjøre opp med ved å slå fra seg, ved driftsmessig fortrenning.

Det viktige nye i situasjonen ligger ikke i at han oppfatter faren og omverdenen på en annen måte enn før, men at han perceptivt er endret, og at denne nye persepsjonsmåte peker på en fundamental driftsmessig ubalanse.

Legen er bare en katalysator. Den fortolkning han holder opp for Osvald og som får speilvirkning for denne i og med at han internaliserer den, er ingen annen enn den som utgikk fra hans fedrene hjem.

Jeg har nevnt allusjonen til arvesynden. Metaforen "vermoulu" peker da også i samme retning. Den umiddelbare assosiasjon jeg får, går både til ormen (slangen) og eplet, til det angrepne eplet.

Den fortolkning legen krenger ned over hodet på Osvald, endrer

hans liv på to måter. For det første forhindrer det ham i å delta i det jublende lykksalige ungdomsliv som kameratene fortsetter. For det andre knytter fortolkningen ham uløselig og skjebnesvangert til det hjemlige liv.

De to ting er sider av samme sak:

Utferden stod for Osvald i håpets og optimismens tegn. Bevegelsen vekk fra fedrenehjemmet er i stykket frihetens retning. Bevegelsen tilbake er ufrihetens retning. Ute er solen, lyset, lykken og friheten; inne (i blomsterværelset) er splittelsen, ufriheten og livsangsten.

Det er ikke av kjærlighet til moren Osvald vender hjem, heller ikke for å søke trøst i morens skjød. Det er heller ikke for å presentere henne for regningen ved sitt livsforlis.

Det er med Osvald som med Hilde i Bygmester Solness under sluttscenen ²⁷⁾: begge suges de mot maktsentret for den livstolkning de rent suggestivt, og for dem rent uforståelig, er blitt underlagt. Reisen hjem er for Osvald flukten fra friheten og den autonome eksistens. Reisen hjem er fortrenghingen; den er volden mot Osvalds egne livsimpulser; den er selvdestruksjonen.

2.7. Lidderligheten og forargelsen

Den hjemkomne Osvalds biologiske elendighet ligger i en tæret ryggmarg og et smertende hode. Ut over det nages han av bevisstheten om at vanviddet når som helst kan bryte frem og gjøre ham invalid og totalt hjelpeløs for resten av sitt liv.

Således ligger hans skjebne i faste baner. Det er ikke lystelig å tenke på, men det er allikevel ting som er verre: gradvis åpenbarer det seg en forsnevringstendens i hans per-

sepsjoner, som gjør at han synes å fjerne seg mer og mer vekk fra det menneskelige.

I den erotiske persepsjon er det seksuelle begjær fullstendig rendyrket, slik at han i Regine bare ser det kroppslige. Hun forvandles foran hans blikk til blott og bart objekt for et umåteholdent begjær.

Oswald. Mor, - da jeg så den prægtige, smukke, kærnefriske pige stå der for mig - før havde jeg jo aldrig lagt videre mærke til hende - men nu, da hun stod der ligesom med åbne arme færdig til at ta' imod mig -. 28)

Men liksom Oswald nå har overtatt farens følelsesmessige stumpning uttrykt i den rene lidderlighet (Fru Alving: "Regine har mange og store fejl-." Oswald: "Å ja, hvad gør det?"), så har han internalisert morens moralske forargelse over denne drifts tiltagende autonomi hos seg selv:

Oswald (...). Derfor er jeg ræd for at bli' her hjemme hos dig.

Fru Alving. Ræd? Hvad er det du er ræd for her hos mig.

Oswald. Jeg er ræd for at alt det, som er oppe i mig, vilde arte ud i styghed her. 29)

Således svinger Oswald permanent mellom det å begjære og det å forakte seg selv fordi begjæret er der. I denne situasjon er Regine dobbelt brukbar. Med sin kropp kan hun slukke hans erotiske tørst, men med sin "prektige letthjertethet" tar hun heller intet for å drepe tørsten i ham med den rette "håndsrekningen", hvis det er det han ber om.

Konfrontasjonen med legen fører til at Oswald har tatt opp

i seg begge foreldrenes holdninger: farens nytelsestrang og morens pliktetikk. De lever side om side i ham og ytrer seg som en form for dobbelt persepsjon av virkeligheten: det persiperte opptrer snart som ytterst delikat og lekkert, snart som frastøtende og vennelig.

Det er det egentlig anløpne ved Oswald. Fordi han bærer på den ekteskapelige konflikts grunnmotsetninger i sin dobbelte sansning, blir det viktig for fru Alving å se hva Oswald ser, sanse så å si med hans sanseapparat.

Oswald er i seg selv ingen sentral skikkelse i dramaet. Hans viktigste funksjon er å være katalysator for fru Alvings erkjennelsesutvikling. Fru Alving er stykkets erkjennende helt. Begivenhetsforløpet er skåret til slik at det best mulig kan reflektere denne bevissthetsutviklingen. ³⁰⁾

Oswald er stykkets skjulte sannhet: han rommer den sannhet om ekteskapet som fru Alving søker å holde seg tre skritt fra livet. Oswald er den rambukk Ibsen betjener seg av for å bestorme det festningsverk av bedrageriske tolkninger fru Alving har lukket seg inne i.

2.8. Erkjennelsesstrukturen

Hermed har jeg avdekket stykkets sentralakse. Erkjennelsesforløpet strukturerer stykket fra første til siste scene. I denne erkjennelsesutvikling er det ikke mor/sønn-forholdets følelsesmessige relasjoner som betyr mest, men fru Alvings persepsjoner i forbindelse med hva hun erfarer om livet gjennom det Oswald sier og gjør. Hennes persepsjoner må tolkes i relasjon til det mytisk-symbolske rom hun har skapt omkring seg. Rommet - det alvingske hus - er naturligvis en konkret scenisk virkelighet, men samtidig også en psykisk realitet, en psykisk struktur, og dukker derfor

like ofte opp i personenes metaforladede replikker som i forfatterens sceneanvisninger. Rommet er ytre og indre realitet på en og samme tid.

Osvald selv er et blindt offer for begivenheter han ikke selv har satt i gang. Gjennom ham trekker fortiden sitt skjebnespor, men ikke for at vi skal fylles med gru over tilværelsens grumhet, eller med katharsisfølelse ved å oppleve at det dog er en viss rettferdighet til i verden.

Den blanding av skyld og uskyld som utgjør bakgrunnen for den antikke greske helts undergang, mangler helt hos Osvald. Den greske helts nødvendige forutsetning - det at han iallfall på ett tidspunkt i sitt liv griper styrende om sin egen skjebne - er helt fraværende i Osvalds tilfelle, og følgelig også den innsiktsdimensjon som et slikt livtak med egen skjebne gir eller kan gi.

Mange er de Ibsenforskere som har forsøkt å se en sammenheng mellom den osvaldske tragedie og den klassisk greske. Men bestrebelsene fører bare til at oppmerksomheten trekkes vekk fra de punkter hvor Ibsen hele tiden søker å legge den: i fru Alvings bevissthetsutvikling.

Osvald serverer den sentrale replikk om livsgleden i forbindelse med stykkets angrep på den viktorianske kjønnsdramatikk det borgerlige samfunn hyller, og i den sammenheng kan vi betrakte ham som en viktig figur. Han utgjør med sin parisiske livsførsel et alternativ til det bornerte borgerlige samfunn, og han plasserer med sin nøkkelreplikk og sin debatt med Manders og moren helt i begynnelsen av stykket Gjengangere helt sentralt i den samtidige offentlige moraldebatt.

Men formulerer Osvald nøkkelreplikken om livsgleden, så formulerer fru Alving nøkkelreplikken om gjengangerne, og med den flytter hun stykkets vesentligste interesse vekk fra tendensdramatet - som også er der - til det dybdepsykologiske.

Og dette er det geniale ved Ibsen at han samtidig med at han formulerer seg inn imot den debatt som foregår i samtiden og leverer tendensstykker, overskrider den terskel problemene lar seg formulere på i debattsammenhengen og foregriper derved hele den dybdepsykologiske grunnforskning som starter opp med Sigmund Freud noen år senere. Dette gjør han, uten å være belastet og hemmet av de fagterminologiske og vitenskapsteoretiske problemer som Freud senere slet med.

Før vi ser nærmere på gjengangerreplikken og stykkets dybdepsykologiske struktur, som er Ibsens egentlige anliggende, stanser jeg et øyeblikk ved samfunnsdebatten om kjønnsmoralen.

2.9. Tendensdramaet

Vi har sett hvordan livet levd på en kristent stemplet kjønnsforskrekkelser eller en hemmeligholdt, hedensk lysttilfredsstillelse innebærer en pervertering av kjærlighetslivet.³¹⁾

Men den livsførsel Osvald plederer for eksemplifisert ved det frie bohémilivet ute i Europa, representerer i virkeligheten ikke noe samfunnsalternativ.

Disse bohémene lever ikke i marginalposisjon i forhold til det borgerlige samfunn, men faktisk midt i det. De er ikke utstøtte av samfunnet; de er ikke anarkister. Deres kjønnsliv bærer ikke preg av promiskuitet og løsaktighet. Ikke en gang overfor det tradisjonelle familieliv representerer de noen trusel.

Tvert imot; de er selv gode borgere. De baserer seg faktisk på monogami og familieliv etter presis det samme strukturelle mønster som enhver aktverdige borger.

Det eneste punkt de virker avvikende på, ligger i at de ikke søker å la de formelle borgerlige rammer om ekteskap og familieliv fungere som garant for rammens innhold og kvalitet. De er mer realister enn formalister. De vil ikke ha kirkens og den borgerlige stats velsignelse som en ekstra forsikring av det liv de fører. Forsikringen må ligge i dem selv, ikke

i det ytre. Den må oppstå gjennom det liv de lever, den kjærlighet de utfolder og den arbeidsglede de legger for dagen.

I prinsippet er det intet uforenlig i Osvalds idealer og de rammer om livet det borgerlige samfunn har satt.

Man kan i den vektforskytning vi ser fra den tradisjonelle representant for dannelses- og embetsmannskulturen, nemlig presten Manders, til den nye kunstnertype, bohemfiguren, ane en tendens til oppløsning av kunstens hegemoniske rolle; kunstnerens funksjon som den som i vårt samfunn kan tolke og tyde virkeligheten, er på dette tidspunkt (1880 - 81) ved å bli overtatt av en ny type intellektuelle, som har sin utdannelse fra tekniske og naturvitenskapelige disipliner.

En slik aksentforskytning betyr at kunstneren blir tvunget ut i kriseartede marginalposisjoner hvor han selv må diktere seg en rolle og funksjon. Dette er særlig tydelig i den symbolistiske litteraturen, men den ligger naturligvis også i bohembevegelsen.

En slik utvikling blir hos Ibsen liksom besverget ved at bohemen Osvald ikke riktig blir bohem, men nærmest opptrer som prestens, samfunnstøttens, bedre jeg.

Det kritiske element i Osvalds angrep på det borgerlige samfunn begrenser seg til at form og innhold, skinn og virkelighet blir holdt opp mot hverandre.

I lys av hva det borgerlige samfunn skulle være, er det mulig for Ibsen å peke på en forfallstendens: Normene som er satt for å beskytte og stimulere det enkelte menneskes selvutfoldelse, virker ikke lenger etter hensikten. De er blitt til snærende bånd. Samtidig med at de begrenser livsutfoldelsen ved moralsk bornerthet, virker de som skjerm Brett for forbudte lysters og lasters forvridde dansetrinn.

