

Frem fra litteraturhistoriens hittegodskontor

*En dramaanalytisk undersøkelse av Gunnar
Heibergs Tante Ulrikke (1884) og Emma
Gads Et Sølvbryllup (1890)*

Anette Volla Nilsen



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og
språk i Lektor – og adjunktprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2016

Frem fra litteraturhistoriens hittegodskontor

En dramaanalytisk undersøkelse av Gunnar Heibergs *Tante Ulrikke* (1884) og
Emma Gads *Et Sølvbryllup* (1890)

*Litteraturen viser oss andres liv og
andres hverdag. Den viser oss
verden slik vi nettopp ikke ser den
selv.*

Toril Moi, 07.06.2011

© Anette Volla Nilsen

2016

Frem fra litteraturhistoriens hittegodskontor. En dramaanalytisk undersøkelse av Gunnar Heibergs *Tante Ulrikke* (1884) og Emma Gads *Et Sølvbryllup* (1890)

Anette Volla Nilsen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV

Sammendrag

I denne avhandlingen gjennomfører jeg en klassisk dramaanalyse basert på velkjente prinsipper, av Gunnar Heibergs *Tante Ulrikke* (1884) og Emma Gads *Et Sølvbryllup* (1890). Begge disse to forfatterne hadde suksess i sin samtid, men er lite lest og oppført i senere tid. I dette tilfellet dukker spørsmålet om kanonisering av litterære verker opp. I denne avhandlingen skriver jeg meg derfor inn i forlengelse av de tre svenske og norske prosjekter, *Modärna kvinnor*, *Spets* og *DeSK*, som etter år 2000 har undersøkt ikke- anerkjent dramatikk av kvinnelige forfattere. Jeg har valgt å undersøke både en mann og en kvinnes verk, noe som gir et balansert kjønnsperspektiv. Gunnar Heiberg som dramatiker har hatt en varierende plass i den norske litterære kanon, mens Emma Gad i hovedsak er blitt husket som forfatterinne av etikettebøker. Derfor undersøker jeg gjennom dette prosjektet om *Tante Ulrikke* og *Et Sølvbryllup* kan gi en verdifull lesing i dag, og om de fortjener en renessanse i sine respektive nasjonale kanoner. Ingeborg Winderen Owesen (2012) har treffende sammenlignet kanon med et hittegodskontor, og gjennom dette prosjektet har jeg derfor plukket frem to forfatters dramatiske verker fra det litterære hittegodskontor, trukket dem frem i lyset og undersøkt deres estetiske verdi. Analysene viser at verkene har ulike litterære kvaliteter, og vil derfor også få ulik verdi for dagens lesere. De sjangerspesifikke elementene medfører også at stykkene egner seg til ulik realisering, enten som et lesedrama eller gjennom scenisk oppføring i dag. Ved å trekke frem to ikke – kanoniserte forfattere, slik jeg her har gjort, kan forståelsen for spesifikke litterære perioder utvides og nyanseres.

Forord

Våren 2015 tok jeg og tre andre faget NOR4460: Kjønn, kjærlighet og modernitet i 1880 – og 90 – åras norske og svenske dramatikk. Mange dramaer, dramatikere og pensumsider senere, slo det meg at jeg aldri hadde hørt om disse kvinnene tidligere, og jeg tenkte: «Hva mer er det jeg egentlig ikke har hørt om?». Akkurat da var forvirringen total med begreper om melodrama, nye kvinner, kjærlighetsmyter og eros, men faget festet seg nok i min underbevissthet. For nå sitter jeg her, og har plutselig skrevet en hel masteroppgave om glemte dramatikere, nye kvinner og tendensdramatikk.

Mange skal ha en takk for at dette prosjektet har kommet i havn, og dere fortjener alle mer heder og ære enn hva det er plass til på denne ene siden. Få er her nevnt, men ingen er glemt.

For det første må jeg rette en stor takk til min veileder Torill Steinfeld, som har gjort grundige gjennomlesninger, gitt nyttige tilbakemeldinger, og ført interessante diskusjoner. Og ikke minst fikk hun meg til å se utenfor kanon.

Mamma, pappa og resten av familien, takk for at dere alltid har heiet på meg gjennom disse fem årene. En ekstra takk til mamma for alle hennes lesninger av tekster gjennom årene, som nå ble toppet med en masteroppgave.

Henning, den av alle som har trodd mest på både meg og dette prosjektet. Takk for at du har tatt telefonen uansett om jeg har ledd over morsomme ting fra 1800-tallet, eller har grått i fortvilelse over uleselige anmeldelser i gotisk skrift. Du får prisen for årets mest tålmodige.

Og sist men ikke minst, Bodil. Hadde jeg ikke møtt deg under paraplyen en regnfull dag høsten 2011, så hadde jeg aldri skrevet denne masteroppgaven eller vært lektor i dag. Takk for at du alltid har vært der ved min side på lesesalen, gjennom universitetets lange, men morsomme, berg og dalbane.

Takk alle sammen!

Blindern, mai 2016.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
1.1	Presentasjon av prosjektet og problemstilling	2
1.2	Presentasjon av forfatterne	3
1.3	Tidligere forskning	4
1.4	Avhandlingens oppbygging	5
2	Teori	6
2.1	Den litterære kanon	6
2.2	Modärna kvinnor, Spets og DeSK	8
2.3	Det «nye» tendensdrama	9
2.4	Lystspill og karakterkomedie	10
2.5	Kommentarer til metode	12
3	Resepsjon og oppsetninger	13
3.1	<i>Tante Ulrikke</i> på scenen	13
3.2	<i>Et Sølvbryllup</i> på scenen	14
4	<i>Tante Ulrikke</i> (1884)	16
4.1	Sammendrag av teksten	16
4.2	Den unge, mottakelige forfatter	16
4.3	Plotanalyse	17
4.4	Konflikter	22
4.4.1	Intellektuell partner vs. Fri kjærlighet	22
4.4.2	«Modsætningsforhold mellem fædre og sønner»	24
4.5	Helene: Fra lydig ungpige til offentlig agitator	27
4.6	Tante Ulrikke: «annerledeskvinnen»	28
4.7	Blom, Strøm, Stabel og deres venner	30
5	<i>Et Sølvbryllup</i> (1890)	32
5.1	Sammendrag av teksten	32
5.2	«Problemkomedien»	32
5.3	Plotanalyse	33
5.4	Konflikter	38

5.4.1	Bagatellisert hanskedebatt.....	38
5.4.2	Idealisme mot realisme.....	41
5.5	Karakteranalyse: de komiske typer.....	43
6	Avslutning	47
6.1	Heiberg og Gad lest i dag	47
	Litteraturliste	51

1 Innledning

Folk er som oftest tilbøjelige til at tro, at det nærmest er en Fornøjelse at skrive Skuespil! [...] Kun Faa tænker paa, hvor megen Lidelse der fra først til sidst er forbunden med at skrive for Scenen, og i hvor høj Grad man paa dette Literaturomraade – mere end paa noget andet – bliver stillet frem for en øjeblikkelig og skarp Kritiks Domstol samtidig med, at man føler sig ansvarlig overfor Teatret og de Rollehavende. (Gad, 1901, s. 7)

Dette skrev den danske forfatterinnen Emma Gad i *Teater – Bogen* fra 1901. Fru Gads kommentar om vanskelighetene ved å skrive dramatikk er nok ikke uberettiget. Med 13 utgitte dramaer i 1901 må hun ha hatt god kjennskap til sjangeren. Hennes mest populære stykket ble *Et Sølvbryllup* (1890), et lystspill med tydelig samfunnssatire. Til tross for en totalproduksjon på 18 dramatiske verk er likevel Emma Gad best kjent som forfatter av etikettebøkene *Man skal aldrig* (1886), *Vort Hjem* (1903) og *Takt og Tone: Hvordan vi omgaas* (1918). Live Hov (2004) forteller at fru Gads «skuespil var meget populære både i København, Stockholm og Christiania, skønt de er næsten glemt i dag, men de fortjener alligevel positiv omtale i beretningen om det nye teater» (s. 202). Denne fortjente omtalen får Emma Gad blant annet gjennom dette prosjektet. Samtidig som Gad skrev sine skuespill, var det en ung, norsk forfatter ved navn Gunnar Heiberg som markerte seg i det kulturelle miljøet i Kristiania. Hans første dramatiske verk, *Tante Ulrikke* (1884), som siden har hatt en varierende plass i norsk litteraturkanon, måtte imidlertid vente 17 år før oppføringen fant sted. I etterkant ventet det flere gode tilbakemeldinger, men en anonym anmelder skrev at «Forfatteren har endnu meget at lære, før han haandtere den vanskelige digtart han har valgt» (Anonym, 1884). Det var en vanskelig diktart som de to forfatterne hadde valgt, en diktart med lange tradisjoner og store forbilder i både fortidig og samtidig diktere. Drama er det umiddelbares sjanger: En bestemt realisering på scenen vil kun finne sted én gang, men huskes av det mangfoldige publikum, og Margareta Wirmark (2000) understreker at nettopp «denna samtidighet emanerar teaterns slagkraft» (s. 10). I vår tid er det få som kjenner til Heiberg og Gad, og jeg lurer på om dette kan sees i sammenheng med deres (mangelfulle)mestring av dramatikken. Litteraturhistorisk plasserer begge forfatterne seg under det moderne gjennombrudd, en gullalder for nordisk litteratur og kulturliv. Det moderne bryter gjennom både økonomisk, politisk, sosialt, kulturelt – og ikke minst på teaterscenen. Moderniseringen medførte en rekke endringer for menn og kvinner i siste halvdel av 1800-tallet, noe som gjenspeiles i dramaene *Tante Ulrikke* og *Et Sølvbryllup*.

1.1 Presentasjon av prosjektet og problemstilling

Gjennom fem år på universitetet med nordiskstudier, inkludert ett semester i København, har jeg aldri hørt hverken Emma Gads eller Gunnar Heibergs navn bli nevnt. I etterkant har dette fått meg til å undre på hvordan forfattere som blir omtalt som hhv. «den mest spillede kvindelige dramatiker fra slutningen af 1800-tallet» (Hov, 2004, s. 202) og «han er vår betydeligste dramatiker efter sine to «eldre samtidige», Ibsen og Bjørnson, og hans syntes å være den som var utvalgt til å bli deres efterfølger» (Nordahl, 1994, s. 7), bare kan forsvinne ut av vårt kulturelle minne, med få etterlatte spor. Sporene er mulig å finne, men det er den interesserte leser og forsker som vil finne dem. Heiberg og Gad er ikke å finne på en «liste» over kanoniske verk som «er værd at bevare for eftertiden, fordi de giver referencepunkter i et moderne globaliseret vidensamfund» (Kulturministeriet, 2006).

Hva som faktisk skal til for at et verk og en forfatter kanoniseres, er omdiskutert innad i litteraturvitenskapen, og dette vil jeg blant annet drøfte i denne avhandlingen. Arbeidet jeg har gjort i prosjektet, har sin bakgrunn i tre andre prosjekter (Modärna kvinnor, Spets og DeSK) som har foregått i Norge og Sverige etter år 2000. Alle tre har rettet seg mot ikke-ankjent dramatikk skrevet av kvinner. Dette er dramatikk som hadde suksess i sin samtid, men som har havnet utenfor kanon, og i skyggen av sine nasjoners store forfattere. Suksess i en tid er ingen garanti for suksess i fremtiden. Linn Therese Teigen, som var leder for DeSK-prosjektet, skrev i 2012: «Videre ønsket vi å initiere forskning som på ulike måter kunne forene et kjønnsperspektiv med teaterhistorisk, litteraturhistorisk og dramaturgisk kunnskap» (s. 13), og det er i forlengelse av dette jeg har valgt ut mine forfattere. En mann og en kvinne gir et balansert kjønnsperspektiv som åpner opp for komparativ analyse. Likevel er ikke dette en dramaanalyse der kjønn er et avgjørende premiss for forståelsen av verkene.