Avsporingen i det borgerlige samfunn blir ikke oppfattet som et resultat av en bestemt historisk utvikling, men fremtrer som akutt sykdom på et ellers sunt samfunnslegeme. Osvalds visjon av livsgleden er således ikke en utopi - noe som skal realiseres i fremtiden og i et annet samfunnssystem. Den peker mot en restituering av en orden som en gang i fortiden gikk tapt. Den er et instinktivt rop fra det betrenget liv; den er den sunne, kultiverte naturs reaksjon på en sivilisasjon i forfall.

Det syke samfunnslegeme har, som vi senere skal se, sin inkarnasjon i presten Manders.

Samfunnsidealet, slik det her er skildret, synes å være et produkt av John Stuart Mills liberalisme, der lykkekravet blir reist som et generelt krav og satt som identisk med fri selvtfoldelse: "Each person's happiness is a good to that person and the general happiness, therefore, a good to the aggregate of all persons".³²⁾

Men dette er ikke tilfelle. I virkeligheten har Ibsen i sitt samfunnsideal ikke skilt seg av med det transcendentale arve-gods som den klassiske liberalisme lånte fra tysk idealisme. Stuart Mill har sin forankring i facts, i empiriske data, i dagligdagse erfaringer, i nyttebegrepet og i kvantiterende størrelser ("størst mulig lykke for flest mulig mennesker"). Hos Ibsen er lykkebegrepet ikke stilt som er kvantitativt begrep, men som et kvalitativt. Ethiske spørsmål gjøres ikke til gjenstand for avveiende refleksjoner i forhold til ulike interesser. De fremstår som absolutte problem: enten paradiset eller syndefallet, enten den totale frihet - eller ingen frihet.³³⁾

2.10. Selvbedraget

En av de mest spennende Ibsen-studier jeg kjenner, er

Francis Fergussons analyse av Gengangere i The Idea of a Theater, Princeton 1949. Den har også erkjennelsesutviklingen som sitt utgangspunkt, og jeg velger derfor å gjengi hovedpunktene i den til belysning av mine egne problemstillinger.

Fergusson bygger på Cambridgeskolens tragedieoppfatning (Fraser, Cornford, Harrison og Murray), og dette får konsekvenser for hans Gengangere-oppfatning.

Cambridgeskolen oppfatter tragedien som sprunget ut av den greske kulturs forhold til den rituelle handling og til mytens organisering av den menneskelige erkjennelse. Den rituelle handling hadde sin helt spesielle rytme med gjentakelsesscener, epifanier osv. Gilbert Murray har forsøkt å påvise hvordan den greske tragedie imiterte den handlingsgang som ritualet foreskrev. Fergusson omtaler denne spesielle rytmen som uttrykt i et trefaset forløp: purpose, passion og perception. Dette forløp mener han finnes såvel i storstrukturen som i de mindre strukturer i den ekte tragedien.

Fergusson analyserer frem rytmen i den greske tragedien og i det elisabethanske teater, men hevder så at den nyere tid har tapt den almene erfaring som et rituale kunne uttrykke. Følgelig er ritualet forsvunnet, og den moderne tragedie har vært henvist til å oppfinne sin egen ritual-lignende "action".

Det manglende rituale som handlingen skulle imitere, har ført til perspektivinnnevring og privatisme i den moderne tragedie.

I dette forfallsperspektiv sees Gengangere. Som motto for Genganger-studien gir Fergusson et sitat fra Hamlet, der hovedpersonen sier til Rosenkrans og Gyldenstjerne: "Then are our beggars bodies, and our out-stretched monarchs and heroes

the beggars' shadows". Dermed er perspektivet lagt: vi finner oss i det realistiske teater på et kvalitativt lavere nivå.

Dette utgangspunkt medfører at Fergusson er på jakt etter et handlingsmønster i Gengangere, som alle personer på en eller annen måte kan imitere, og som kan gjøre det ut for den rituelle rytme den greske tragedie eide.

Han finner en slik tragisk rytme - eller ansatser til den ("Mrs. Alving and Oswald: "The tragic Rhythm in a small figure") - i den verbalsetning som heter: "to control the Alving heritage for my own life".

Alle stykkets personer har en eller annen form for arv etter kammerherren å kjempe med, og gjennom denne arv lærer de sine sanne livsbetingelser å kjenne. Handlingsmønsteret er derfor mer enn en tilfeldig sammenkjedning av begivenheter; det utgjør en psykens bevegelse ("not a concatenation of events but a movement of the psyche; and not the action of an individual but a more general action which all share by analogy". 34)

Den ritualorienterte handling impliserer altså alle stykkets personer; de er felles om en søken ("quest"). Slik tolker Francis Fergusson også Når vi døde vågner i The Human Image in Dramatic Literature, New York 1957.

Det analogibegrep Fergusson anvender ("a more general action which all share by analogy"), viser seg å være et funn i forbindelse med analysen av en sentral scene i starten av stykket: Osvalds entré.

Her viser Fergusson hvordan Oswald fortolkes forskjellig alt etter hvilke interesser de tilstedeværende har, hvilken andel de har i den alvingske arv. Moren ser i Oswald uskylden og finner at Oswald slekter på henne. Manders ser i Oswald

faren, dvs. den Alving han kjente: samfunnsstøtten. Osvald selv gir indirekte en helt tredje fortolkning av seg selv ved å røke på den pipen som faren i en lystig stund har fått ham til å røke på som barn, slik at han fikk ondt og måtte kaste opp. Det er den for-drukne Alving sønnen maner frem.

Det er en god opptakt, men dessverre legger Fergussons utgangspunkt seg hindrende i veien for hans videre analyse. Han søker i sluttscenen et uttrykk for det generelle kulturklima i Europa ("the spirit of the age, the Zeitgeist") for derigjennom å finne en bekreftelse på sin teori om tragedien som født ut av den ritualiserte handling og ut av myten som organiseringsprinsipp for den menneskelige erkjennelse. Han makter ikke å finne en slik statusmarkering for det europeiske menneske i Gen-gangere: "Mrs. Alving's mountains do not place her anywhere: the realism of modern realism ends with the literal. Beyond that is not the ordered world of the tradition, but Unendlichkeit, and the anomalous "freedom" of the undefined and uninformed aspiration".³⁵⁾

Det er naturligvis det normative utgangspunkt i tragedie-definisjonen som fører Fergusson på villspor og får ham til å tolke ut i omverdenen, der Ibsens dramaer dreier inn i den individuelle psyke.

For Ibsen er individet nok i seg selv - barn av individualismen som han er. Med Cambridgeskolens utgangspunkt i mythos og ritus som sosialt virkende institusjonelle instanser blir individualismen umulig å tolke.

Helt fra starten av stykket er fru Alvings oppmerksomhet i ekstrem grad rettet mot selverkjennelsesproblemet. Ingen synes å være intellektuelt redeligere og mer villig til å ta ved lærdom enn nettopp hun, og få er utstyrt med større psykologisk teft og evne til rasjonelt å gjennomtrenge problemene.

Og allikevel er hun en av Ibsens største selvbedragere. Men

nettopp fordi hun selv formulerer problemet, er man tilbøyelig til å oppfatte det som om hun har foten på det.³⁶⁾

Men hos henne sitter selvbedraget lenger inne og er så sub-tilt vevet inn i et mønster av forklaringer og bortforklaringer at det er uhyre vanskelig å peke helt konkret på hvor hun snyter både seg selv og oss.

Faktum er iallfall at få Ibsenstykker stiller fortolkeren på større prøver enn dette.

Slik lyder gjengangerreplikken - den som markerer fru Alvings erkjennelsesinteresse:

Fru Alving. Nu skal De høre, hvorledes jeg mener det. Jeg er rød og sky fordi der sidder i mig noget af dette gengangeragtige, som jeg aldrig rigtig kan bli' kvit.

Pastor Manders. Hvad var det De kaldte det?

Fru Alving. Gengangeragtigt. Da jeg hørte Regine og Osvald derinde, var det som jeg så gengangere for mig. Men jeg tror næsten, vi er gengangere allesammen, pastor Manders. Det er ikke bare det, vi har arvet fra far og mor, som går igen i os. Det er alleslags gamle afdøde meninger og alskens gammel afdød tro og sligt noget. Det er ikke levende i os; men det sidder i os alligevel og vi kan ikke bli' det kvit. Bare jeg tar en avis og læser i, er det ligesom jeg så gengangere smyge imellem linjerne. Der må leve gengangere hele landet udover. Der må være tykt af dem

som sand, synes jeg. Og så er vi så
gudsjammerlig lysrødde allesammen. 37)

I denne passasje markerer fru Alving erkjennelsesaktens retning og karakter: fra en persipert situasjon, som hun har reagert på på en bestemt måte, går hun over til å undersøke sin egen reaksjonsmåte. Undersøkelsesområdet er således henne selv.

Kampen mot gjengangerne er formulert som et oppgjør med tradisjonsbundne forestillinger, men aksenten ligger ikke på tradisjonsbruddet og ervervelse av ny viten. Det er ikke det faktum at nye vitenskapelige resultater bringer gamle hevdvunne sannheter i miskreditt, hun er opptatt av.

Snarere er det tale om en bestrebelse på å kartlegge det man kunne kalle bevissthetens grå sone: det sted hvor det romsterer forestillinger i vår psyke som vi intellektuelt for lengst har gjort oss ferdige med, men som allikevel ikke har vært tilstrekkelig bearbeidet til at de har kunnet trenge frem til den dagklare bevissthet til endelig kassering. Derfor har disse forestillinger på tross av alt kunnet være virksomme i vårt reaksjonsmønster.

Men dette innebærer også at vi ikke totalt er herrer i eget hus. Viljen er ikke enerådende. Det finnes områder i vår psyke vi ikke har direkte adgang til. Vi lar oss overraske av vår egen underbevissthet.

Slik formulerer fru Alving Ibsens dybdepsykologiske menneske- bilde og later dermed til å være på høyde med de problemer Ibsen stiller henne overfor. Men fru Alving har gjort opp regning uten vert.

Før jeg ser på fru Alvings erkjennelsesmessige utvikling, vil jeg imidlertid ta for meg innsiktforvaltningen hos et par andre av stykkets personer.

2.11. The play within the play

I ly av den store erkjennelseskonflikten som utspiller seg langs stykkets sentralakse, der fru Alving og Osvald utgjør de to viktigste figurene, får en intrigekomedie lov å folde seg ut.

I intrigespillet er snekker Engstrand og pastor Manders de to kombattantene, men Regine som i begynnelsen bare tangerer intrigekomediens sirkler, glir helt inn i den mot slutten av stykket.

Intrigekomedien utspilles omkring noen konfliktpunkter som synes å befinne seg i periferien av stykket: et barnehjem opprettet som et slags æresmonument over samfunnsstøtten Alving, et sjømannshjem som snekker Engstrand har planer om å bygge, og noen penger som blir overflyttet fra det første prosjekt til det siste.

Det dreier seg altså om penger, men også om mye annet. La oss se!

Komedien har sitt dramatiske høydepunkt idet kammerherre Alvings asyl for foreldreløse barn brenner. Man kan si at snekker Engstrands sjømannshjem oppstår på de rykende ruiner av dette barnehjemmet. Presten Manders er nemlig nå villig til å la de pengene som ennå er tilbake av den stiftelse som finansierer barnehjemmet, overgå til sjømannshjemmet. Presten er bestyrer av stiftelsen.

Etter denne overenskomst forsvinner de to ut av fru Alvings hjem og ut av stykket. Intrigekomedien lukker seg altså omkring en harmonisituasjon, og senere i stykket - i god tid før sluttspillet infernoopplevelse - viser det seg at Regine vil slutte seg til duoen, slik at også hun forsvinner ut av fru Alvings hus og inn i komedieverdenen.

Et av komediens viktigste virkemidler består i å skape en form for distanse til komediens personer. Komeden spiller på at publikum vet mer enn personene, at det i innsikt er forut for personene og derfor kan ane begivenhetsutviklingen, overskue konsekvensene og uttrekke lærdommen av det man har vært vitne til, selv når personene på scenen ikke er i stand til det, eller ikke ønsker det.

I selskap med pastor Manders, snekker Engstrand og Regine har vi det slik. Det henger blant annet sammen med fru Alvings store psykologiske innsikt. Hennes viten om personene skyter seg inn mellom oss og dem og skaper distanse. Av den grunn er en identifikasjon med dem umulig. Via fru Alving får vi tillagt oss en rolle, hvor vi opptrer som klokere enn dem.

Stykket kløver seg i to deler ut fra publikums to ulike holdninger til det som skjer på scenen; til tragedien forholder vi oss identifiserende, til komedien distanserende. Komeden er her av en lavere orden enn tragedien.³⁸⁾

2.12. Intrigekomedien ³⁹⁾

En intrigekomedie hviler på to forutsetninger: for det første at den intrigerte (i dette tilfelle Manders) er en slave av visse tilbøyeligheter eller behov hos seg selv og samtidig bare har vage begreper om tingenes sammenheng i tilværelsen, for det andre at intriganten (i dette tilfelle Engstrand) er tilstrekkelig smart, så at han kan tre inn i den intrigertes bevissthetsfelt og styre det.

Erik A. Nielsen, som jeg henter disse synspunkter fra, beskriver forholdet mellom intriganten og den intrigerte på følgende måte:

"Efter sigende er judo-kæmperens hemmelighed den, at han

ved hjelp af sin viden om kræfternes love med visse simple greb kan dreje den energi, som en modstander anfalder ham med, således tilbage imod ham selv, at den angribende fældes av egen kraft. Således også i intrigen; den overvundne leverer besvaret og energien, intriganten får ham derhen, hvor han ønsker ham ved at omsætte den viden om tilbøjeligheds veje til enkle manipulationer". 40)

Intrigespillet er et maktmiddel som skiller seg fra voldsanvendelsen ved at den intrigerte person ikke blir klar over at han er undergitt en annens hensikt. Manipulasjonen med en annen person blir normalt i komedien anvendt i den gode saks tjeneste. Hensikten helliger midlet!

Hos Moliere brukes intrigen oftest slik. Den retter seg mot den fornuftige side -for en slik finnes - hos hovedpersonen; den er til for å få ham til å se (Tartuffe, Le malade imaginaire). Dermed kommer fornuften til å stå sterkt i Molières univers. Menneskelighetens representant får det siste ord. De elskende elsker faktisk hverandre.

Hos Holberg har fornuften og moralen langt dårligere vilkår. I hans stykker (jfr. Jean de France og Den stundesløse) retter intrigen seg mot hovedpersonens galskap, som derved blir forstørret opp til vanvidd og brer seg langt ut over det angitte formåls grenser. 41)

Slik er Moliere borgerlig moralsk, der Holberg er livsalig nedbrytende, og slik kan en intrigekomedie brukes til oppbyggelighet liksåvel som til det motsatte.

I Gengangere blir ikke moralen og verdiene satt på en slik prøve ved hjelp av intrigekomedien, for det ibsenske univers er ikke på spill i komedien. Han låner bare intrigekomediens struktur.

I Gengangere ønsker Engstrand med sitt intrigante spill ikke

å rive Manders ut av dennes illusjonsverden, men tvert imot å fastholde ham i den, for bare derigjennom kan han fortsatt øve makt over ham og bruke ham til sine formål.

Så lenge Manders blir i forblindelsen, er han i Engstrands vold. Når de to sammen forsvinner ut av fru Alvings hus med den felles intensjon å få bygget snekkerens sjømannshjem, så er Engstrand stadig vekk intriganten og Manders den intrigerte. Stykket viser ingen interesse i å få ført denne intrige-komedie til en ende, hvor det hemmelige spill blir avslørt og personene belært. Fru Alving har sjansen, men nøyer seg med å si til Manders: "Jeg siger, De er og blir et stort barn, Manders", og så overlater hun til ham selv å finne ut av hvordan tingene henger sammen, hva han jo ikke makter. Regine, som kjenner Engstrands metoder fra tidligere, blir øyeblikkelig klar over at denne er ute på noe når han dukker opp i huset og spør etter Manders: "Hvad er det nu for noget, der vil narre presten Manders igen?" Hun vet han har gjort det før og ikke vil unnlate å gripe sjansen når den byr seg på ny.

Men hva er det for et felt Manders er manipulerbar i? Hvor er det at Engstrand lik en judokjemper kan tre inn og dreie den energi som motstanderen angriper ham med?

Det er omkring det religiøse at dette kan skje, og her klovner Engstrand virkelig med talent idet han skiftevis opptrer som dydens vokter og lastens motstridende offer. Snart roser han seg av overfor presten å ha samlet til andakt og ha mant tilhørerne til å føre et renere levnet, snart viser han seg overfor ham som en ydmyk, angrende synder. Det er helt i overensstemmelse med den symbolske oppladning omkring intrigespillet at Engstrand pådrar seg den skavank i benet, som gjør ham til "en fanden", etter at han har "fordristet (seg) op på en dansesal, hvor sjøfarendes matroser rejerte med drukkenskap og beruselse" for å formane dem "at

vandre i et nyt levnet", og han ble kastet ned over trappene.

Kanskje finnes det en annen versjon på den historien, men det er ikke det viktige i vår sammenheng.

Det viktige er at Engstrand hele tiden makter å tale og tolke i prestens språk: at han behendig kan skifte fra Lastens til Dydens skikkelse, og tilbake til Lastens igjen. Ved å opptre snart som en mini-Vårherre, snart som en mini-Fanden kan han skiftevis avlokke presten anerkjenne e og en moralsk hevet pekefinger. Begge reaksjoner fra prestens side er tjenlige fordi de gir presten inntrykk av å kunne kontrollere situasjonen ut fra sin normale og vanemessige orientering.

2.13. Elementene

Vannet (regnværet) følger de to intrige-komediens kombattanter inn i det alvingske hjem.

Ved begges ankomst blir regnværet behørig omtalt og tillagt en symbolsk betydning:

Regine (med dæmpet stemme). Hva er det du vil?

Bliv stående der du står, det drypper
jo af dig.

Engstrand: Det er Vorherres regn, det, barnet mit,

Regine. Det er fandens regn, er det. ⁴²⁾

Mens Engstrand selv opptrer i Dydens skikkelse, ser Regine ham - med den klampende fot - i Lastens skikkelse.

Engstrand går, og Manders kommer. Igjen blir været kommentert:

Pastor Manders (...) Det er dog et fortrædelig
regnvejr vi har nu om dagene.

Regine (følger ham). Det er et så velsignet
vejr for landmanden, herr pastor.

Pastor Manders. Ja, det har De visst ret i. Det
tænker vi byfolk så lidet på (han be-
gynder at drage overfrakken af).

Regine. Å, må jeg ikke hjælpe? - Se så. Nej,
hvor våd den er! Nu skal jeg bare hänge
den op i forstuen. Og så paraplyen -;
den skal jeg slå op, så den kan bli'
tør. 43)

Dette er ikke en helt liten oppmerksomhet å vie noe så
bagatellmessig som regnvær og fuktighet. Men derved blir
det helt fra starten av ladet med symbolsk betydning.

Er vannet et pliktsymbol og knyttet til Dyden og dag-verden-
en, så er ilden et nytelsessymbol og knyttet til Lasten og
natt-verdenen. Ilden er helvetes ild - i borgerskapets
øyne. Den er driftenes brann.

Kaptein Alvings minne, asyllet, går under i en syndflod av
ild og vann, og når Oswald kommer inn igjen i huset etter
å ha vært nede ved brannstedet, er det som om det dramatiske
sceneri har forflyttet seg over i hans legeme. "Jeg går
også her og brænder op", sier han til moren. Hun ynker ham
og ber om å få tørre hans våte ansikt:

"Lad mig tørre dit ansigt, Oswald,
du er ganske våd"
(hun tørrer ham med sit lommestørklæde) 44)

Det er en situasjon som slår på noen strenger det har vært
rørt ved tidligere i stykket.

Jeg tenker her på den scenen som Francis Fergusson analyserer
så brilliant, der Oswald opptrer med farens pipe og forår-
saker en déjà-vu-opplevelse hos pastor Manders.

I denne forbindelse bringer Osvald på bane den eneste konkrete erindring han har om faren, som til gjengjeld har satt seg slik fast i minnet at han så å si fysisk gjenopplever den.

Det dreier seg om at faren en gang da han var "glad og lystig" - uten at barnet visste hvordan og hvorfor - tok ham opp på kneet og lot ham røke av sin pipe. "Røgg, gut, sa' han, - røgg dygtigt, gut! Og jeg røgte alt hvad jeg vandt, til jeg kendte jeg blev ganske bleg og sveden brød ud i store dråber på panden. Da lo han så hjertelig godt -". 45)

Slik setter alveverdenens ild, sykdom og forlokkelse seg igjennom i fysikken, og slik viser det ilden står for og det vannet står for seg å være to artikulasjonsformer av samme drift.

2.14. Paster Manders - samfunnsstøtten

Pastor Manders er en offentlig person. Han røkter en rekke samfunnsmessige verv, og gjør det med stor nidkjærhet og personlig tilfredsstillelse. Under besøket hos fru Alving går han sterkt opp i sin rolle som travelt opptatt samfunnsstøtte. Han utbrer seg veltalende og formelig vellystig om de rene formalia i forbindelse med asylsaken. De formelle sider av en sak har hans store interesse, enten det dreier seg om offentlig instituerte lover og regler eller hevdvunnen praksis utviklet av "den offentlige mening".

På disse formelle rammer har pastor Manders søkt å regulere og stabilisere sin egen livsførsel.

Det er som talsmann for lov og orden han rykker ut mot den bølge av "afskyelige, oprørske, fritankerske skrifter" som han ser oversvømme det lovlydige samfunn han har vært med på å oppbygge. Når han bryter staven over "den overhåndta-

gende usædelighed ute i Europa", så er det for å verne det norske samfunnet mot den slags infeksjoner.

Men prestens moralisme er ikke noe absolutt vanntett system. Når han får vite av fru Alving om Alvings lettsindige ungarliv og om hvordan lettsindighetene fortsatte selv etter at de ble gift, er hans første reaksjon ikke moralsk forargelse, men forbauselse over at slikt noe har kunnet holdes skjult. Han viser samtidig stor vilje til å la det forbli skjult.

De fritenkerske skrifter han stifter bekjentskap med på fru Alvings bord, er nok farlige og fordømmelige når de åpent kommer frem og blir registrert. I så fall representerer de et frontalangrep på det samfunnssystem han beskytter. Men sluses disse fritenkerske skrifter inn i samfunnet fordekt og forvandlet til pikant og krydret føde for en appetitt det borgerlige samfunn ellers har latt i stikken, så sier ikke Manders nei:

Pastor Manders. Forresten benægter jeg naturligvis ikke, at der kan være adskilligt tiltrækkende ved deslige skrifter. Og jeg kan jo heller ikke fortænke Dem i, at De ønsker at gøre Dem bekendt med de åndelige strømninger, som efter sigende foregår ude i den store verden, - hvor De jo har ladet Deres søn færdes så længe. Men -

Fru Alving. Men -?