Kjønnsperspektivet vil ligge der, men det primære vil være et kulturhistorisk perspektiv. Slik trer 1870 – 90-tallets sosiale – og politiske strømninger frem i analysen, der dramaene fremstår som debattforum for meningsytring. Både Heiberg og Gad var anerkjente forfattere i sin tid, og en kan derfor undre på om deres meninger har verdi for dagens lesere. Målet er å øke forståelsen for en spesifikk litterær periode, og forstå om fortiden kan ha noen virkning i fremtiden. På bakgrunn av dette vil jeg i denne avhandlingen drøfte problemstillingen:

I hvilken grad er det verdifullt å lese Gunnar Heibergs Tante Ulrikke (1884) og Emma Gads Et Sølvbryllup (1890) i dag, og kan en nylesning av disse verkene sikre dem plass i sine respektive nasjonale kanoner?

For å svare på problemstillingen vil jeg analysere *Tante Ulrikke* og *Et Sølvbryllup* i avhandlingens hoveddel. Her behandler jeg stykkene kun som tekstmateriale, og ikke ut i fra realiseringer på scenen. Årsaken til dette er for å finne ut om dette er stykker som er en litteraturhistorisk – og scenisk renessanse verdig. Her har det derfor vært nødvendig med en grundig analyse av hvert verk, for å kunne undersøke deres litterære kvalitet.

1.2 Presentasjon av forfatterne

Emmarenze Henriette Margrethe Gad (1852 – 1921) var en dansk forfatterinne og københavnerinne, med familierøtter fra den norske kultureliten. Fra moren, Sophie Munchs, side var hun firmenning med Edvard Munch og i slekt med Henrik Wergeland og Camilla Collett, gjennom tanten, Nina Munchs, ekteskap med Harald Thaulow. Emma Gad var dermed født inn i handelsborgerskapet, og 20 år gammel giftet hun seg med kontreadmiral Nicolaus Urban Gad. Hans karriere og mange reiser på sjøen gjorde at Emma Gad etter hvert begynte å skrive. I 1886 kom både hennes første skuespill *Et Aftenbesøg* og den omtalte *Man skal aldrig*, ut, og Emma Gad «gjorde sig snabbt ett namn och behöll sin ledande position 90 – talet ut» (Wirmark, 2000, s. 150). Emma Gad hadde, til forskjell fra mange andre kvinner, gode sosiale forutsetninger for å skrive. Som ung gikk hun på Natalie Zahles pikeskole, der hun ble kjent med europeiske og klassiske tekster, og ifølge Lynn Wilkinson (2003) demonstrerer *Et Sølvbryllup* «Emma Gad's familiarity with European dramatic tradition» (s. 356). Hennes tilhørighet i det øvre sjiktet av befolkningen betydde gode økonomiske levekår og sosial status. Det er dermed det københavnske borgerskapet¹, fremstilt gjennom komedien, som er hovedanliggende i forfatterskapet. Forfatterinnen var en sentral personlighet i bymiljøet, både som foreningskvinne, journalist, arrangør av utstillinger og veldedig arbeid, og Bjarne Kildegaard (1992) konkluderer: «Emma Gad var et samlingspunkt. Hun stod som en slags fællesnævner for en stor del af kvindebevægelsens borgerlige fortrop (s. 179).

Gunnar Edvard Rode Heiberg (1857 – 1929) vokste opp i et kultivert borgerlig Kristiania hjem med danske familierøtter, der teater tidlig ble en del av hans liv. Som barn hadde Heiberg en drøm om å bli skuespiller etter å ha sett mange stykker på Christiania Theater, men i stedet ble han teaterkritiker, sceneinstruktør og dramatiker. Totalt skrev Heiberg 13 dramaer, og en rekke essay, artikler og anmeldelser, blant annet om sin tid i utlandet. I Roma møtte Heiberg Ibsen for første gang, og det utviklet seg til et langvarig

¹ Gjennom resten av avhandlingen vil «borgerlig» bli brukt i betydningen av det engelske ordet «bourgeois».

bekjentskap. Det kom aldri til noe nært vennskap mellom de to forfatterne, men «hele sitt liv beundret Heiberg sitt store forbilde Henrik Ibsen» (Østvedt, 1974, s. 42). Før utenlandsreisen hadde han debuterte med de eksistensielle verkene *Menneskets Genesis* og *En soiree dansante* (1878), som var skrevet sammen med vennen Hans Jæger. Dette markerte Heibergs tilhørighet i bohemkretsen i Kristiania. Hans kulturradikale holdninger og motstand mot det konservative høyre kommer blant annet til uttrykk i *Tante Ulrikke*. Senere i forfatterskapet var det særlig psykologiske og erotiske aspekter som kom til å dominere, men i hans debutdrama var det sosial agitasjon og arbeiderbevegelsen som var viktigst. Einar Østvedt (1974) karakteriserer Heiberg som en «typisk kristianiagutt, kjapp og skarp i replikken, liberal og ukonvensjonell som byen selv» (s. 11) og det er særlig som skildrer av livet i Kristiania fra siste halvdel av 1800-tallet, forfatteren har markert sin rolle som dramatiker.

1.3 Tidligere forskning

De mest omfattende omtalene av Gunnar Heibergs liv og forfatterskap er i eldre forskning og litteratur. Einar Skavlans biografi *Gunnar Heiberg* fra 1950 er en betydelig gjennomgang av forfatterens liv og verker, men bærer preg av skribentens fascinasjon for sitt objekt. Fremstillingen er i liten grad nøytral, og i stedet positivt vurderende. I 1975 gav Knut Nygaard ut *Gunnar Heiberg: Teatermannen*, som gir en god innføring i forfatterens liv på og rundt scenen. Boken viser hvor sterkt preget Heibergs liv, fra gutteårene til sine eldre dager, var av teateret og dets utvikling. Andre verk som bør nevnes er Carl Fredrik Engelstads *Fire norske diktere: Gunnar Heiberg, Nils Collett Vogt, Vilhelm Krag, Sigbjørn Obstfelder* (1972) og Einar Østvedts *Henrik Ibsen og hans venner: Gunnar Heiberg, Aasmund Vinje, Carl Snoilsky* (1974). Det er også skrevet to hovedoppgaver om Gunnar Heiberg, en av Venja Schreiner (1977) om kvinnesynet i forfatterskapet, og en av Per Arne Evensen om *Livsbilde, tema, struktur: Studier i seks Heiberg-skuespill* (1967).

I år 2000 kom Margareta Wirmarks *Noras sysstrar: Nordisk dramatik och teater 1879 - 99*, etter et grundig kartleggingsarbeid av både kanoniserte og ikke-kanoniserte verk. Her har både Heiberg og Gad fått en tydelig plass, både som forfatterpersonligheter og med deres verker. Dette arbeidet kan sees i forlengelse av Pil Dahlerups doktorgradsavhandling *Det moderne gjennombrud kvinder* (1983). Her har Emma Gad og *Et Sølvbryllup* fått et eget kapittel under overskriften «Hustruene». Den danske forfatterinnen og litteraturkritikeren Mette Winge har skrevet en av to biografier som finnes om Gad: *Alle tiders Emma Gad*

(2005). Hun tar i hovedsak for seg forfatterinnen som kulturpersonlighet, men med en kort gjennomgang av alle hennes stykker. Den andre biografien er *Fru Emma Gad* (1992) av Bjarne Kildegaard. Der Winge (2005) i en viss grad har latt dramatikeren Gad komme til, har Kildegaard (1992) i stor grad utelatt dette perspektivet. Her er det heller hennes aktive foreningsarbeid og engasjement som fremheves. En alternativ lesing av forfatterskapet har den amerikanske professoren Lynn R. Wilkinson presentert i artikkel «Feminism, Comedy and Theatricality in Turn - of - the - Centry Copenhagen. Emma Gad's *Et Sølvbryllup* and *Den mystiske Arv*» (2003). Hun tar til orde for å lese Gads stykker som feministiske verk, der komedien og de nye kvinnerollene representerer det frigjørende elementet. Nettsiden *emmagad.dk* har god oversikt over både forfatterinnens liv, skuespill, foreningsarbeid og prosaskrifter. Ellers foreligger det ingen masteravhandlinger, hverken i DUO eller danske REX, om Emma Gad eller *Et Sølvbryllup*.

1.4 Avhandlingens oppbygging

Dette første kapittelet fungerer som en introduksjon til forfatterne og deres verker. I kapittel to fremlegger jeg det teoretiske grunnlaget for oppgaven gjennom en drøfting av den litterære kanon og relevante prosjekter. Avhandlingens forankring i Modärna kvinnor, Spets - og DeSK-prosjektene fremgår av dette kapittelet. Her følger det også en kort redegjørelse for 1870-årenes tendensdrama og to komediesjangere. I det tredje kapittelet omtaler jeg noe av stykkenes resepsjon ifra sin samtid og deres oppsetninger de påfølgende årene. Deretter i kapittel fire følger analysen av Gunnar Heibergs *Tante Ulrikke*. Etter en presentasjon analyserer jeg det dramatiske plottet, stykkets sentrale konflikter og karakterfremstillingen. Her behandles protagonistene Helene og tante Ulrikke alene, mens antagonistene blir behandlet under ett. Analysen av Emma Gads *Et Sølvbryllup* i kapittel fem følger samme mal. I dette tilfellet behandles alle karakterene under delkapittelet «komiske typer», siden de fremstår som mindre komplekse enn Heibergs dramatiske personer. De komiske typene har sine særegenheter, men de utgjør mindre undersøkelsesmateriale enn dynamiske karakterer. I begge analysene inndrar jeg real – og litteraturhistorisk materiale. Litteraturen som ble presentert under «tidligere forskning», vil jeg også benytte gjennom en dialogisk tilnærming i analysene. I avhandlingens sjette, og siste kapittel følger det en komparativ drøfting av de to forfatterne og verkenes estetiske kvalitet, deres verdi for dagens lesere og spørsmålet om kanonisering.

2 Teori

2.1 Den litterære kanon

I *Litteraturvitenskapelig leksikon* blir den litterære kanon definert som:

Det settet av litterære verk som inngår i en nasjonallitteratur eller en klassisk litterær tradisjon, dvs. de forfatterskap eller verker som blir ansett for verdifulle i dannelsen av den nasjonale eller kontinentale identitet. (Solberg, 1997a, s. 118)

Spørsmål om hva som er verdifullt i dannelsen av en nasjonalidentitet, leder ofte til et spørsmål om litterær kvalitet og estetisk verdi. I nyere tid er den litterære kanon satt under debatt, og en rekke kritikere med bakgrunn fra blant annet feministisk, marxistisk og postkolonial teori har oppfordret til å undersøke hvilke faktorer som påvirker kanodannelse. Deres spørsmålsstilling har opprinnelse i det de mener er en mangelfull kanon der hvite, vestlige, menn dominerer. Særlig satte Harold Blooms *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994)² fart i debatten. Han lister opp 26 forfattere han mener er «kanoniske, det vil si autoritative, i vår kultur» (Bloom, 1996, s. 11), hvorav fire kvinner³ og resten menn.