Pastor Manders (sænker stemmen). Men man taler ikke om det, fru Alving. Man behøver dog virkelig ikke at gøre alle og enhver regnskab for, hvad man læser og hvad man tænker indenfor sine fire vægge. 46)

Dette er dobbeltmoralen satt i system, ikke i handlingen, men i tanken. Pastor Manders' "fire vægge" danner rammen om en hemmelig, frisatt fantasi, Hva kammerherre Alving lot foregå på den ytre arena - handlingens og virkelighetens - presis det samme lar pastor Manders foregå i det indre.

For dem begge gjelder det at det farlige og forbudte blir sluset inn i det hjemlige og nytt på den hemmelige lasts betingelser. Problemet med å holde sin sti ren avløses av problemet med å bli fri for inntrengende blikk fra omverdenen i ens private livsførsel.

Rammene om samfunnet, lovene og den hevdvunne moralske praksis, fungerer ikke lenger som vern mot forurensning utenfra. De er blitt skalkeskjul for dyrkelsen av lyster og laster som samfunnet ikke offisielt vedkjenner seg. Dyddighet blir identisk med evnen til å holde en dydig fasade. 47)

I jo høyere grad Manders' fire vegger (hvilket han setter lik med sitt borgerlige image) fremtrer som et festningsverk av moralsk styrke, lovlidighet og driftsavkall, jo friere bevegelsesmuligheter har det ukjente mennesket Manders bak fasaden.

I asylsaken vil ikke Manders assurere den nyoppførte bygningen. En eventuell assurance kunne få folk til å begynne å tvile på hans religiøse overbevisning, mener han. Skulle ikke et slikt hus være "særlig beskjermet?" Skulle det ikke med sin særlige oppgave bære forsikringen i seg selv? Er ikke den uassurerte bygningen det beste monument over hans egen kristne tro han overhodet kan skaffe seg?

Men den uassurerte bygningen er for Manders mer enn en bestyrkelse av hans borgerlige image. Ved å rette all oppmerksomhet mot fasadeproblemer, mot hva folk vil si og mene om en, slipper Manders for å ta stilling til det reelle

problem: hvordan han har det med sin kristentro, hvorvidt asylet er under en særlig beskjermelse eller ikke.

Slik unngår Manders å stille provoserende spørsmål til sin egen bevissthet. Manders er i utrolig høy grad uvitende om hva som rører seg bak fasaden hos ham selv. Denne uvitenhet om egne drifter og impulser gjør ham usikker, sky og tilbakeholdende i alle følelsesmessige sammenhenger.

Den hjertelige velkomst han får av fru Alving, rygger han forskrekket tilbake for. Han ser i fru Alving en erotisk utfordring og våger ikke å overnatte i huset hos henne.

Han røper en påfallende stor sans for Regines fysiske fortrinn når han i starten av stykket møter henne som stuepike hos fru Alving, men når hun blir pågående og byr seg frem til å styre huset hos "en enslig mandsperson", "en riktig reell herre", så blir hans erotiske fantasi såvidt kraftig stimulert at han skynder seg å avvise tilbudet.

"Men sådant noget, som De sigter til, kan man jo dog aldrig vide, - ialfald ikke med bestemthed", sier Manders et sted til fru Alving. En slik uvisshet er det for Manders noe beroligende i. Manders har sin beste forsikring i uvitenheten, naiviteten, usikkerheten - i det ubeviste.

Manders er i erkjennelsesmessig henseende fru Alvings antipode. Der hun med sin gjennomtrengende refleksjon vil fjerne gjengangerne, der er gjengangerne hans modus vivendi.

2.15. Fru Alving - samfunnsradikaleren

Vi så hvordan pastor Manders praktiserte en form for selv-assuransé, som trygget hans borgerlige ytre og ga ham posisjon og autoritet i offentligheten. Men vi så også hvordan

Pastor Manders. Føler De, at De blir bedre eller lykkeligere ved den slags læsning?

Fru Alving. Jeg synes at jeg blir ligesom tryggere.

Pastor Manders. Det var mærkeligt. Hvorledes det?

Fru Alving. Jo, jeg får ligesom forklaring og bekræftelse på mangt og meget af det, jeg selv går og tænker mig. Ja for det er det underlige, pastor Manders, - der er egentlig sletikke noget nyt i disse bøger; der står ikke andet end det, som de fleste mennesker tænker og tror. Det er bare det at de fleste mennesker ikke gør sig rede for det eller ikke vil være ved det. 48)

Ordet trygghet er her et nøkkelord. Det demonstrerer hvordan Ibsen hele tiden kobler fra konkrete, materielle hendelser (brannassuranseproblematikken) til bevissthetsfeltet (sikker viten om seg selv, om det man normalt "ikke gjør sig rede for").

Men ordet trygghet viser også hvordan radikalismen her får en dreining over i det dybdepsykologiske. Vel er Ibsen radikaler i sitt oppgjør med den bornerte kjønnsморal, men han er både først og sist dybdepsykolog. 49)

2.16. Dobbeltmotiveringen

Det første skritt på selverkjennelsens og frigjørelsens vei tar fru Alving i det øyeblikk hun beslutter seg for å oppføreet hjem for foreldreløse barn. Finansieringen skjer ved at hun oppretter et legat som bærer den avdøde ektemannens navn, og som derved kaster heder over hans minne.

Med denne beslutningen tar hun fatt på et omfattende og

komplisert moralsk regnskap med den avdøde, som fikk stå hen så lenge han levde: De pengene hun setter i asylet, svarer nøyaktig til den sum som "i sin tid gjorde løjtnant Alving til et godt parti".

Med denne tributt på den avdødes alter kommer fru Alving til å peke presis på det sted hvor miseren oppstod i hennes og Alvings liv. Det var ved inngåelsen av ekteskapet, hvor hun solgte sitt kjærlighetsliv for en slump penger - forresten etter påtrykk fra hennes familie.

Gjerningen røper naturligvis skyldfølelse: nå skal hun betale tilbake hva hun skylder ektemannen! Men kjærlighet er hun jo forhindret fra å gi. Så gir hun noe som kan kaste glans over ektemannen i offentlighetens øyne: et æresminne.

Dermed kommer hennes handling til å røpe en dobbeltmotivering. Dels er hun på vei mot en dypere selverkjennelse, dels søker hun å styrke ektemannens og sitt eget borgerlige image. Det er en handling levert både i hennes egen (selverkjennende) og Manders' (prestisjesementerende) ånd. Handlingen er fundamentalt tvetydig; den er både et skritt fremad i radikalistisk retning og et skritt tilbake:

Pastor Manders. Og over denne mand er det
De rejser et æresminde.

Fru Alving. Der ser De den onde samvittigheds
magt.

Pastor Manders. Den onde--? Hvad mener De?

Fru Alving. Det stod mig altid for, at det
var umuligt andet, end at sandheden
måtte komme ud, og bli troet på.
Derfor skulde asylet slå alle rygterne
ned og rydde al tvil afvejen. 50)

Både fru Alvings nye selverkjennelsestrang og hennes gamle skjembrettskyhet ligger i disse replikkene.

2.17. På terskelen til en ny tid

Henrik Ibsens samfunnsdramaer åpner normalt med hovedpersonene i terskelsituasjoner.

Nora har bare igjen det siste avdraget på lånet til Krogstad; så er hun ferdig med et langt, innviklet og til tider pinefullt fortidsregnskap. I Rosmersholm er rektor Krolls gjenopptagelse av besøkene i prestegården etter lang tids opphold et tegn på at fortidsspøkelset Beate - prestens hustru som selv tok sitt liv - er manet i jorden.

Med asylets innvielse regner fru Alving seg for ferdig med fortiden. Innvielsen skal foregå i overmorgen:

Fra i overmorgen af skal det være for
mig, som om den døde aldrig havde levet
i dette hus. Her skal ingen anden være,
end min gut og hans mor. 51)

Slik ønsker fru Alving å feie og pryde sitt hus. Å vise den døde - gjengangeren - ut av sitt hus er ett med å slette ham av minne. Oppgjøret innebærer først og fremst en bevissthetsmessig bearbeidning av ekteskapskonflikten, for skjer ikke en slik bearbeidning, vil kammerherren fortsette å spøke i huset - romstere i fru Alvings sinn som et stykke fortrent virkelighet. Sinn og scene er ett og det samme. 52) Husets fire vegger utgjør selvforståelsens horisont. Huset blir et verdirom, ladet med alle de verdier fru Alving setter høyest. Det blir et hellig sted. Å trenge inn i dette rom med noe som ikke er rommets eget, innebærer at man krenker det.

Men det som krenker rommet i dette stykket, er psykens frem-

medelementer, det hovedpersonen ikke vil vedkjenne seg.

2.18. Kjærlighetsrommet

Stolt, lykkelig og selvsikker peker fru Alving på den hjemkomne Oswald og sier til pastor Manders: "Nu vil vi bare tænke på ham". Gleden lyser opp i henne med en gang han kommer inn i stuen. Ved å rydde alt annet til side gjør hun hva hun kan for at Oswald liksom skal innta rommet og fylle det med sine verdier.

Et annet sted sier hun "strålende fornøjet" til Manders: "Jeg ved en, som har bevaret både sit indre og sit ydre menneske ufordærvet. Se bare på ham, pastor Manders".

Slik fremtrer han som inkarnasjonen av alt det hun setter høyt, men også som hennes talerør: "Min gut skal tale for mig", forikrer hun presten.

Imidlertid er det viktigste for henne ikke at han fremfører hennes synspunkter, men at han fremstår som det lykkelige resultat av alt hva hun har foretatt seg. Derved kommer han til å legitimere alle hennes handlinger i nåtid og fortid. Hans vellykkethet blir hennes vitne, det hun har å vise frem til omverdenen. Derfor viser hun ham frem ofte og gjerne: "Se bare på ham -".

Det er ikke i første rekke hans moral og hans samfunnssyn hun er opptatt av - skjønt disse ting har naturligvis også betydning for henne, især nå når hun er på vei mot et indre fordomsfritt syn på tilværelsen - nei, det er hans kjærlighet hun vil ha, og som hun elsker å bli minnet om. Hennes morshjerte lapper grådig i seg hver kjærlighetserklæring fra hans munn:

Oswald (...) (stryger og klapper hende). Tænk, -
for mig, som er kommen hjem, at sidde

ved mors eget bord, i mors stue, og
spise mors dejlige mad.

Fru Alving. Min kære, kære gut! 53)

Det er søt kost for henne, og hun vet å påskjønne den!

"Her skal ingen anden være, end min gut og hans mor",
sier fru Alving. Det er ord som grusomt blir gjort til
skamme umiddelbart etterpå, da "parret fra blomsterværelset"
uhyggelig effektivt lar den gamle libertineren Alving gjen-
oppstå, men som det like grusomt spilles på i siste scene
der fru Alving blir låst inne med en sønn som nå bare er
et lallende vrak.

Ordene har hos fru Alving en bestemt betydning: mor/sønn-
relasjonen oppfatter hun som en kjærlighetsrelasjon, og så
lenge dette bånd ikke er brutt, oppfatter hun det som om det
aldri kan gå (eller har gått) helt galt med henne selv og
med sønnen.

Det er dette bånd hun søker å styrke hver gang hun møter en
kjærlighetsytring fra hans side med motytelser.

Men kjærligheten (til sønnen) skal ikke bare være den rot
alle hennes handlinger er vokset ut fra. Den skal også være
de frukter hun håper å høste etter så mange år fylt av lidelse,
besudling og savn. Hva hun har sådd i form av kjærlighets-
gjerninger, vil hun høste i form av en kjærlig og taknemlig
sønn.

2.18. En handlingsrekke innsvøpt i morskjærlighet

Når fru Alving tar et overblikk over sitt livsforløp, er
det mulig for henne å trekke en lang, sammenhengende linje
gjennom de sentrale begivenheter og handlinger. Til tross
for at hun har et mislykket ekteskap bak seg, peker denne

lange, sammenhengende linje på kvalitet og konsekvens i hennes livsførsel, som gir henne stor tilfredsstillelse.

Da hun sendte sønnen ut i (altfor?) ung alder, så at han ikke skulle "forgiftes bare ved at ånde i dette tilsølede hjem", var det ikke renhetstrangen (vemmelsen ved ekte-mannens utskeielser) som drev henne, men morskjærligheten.

Omhuens for sønnens renhet og uskyld (hun tror hun har fått ham hjem like ren og uskyldig som hun sendte ham ut) var ikke et mål i seg selv, men det medium hvor igjennom kjærligheten viste seg. Kjærligheten er følelsen, den driftsmessige tilskyndelse til handlingen; renheten er kjærlighetens uttrykksform.

I dette perspektiv blir fru Alving kjærlighetens vesen. Pastor Manders møter det i form av hjertelighet, gjestfrihet, omtanke, overbærenhet og varme. Regine har levd under dets paraplybeskyttelse. Selv Engstrand nyter godt av det på forskjellig vis. Hun engasjerer ham til praktiske saker og unnlater å bryte staven over ham til tross for at hun utmerket godt gjennomskuer ham.

Før i tiden gikk fru Alvings kjærlighets- og generøsitetsholdning godt i spenn med sedelighetskravet i henne, men etter at frisinnet er blitt utviklet hos henne, tar kjærligheten seg andre uttrykksformer.

Et godt eksempel på hvordan nyorienteringen griper inn og endrer kjærlighetsuttrykket er det problem hun arbeider med i begynnelsen av annen akt.

Hun har vært vitne til en ^htête-a-tête mellom Osvald og Regine. Vel vitende at de er halvsøsken begynner hun å reflektere over hva et blodskamsforhold betyr rent sivilisasjonshistorisk, men fremfor alt prøver hun saken i forhold til sin nyerobrede fordomsfrihet: er hun sterk og modig nok til

å kunne akseptere et slikt forhold? Underforstått: bare det å overveie det er et skritt i riktig retning. Vel slår hennes frisinn ikke til denne gang, men hun har med sine overveielser vist at hun er på vei. Hun har en progressiv profil. Som radikaler rasler hun med lenkene: "Ja, dette med lov og orden! Jeg tror mangen gang, det er det, som volder alle ulykkene her i verden". Imidlertid er denne prøvning av graden av progressivitet ikke det problem Ibsen har oppmerksomheten rettet mot under fru Alvings programmatisk erklæring. Han er mer opptatt av hvilke motiver som ligger bak fru Alvings frisinnspostulat. Hvis det bare ville bli til hans lykke, sier hun, og bare han ikke går hen og gjør den stakkars piken ulykkelig!

Slik taler hun ut av sitt hjerte. Hun er parat til et nesten hvilket som helst offer, bare det kommer de to til gode. Jo større offeret er - dvs. jo mer motstand gjerningen byr henne på -, desto tyngre veier det som kjærlighetsprestasjon.

Selvoverveielserne omkring frisinn/ikke-frisinn blir en tour de force, en oppvisning i kjærlighetsevne.

Utfordringer av den art som krever kjærlighetsbevis, er det mange av ut over i stykket, og kravet til kjærlighetsevnen blir større for hver gang.

Med Osvalds sammenbrudd og vissheten om at han for fremtiden vil være redusert til et lite barn, blir hun stilt i utsikt å bli evig lenket til dette barnet. Det kan ikke hjelpe seg selv, men er henvist til pleieren selv når det dreier seg om å ordne de mest elementære fysiologiske funksjoner.

Hun tar oppgaven på seg uten å nøle: "Barnet har sin mor til at pleje sig". Alt lover hun ham - i kjærlighetens navn; selv solen, det umulige.

Den gjerning som koster mest og derfor er den dyreste kjærlighetspant, er den siste. Etter at fru Alving gang på gang har bedyret Osvald om sin kjærlighet og blant annet hevdet at "jeg lever jo ikke for noget andet end bare for dig alene", så krever han det aller dyreste av henne, "håndsrekningen" for å hjelpe ham ut over livet. "Har du en mors hjerte for mig, - du, som kan se mig lide al denne unævnelige angst!" spør han, og det har hun. Hun lover å begå barmhjertighetsdrapet når det endelige utbrudd kommer.

Slik står hun frem som en ekte heroisk skikkelse. Hun prøves så langt ut som hennes evner og krefter rekker.

Hun kjemper heroisk.

Med barmhjertighetsdrapet er målet fullt. En høyere kvalifisering kan kjærlighetsrommet ikke få. Fru Alvings kjærlighet velsigner såvel Osvalds inngang i livet som hans utgang av det. Hun har levd "bare for ham".

Det er barske vilkår hun er blitt budt, men hun er blitt bekreftet i sin selvforståelse: hun har gjort hva hun skulle og burde gjøre.

Kjærlighetsrommet - scenerommet - er hennes sinns åpne rom.

2.19. Det kjærlighetsløse rom

Temmelig tidlig i stykket starter en prosess som synes å ville undergrave den kjærlighetsforestilling fru Alving i ord og gjerning legger opp til å eksistere på.

Første gang skjer det gjennom Manders. Han tillater seg å betvile at det var så heldig av fru Alving å sende Osvald så tidlig ut i verden. En ting var at hun ikke ante hva slags forhold hun brakte ham ut i; en helt annen ting var at han jo har måttet savne foreldrekjærligheten. Hans

foreldre må da ha blitt fremmede for ham, og han for dem!

Temmelig hurtig viser det seg at Manders har rett. Oswald er blitt en fremmed. Faren er han helt likegyldig overfor. Moren blir forskrekket når hun erfarer dette:

Fru Alving. Dette er forfærdeligt at tænke
sig! Skulde ikke et barn føle kærlighed
til sin far alligevel! 54)

Og hennes neste spørsmål lyder naturnødvendig - samtidig har det en voldsom sprenngladning i seg:

Fru Alving (i udbrud). Oswald, - så elsker du
heller ikke mig!

Det er klart; blir denne navlestrengsforbindelsen til sønnen skåret over, så raser hennes verden sammen. Er det ikke kjærlighet i den, så er den intet verd!

"Dig kender jeg da ialdfald -", sier Oswald lakonisk, men moren blir ved med å bore, for dette må hun finne rede i: "Ja, kender; men er det alt!" Og Oswald svarer: "Og jeg ved jo, hvor meget du holder af mig, og det må jeg da være dig taknemmelig for. Og du kan jo være mig så umådelig nyttig, nu, da jeg er syg."

Men er hans kjærlighet til henne begrenset, så må vel kjærligheten i den annen ende av mor/sønn-forbindelsen være livskraftig nok?

Allerede tidlig i stykket blir det også sådd tvil om den:

Oswald (...). Men sig mig nu, mor
- er det da virkelig så stor
en lykke for dig at ha' mig hjemme?

Oswald (krammer en avis). Jeg synes, det måtte
næsten være det samme for dig, enten
jeg var til eller ikke.

bedrageriske kalkulasjoner og handlinger fortsetter hun helt inn i det dramatiske sluttspillet.

Men dermed er også antydnet at stykkets anagnorisis, det sted der den ideologiske sløring blir gjennombrutt av "sannheten" og katharsis kan oppstå, ligger helt i slutten.

Denne konstatering rokker fundamentalt ved den tradisjonelle oppfatningen av hovedpersonen. Fru Alving er ikke en heroisk kvinne, som dristig og fordomsfritt ser virkelighetens tilskikkelser i øynene. Hun er ikke en erkjennende helt med vilje og evne til å ta skylden inn over seg, til å bære ansvaret, til å lære av sine feiltrinn og til å revidere sitt liv.

Men alt dette gir hun som rolle.

I virkeligheten tviholder hun på sitt møysommelig, dvs. gjennom et langt liv, oppbygde image, og derfor rakner i virkeligheten alt for henne når dette rakner. Derfor står vi i sluttscenen overfor et rykende ragnarokk.

Det er ikke bare det at kjærlighetsrommet er forvandlet til et kjærlighetsløst rom. Men i det kjærlighetsløse rom dukker fortidens marerittaktige opplevelser opp igjen i form av forskjellige erosutspaltninger. Det er bestemt intet humant i disse forvridde former for kjærlighet. Her rekkes alvehender ut - både for å lokke eller forføre, og for å slå eller drepe.

2.20. Den omvendte logikk

Vi har sett hvordan den nettopp hjemkomne sunne, frie og lykkelige Osvald opptrer som et spill for fru Alvings selvforståelse. Vi har også sett hvordan han gradvis plukker kjærlighetsillusjonen fra hverandre ved å fortelle hva han føler - eller rettere: ikke føler - overfor sine foreldre.

Fru Alving (ser fast på ham). Tror du, det vil skje?

Osvald. Jeg vet det så visst. Lev det samme liv her hjemme, som derude, og det blir dog ikke det samme liv. 57)

Slik splitter den moralske fordømmelse opp livsfølelsen og fjerner gleden. Livsutfoldelse blir til livsfordømmelse, selvforakt og selvdestruksjon.

2.21. Den estetiske idiosynkrasi

Men perversjonen har i teksten enda et nivå lavere; den menneskelige avstumpning når enda et trinn lenger ned mot inferno.

Og her beveger vi oss vel ut over hva Ibsen kan formidle omkring persepsjonsformer ved hjelp av alvemytologien. La oss se på et tekstparti like før sluttscenen, som er overmåte tett og komplisert å analysere.

Osvald. (uden at høre på hende). Mor, var det ikke så du sa' før ikveld, at der ikke var den ting til i verden, som du ikke vilde gjøre for mig, om jeg bad dig om det?

Fru Alving. Jo, det sa' jeg rigtignok!

Osvald. Og det står du ved, mor?

Fru Alving. Det kan du lide på, du min kære eneste gut. Jeg lever jo ikke for noget andet, end bare for dig alene.

Osvald. Ja, ja, så skal du da høre -. Du, mor, du har et stærkt kraftfuldt sind, det ved jeg. Nu skal du sidde ganske rolig, når du får høre det.

Fru Alving. Men hvad er det da for noget forfærdeligt -!

Osvald. Du skal ikke skrike op. Hører du? Lover

du mig det? Vil du sidde og snakke ganske stille om det. Lover du mig det, mor?

Fru Alving. Ja, ja jeg lover dig det; men bare tal!

Osvald. Ja, så skal du da vide, at det med trætheden, - og det, at jeg ikke tåler at tænke på arbejde, - alt det er ikke sygdommen selv -

Fru Alving. Hvad er da sygdommen selv?

Osvald. Den sygdom, jeg har fåt som arvelod, den - (peger på panden og tilføjer ganske sagte). Den sidder herinde.

Fru Alving (næsten mælløs). Osvald! Nej - nej!