Et vesentlig aspekt ved kanonisering som går utover de estetiske kvalitetene, er de institusjonelle rammene. Dette peker både mot de sosiale betingelsene for skriving for forfatterne, men også på *hva* som leses og *hvem* som leser. John Guillory (1990) vektlegger forholdet mellom produksjon og reproduksjon, og forklarer:

An individual's judgment that a work is great does nothing in itself to preserve that work, unless that judgment is made in a certain institutional context, a setting in which it is possible to insure the *reproduction* of the work, its continual reintroduction to generations of reader. (s. 237)

En slik viktig institusjonell kontekst for reproduksjon er skolen. Verk som blir pensum i videregående opplæring, høyskole og universitet blir videreformidlet av lærere og lest av elever og studenter. I dette tilfellet har blant annet *Aschehoug og Gyldendals skoleutgaver av moderne norske forfattere*, hatt stor betydning. Skoleutgavenes forenklete språk medfører en høyere tilgjengelighet for flere lesere. I en periode på midten av 1900-tallet kom Heibergs *Tante Ulrikke* i flere skoleutgaver. Den ble utgitt både i 1940, – 45 og – 56 og siste gang i 1964 under Aschehougs serie *Skjønnlitteratur i skolen*. Litteraturkritikeren Eugenia Kielland var hovedkonsulent i Aschehoug mellom 1934 – 1960, og i forordet til 1956-utgaven av *Tante*

² Norsk oversettelse av Jan Brage Gundersen fra 1996: *Vestens litterære kanon: mesterverk i litteraturhistorien*.

³ Jane Austen, Emily Dickinson, Virginia Woolf og George Eliot.

Ulrikke skriver hun: «Gunnar Heiberg går i Ibsens fotspor. Han har sin styrke i sin sannhetskjærighet og sitt hat til hykleri og humbug, i sitt vidd og sin skarpe replikk. Men han mangler Ibsens dybde og store åndelige vingefang» (Kielland i Heiberg, 1956, s. 9). Tross mangel på den store dybde, er det altså mulig å spore en viss interesse for Heibergs stykke gjennom 1900-tallet, men lite fra nyere tid. Emma Gads *Et Sølvbryllup* har jeg ikke funnet like mange utgivelser av. Originalen kom, som kjent, ut i 1890, og deretter ble det utgitt en 2.utgave i 1905. I 1931 ble stykket fremført som hørespill på Danmarks radio. Dette tyder på at *Et Sølvbryllup* suksess er tilknyttet scenisk fremføring, noe som også vil fremgå i resepsjonskapittelet.

I undersøkelser av litteraturhistorier har jeg funnet ut at Emma Gad som kulturperson, har relativt god omtale i verk som *Dansk litteraturhistorie* (1985) og *Dansk litteraturs historie* (2009), mens *Hovedsporet* (2005), som er en «fremstillingen af dansk litteratur koncentreret om det historisk repræsentative» (s. 5), er det ikke et ord om forfatterinnen. Heller ikke i *Den danske kulturkanon* fra 2006 er Emma Gad blant de tolv forfatterne som er listet opp⁴ (Kulturministeriet, 2006).

For Heiberg er det en nedadgående tendens i norske litteraturhistorier. I A.H. Winsnes *Norges litteratur fra 1880- årene til første verdenskrig* (1961) har Heiberg fått en omtale på 23 sider, mens i Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* fra 2012 har denne behandlingen krympet ned til kun en spalte. Betydningen av faktisk å bli pensumlitteratur eller omtalt i litteraturhistorier understrekes av blant annet Ingeborg Winderen Owesen (2011): «For hver gang en kanonisk forfatter/dramatiker eller filosof blir lest som en kanonisk forfatter/dramatiker eller filosof, blir dennes posisjon som kanonisk forfatter/dramatiker eller filosof forsterket» (s. 26). Winderen Owesen (2011) har treffende kalt kanon «historiens hittegodskontor» (s. 34) på bakgrunn av den tyske professoren Aledia Assmans plassering av kanon som en del av et kulturelt minne. Denne kulturelle hukommelsen er, som den menneskelige hukommelse, selektiv: «Det vi glemmer, både på individ - og kulturnivå, blir ikke visket ut for alltid, men legger seg i underbevisstheten som et arkiv» (W. Owesen, 2011, s. 34). Litteraturen som få i dag har hørt om, har ikke gått tapt, men er blitt sekundær og gjemt bort i det kulturelle hittegodset til fordel for andre tekster som har blitt lest og gjenlest opp gjennom tiden. I dette prosjektet har jeg derfor hentet frem to forfattere og to verk fra det kulturelle, litterære hittegodset, børstet støv av dem og undersøkt deres estetiske verdi.

⁴ Det er J.P. Jacobsen, Herman Bang, Henrik Pontoppidan og Johannes V. Jensen som representanter for det moderne gjennombrudd i kanon fra 2006.

2.2 Modärna kvinnor, Spets og DeSK

I perioden 2006 – 2009 pågikk det to prosjekter i Sverige som var tilknyttet store teaterinstitusjoner: *Modärna kvinnor* på Stockholms stadsteater og *Spets – prosjektet*, som var et samarbeid mellom Riksteatern, Östgötateatern og Örebro länsteater. Behovet for et slikt prosjekt hadde en tosidig opprinnelse, som kunstnerisk leder, Jenny Andreasson (2012) forklarer:

Det här började sakta att bråkas med, både inifrån teaterbranschen själv - från en yngre generation mest, men med stöd från en äldre generation, och med hjälp av förra regeringen som 2005 tillsatte en kommitté för att utreda jämställdheten på scenekonstområdet och vars mål var att komma med förslag för att göra jämställdhet till en «obestridlig kraft inom svensk scenkonst». (s. 49)

Målet for prosjektene var å nylese eldre svensk dramatik skrevet av kvinner fra det moderne gjennombrudd, og helt frem til 1950-tallet. Tyngdepunktet lå på 1880-tallsdramatikken. Initiativtakerne hadde forhåpning om å bidra til endring av pensumlistene på teaterutdannelser og få satt opp en rekke av dramaene på teaterscenen. De oppnådde i noen grad begge sine målsetninger: «Sammanlagt har Spets producerat fem uppsättningar av dramatiker som försvunnit ur vår historia. Därtill två uppsättningar med utvalde texter och/eller baserade på några av dramatikernas liv» (Sarachu, 2010, s. 17). Stykker av forfattere som Victoria Benedictsson, Alfhild Agrell og Anne Charlotte Leffler som i sin tid var suksesser, ble hentet frem etter en tilværelse i periferien. En viktig erkjennelse for prosjektarbeiderne var det faktum at kvinner faktisk skrev, og det de skrev holdt høy kvalitet. Et velkjent argument for å utelukke kvinner i litteraturhistorien, er å henvise til at de ikke hadde noen litterær produksjon i en gitt periode. Arbeidet som ble gjort med Spets-prosjektet gjendriver dette argumentet, og Andreasson (2012) forteller at de fant «ett femtiotal kvinnliga dramatiker som är verksamma i Sverige från cirka 1860 till en bit in på 1900-talet, och [...] ungefär 200 pjäser» (s. 51 – 52). Prosjektmedarbeiderne oppdaget en rekke forfattere som var satt til side i det kulturelle minnet, men som Sarachu (2010) poengterer var ikke kanonisering målet med prosjektene, for ikke alle stykker «måste in i någon kanon eller kallas klassiker för tid och evighet. Det ska bara få sin rättmätiga plats. Det ska finnas här, synliggjort, så att den som vill kan hitta texterna och bilda sig en egen uppfattning» (s. 22).

Prosjektet *Dette skrev kvinner* (DeSK) ble det norske motsvaret på de to svenske arbeidene som var satt i gang. Arbeidet med DeSK startet opp i 2010 etter initiativ fra skuespillerne Cecilie Lundsholt og Nina Åkerlund, og i 2012 resulterte undersøkelsene i to bøker: artikkelsamlingen *Dette skrev kvinner* og en samlet, tobinds nytgivelse av dramatik

skrevet av Hulda Garborg, Laura Kieler, Anna Munch og Alvilde Prydz. Prosjektet tok for seg perioden fra 1870- årene og fremover. Fremstillingen av det moderne gjennombrudd i Norge er gjerne preget av Ibsens moderne teater, og de mange kvinnene som utgav og hadde suksess, er ofte blitt marginalisert. DeSK- prosjektets målsetning var derfor å «gjenoppdage, nylese og skape interesse for dramatikk skrevet av kvinner» med en hovedmålsetning om at dette skulle «føre til fullverdige teaterproduksjoner på norske scener» (Teigen, 2012, s. 9). Den første målsetningen ble nådd, mens målet om fullverdige teaterproduksjoner foreløpig kun har resultert i opplesninger, lesesirkler og seminarer. De svenske prosjektene hadde i så henseende større suksess med å få sine forfatterinner fremført på scenen, for ettersom deres arbeid i utgangspunktet var fundert i teaterinstitusjonene, hadde de kortere vei til oppføring.

Som en videreføring av dette arbeidet har jeg valgt ut to dramaer som var suksesser i sin samtid, men som sjeldent blir omtalt og spilt på scenen i dag. Det samme gjelder forfatterne, begge var to betydelige personligheter innad i sine miljøer, men på grunn av varierende resepsjon, er det relativt få som kjenner til dem i dag. En årsak er kanoniseringen gjennom lærebøker og litteraturhistorier. En fare ved et slikt prosjekt, som jeg har gjennomført, dvs. med å trekke frem to marginaliserte verk, er å overdrive deres posisjon som vellykkede verk som har falt ut av kanon. En slik fremheving kan fort bli en bjørnetjeneste der et objekt blir mer objektivisert. Winderen Owsen (2012) poengterer:

Dersom man ikke kontekstualiserer og setter et forfatterskap i forbindelse med andre, trekker linjer, viser innflytelse og inspirasjon og så videre, så risikerer man at forfatteren og forfatterskapet blir stående helt alene og dermed aldri vinner innpass i kanon. (s. 32)

Viktigheten av å kontekstualisere har vært helt sentralt i mitt arbeid med denne avhandlingen. Både Heiberg og Gads verk vil derfor bli plassert inn i en litteratur – og realhistorisk kontekst, der jeg trekker linjer og ser dem i lys av andre samtidige forfatterskap.

2.3 Det «nye» tendensdrama

I overgangen fra 1860 til 1870 - årene er det et systemskifte i nordisk dramatikk. Idealisme, nasjonsbyggende motiver og historisisme ble gradvis byttet ut med samtiden, kritikk og problemer fra intimsfæren. Det nye teateret strebet mot en virkelighetseffekt, der forfatterne ville gi et mest mulig troverdig uttrykk av det virkelige liv. Helland & Wærp (2011) forklarer at: «Handlingen framstiller ikke lenger fjerne tiders guder, konger og fyrster, skuespillerne kles i borgerskapets hverdagsklær, og ikke minst viktig: de dramatiske personene snakker et

prosaisk dagligspråk, ikke et opphøyet «teaterspråk»» (s. 28). Teaterscenen ble gjort om til en arena for samfunnsdebatt, der forfatterne kunne uttrykke seg om seksualmoral, ekteskap og religion. Akkurat slik Georg Brandes ønsket etter sin forelesningsrekke *Hovedstrømninger i det nittende Aarhundredes Literatur* fra 1871 – 1887. Grensen mellom tragedien og komedien, etter Aristoteles dramateori, ble gradvis utvisket, og sjangeren fikk i stedet tragikomiske trekk. Interessant er det også at mange av disse dramaene gjerne har en eller flere komiske typer, som i tillegg ofte er stykkets antagonister. Hov (2004) minner om at dette realistiske titteskapsteateret var nytt i nordisk sammenheng, men at «både form og indhold byggede på tendenser» (s. 202) fra en større europeisk, og spesielt fransk tradisjon: «Her [i Frankrike] vokser realismen i teatret frem fra ca. 1850 og dermed problem- eller tendensstykket» (Hov, 2004, s. 202). Innenfor den nordiske tradisjonen var det særlig Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson som var det nye teaterets representanter⁵. Ibsen gav ut sitt første tendensdrama i 1877, med den ironiske tittelen *Samfunnets Støtter*. Bjørnson gav ut *En Fallit* og *Redaktøren* i 1875, og senere er det spesielt *En Hanske* (1883) som ble en brannfakkell i den nordiske teaterdebatten.