Osvald. Ikke skrige. Jeg kan ikke tåle det. Jo, du, den sidder herinde og lurar. Og den kan bryde løs hvad tid og time det skal være.

Fru Alving. Å, hvilken rædsel - !

Osvald. Nu bare rolig. Slig står det til med mig -

Fru Alving (springer op). Dette er ikke sandt, Osvald! Det er umuligt! Det kan ikke være så!

Osvald. Jeg har havt et anfald dernede. Det gik snart over. Men da jeg fik vide, hvorledes det havde været med mig, da kom angsten over mig så rasende og jagende; og så rejste jeg hjem til dig så fort jeg kunde.

Fru Alving. Det er altså angsten - !

Osvald. Ja, for dette er så ubeskriveligt afskyeligt, ser du. Å, havde det bare været en almindelig dødelig sygdom -. For jeg er ikke så bange for at dø; skønt jeg jo gerne vil leve så længe jeg kan.

Fru Alving. Ja, ja, Osvald, det må du!

Osvald. Men dette er så forfærdelig afskyeligt. At bli' ligesom forvandlet til et spædt barn igen; at måtte makes, at måtte -. Å, - det er ikke til at beskrive!

Fru Alving. Barnet har sin mor til at pleje sig.

Osvald (springer op). Nej, aldrig; det er netop det, jeg ikke vil! Jeg tåler ikke at tænke på, at jeg måske skulde ligge slig i mange år, - bli gammel og grå. Og så kunde du måske dø fra mig imens. (sætter sig i fru Alvings stol.) For det behøver ikke at ende dødeligt straks, sa' lægen. Han kaldte det et slags blødhed i hjernen - eller noget sligt. (smiler tungt.) Jeg synes, det udtryk høres så smukt. Jeg kommer altid til at tænke på kirsebærrøde silkefløjels drapperier, - noget, som er delikat at stryge nedad.

Fru Alving (skriger) Osvald!

Osvald (springer op igen og går henover gulvet). Og nu har du taget Regine fra mig! Havde jeg bare havt hende. Hun havde nok givet mig håndsregningen, hun.

Fru Alving (går hen til ham). Hvad mener du med det, min elskede gut? Er der da nogen håndsregning i verden, som ikke jeg skulde ville gi' dig? ⁵⁸⁾

Her kan man for det første slå fast at angsten hos Osvald - som han beskriver i så sterke vendinger, og som han hevder drev ham hjem igjen og dermed inn i ufriheten - den forplanter seg til fru Alvings sinn. Hennes sinn klinger som en resonansbunn for hans følelsesmessige reaksjoner. Hva er så angsten?

Angstens retning kjenner vi. Livsgleden og livsappetitten er stykkets sentrifugale kraft. Den slynger Oswald ut mot Paris' solverden. Angsten er en angst for alt dette. Den sender Oswald tilbake til den livsinnsnevrende eksistens han kom fra. Den er stykkets sentripetale kraft; den er en fundamental angst for å leve livet fullt og helt.

Det reduserte liv her inne i sentrum tar seg mange perverterte uttrykk.

Det er ikke Oswalds forvandling til et lite barn som må mates og stelles, som lokker frem det perverterte følelsesliv. Et barn har sin mor til å pleie seg, og hvem kan det bedre enn en mor som har tilstått sin sønn all sin kjærighet? Nei, infantiliseringen kan bare bety en bekreftelse av at her har sunne og naturlige følelser (mors-kjærigheten) til huse.

Angsten settes imidlertid i forbindelse med en ubeskrivelig avsky Oswald føler, og denne avsky lokker frem en helt påfallende estetisk, avstumpet reaksjon på sykdommens ødeleggende virkning. Også her er fru Alvings reaksjoner en refleks av Oswald: den avsky han føler, føler hun også.

Oswalds estetiske beskrivelse av sin egen hjernebløthet rommer en overraskende sterk følelsesmessig beskjæring av det dypt tragiske skjebneforløp han selv er underlagt. Det estetiske bilde han gir av den ødelagte hjernen, røper en spesiell pirring av synssansen, samtidig som hudfølelsen (den taktile fornemmelse) er berørt.

Denne hypersensible følsomhet med en nesten pinsettaktig fremdragelse av detaljer i den menneskelige fysikk, er parret med et fravær av humant engasjement i den nedbrytningsprosess hjernebløtheten også er et uttrykk for. Hans egen kropp er gjort til blott og bart instrument for en nytelse av en sær og sykkelig art. Nevnes bør også den erotiske farvningen av denne sensibiliteten. Den ligger i de assosiasjoner Oswald

kommer med i de boudoir-aktige silkefløyelsdraperier, den delikate berøring, som minner om kjærtegn (her er den fatale hånden igjen i aksjon), den intime og fordekte berøring bak draperiene, den kirsebærrøde farve - det fullmodne, fristende og spiselige.

Dette er libertinerens miljø, libertinerens skjeve persepsjon. Men bildet er løsrevet fra sin erotiske sammenheng. Eros er bare en tom ramme, reflekser hos en som ikke lenger retter sitt begjær utad (mot Regine) for å få det tilfredsstilt, men innad mot sin egen kropp.

Nytelsen, den estetiske glede ved persepsjonen av egen menneskelig oppløsning, svinger over til vemmelse og avsky ved den samme nedbrytningsprosess: "Ja, for dette er så ubeskrivelig avskyelig, ser du".

Det er denne avskyen som får ham til å be moren hjelpe seg ut av livet. "Håndsurekningen" er således motivert ut fra selvforakt, moralsk forargelse, vemmelse ved egen heslig deformering.

Livsangsten uttrykker seg i nytelsen, men også i vemmelsen; i fru Alvings moralisme, men også i Alvings utskeielser; i dag-verdenen som natt-verdenen - i flukten inn i drivhusaktige driftsartikulasjoner.

"Med^x kvitari hand" stod det i folkevisen. Den løftede hånd er livsangstens symbol. Den løfter seg snart for å lokke, snart for å slå. Snart formidler den nytelse, snart vemmelse. Men er den løftet i vemmelse, så tyner den livet. Alving døde av alveslaget; Osvalds frembrytende vanvidd er et resultat av det samme.

Sikkert er det iallfall at når alvehånden er løftet, så er det Eros gesten springer ut av, og ikke Caritas.

Den form for sansepirring jeg har beskrevet ovenfor, kaller Thorkild Bjørnvig for "estetisk idiosynkrasi". I boken Den æstetiske idiosynkrasi, Cappelen 1960, karakteriserer han den som "en abnorm følsomhed, forbundet med en lige så abnorm mangel på følelse. Et overmål af fornemmelse, parret med en komplet mangel på sanselighed.

Følsomhed uden følelse, fornemmelse uden sanselighed, denne sindstilstand, der kun er tilsyneladende paradoksal, vækker had til virkeligheden". Han beskriver den videre som "fascination ved detaljen, i lyst eller had", som "fysiologisk misantropi", "væmmelse ved sig selv". Han taler om "den perverterede følsomhed", hvor "den syge bevidsthed vil splitte mennesket ad, i kærlighedsagten, som i mordet". 59)

Bjørnvig setter den estetiske idiosynkrasi i forbindelse med viktorianismen:

"Denne viktorianske énsidige dyrkelse af følsomhed og fornemmelse er vor usalige arv, og i det tyvende århundrede, som vel på samme tid er ét af de mest blødsødne og hårde blandt århundrederne, er den udartet til en sygdom, som firdes i små doser hos de fleste, navnlig byboerne, på nær de ganske sunde. Denne tidssygdome er en slags idiosynkrasi overfor virkeligheden, ikke blot civilisationen, men også naturen, ikke blot dyret, men også mennesket, og det er den, jeg kalder den æstetiske idiosynkrasi." 60)

På denne bakgrunn blir det relevant å stille følgende spørsmål til fru Alvings siste handling i stykket når hun etter å ha sprunget fortvilet opp, revet seg i håret, og utbrutt "Dette bæres ikke! Aldrig!", famler over Osvalds bryst for å finne morfinkapslene:

Er det den kjærlige, altoppofrende mor som fører hånden for ved et barmhjertighetsdrap å yte den største og vanskeligste gave som kan gis - den "umulige" gave å ta livet av den man

elsker høyest? Er det hennes dilemma at nettopp fordi hun elsker ham, er det så vanskelig å gjøre det, samtidig som hennes kjærlighet krever at hun gjør hva han trygler henne om? I så fall er hun en tragisk-heroisk skikkelse, og i så fall har hun maktet å velsigne hans inngang i livet såvel som hans utgang med kjærlighet på tross av alle prøvelser hun har vært igjennom. Men det spørsmål kan også stilles om den hånd som "famler pilsnart" over Osvalds bryst, ikke føres av en som er like "pregtig lethjertet" som Regine, eller like voldelig som alvekvinnen.

Hvorfor denne voldsomme emosjonelle utladningen omkring Osvalds sammenbrudd?

Fordi fru Alving slett ikke ser sønnen Osvald foran seg, men den betente erotikeren Alving i sønnens skikkelse. Identifikasjonen mellom de to har vært tett gjennom hele stykket, frembrakt blant annet ved hjelp av gjengangerscenene.

Og er det Alving - gjengangeren - fru Alving ser i den ødelagte Osvald, så er det bestemt ikke en kjærlig hånd hun løfter for å hjelpe den syke ut av livet, men en aggressiv alvehånd som vender livsdrift til livsfortrengning og destruksjon, som forvandler sykkelig sensibilitet til mordlyst.

Så lenge bildet av den betente erotikeren Alving blir ved med å forstyrre hennes persepsjon av den syke Osvald, er hun angstfylt og splittet, slik at omverdenen antar form etter hennes psykes oppsplitning av alt det som er sunt og naturlig. Det at hun ikke kan handle og utfri Osvald av sitt helvete blir den endelige bekreftelse på at kjærligheten ikke er den dypeste beveggrunn i hennes liv. Under ligger - og har hele tiden ligget - den demoniserte eros: Alving som både har fristet og skremt, skapt lyst, men også vemmelse.

Fru Alving stivner avmektig i det demoniske alvehjem,

kronisk fiksert til den livsangst som splitter følelseslivet ad og perverterer det, og kommer derved til for evig å plassere den hele, livsbekreftende kjærlighetsgjerning utenfor sin egen rekkevidde.

2.22. Det demoniserte rom - drivhustilværelsen

Vi har sett hvordan det alvingske hjem har en dag-eksistens og en natt-eksistens, og hvordan disse to verdner støter sammen i sentrale scener som utspiller seg i blomsterværelset. Vi har videre sett hvordan det knytter seg en element-symbolikk til de to livsformer.

I løpet av stykket klager Osvald over gråvær og regn, som gjør at det intet er ved å gå ut. Han ser aldri solen her-hjemme.

Flere av situasjonene - særlig i slutfasen av stykket - utspiller seg om natten og i kunstig belysning. Til den kunstige belysning svarer naturligvis de "kunstige" stimuleringer, som gjør livet noenlunde levelig i denne drivhustilværelse.

Mer og mer blir rommet symbolsk oppladet, blant annet ved tallrike markeringer av motsetningsforholdet mellom uteliv og inneliv, solverdenen og den lysskye "underjordiske" eksistens. I dette hjem søker man ikke utad i livstørst, men innad i livsangst, ikke utad i frihet og fri bevegelighet, men innad i selvfengsling og fastlåsning i stivnede posisjoner.

I begynnelsen av siste akt står alle dører i huset åpne, og alle stykkets personer befinner seg utendørs, hvor de er vitner til at asylet brenner ned til grunnen.

Asylet er allerede avslørt som falskhetens byggverk, og det

viser seg da også at fru Alving etter hvert er nådd så langt i sin selvutvikling at hun ikke trenger dette byggverk til å avstive sitt image med.

Således innvarsler det åpne rom en ny åpenhet hos fru Alving. Etter brannen er hun parat til å legge alle kort på bordet for Osvald, og så vil hun utfri ham av livsangstens rom.

Men vi vet alle at det ikke skjer. På tross av hennes innrømmelser skjer ikke utfrielsen. Osvald låser henne inne med ordene: "Du kommer ikke ud. Og her kommer ingen ind."

Osvald setter seg bort til moren og sier: "Nu vil vi snakke sammen, mor - (...) og så rinder solen imens. Og så ved du det. Og så har jeg ikke lenger denne angsten". Når solen rinner, på overgangen mellom natt og dag, befinner trolldrapet seg i en spesielt utsatt posisjon. Rammes den av solens stråler, stivner den til sten.

Sønnen tar til å fortelle. Moren skal gjennom hans fortelling gjøre opp med alle fortidsgespenster og forvandle trolldrapet til en menneskeverden. Det lukkede rom (livsangstens fengsel, surrogatlivets sted) skal derigjennom åpnes utad mot den solverden Osvald strekker seg etter.

Solen rinner når alt er fortalt, men utfrielsen skjer ikke. Isteden stivner de to og avslører dermed at de forblir alvefolk. Det demoniske, splittelsen, ble deres skjebne.

Osvalds bønn om solen markerer den enorme distanse det er mellom dem og utenverdenen, der solen, klarværet, luften og snøen på tindene visuelt og verbalt blir kontrastivt understreket.

"Dette bæres ikke!" sier fru Alving panikkslagen, men dette er ord som ikke lenger betyr hva de gir seg ut for. Med disse ordene er det som om fru Alving klamrer seg til den mytiske selvforståelse om selvoffer og forsakelse som kan

sette en grense mellom henne og den erosmerkede utfordring hun har foran seg i sønnens skikkelse.

Så langt når fru Alving i sitt oppgjør med det demoniske at hun kan innrømme at hun nå bære mye av skylden for Alvings ulykkelige liv. Hun innser at hun ikke brakte "søndagsvejr" inn i hans tilværelse. Og hun makter å se den driftsmerkede Alving i Osvalds bilde:

Og så måtte sligt et livsglædens barn, - for han var som et barn, dengang, - han måtte gå herhjemme i en halvstor by, som ingen glæde havde at byde på, men bare fornøjelser. Måtte gå her uden at ha' noget livsformål; han havde bare et embede. Ikke øjne arbejde, som han kunde kaste sig over med hele sit sind; - han havde bare forretninger. Ikke eje en eneste kammerat, som var mægtig at føle hvad livsglæde er for noget; bare dagdrivere og svirebrødre - (s.122)

Men i dette bildet er en rest blitt tilbake: en del av virkeligheten er ikke fortolket: Det er ikke "kammerater" Alving først og fremst har bruk for, og han er heller ikke noe barn. Den erotiske lykke er løyet bort fra bildet.

Det er dette bortløyede som lokker, skremmer, truer og engster. Det er dette fortrenget som dukker opp i sluttscenen og gjør at hun persiperer dobbelt: Osvald og Alving på en gang, uten at bildene faller sammen.

2.23. Destinasjon og disposisjon

Slik aner vi i sluttscenen de dypeste beveggrunner i fru Alvings karakter. Hun er blitt avslørt for oss.

Hennes karakter er ikke i sin totalitet samfunnsforklart og - bestemt. Rett nok disponerer det borgerlige vik-

torianske samfunn i høy grad for fortrenninger av livs-
ytringene, særlig på det seksuelle området. Men fra dispo-
sisjonen til destinasjonen er det lang vei hos Ibsen.

Man kan si at det borgerlige viktorianske miljø, som er fru
Alvings sosialisasjonsmessige bakgrunn, fanger henne til
slutt og blir skjebne for henne. Imidlertid er ikke dette
en nødvendig utvikling.

Mulighetene for å sette seg ut over samfunnsmoralen er
hele tiden til stede i stykket. Når fru Alving ikke makter
det, ligger årsaken helt og holdent i henne selv - i hennes
manglende mot og styrke og selvstendighet. Samfunnsav-
hengigheten er et svakhetstegn, et bevis på at man aldri
blir annet enn myndling. Frihet, ansvar og myndighet er
honnørord hos Ibsen. Det er fra denne eksistensielle
posisjon han opptrer som samfunnsrefser. Friheten frem-
står hos ham som et ontologisk vilkår. Lever man ikke
opp til dette vilkåret, havner en i det demomiske - i
splittelsens og fortrenningens trollverden.

1)

Om Henrik Ibsens forhold til mytene se Erik Østerud: "Om å lese Ibsen - synsvinkler, metoder og helhetssyn". Foredrag holdt i den åpne foredragserien "Danskfaget før og nu" ved Nordisk Institut, Aarhus Universitet den 24. oktober 1979 (stensil).
Erik Østerud: "Når vi døde vågner på mytologisk bakgrunn". Ibsen-Årbok 1963-1964, Erik Østerud: "Folkekultur og eksistensialisme i Peer Gynt", Per Gynt Stemnets årsskrift 1976 og Erik Østerud: "Den mulige umulighet. Individuasjon og myte i Bygmester Solness", Nordisk Institut, Aarhus Universitet 1974 (stensil).

2)

Folkevisene blir hos Villy Sørensen løftet ut av det middelaldersamfund de er projisert i og oppfattet som tidløse dikt om virkelighetstolkningen. Folkevisegenrens historie er for Villy Sørensen "en utvikling fra metafysisk livsfølelse til en, mere og mere nuanceret, psykologisk og social menneskeforståelse, refleksjonens langsomme destruktion af de gamle dæmoniske symboler og disses omfortolkning til psykiske komplekser" (s. 161). Således blir genrens historie identisk med den menneskelige refleksjons historie, en avbildning av den kontinuerlige avmytologiseringsprosess og erobring av et psykologisk menneskebilde som er skjedd opp gjennom tidene. Ut fra denne oppfatning kan Villy Sørensen legge sitt moderne psykologiske menneskebilde inn i tolkningen av middelaldervisene og hevde at hva visene skildrer som ytre forhold imellom personene i tekstene, i realiteten er indre psykiske størrelser. Ibsen tolker folkevisene på presis samme måte: de er psykologiske og derfor tidløse eller "moderne". Det historiske blir følgelig bare kulisser for en almen og tidløs psykologisk konflikt.

Den samme oppfatning hadde Ibsen av sagaen. Derfor er sagadramaene i hans "historiske" periode like "historieløse" som folkevisedramaet Olaf Liljekrans er det. I Harald og Edvard Beyers Norsk Litteraturhistorie, Oslo 1970, settes denne psykologiseringen i forbindelse med Hermann Hettners skrift Das moderne Drama (1852), som Ibsen stiftet bekjentskap med under sin stipendtur i Danmark og Tyskland i 1852, men det er et spørsmål om ikke denne dyrkelse av det moderne menneske i historiske forkledninger er tilstede allerede i Catilina.

Den kombinasjonen av avmytologisering og psykologisering som er uttrykt i Villy Sørensens folkevisetolkning, ligger hos Ibsen i naturlig forlengelse av det religionsoppgjør som allerede i 30- og 40-årene satte inn med venstrehegelianerne. I 1835 anla David Friedrich Strauss i Das Leben Jesu et relativistisk syn på kristendommen, og 6 år senere hevdet Ludwig Feuerbach at Gud er skapt i menneskets bilde, ikke omvendt; religionen er et uttrykk for

menneskets høyeste ønsker (Das Wesen des Christentums). Således opererer Ibsen med kristendommen som myte og dermed som psykiske projeksjoner lenge før religionsoppjøret under det moderne gjennombrudd. (Se eksempelvis min Brand-analyse, Nordisk Institut, Aarhus Universitet, 1973. (stensil)). Om Villy Sørensens folkevisetolkning se Flemming Harrits: "Folkeviseproblemer - med særlig henblik på Villy Sørensen", Kritik 10, 1969 og Steffen Mossin: Folkeviser. Et led i en historisk rekonstruktion af en kulturarv, GMT 1974.

- 3) Peer Gynt kombinerer over den samme mytiske dobbelthet - kristendom kontra norrøn hedendom - som Gengangere.
- 4) Se V.J. Brøndegaard: Alfedans og heksering, Friesia Binds VII, hefte 3, København 1964.
- 5) Hundreårsutgave. Henrik Ibsens samlede verker, bind IX Gyldendal 1932, s. 104. Uthevelsen er min. Alle senere henvisninger gjelder denne utgave.
- 6) Se note 4. Ellers skriver E.Hartmann i Die Trollvorstellungen in den Sagen und Märchen der skandinavischen Völker, Stuttgart-Berlin 1936, at alvene normalt blir oppfattet som "eine Art Krankheitswesen", men at de også blir koblet sammen med asene ("Die Alfen werden in der Edda stets mit den Asen zusammen genannt. (...)Möglicherweise können wir darin einen direkten Hinweis sehen auf jene Gruppe kollektiver göttlicher oder dämonischer Wesen, die unter dem Namen álfar kultische Verehrung genoss." (s. 41).
- 7) Hundreårsutg. bind IX, s. 85.
- 8) Alle henvisninger gjelder Magnus Brostrup Landstad, Norske Folkeviser, Christiania 1853. Se i denne forbindelse også de to danske folkevisene Elverskud og Elverhøj.
- 9) Ibid. s. 355.
- 10) Ibid. s. 356 f.
- 11) Hundreårsutg., bind IX, s. 105. Uthevningene er mine.
- 12) Hundreårsutg., bind IX, s. 112.

- 13) Johan Fjord Jensen, Turgenjev i dansk åndsliv, Studier i dansk romankunst 1870 - 1900, Kbh. 1961.
- 14) Se Aage Lærke Hansen, "Fra dannelsesroman til utviklingsroman" Kritik 8, særlig s. 23, og Knud Wenzel: Fortolkning og Skæbne. Otte danske romaner fra romantismen og naturalismen, Fremad, 1970.
- 15) Flere av synspunktene og formuleringene er i dette kapittel lånt fra Aage Jørgensen, Kundskaben på ondt og godt, Århus 1968.
- 16) Villy Sørensen. "Aväntgardisme og filosofi" i Hverken - eller. Kritiske betragtninger, Kbhv. 1961 s. 188 f.
- 17) Hundreårsutg. bind IX s. 82 f.
- 18) Hundreårsutg. bind IX s. 83.
- 19) Se i denne forbindelse Hegels tragediesyn. Den hegelske dialektikk angir konfliktstrukturen i samtlige av Ibsens samfunnsdramaer. Jeg antyder den her, slik den kommer til uttrykk i tragediesynet hos Hegel. Konflikten er her ikke en motsetning mellom og godt, men mellom to goder. Når to makter i en tragisk konflikt støter sammen, er de krav de hver for seg stiller, berettiget. Både kjærlighet og dyd har rett til å kreve sitt. Det er først når dyden krever alt for seg og nekter å anerkjenne kjærlighetens krav, at den forvandler seg til et onde. Og på samme måte med kjærligheten. I det hegelske tragedieunivers er ikke det onde et moralsk onde, men det partikulære. De to makter i den hegelske konflikt søker gjensidig å tilintetgjøre hverandre for å vinne et absolutt herredømme for seg selv. Men dermed søker de begge å tilrane seg en posisjon som alene tilkommer helheten: Kjærligheten og dyden hos Hegel; kejser og galilæer hos Ibsen. (Se A.C. Bradley, "Hegel's Theory of Tragedy", Oxford Lectures on Poetry, London 1919).
- 20) I Sigmund Freuds Drømmetydningen brukes begrepet gjen-gangere som nøkkelord til analysen av en av hans drømmer: Liksom kammerherre Alving går igjen i sin sønn, slik synes Freud å forstå at nye vennskapsfor-

bindelser bare er gjentakelser av gamle relasjoner en har hatt; i dette tilfelle er det tale om en gjentakelse av hans forhold til sin eldre bror en gang i barndommen. Eksemplet er typisk for Freuds litt lettferdige omgang med de ibsenske kjerneuttrykk. Freud forholdt seg temmelig fritt assosierende til Ibsens stykker. Han lånte metaforer til sin egen begrepsdannelse uten tanke på at disse inngikk i noen sammenhenger i tekstene som influerte på deres betydning.