Karakteristisk for perioden er det også at kvinner begynte å etablere seg innenfor kunsten, både som malerinner⁶ og forfatterinner. Hjordt – Vetlesen & Mortensen (2012) forteller at det «i perioden mellom 1870 og 1890 debuterte over 70 kvindelige forfattere i Danmark – nærvæd tre gange så mange som i de to foregående årtier». I starten ble flere verk av kvinner utgitt under et mannlig pseudonym⁷, men etter hvert begynte de å stå frem. Disse kvinnene gjorde som mange av mennene: De skrev om ekteskap og forholdet mellom mann og kvinne, men ut ifra en kvinnelig erfaringsverden. Som vist gjennom Modärna kvinnor, DeSK - og Spetsprosjektene er nettopp mange av disse kvinnelige forfatterne siden blitt «glemt», tross deres verker med høy kvalitet.

2.4 Lystspill og karakterkomedie

Aristoteles hevder følgende i *Om ditekunsten* (1989):

Komedien er [...] efterligning av mennesker som er ringere enn gjennomsnittet. Den beskjeftiger seg riktignok ikke med enhver menneskelig sletthet, ikke desto mindre er

⁵ August Strindberg kan også nevnes i denne sammenheng, men hans betydeligste dramatikk, eksempelvis *Fadren* (1887) og *Fröken Julie* (1888), skiller seg fra den realistiske titteskapstradisjonen med deres mer destruktive naturalisme og psykologi.

⁶ Aasta Hansteen, tante Ulrikkes levende modell, var en av kvinnene som tidlig utdannet seg til portrettmaler.

⁷ Emma Gads første stykke *Et Aftenbesøg* (1886) ble gitt ut under pseudonym.

det latterlige en slags uduelighet og heslighet. Det latterlige er nemlig en eller annen feil eller uskjønnhet som ikke er smertende eller sårende. (s. 33)

Komedien er som tragedien, etterligning av mennesker i handlingen, men det er mennesker som fremstilles dårligere og svakere enn gjennomsnittet. Opp gjennom historien har komedien gjerne vært ansett som «annenrangs» dramatikk⁸, uten den dype problematiseringen av skjebnesvangre hendelser. Likevel har komedier alltid vært populære og suksesser på teaterscenen: Dette kan forklares med den enkle grunn at publikum gikk i teatrene for å bli underholdt. *Et Sølvbryllup* kan plasseres i underkategorien *lystspill* og dels også *karakterkomedie*. Sjangeren er angitt allerede i parateksten: «Et Sølvbryllup. Lystspil i tre akter».

Et lystspill er en «lettere», underholdende form for komedie som gjerne følger det veldreide dramaets komposisjon. Lystspillet mangler komediens fordypning i komiske typer. Motsatt av lystspillet har karakterkomedien, som navnet tilsier, mer fokus på karakterer, og da gjerne komiske typer. Disse komediene er «koncentrert om en enkelt karakter med en altdominerende last eller mani [...] der udleveres til latteren» (Kvam, 2012). Personene i komedier er gjerne flate typer, noe som medfører at de gjerne representerer noe ut over seg selv. Det kan være en menneskelig svakhet, en folkegruppe eller spesiell tilhørighet. I karakterkomedien er det gjerne denne ene personens monomane figur som skaper grunnlaget for komikken. Denne figuren blir også stadig offer for dramaets *satire*, der latteren er våpen og moralisering er målet. Satiren er opprinnelig en romersk sjanger, men har gjennom tiden utviklet seg til en «kritisk latterliggjørende diktning av spottende karakter» (Solberg, 1997b, s. 226). Satiren utleverer og blottlegger de komiske figurenes svakheter, og tradisjonelt er det mennesker av høyere rang som særlig blir rammet av karikaturen. Som karakterkomedien, bruker satiren «den latterlige etterligningen som våpen, og er derfor genuint kritisk. Den avkler hykleri og frasemakeri og anvender på en rammende måte spott, ironi og harselas» (Solberg, 1997b, s. 226). Et siste karakteristisk trekk ved komedier, er at de gjerne tar opp alvorlige temaer med en tilsynelatende tragisk story. Tross dette blir det skapt komikk ved at det sceniske plotet har enkle typer, overdrivelser, gjentakelser og misforståelser. Komikken ufarliggjøres blant annet gjennom en distanse, ved at den «fjerner verdi og alvor fra de handlende og deres gjerninger» (Helland & Wærp, 2011, s. 31).

⁸ Melodramaer er også et eksempel på annenrangs dramatikk, som har vært svært populær, men med tiden blitt nedgradert på grunn av dets simple form. Likevel er det svært mange dramaer, og tv-serier i dag som har melodramatiske trekk, fordi publikum ønsker lett underholdning.

2.5 Kommentarer til metode

I arbeid med prosjektets dramaer har jeg i hovedsak hatt en tekstanalytisk tilnærming med nærlesing som metode. Dette betyr å lese dramaene flere ganger for stadig å oppdage nye forbindelser og utvide forståelsen gjennom den hermeneutiske sirkel. Samtidig har jeg ikke hatt noe mål om å lese verkene autonomt, tatt ut ifra sin tid og løsrevet fra forfatter. Jeg har i stedet hatt et kultur – og litteraturhistoriskperspektiv der det enkelte verk er satt opp imot samtidig realhistorie, og kontrastert med andre verk og forfattere. Litteratur blir ikke skapt, og forfatterne lever ikke i et vakuum, upåvirket av tid og sted. Kjennskap til både forfatter, samtiden og det samfunnet et verk ble til i, vil derfor berike leseropplevelsen og forståelsen.

Dramaene er videre lest i lys av anerkjente modeller fra dramateorien, som Aristoteles *Om diktekunsten* og Freytags pyramide⁹. Alle begrepene som er benyttet, er velkjente faguttrykk, og jeg har derfor ikke sett det som nødvendig å utdype disse videre. Imidlertid vil jeg påpeke at jeg ikke har hatt som mål å få dramaene til å passe perfekt inn noen teori eller modell for å fastsette en klassifisering. Jeg har heller vært åpen mot det enkelte dramaets særegenhet, og sett på hvordan det følger og bryter mønstre fra dramateorien. Slik har dramaene stått frem som individuelle verk som kan klassifiseres under moderne gjennombrudds dramatik, med visse brudd og særegenheter. Et annet viktig faktum er at jeg kun har hatt tilgang til verkene som skjønnlitterære tekster. Jeg har ikke sett oppsetninger av stykkene, og har derfor analysert dem som rent tekstmateriale uten å ta høyde for mulige realiseringer på scenen. Likevel har jeg tatt med noe om resepsjonen for å gi verkene mer kontekst og tydeliggjøre deres plass i egen samtiden.

Tekstmaterialet som er benyttet i prosjektet gjenspeiler tidsavstand mellom primærverkene opprinnelse og mitt utgangspunkt som forsker. Fra skuespillenes samtid har jeg undersøkt anmeldelser fra danske og norske aviser. I tillegg har jeg benyttet Heiberg og Gads egne essayer og artikler. Mellom eldste og nyeste sekundærkilde skiller det 115 år, og den seneste artikkelen er fra 2016. Sekundærlitteraturen er i hovedsak hentet fra nordisk forskningstradisjon, med hovedvekt på det danske og norske. Det kultur – og litteraturhistoriske perspektivet jeg har valgt gjenspeiles i sekundærlitteraturen. Jeg har benyttet (litteratur)historieverk der premisser som kjønn, partipolitisk tilhørighet eller teaterpolitikk er lagt til grunn. I tillegg har jeg benyttet litteratur som tar for seg kanonspørsmålet, biografier og dramateori.

⁹ Etter Gustav Freytags modell i *Die Technik des Drama* fra 1863.

3 Resepsjon og oppsetninger

3.1 Tante Ulrikke på scenen

Tante Ulrikke hadde premiere på Nationaltheatret 08.januar 1901, 17 år etter at det utkom i bokform for første gang. I 1884 ble stykket antatt for oppsettelse på Den Nationale Scene i Bergen, etter å ha blitt avvist både på Christiania Theater og Det Kongelige Teater i København «som et bittert, nihilistisk eller revolutionært Arbejde» (Skram, referert i Nygaard, 1975, s. 32). Etter bokutgivelsen skrev en anonym anmelder i *Aftenposten* (1884): «Der findes Tilløb, enkelte heldige Ideer, flere vellykkede Ting, adskillig Dygtighed i Replikbehandlingen; men hverken handlingen eller Persontegning frembyder nogen betydeligere Interesse». Konflikten i stykket mellom «fædre og sønner» var gammelt og velkjent, men anmelderen hadde likevel tro på at fra den unge Heiberg var det «berettiget til at vente noget betydeligere og mindre ufuldkomment» (Anonym, 1884) i årene fremover. I 1884 ble Gunnar Heiberg artistisk leder for teateret i Bergen, og han omgjorde dette vedtaket om oppsettelsen. I 1901 skriver Heiberg om denne hendelsen:

Det kom til leseprøve, og det som nå viser seg å være stykkets fortrinn, at det er ungt og fryktløst og pågående, at det hadde sterke og uavhengige sympatier, og at dets antipatier fant seg form i frisk og munter hån – det skremte forfatteren så han henla stykket. Det unge syntes ham barnslig, sympatiene ungdommelige og hånen ikke bitter nok. (Heiberg, 1972, s. 95)

Knut Nygaard (1975) kommenterer at Heibergs «smak forandret seg i takt med tidsånden og den allmenne litterære utvikling» (s. 196), og det forfatteren selv syntes var godt 17 år etter, var i 1884 for barnslig og enkelt. Etter premieren var Heiberg selv fornøyd, for nå var stykket satt til scene «med en kunsterisk diskresjon, en finfølelse og forståelse, som neppe noen kan vurdere bedre og takknemligere enn jeg» (Heiberg, 1972, s. 94). Særlig begeistret var han for innsatsen som teaterets primadonna, Johanne Dybwad, hadde gjort som tante Ulrikke. Det var også kritikeren «Teaterven» som skrev i *Aftenposten*: «Hun [tante Ulrikke] bliver i Fru Dybwads udmerkede fremstilling Stykkets Midtpunkt, hvorom alt andet dreier sig [...] naar Tante Ulrikke er paa Scenen, faar handlingen Liv og Fart» («Teaterven», 1901). Gjennom resten av artikkelen «Det skjulte Motiv?» er «Teaterven» (1901) gjennomgående kritisk til oppføringen av stykket og skriver at «Satirens Braad er sløvet af Aarenes Rust, Vittighederne er afblegede, harmen griper ikke længere» og han/hun konkluderer: «Gunnar Heiberg er nu engang ingen Ibsen». Motsatt understreker teaterkritikeren Kristofer Randers (1901) i sin

anmeldelse at «i det hele var Forestillingen en ubetinget Suces baade for Forfatteren og Skuespillerne», selv om også han er noe kritisk til tematikken som var knyttet til 1870-årene i Kristiania (Randers, 1901).

Siden premieren i 1901 har det vært en rekke oppføringer av *Tante Ulrikke*, både på Nationaltheatret og andre arenaer. Det ble satt opp både i 1923, 1937, 1939, 1957 og senest i 1999 under Nationaltheatrets 100 – års jubileum med forestillingsrekken «Fiin gammel aargang» (Nationaltheatret arkiv, ukjent årstall). En gjennomgående tendens er reduseringen av antall skuespillere. For hver oppsetning har antall aktører minket, eksempelvis var besetningen redusert til 6 skuespillere i 1999, fra 27 i originaloppsetningen. Når jeg har lest over rollelistene, ser det ut til at det som skiller oppsetningene er realiseringen av sosialismøtet i tredje akt. Her har Heiberg originalt skrevet inn over 15 personer¹⁰ som i rollelisten kun er omtalt som «andre deltagere i mødet i 3die akt», noe som nok har medført at ulike regissører har valgt forskjellige løsninger i fremførelsen. To andre relevante oppføringer er Fjernsynsteatrets filmatisering fra 1979¹¹ og ikke minst NRK P1+ sin radioteatersending fra 12. desember 2015¹² med *Tante Ulrikke*. Her lød omtalen: «En satire over tidens konservative regime» (NRK, 2015).

3.2 Et Sølvbryllup på scenen

Det er intet, der morer os mere herover end at gaa hen og se os selv fremstillede paa scenen, at høre os selv tale og se os selv handle, akkurat som der bliver talt og handlet i mangt et Hjem; og Fru Gad er inde i de kjøbenhavnske Forhold som ikke mange Andre; og hun har forstaaet at fremstille dem paa Scenen med sit humoristiske Talent; det glimter med Vid og Lune i mange af hendes Repliker, og Figurerne, den ere saa udmærket opfattede, ere intelligent tegnede. («V.R.», 1890)

Dette skrev anmelderen «V.R.» etter premieren på *Et Sølvbryllup* på Dagmar-teatret 26. desember 1890. Emma Gad som hadde fått sitt første stykke, *Et Aftenbesøg* (1886) oppført på Det Kongelige Teater¹³, var nå refusert fra den nasjonale scenen, i likhet med både Ibsens *Gengangere* (1881) og Bjørnsons *En Hanske* (1883). Forfatterinnen hadde sendt dramaet til

¹⁰ Eksempelvis: «En student», «en herre», «en dame», «dirigenten» «en socialist» (s. 66 – 86).

¹¹ Denne filmen ligger fortsatt tilgjengelig gjennom NRK sine nettsider: <https://tv.nrk.no/serie/fjernsynsteatret/FTEA00000179/04-09-1979>

¹² Dette var en innspilling som originalt var fra 1957.

¹³ Kvinnelige dramatikerne var i klart mindretall på den nasjonale scenen, og Emma Gad var en av de få som faktisk ble spilt: «Under perioden 1879 - 1899 oppførtes sammanlagt åtta pjäser av tre kvinnliga dramatiker på Det kongelige» (Wirmark, 2000, s. 324).

vurdering, og i etterkant av sensuren fått lystspillet tilbake med følgende beskjed fra teaterdirektør Fallesen:

Jeg kan umuligt antage Deres Stykke, selv om jeg vilde. Det strider mod min Embedspligt at forelæse Dem Censuren, men saa meget kan jeg dog sige Dem, at den slutter saaledes: Stykket er umoralsk, smaatskaaret og kedeligt, og savner enhver Betingelse, der maatte berettigge til dets Antagelse. (Gad, 1901, s. 13 – 14)

Gad skriver selv at «disse Ord, der naturligvis forekom mig lidt uretfærdige, brændte sig i samme Nu ind i min Hukommelse». Imidlertid skulle dette ganske snart bli glemt. For etter en samtale med Dagmar-teatrets direktør, professor Riis Knudsen, som «anmodede om Lystspillet uden at have læst det», erklærte direktøren: «Deres Stykke er paa Forhaand antaget» (Gad, 1901, s. 14).

Et Sølvbryllup ble en stor suksess. Både for forfatterinnen og for Dagmar-teatret. I *Dansk forfatterleksikon* er stykket registrert med over 190 oppsetninger på ulike scener i Danmark frem til 1923. Og den største suksessen var på Dagmar-teatret, der stykket ble spilt hele 176 ganger, med siste kjente oppsetning i 1911 (Jensen, 2015).

Resepsjonen fra samtiden viser at stykket ble mottatt med blandede reaksjoner. «V.R.» (1890) fra *Jyllandsposten* var som vist utelukkende positiv, «skøndt Handlingen i Stykket er noget spinkel». En anonym kritiker skriver i *Berlingske* dagen etter førsteoppsetningen at ««Et Sølvbryllup» har ligesom Fru Gads andre Stykker en livlig, underholdende Dialog, der ogsaa virker ved mange karakteristiske Træk, der med sikkert Blik ere grebne ud af det daglige Liv» (Anonym, 1890). Tilsynelatende er det replikkvekslingen som har falt best i smak hos flere anmeldere, siden den blir fremhevet som «kvikt og livligt» («V.R.», 1890). Som i tilfelle med *Tante Ulrikke*, er det også noen kritikere som påpekte at tematikken i *Et Sølvbryllup* var foreldet. Blant annet skriver anmelderen «E.G.» (1890) i *Social - Demokraten*:

Der er vist ikke her hjemme i Danmark noget fornuftigt, voksent Menneske, der i de sidste fire fem Aar har taget Notits af Sædelighedsjagen. Derfor kommer Fru Gad saa utidsmæssigt med sit Lystspil. Forfinet som hun er vil hun bevise hvor pjanket [sic] al Sædelighedsvrøvlet er. Hvis Stykket var fremkommet umiddelbart efter “En Hanskes” Opførelse, vilde det have høit [sic] fin Betydning som Indlæg mod Sædelighedsdebatten.

Stykkets problematisering av sedelighetsfeiden tilhørte fortiden. Allerede i 1890 mente altså kritikeren at «den Sag synes forlængst uddebatteret baade i Litteraturen og i Livet» («E.G.», 1890).

4 *Tante Ulrikke* (1884)

4.1 Sammendrag av teksten

Det borgerlige tendensdramaet *Tante Ulrikke* åpner med at Christian Blom, professor i oldtidens tekster, får tilbud av sin gamle venn statsråd Stabel, om å bli minister i Kirkedepartementet for å etterfølge statsråd Lie, som ligger for døden. Selv har Stabel utsikter til å bli ny statsminister og har store planer om at sønnen Ejvind Stabel også skal følge med inn i ministeriet. Ejvind hevder selv at «Jeg tjener ikke det nuværende ministerium» (s. 14) og hans største interesse i Bloms hus er husets unge datter Helene. Det er embetsmennesenes konservative verdier som råder, og deres store utfordring er tidens radikalisme og den gryende sosialismen. Det største problemet for den kommende ministeren, er hans svigerinne: Hun er nemlig en aktiv talskvinne for den nye radikalismen. Tante Ulrikke, fru Bloms søster og familiens skandale, er lærerinne på eget institutt og et fast innslag i huset. Nå skal det første sosialistmøtet på tjue år holdes i byen, og tante Ulrikke forbereder seg på å være taler. Dette må, ifølge Stabel og advokat Strøm, forhindres fordi det kan få konsekvenser for Bloms utnevning. Konfliktens høydepunkt inntreffer i tredje akt når sosialistmøtet avholdes på Tyvholmen. Stykket tar her en uventet vending, der det ender med at Helene blir møtets hovedtaler når tanten svikter. Konsekvensene av Helenes løsrivelse fra familien og de konservative – borgerlige verdiene kommer frem i et endelig oppgjør i siste akt, der Strøm utbryter: «Blom, hvorfor gjorde du ikke som jeg sagde; hvorfor spærrede du hende ikke inde, så havde du undgået at have hovedtaleren på det første norske socialistmøde i din nærmeste familie» (s. 89). Tante Ulrikke prøver fortvilet å få Helene til å bli hos familien, i stedet for å flytte inn hos henne selv, men til ingen nytte. Helenes forvandling er total, og hun forlater den borgerlige familiestue for å følge tanten.

4.2 Den unge, mottakelige forfatter

Tante Ulrikke er på flere måter et interessant verk i Gunnar Heibergs forfatterskap. Dette første dramatiske arbeidet var påbegynt allerede i 1877, før han reiste til utlandet, da under tittelen «Ministerskifte». Samtidig skiller stykket seg ut fra resten av hans senere verker der erotikken og naturdriftene er dominerende. Interessant er det også å se at den unge forfatteren står i gjeld til en rekke sentrale personligheter fra sin samtid, som inspirerte han, som Ibsen,

Bjørnson, brødrene Brandes, Johan Sverdrup, og ikke minst bohemen Hans Jæger.

I 1901, etter premieren på *Tante Ulrikke*, skrev Heiberg i *Franske Visitter*: «I kunstnerisk henseende må det vel alltid regnes for en fordel at en mann forlater den form som han har sammen med andre, og styrter seg ut for å lete i seg selv og i verden etter sin egen» (Heiberg, 1972, s. 95). Da stykket var ferdigstilt i 1884, ble det sendt til både Ibsen og Bjørnson, og begge kommenterte at de hadde sett påvirkning fra seg selv (Heiberg, 1995, s. 129). 17 år etter hadde kanskje Heiberg selv innsett at påvirkningen fra de to mesterne var for åpenlyst. Gunnar Heiberg var i sine aktive, mottakelige ungdomsår da både Ibsen og Bjørnson gav ut sine tendensdramaer. Et eksempel på den unge forfatterens (teater)politiske engasjement er striden om *Gengangere* i 1881 (Nygaard, 1975, s. 28). Under denne perioden arbeidet også 24-åringen på *Tante Ulrikke*, og den radikaliseringen av venstreholdninger som finnes i stykket, kan også gjenfinnes i Heibergs artikler fra samme tidspunkt. Knut Nygaard (1975) gjengir deler av en artikkel Heiberg skrev i danske *Morgenbladet*, der han forherliger «en stor Arbejderbefolkning ude i Forstæderne, en Arbejderbefolkning med lidt Uro i Blodet» (s. 29) og Nygaard (1975) kommenterer: «Selv om det er Johan Sverdrups linje han vil følge, spøker sosialistiske anskuelser mellom linjene» (s. 29) i denne perioden.

Tante Ulrikke er et skuespill i fire akter som kan plasseres under sjangeren det borgerlige tendensdrama på bakgrunn av både form og tematikk. Tre av dramaets fire akter foregår i «professor Bloms dagligstue, der er rigt udstyret» (s. 1). Derimot foregår nest siste akt ved «en plads i en af byens udkanter» (s. 66). Både handlingen og tidens enhet er overholdt, men altså ikke stedets. Dette tyder på at Heiberg ønsket å gi sosialismøtet ekstra oppmerksomhet, for normalt burde dette vært gjengitt som dekket handling ved titteskapsform. Sosialismen og oppbruddet med familie var viktig for den unge Heiberg, noe som gjenspeiles i hans debutdrama.