Aage Henriksen påviser i "Freud og digterne", Kritik 1, hvordan Freud må bytte om på kronologien i Rosmersholm for å få sine teorier til å passe på stykket. Freuds interesse for Ibsen viser naturligvis "valgslektskapet". Man kunne kalle Ibsen for en før-freudianer, en dybdepsykolog som, fordi han uttrykte sin psykologiske innsikt i diktning, unngikk det problem Freud hadde med å skulle formulere seg i en terminologi der positivismens vitenskapsideal var utgangspunkt. Se forøvrig Gunnar Brandells essay: Freud og hans tid, Gyldendal 1963.

- 21) Hundreårsutg. bind IX, s. 82.
- 22) Jeg vet ikke om det er mer enn en tilfeldighet at navnet Manders kan assosieres med ordet salamander. Salamander betyr på gresk ildånd. I middelalderisk tro var salamanderne vesener som hersket over ilden. Innenfor dyrearten salamander finnes såvel en ildsalamander som en vannsalamander. Elementsymbolikken er iallfall i særlig grad konsentrert omkring prestens person. Han kommer inn i huset med regnet og forsvinner igjen så å si med ilden.
- 23) Hundreårsutg. bind IX, s. 85.
- 24) Hundreårsutg. bind IX, s. 55.
- 25) Hundreårsutg. bind IX, s. 60.
- 26) Hundreårsutg. bind IX, s. 112.
- 27) Jfr. Erik Østerud: "Den mulige umulighet. Individuasjon og myte i Bygmester Solness". Nordisk Institut, Aarhus Universitet 1974. (stensil).

- 28) Hundreårsutg. bind IX, s. 111.
- 29) Hundreårsutg. bind IX s. 112.
- 30) Andre har ment noe annet. Mange har vært mer fascinert av Osvald-skikkelsen enn av fru Alving. Det gjaldt f.eks. Herman Bang, som selv har spilt rollen som Osvald. Hans opptatthet av Osvald røper at han og Ibsen befant seg på hver sin side av et periodemessig skille i litteraturhistorien. Hos Bang åpenbarer modernismens trang til å eksperimentere med "skjeve" sansninger seg, og Osvalds nedbrytningshistorie er en ren studie i slike "skjeve" sansninger. Hos Ibsen er persepsjonen uløselig forbundet med erkjennelsesutviklingen og Osvald derfor bare et instrument for fru Alvings bevissthetsutvikling.
- 31) Sven Møller Kristensen i Den dobbelte Eros, København 1965, om den viktorianske kjønnsmentalitet på dette tidspunkt: "(...) offisielt håndheves dyden, mens man hemmeligholder mørkets gerninger" (s. 28).
- 32) John Stuart Mill, Utilitarianism, London 1863.
- 33) Idehistorisk skal Ibsen ikke plasseres sammen med Comte, Taine, Darwin, Spencer og Zola, men i forlengelse av den harmonisøkende tradisjon fra Winckelmann over Goethe og Schiller frem til Hegel. Se Georg Lukács' essay "Det harmoniske mennesket som ideal i den borgerlige estetikken" i Probleme des Realismus, Berlin 1955. Essayet er oversatt til svensk i Marxistiske litteraturanalyser, red. av K. Aspelin, Stockholm 1970.
- 34) Fergusson, s. 161.
- 35) Ibid. s. 173.
- 36) Fru Alving må karakteriseres som radikaler med noe av brandesianismens program i sin munn når hun debatterer med pastor Manders og krever friere selvtfoldelsesmuligheter, samtidig som hun anklager samfunnsinstitusjonene for å være altfor repressive i deres hevdelse av lov-og-ordens-prinsippet. Hun er rasjonalist, individualist og liberaler.

- 37) Hundreårsutg. bind IX, s. 92.
- 38) Det komiske forutsetter at det er en nivåforskjell mellom de forskjellige personers innsikter, likeledes at det er en nivåforskjell mellom den viten som finnes blant de fiktive personer og den viten forfatteren spiller ut til publikum. Latteren oppstår når publikum føler seg på befriende avstand av den latteren går ut over. Avstanden beror på merinnsikt.
En slik avstand har vi til mange av Ibsens bipersoner. Vi kan le av Engstrand, Manders, Tesman, Ballested, Lyngstrand osv. Men i forhold til hovedpersonen eksisterer den ikke. Avsløringen av selvbedraget hos hovedpersonen finner ikke sted før i sluttspillet, og publikum har ikke selv midler til å se selvbedraget før hovedpersonen selv har dem.
Således opptrer det komiske i dramaene på de lavere nivåer og i problemfeltenes utkant. I sentrum av feltene blir problemene dødsens alvorlige. Det gjelder også i et stykke som Vildanden som ellers er tettere på komedien enn noe annet stykke i dramarekken fra 1877-99.
Man bør ellers legge merke til at den samfunnsmessige satiren som blir dyrket så sterkt i 60-årsdramaene (Kærlighedens Komedie, Brand, Peer Gynt, De unges Forbund), og som krever plass og verbalisering ut over hva stykkene kan visualisere helt er forlatt i disse stramme, lukkede samfunnsdramaene. Den komiske form som anvendes i disse dramaene, blir funksjonell i forhold til stykkenes sentrale tema: spørsmålet om innsikt, i særdeleshet innsikt i egen psyke.
- 39) Ideen til analysen av intrige-komedien er hentet fra Erik A. Nielsens to artikler "Holdbart og uholdbart." Omkring Jens Kruuses: Holbergs maske, Kritik 16, og "Skolen på komedie", Kritik 11.
- 40) Erik A. Nielsen i Kritik 11, s. 36 f.
- 41) Hos Holberg har derfor moralen og menneskeligheten vanskeligere for å komme til orde. Holbergs elskende par elsker ikke hverandre, men er bare forlikt som en rotte i en ost ("Tillader Jomfruen at jeg tager paa hendes Bryst - Jeg siger mange Tak". "Naar min streg kommer til Jomfruens Nul" osv.). I Den politiske Kandestøber sier Henrik at han gjerne vil være Renteniener, for han har siden barn alltid kunnet glede seg over å se folk bli trukket i arresten. I Levnedsbrevet forteller Holberg om galeislavene i Marseille, og han blir ikke mismodig over å se de stakkars mennesker,

men tvertimot ganske opplivet, "efterdi jeg ikke havde set sligt tilforn". Og i Kirkehistorien innrømmer han med den største selvfølgelighet at "Autors Stil bliver livligere i Takt med Sødernes Porfald i Kirken.

- 42) Hundreårsutg. bind IX, s. 53.
- 43) Hundreårsutg. bind IX, s. 59.
- 44) Hundreårsutg. bind IX, s. 120.
- 45) Hundreårsutg. bind IX, s. 72 f.
- 46) Hundreårsutg. bind IX, s. 65.
- 47) Se Sven Møller Kristensen: Den dobbelte Eros. (Jf.note 31)
- 48) Hundreårsutg. bind IX, s. 63 f.
- 49) I "Henrik Ibsen som moralist", Kritik 11 har Aage Henriksen på en utmerket måte foretatt distinksjonen mellom det man kunne kalle brandesianismen og ibsenismen: "For Brandes er sandhed (...) noget som har at gøre med forestillingers overensstemmelse med videnskabelige iagttagelser og eksperimenter eller med frembrydende tendenser i samtiden. For Ibsen er sandhed uopløseligt forbundet med det erkennende subjekt, med personligheden; at kende sig selv og være i overensstemmelse med sig selv, at være identisk fra situation til situation og at tale og handle i overensstemmelse med sine virkelige hensigter, er for ham de afgørende kendetegn". (s.70) I Gengangere er brandesianismen innebygget i ibsenismen som en av de forestillinger personlighetens helhet og integritet avprøves på.
- 50) Hundreårsutg. bind IX, s. 84.
- 51) Hundreårsutg. bind IX, s. 85.
- 52) Slik blir her realisme og symbolisme to sider av samme sak. Man kan tale om en miljøakkuratesse, en tilstrebet virkelighetsillusjon i stykket. Men denne virkelighets-

illusjon er ikke en tom form som kun får betydning gjennom symbolsk oppladning. Den er en del av selvbedragtemaet; den gjør at personene virker troverdige i sin daglige opp-treden og gjøremål såvel overfor andre som overfor seg selv.

Realismen er således ikke den form man skal skrelle vekk i sin analyse for å komme frem til stykkets egentlige innhold, slik mange av de nykritiske Ibsenforskerne synes å mene.

Se i denne forbindelse Eric Bentley i The Playwright as Thinker, New York 1955, der han hevder om Ibsens realisme at den er "less the substance and more of a mask" (s. 98).

Den samme udialektiske oppfatning av forholdet mellom realisme og symbolisme opptrer hos John Northam i Ibsen's Dramatic Method, London 1952. Den har som konsekvens at dramaene splitter seg opp for ham i to helt adskilte planer - et høyere tragisk og et lavere realistisk. Den udialektiske, nivådelte analysemetode går igjen i svært mye Ibsenforskning, især hos nykritikerne, hvor man formelig kan snakke om et realisme-traume. Vi har sett det hos Fergusson i hans Gengangere-analyse. Vi finner den samme tendens hos Cleanth Brooks og Robert Heilman i deres Rosmersholm-analyse i Understanding Drama, New York 1948: "(...) he (Ibsen, E.Ø.) began the play at the problem level where he would be likely to deal with purely transitory problems - and then gradually, but a little bit too late, found himself shifting over to the tragic implication of his materials".

Fordi bare de tidløse og uløselige problemer har dimensjoner til å bære tragedien ut fra nykritikernes syn, må Fergusson, Brooks og Heilman skille ut som upoetisk, hverdagsaktig og inferiørt store deler av dramaene. De lar kvalitetskriteriet skjære tvers igjennom dramaene og blokkere for en analyse av de dialektiske sammenhenger det er mellom de ulike nivåer hos Ibsen.

En mer fruktbar innfallsvinkel på realisme-problemet måtte forøvrig være å snakke om psykologisk realisme istedenfor miljørealisme.

- 53) Hundreårsutg. bind IX, s. 102.
- 54) Hundreårsutg. bind IX, s. 125.
- 55) Hundreårsutg. bind IX, s. 102.
- 56) Jfr. Francis Fergussons analyse av åpningsscenen.
- 57) Hundreårsutg. bind IX s. 112.

58) Hundreårsutg. bind IX s. 127 f.

59) Bjørnvig s. 14.

60) Ibid. s. 43.