4.3 Plotanalyse

I *Tante Ulrikke* er det første akt som utgjør eksposisjonen, og ifølge Leif Longum (1976) har denne en dobbelt funksjon ved at «dels peker den bakover mot forutsetningen for den dramatiske konflikten, dels skal den vekke vår interesse og peke framover mot det som skal skje» (s. 56). I eksposisjonen er det to konflikter som presenteres: forholdet mellom Ejvind og Helene, og Bloms utsikter til statsrådsposten som trues av tante Ulrikkes sosialistiske tilbøyeligheter. Statsråd Stabel oppsummerer de to konfliktene for Blom: «Det gjælder din

fremtid, og det gjælder din datters fremtid. Det gjælder om at skabe en minister og om at døde en skandale» (s. 35).

Bakgrunnen for konfliktene blir presentert gjennom karakterenes replikker, og det er særlig den nære fortid som spiller inn: «Ja jeg har som sagt meget vigtige ting at tale med dig om. Du véd statsråd Lie er meget syg. [...]. Det er højst sandsynligt, at han ikke lever ugen ud» (s. 7). Statsråds Lies sykdom er en dekket handling som kun blir gjenfortalt gjennom replikker. Hvor syk Lie faktisk er, er usikkert, ettersom det er kynikeren Stabel, som gir oss informasjonen: «Meget farlig syg. Fru Lie ser overordentlig bekymret ud. Overordentlig bekymret. Frygtede det værste, det allerværste» (s. 10). Dette blir et underliggende spenningsmoment som bidrar til stykkets kontinuerlige fremdrift. Under hele stykket ligger Lie for døden, uten å gå bort innenfor dramaets tidsrom. Dette forblir et ubesvart spørsmål for leseren.

Det er ikke bare konfliktene og deres bakgrunn som presenteres i eksposisjonen, men også dramaets karakterer. Personene blir gradvis introdusert etter hvert som de ankommer familien Bloms hus, som er stykkets senter. Et utdypende eksempel er hvordan tante Ulrikke blir presentert i sin ankomst. I sideteksten står det: «TANTE ULRIKKE og ADVOKAT STRØM kommer samtidig ind af døren. De er ivrig optaget af samtalen. Tante Ulrikke har bøger samt en ridepisk under armen» (s. 17). Tante Ulrikkes første replikk lyder: «Ja, man må være helt sig selv. Det var som da jeg mærkede, at kristendommen ikke bar mig længer, – jeg skyndte mig fra den, som jeg vilde skyndt mig fra et isflag på Bjørviken en varm apriildag» (s. 17 – 18). Tidligere er tante Ulrikke blitt beskrevet som «lidt underlig» (s. 5) av Helene, og advokat Strøm følger dette opp i sin diskusjon med tanten: «Nå, nå, bare ikke hidsig. Jeg skal sige Dem noget, jeg; De har ikke alene alt for mange jern i ilden, De har også altfor meget ild i hjernen» (s. 18). Ut fra både Strøm og Helenes replikker, sideteksten og Ulrikke sin egen replikk kan et førsteinntrykk av tanten dannes. En noe underlig personlighet med sterke meninger og uvanlige tilbehør: en ridepisk og en bok under armen.

Etter introduksjonen i første akt tilspisses konfliktene gjennom andre akt, og spenningen stiger opp mot sosialismøtet. Konflikten skjerpes allerede mot slutten av først akt der Ejvind inngår en avtale med de eldre herrene om å hindre Helene i å delta på møtet med tanten:

Jeg tror, jeg handler, som jeg skylder mig selv, både som tilhænger af det store liberale parti og som ven af denne familje, når jeg forhindrer frøken Helene fra et overilet skridt. Ved at optræde på et sådant møde, gavner hun ikke den store sag – undskyld, det, jeg tror er den store sag – men hun opnår kun at vække unødigt forargelse og splid i sin familje. (s. 34)

Ejvind blir her gjort til et middel for herrene, slik at de kan oppnå sitt mål: avverge Helenes tilstedeværelse og tante Ulrikkes opptreden på sosialismøtet og slik sikre Bloms statsrådspost. De ønsker ingen «prostituasjon» av familien, selv om det er nettopp det Ejvind er i ferd med å gjøre. Han «selger» seg selv og sine verdier til de eldre herrene, for å kunne tale med Helene på tomannshånd. Siste halvdel av andre akt er viet konflikten og konfrontasjonen mellom Helene og Ejvind. Den unge beileren taler for den frie kjærligheten, men samtidig prøver han å få Helene fra å delta på morgendagens møte: «Ja, synes ikke De også, frøken Helene, at det var bedre, at vi ventede til neste gang og så, hvorledes det gik» (s. 54). I løpet av andre akten tydeliggjøres og kompliseres dermed begge de to intrigene, både forholdskonflikten, ettersom Ejvinds tale for den frie kjærlighet overrasker Helene, men også statsråd/sosialismøte – konflikten, siden Ejvind ikke lykkes i å avverge tante Ulrikke og Helens deltakelse på møtet. Andre akt slutter i uvisshet, og spenningskurven er nær sin kulminasjon: «Blom: [...] Går hun da på det møte? Ejvind: Det er ikke afgjort endnu, siger jeg Dem. Farvel» (s. 65).

Aristoteles (1989) sier om klimakset i tragedien at «omslaget og gjenkjennelsen må springe frem av selve fabelkomposisjonen slik at de følger som en sannsynlig eller nødvendig konsekvens av det som er gått foran» (s. 44 – 45). Denne nødvendige motiveringen i skjebsneomslaget er sentral, ellers vil ikke leseren tro på hendelsene, og stykket vil miste sin effekt. I *Tante Ulrikke* tar handlingen en uventet vending under sosialismøtet. Det er forventet at Ulrikke skal tale, og det gjør hun jo, men når tanten blir pepet ned fra talerstolen, er det niesen som tar ordet:

Ja jeg kan ikke tale, – det var ikke meningen så. Men jeg synes, det er så hårdt, – I skulde bare vide hvor god og snil hun er, hvor hun har arbejdet og strævet og havt det ondt bare for at hjælpe andre. (s. 81)

Helenes tale starter som et forsvar for tanten, men hun ender opp med å snakke om «vor tids hovedtanke» som «styrer tanker og begejstrer digterne» (s. 83). Høydepunktet skiller seg klart ut fra de andre handlingene, både med tanke på stedet og alle personene. Det står i skarp kontrast til titteskapssjangerens borgerlige dagligstuedrama. Klimakset skal være et resultat eller en konsekvens av tidligere handling. I *Tante Ulrikkes* tilfelle må det derfor undersøkes om Helenes opptrinn på sosialismøtet er motivert ut ifra hennes oppførsel i første og andre akt. Dette vil jeg komme nærmere tilbake til i utdypingen om karakteren Helene. Gjennom stykket er det hos Helene blitt vekket en trang til å reise seg og snakke ut, og hennes støtte til tanten er også blitt sterk. Alt dette får hun så utløp for i tredje akt.

Fallet i spennningen kommer frem gjennom en kontrastering av scenebildet. For når fjerde akt starter er handlingen tilbake i Bloms stue:

Blom. Nej, nu må da avisen da ved gud være kommet. Klokken er strax 9. Imorgen klager jeg i expeditionen; det er da også for galt.

Pigen (ind fra spisestuen) Vær så god, theen er inde.

Fruen: Er frøknen hjemme?

Pigen. Nej, hun er ikke kommet endnu.

Blom. Så kan vi vente sålænge. Gå ud og se efter avisen. (s. 87)

Denne overgangen fra det støyende sosialismøtet på slutten av tredje akt, til den rolige, hverdagslige familieidyllen fremhever Longum (1976) som et viktig pusterom for publikum, slik at de virkelig kan få føle på spenningen. Longum skriver spesielt om oppbyggingen i Ibsens *Gengangere*, men den samme komposisjonen finnes også hos Heiberg: «Når teppet så går opp igjen, fortsetter Ibsen ikke handlingen der den ble avbrutt ved pausen, men begynner med en ganske rolig scene, og bare gradvis stiger spenningen igjen mot et nytt høydepunkt» (Longum, 1976, s. 65 – 66).

Det neste høydepunktet som da inntreffer, er katastrofen i stykket. Oppgjøret står her mellom både personer, generasjoner og verdier. Dette oppgjøret er nærmest kjønnsbetinget, med unntak av fru Blom: Det er de opprørske kvinnene som står imot de kyniske mennene. Her havner også dramaets personer under et stort press, og dermed kommer deres sanne ansikter frem. Einar Skavlan (1950) skriver:

Der er et pust av stor komedie over den siste akten, hvor Blom må velge mellom datteren og statsrådsposten, og vakler fram og tilbake i hyklerier og kompromisser. Han vet så inderlig godt, at han *vil* være statsråd, men han skal prøve å innbille seg selv at han både er kjærlig far og vil ofre seg for fedrelandet. (s. 122)

Katastrofen i stykket utløses fordi Helene har bestemt seg for å flytte til sin tante etter sosialismøtet for å leve og arbeide sammen med henne. Tante Ulrikke prøver fortvilet å få Helene bort fra disse idéene: «Forstår du da ikke, hun blir som jeg. Som jeg!» (s. 100), men det er til ingen nytte. For Helene fremstår nå som en sikker kvinne som handler bevisst, i motsetning til den lydige ungpике-rollen hun har i starten. Helene reiser til slutt fra hjemmet, som flere av det moderne gjennombrudds kvinner, og oppfyller et av bohemenes slagord: «Du skal skjære over dine familierøtter». Blom, Stabel og Strøm skjer det lite med. De fremstår fortsatt som den dobbeltmoraliske elitens representanter. Blom, som Skavlan (1950) skriver, blir trukket mellom ulike interesser i konflikten:

Tante Ulrikke (frem) Tal mand!

Statsråden. Ikke et ord!

Fruen. Blom!

Helene. Kom så tante! (s. 105)

Den kjappe replikkvekslingen er med på å understreke det raske tempoet, og den kritiske fasen skuespillet nå er inne i. Ikke minst viser den hvordan professor Blom drages mellom ulike hensyn. Valget faller til slutt på å sikre sin mulighet som fremtidig minister, fremfor å la datteren bli i huset: «Men du forstår også sikkert selv, at når det gjelder en så viktig post – viktig for landet; for det er jo ikke bare for min skyld» (s. 111).

En annen karakter som mister ansikt og troverdighet i denne delen, er Ejvind. Han blir avslørt av tante Ulrikke og Helene som embetsmenneskenes «løpegutt» og hans svermeri både for Helene, de nye idéer og sosialismen har vært falskt:

Tante Ulrikke. Å hold – jeg ved det alltsammen, Helene har fortalt det. Du skulde se at komme ind i statsrådet, du også; der passer du sammen med din far og den dotten, som jager sin datter for at bli det. (s. 102)

Hans interesse for Helene har i hovedsak vært knyttet til henne som «en rig arving». Venja Schreiner (1977) påpeker at «for Ejvind [sic] har idealene bare vært ord og skalkeskjul for dovenskap, mens de for Helene blir blodig alvor» (s. 15).

Den siste karakteren jeg vil omtale her, er tante Ulrikke. I katastrofen er hun en helt sentral aktør, og samtidig viser hun noe av sin kompleksitet. Senere i analysen kommer det en lengre utgreiing om hennes karakter. Spesielt er hennes refleksjoner over sin egen situasjon interessant:

Men hun [Helene] er så god og snil og så ung – Det var en anden sag med mig. Jeg var styg, jeg. Der var ingen som gjorde kur til mig, som det heder [...] så blev jeg ærgerlig og misundelig og begyndte at tænke – jeg syntes det var så uretfærdigt og syntes, at de stygge kvinders tid også skulde komme, – men verden er nu engang så. (s. 106 – 107)

Hennes tragiske skjebne viser også noe av det tragiske ved hele forestillingen om kvinner: Du må være vakker for å bli noe i verden. Derfor er tante Ulrikke redd for at niesen skal få den samme skjebnen som henne selv, og Schreiner (1977) konkluderer i sin hovedoppgave: «Helenes lykke er altså viktigere for henne enn saken» (s. 12).

Heibergs *Tante Ulrikke* fremstår som et lukket plot, med en enhetlig handling bygget opp etter klassiske prinsipper. Likevel representerer stilen og formen det borgerlige tendensdrama i titteskapsform, med unntak av fremstillingen av sosialismøtet. Stykket har den nødvendige sannsynligheten og motiveringen gjennom aktene, som medfører at leseren tror på Helenes avreise fra huset.

4.4 Konflikter

I *Tante Ulrikke* er det to konflikter som presenteres i første akt og som får sin endelige løsning i stykkets katastrofe. Som nevnt under plotanalysen er den ene intrigen en forholdskonflikt mellom Helene og Ejvind, som har en direkte konfrontasjon i andre akt. Den andre intrigen, som er stykkets hovedkonflikt, er tilknyttet Bloms utnevning til statsråd og tante Ulrikkes deltakelse på sosialismøtet. Her vil jeg videre diskutere de to konfliktene opp mot aktuell realhistorie fra perioden og sette dem opp mot andre verk og forfattere.

4.4.1 Intellektuell partner vs. Fri kjærlighet

Ejvind Stabel er en av mange menn i 1800-tallets dramatikk, som blir avslørt som en sjofelist med tomme fraser og store ord. Det er han og tante Ulrikke som har snakket med Helene om de nye ideer og det «som er oppe i tiden» (s. 4), men det viser seg, som Skavlan (1950) skriver, at «han er forelsket i Helene, men enda mer i hennes penger» (s. 123).

Forholdet mellom Ejvind og Helene kan knyttes til et fenomen som Adelle Waldman har fremhevet i artikkelen «The ideal marriage, according to novels» (2016). Hun har tatt for seg en rekke verk skrevet av menn og kvinner, der den kvinnelige protagonisten har et forhold til en mann. På bakgrunn av dette hevder Waldman (2016) følgende:

In literature, the desire to find an equal, and the belief that love in its ideal form should comprise a meeting of minds as well as bodies, appears to be a much greater psychological driver for women than it is for men.

Artikkelforfatteren fremhever at flere kvinnelige protagonister ser etter en mann som kan være en intellektuell og likeverdig partner. De ønsker, og interesserer seg for, menn som støtter opp om deres prosjekter og ideer. I *Tante Ulrikke* kan Ejvind ses som en slik intellektuell partner for Helene. De har delt tidens nye tanker, og Ejvind sier: «[...] og jeg synes dog, jeg har delt med Dem af, hvad jeg kalder min rigdom, min kjærlighed til friheden og mit luende håb til fremtiden» (s. 17) og Helene svarer: «Jeg er Dem taknemlig for så meget» (s. 17). Det kan tilsynelatende virke som Ejvind har tatt Helene med inn i en intellektuell debatt. Dette har ført dem inn i et mentalt fellesskap der de er partnere. Ejvinds seksuelle tilnærming blir derfor avvist med sjokk fra Helene: Slik trodde hun ikke om han, og hun hadde heller ikke tenkt på han slik. Dermed må det være noe annet enn fysisk tiltrekning som har vekket jentas interesse for statsrådssønnen. Helene fremstår som en ung, vakker kvinne, og det er all grunn til å tro at Ejvind har fattet interesse for hennes ytre. I tillegg kan et

mulig giftemål med Helene bli løsningen på Ejvinds pengeproblemer. Allerede fra første akt blir det gjort kjent at Ejvind skyller Strøm penger: «Strøm. [...] Glæder mig overmåde at se Dem igjen. Nu er det – lad mig se – det er 6, nej 7 afdrag siden jeg havde den fornøjelse at tale med Dem – foruden renter og omkostninger» (s. 18). Og ettersom «Ejvind Stabells eneste indtægt består i, at han averterer gratis i nogle radikale aviser» (s. 2) er det ikke urimelig at Blom vil redusere de unges omgang. Tross den dårlige økonomien har den unge mannen vært Helenes kilde til kunnskap og flukt fra den uvitende kvinnerollen. Waldman (2016) mener at ønsket om denne type mentalt fellesskap i hovedsak opptrer hos kvinnelige forfattere, og at menn i større grad lar sine kvinnelige protagonister være styrt av en mystisk, romantisk kjærlighet. I mitt tilfelle er det omvendt: Det er Heiberg, og ikke Gad som lar sine to unge mennesker forenes på et intellektuelt nivå. Hos Gad er det i større grad den klassiske, altoppslukende erosen, som fører Poula og Hother sammen.

Ejvind er stykkets talsmann for bohemenes «fri kjærlighet»: «Lad oss elske hverandre med den ubundne, skjønne friheds hele glød. [...] Lad os vise de andre en elskov så fri, så fin» (s. 63). Denne frie kjærligheten henger tett sammen med individualisering og frigjøring av enkeltmennesket, som blant annet Hans Jæger talte for i 1881 – 82. Halvor Fosli (1994) har bemerkt at fri kjærlighet i bohemkretsen betydde at «kjærleiken stod over «konvensjonane», over kyrkjias og statsmaktas ekteskapsbegrep, over fornuftsekteskapet, over standsgrensene, også over seksuell truskaap i etablerte forhold» (s. 304). Denne typen kjærlighet bryter dermed med de etablerte normene for forholdet mellom kjønnene.

Kvinnen, som «The Angel in the House» på 1800-tallet fremstod lenge som et aseksuelt vesen uten drifter. Hun skulle være ren, uten seksuell erfaring før ekteskapet. Omvendt var det med mannen som gjerne hadde hatt seksuell omgang i før-ekteskapelige forhold. Elias Bredsdorff (1973) forklarer denne polariseringen med den høye giftemålsalderen for menn, ettersom de skulle være økonomiske forsørgere for kvinnene. På bakgrunn av dette hevder han «da det naturligvis var umuligt at gennemføre, at borgerskabets sønner levede i kønslig afholdenhed i over ti år fra kønsmodenhedens intræden, tolererede en stor del af dette borgerskab den autoriserede prostitution som en acceptabel nødløsning for mændene» (Bredsdorff, 1973, s. 12). Nå er det ikke slik at fri kjærlighet automatisk skal kobles til prostitusjon, men at dette var et vesentlig aspekt for dem som levde et friere liv, er ikke til å komme unna. Gro Hagemann (2005) skriver at «prostitusjonen var omfattende i alle europeiske storbyer og økte også i Kristiania. I 1880 var det mellom 750 og 1000 gatepiker i byen, som da hadde drøyt 100 000 innbyggere» (s. 174). Ut i fra disse betingelsene var det

vanligere å fremstille menn som erotiske vesener i litteraturen, der de «dyriske drifter representeres av menn, og helst dårlige menn» (H. Lervik, 1985, s. 117). Når da Ejvind kommer med erotiske tilnærmelser overfor Helene, blir hun avvisende: «Helene! Elsk mig. Du er ung, du er skjønn – du er af kjød og blod, du kræver livets lyst udover alt» (s. 63). Her er det ikke en ren, romantisk kjærlighet det appelleres til, men seksualiteten som er drevet frem av lysten. Den fysiske tilnærmingen understreker Ejvinds tale om fri kjærlighet:

HELENE vender sig hurtig for at gå. EJVIND efter hende, slynger hånden om hendes liv og trækker hende frem på scenen. [...] Trykker hende til sig, forsøger at løfte hendes bøjede hode; det lykkes ikke og han trykker et langt brændende kys på side af hodet. [...] Bjør sig for at kysse hende. [...] HELENE. Hun slider sig løs; kaster sig hulkende på sofaen. [...] EJVIND. Står en stund og ser på hende. [...] Kaster sig på knæ foran hende. (s. 62 – 63)

Sideteksten viser her at kampen mellom de to kjønnene ikke bare foregår med ord. Akkurat som Svava i *En Hanske* får kjennskap til Alf sin fortid, noe som forårsaker bruddet, får Helene kjennskap til Ejvinds syn på kjærligheten som bekrefter at han er en «løs, upaalidelig person» (s. 1). Fri kjærlighet representerer ikke her en mulig løsning for de to unge. Selv om Helene er relativt frigjort i tanken om sosialistiske strømninger og nye ideer, er hun preget av de gamle idealer for seksualmoral. Fremstillingen av kvinner med seksuelle drifter og begjær ble først vanligere i litteraturen fra 1890-årene, og da gjerne som en mørk, altoppslukende kraft som kan drive kvinnene, eller deres nærmeste i døden. Eksempel på dette er Gunhild i den symboltunge *Ravnegaard* (1900) av Dagny Juel Przybyszewska, og Jomfru Linde i Hulda Garborgs *Edderkoppen* (1901).

4.4.2 «Motsætningsforhold mellem fædre og sønner»

I en artikkel om *Tante Ulrikke* skriver Gerhard Gran (1916): «Ut fra denne tid har Gunnar Heiberg bygget sit skuespil, det sterke motsætningsforhold mellem fædre og sønner er den egentlige konflikt som gir den dramatiske spænding» (s. 271 – 72). Schreiner mente i 1977 at denne påstanden virket «unektelig underlig» (s. 15), ettersom det heller er en åpen konflikt mellom far og datter. Det far og sønn- forholdet som blir vist, er lite problematisk. Derfor vil jeg, i motsetning til hva Schreiner (1977) skriver, ikke tolke bruken av ordene fedre og sønner bokstavelig. Jeg tror nemlig at det «motsætningsforhold mellem fædre og sønner» som Gran (1916) skriver, er en verdikonflikt mellom fedrenes konservative syn på staten, kvinner og ekteskap, i motsetning til de oppvåknete kvinnes kamp for «alle de tusener her i landet, som har det ondt og trenger hjelp» (s. 25). Selv om tante Ulrikke i utgangspunktet tilhører foreldregenerasjonen, skiller hun seg fra normen. Derfor hevder Gran (1916) at «i den hæsleige

skikkelse banker der et modig hjerte som er i pakt med ungdommen» (s. 272). Hun skiller seg fra de andre voksne med konservative idealer.

Den åpenlyse konflikten mellom personene i dramaet er en verdikonflikt mellom de konservative og radikale på personnivå. Det er fedregenerasjonens verdier satt opp mot de unge radikale, sosialistiske, verdier. Når tante Ulrikke meddeler at hun skal delta på sosialistmøtet dagen etter, utbryter statsråd Stabel: «Hvad tror du, man vil sige i Stockholm til, at den nye kirkeministers svigerinde optræder på socialistmøder» (s. 22). Sosialismen som fremstilles i stykket er det likevel grunn til å stille spørsmål ved. I utgangspunktet er sosialisme en kampteori, som bygger på en vedvarende interessekonflikt mellom kapitaleiere og arbeidstakere (Berg, Tessem, & Thorsen, 2016). Tante Ulrikkes agitasjon derimot, retter seg i hovedsak mot embetsmennene og det aktuelle styresettet, samtidig som hun «går omkring hos fattigfolk og steller og hjælper» (s. 5). Tanten sier selv «jeg tror, jeg er socialist» (s. 54), og hennes tvil er berettiget, for det er lite ved hennes tale for fattigpleie og rettferdighet som minner om «etableringen av et klasseløst eller egalitært fellesskap» (Berg et al., 2016). Hun fremstår i grunn mer som en filantrop enn socialist. Sosialisme, representert med destruktiv anarkisme, er det student Fredriksen¹⁴ som taler for på møtet:

Jeg tror, der vil komme en tid, og det om ikke længe, mod hvilken den franske revolution var som en idyl. [...] Alle vil samle sig, rejse sig, gå, slå. Mænd, kvinder og barn. Rejse sig og ødelægge. Bare ødelægge. Bare lægge øde – og der vil stå en røg af brand og blod over Europa. (s. 71)

Dette er en tydelig revolusjonær agitasjon, noe Edvard Bull (1981a) mente Heiberg må ha plukket opp fra utenlandske strømninger: «Den norske arbeiderbevegelsen har aldri vært kulturfiendtlig, og har aldri vist tegn til ødeleggelseslyst» (s. 53). Imidlertid er det flere som påstår at Heiberg hadde kjennskap til sosialismen. Blant annet Skavlan (1950) hevder at forfatteren var preget av sosialistiske strømninger for han hadde «en mer intim kontakt med arbeiderbevegelsen og de nye revolusjonære idéene, enn noen av de eldre dikterne (s. 123). Og Halvdan Koht (1937) hevdet at «Gunnar Heiberg gav et levende bilde av den første arbeiderbevegelse i «Tante Ulrikke». Krohg og Jæger skildret prostitusjonen og bohemlivet i Kristiania. Alle disse diktere bekjente sig til sosialismen eller anarkismen» (s. 64).

Året 1884 markerer fallet for det Jens Arup Seip har kalt *embetsmannsstaten* i Norge. Embetsmennene utgjorde både den utøvende og dømmende statsmakt, og inkluderte i tillegg alle professorer ansatt på universitetet (Myhre, 2015), ergo innehar både Blom og Stabel, men ikke Strøm, embeter. Embetsmennene var den «styrende eliten i det norske samfunnet,

¹⁴ Det er den aktive, politiske agitatorens Olaus Fjørtoft fra 1870-årene, som er modellen for student Fredriksen.

politisk, administrativt, sosialt og kulturelt» (Myhre, 2015). Den konservative fløyen av embetsstanden ble etter hvert utfordret, både av bønder, kjøpmenn og arbeidere. I 1884 dannet Johan Sverdrup Norges første parlamentariske regjering. De politiske endringene, strømninger av nye ideer, og utgivelse av eksempelvis John Stuart Mills *The Subjection of Women* (1869), med Georg Brandes danske oversettelse fra samme år, medførte at «én ting var ialfald paa det rene, man tok ikke imot nogen arv av fædrene, hverken i meninger eller livsmaal, selv vilde man vælge, og uten nogensomhelst fordom, religiøs, politisk, social, vilde man gaa til sit valg» (Gran, 1916, s. 271). Tendensen i stykket er tilknyttet Helene og tante Ulrikke. Gran (1916) skriver at:

Det var ikke at vente at den to og tyveaarige digter skulde forgylde fædrene; hverken Stabel, den sittende minister, eller Blom, den vordende, eller advokat Strøm som repræsenterer tilhængerne, er betydelige eller synderlige tiltalende eller endog ubetinget hæderlige personer; men ingen kan paastaa at han aldrig har truffet dem eller at de ikke er let gjenkjendelige. (s. 272)

Heiberg viste her motstand mot embetsmannsveldet, akkurat slik hans forbilde Sverdrup gjorde. Når Helene tar et oppgjør med familien i siste akt, tar hun også et oppgjør med de verdiene foreldrene, og spesielt de eldre mennene, representerer. Konflikten kan sees i sammenheng med Heibergs tilknytning til bohemebevegelsen rundt Irgens Hansen og Hans Jæger i Kristiania. Bohemene var ikke en enhetlig gruppe, men utgjorde en subkultur som skilte seg ut fra det Fosli (1994) kaller «det kristeleg- borgarlege samfunnet – «embetsmannskulturen», og særleg slik den var utvikla i Kristiania, konservatismens og høgrepartiets faste borg» (s. 112). Dette «subkulturelle hovudstadsmiljøet må sjåast som opposisjon både til den eldre embetsmannskulturen og den bygdefolkelege eller rurale delen av den nye venstrekulturen» (Fosli, 1994, s. 112). I det litterære miljøet var Bjørnstjerne Bjørnson i utgangspunktet bohemen Heibergs meningsmotstander, siden de stod fjernt fra hverandre «både i temperament, livssyn og litterær grunnoppfatning» (Østvedt, 1974, s. 42). Derfor er det interessant at i *Tante Ulrikke* har Heiberg til dels lagt seg på en linje som ligner Bjørnsons dramatikk, både i form og tematikk, eksempelvis som i *En Hanske*. I det Heibergske dramaet er hverken den frie kjærligheten eller den borgerlige tilværelsen løsningen. Både Bjørnsons Alf og Heibergs Ejvind, stykkenes unge, frigjorte menn, har ikke muligheten til å danne et likeverdige og mentalt fellesskap med sine kvinner på grunn av deres livsanskuelser. I *Tante Ulrikke* er det likevel tydelig at antipatien og ironien i hovedsak er rettet mot «embetsmannskulturen», som bohemene ønsket å ta avstand fra.

4.5 Helene: Fra lydig ungpige til offentlig agitator

Helene Blom er stykkets protagonist, noe som understrekes av hennes utvikling i stykket. I eksposisjon er Helene ifølge sceneanvisningene plassert bak kaffebordet, og fremstår som en kulisse eller et interiør i stuen der ekteparet Blom diskuterer hennes beiler Ejvind Stabel:

Forbyde ham huset kan jeg naturligvis ikke. Han er jo søn af min gamle ven Stabel. Men det er en løs, upaalidelig person. Jeg vil ikke tale om hans anskuelser – men rent privat! Han skylder jo gud og hvermand. Advokat Strøm f. ex. (s. 1)

Helene deltar ikke selv i samtalen mens faren er til stede, men oppfyller rollen som den oppvartende, unge piken etter det viktorianske kvinneidealet: «Blom: Han havde en i norsk, som ikke betalte, fordi han strøg til artium. Saa fortæller Strøm idetmindste. (rejser sig). Giv mig en dråbe til min cigar. (Helene skjænker)» (s. 2). Men når Blom forsvinner inn på kontoret starter Helenes konfrontasjon med moren, fordi hun har fått «interesse for det, som er oppe i tiden» (s. 4) gjennom samtaler med Ejvind og tante Ulrikke. Ettersom stykkets konflikter utvikles, skjerpes også Helenes agitasjon mot foreldregenerasjonen. I begynnelsen er det først og fremst hennes medlidenhet med tanten og rettferdighetssans som får henne til å reagere, men senere er det, som Evensen (1967) bemerker «mer enn rent instinkt det som får henne til å ta konsekvensen av sine handlinger: å bryte med familien» (s. 13). Den nødvendige motiveringen, og sannsynliggjøringen av Helenes tale under sosialistmøtet og hennes avgang fra hjemmet finnes i andre akt:

Ja jeg vil nødig bli som tante Ulrikke – og det blir jeg vist. (Ejvind hen til hende). Og dog vil jeg tusen gange heller det end være som en af de andre. Ja jeg føler undertiden en brændende lyst til at rejse mig og præke og deklamere og sprælle med armene som tante og få alle de andres latter og smil og hån over mig – så fik jeg da engang sikkert, sikkert fodfæste og var ikke i uvished og tvil bestandig. Nu vil jeg gå på det møde. Jeg glæder mig til at gå med tante – for jeg er ikke fejd. (s. 62)

Helene Blom velger til slutt å gjøre som Nora i *Et Dukkehjem* (1879): Hun forlater de trygge omgivelsene til fordel for en ny, usikker tilværelse med tanten. Wirmark (2000) bemerker at det i stykket utvikles et søsterskap, eller en solidaritet mellom de to kvinnene, som går på tvers av generasjonene:

När Helen [sic] tar steget ut ur fadershuset är det fråga om en protest och ett uttåg men det är åtskilligt mer som ryms i hennes aktion. Hon säger nej till ett liv i förljugenhet och egoism och bekänner hon sig till solidaritet och medmänsklighet. Därtill förvandlas även Helen [sic] till agitator. (s. 115)

Det er de frittallende, selvstendige kvinnene som fremheves i stykket, men samtidig er det et konservativt syn på kvinnene og livsførsel som ligger til grunn. Tante Ulrikke er redd for at

Helene skal ende opp slik som henne og vil at hun skal bli hjemme. Ulrikke selv hadde i sin tid ikke noe valg fordi «der var ingen som gjorde kur til mig [...] og så blev jeg ærgerlig og misundelig» (s. 106 – 107). Her undergraver tanten hele sin sosiale agitasjon, med å hevde at hun ikke hadde noe valg fordi hun ikke var pen og kunne bli gift. Omvendt er det med Helene som er vakker. Hun bør derfor finne forsørgelse gjennom en mann, siden det vil medføre et bedre liv for en kvinne. I dramaets univers betyr dette at kvinnens sosiale betingelse for å lykkes er hennes (vakre) utseende.

Helenes rolle som den unge, idealistiske piken er ikke et enkeltstående tilfelle i tendensdramatikken fra 1880-tallet. Denne karakteren gjenfinnes både hos Bjørnson med Sava, men også i Anne Charlotte Lefflers *Sanna Kvinnor* (1883) med Bertha i hovedrollen. Alle er de stykkenes protagonister og normbærere. I utgangspunktet skulle disse jentene fra borgerklassen «lære språk, de skulle kunne spille piano og brodere, og de skulle lære seg å sette pris på poesi og skjønner kunster. De skulle med andre ord tilegne seg tidens finkultur» (Hagemann, 2005, s. 224). Men alle heltinnene bryter på hver sin måte med normen som er lagt, noe som får konsekvenser for deres forhold til familien og foreldregenerasjonen.

4.6 Tante Ulrikke: «annerledeskvinnen»

Tante Ulrikke, fru Bloms søster og Bloms store bekymring, er en «annerledes kvinne», som skiller seg ut fra andre kvinneroller. Schreiners (1977) breddestudie av kvinnene i Heibergs dramatik viser at «bare tante Ulrikke står utenfor enhver gruppe. Hun er makelös på flere måter, blant annet ved at hun er den eneste av Gunnar Heibergs borgerlige kvinner som har et yrke» (s. 105). Ulrikkes yrke, lærerinne, var riktignok ikke ekstraordinært i andre halvdel av 1800-tallet. Hagemann (2005) påpeker at «i 1875 var telegrafistinnene en tallrik gruppe i telegrafvesenet, mens lærerinnene utgjorde et flertall av byskolens lærerkorps» (s. 194). Å arbeide ble etter hvert en reel mulighet for en verdig livsførsel for ugifte kvinner.

Kanskje åpner nettopp denne «tanterollen» opp for andre mulige realiseringer av kvinnerollen i tendensdramaet. Som tante står hun på siden av kjernefamilien, som blir definert ut fra den mannlige forsørgeren. I rollelisten blir alle kvinnene, med unntak av tante Ulrikke definert ut ifra mannen, hun derimot står (nesten) alene. Hun er «fruens søster, lærerinde på et døvstumme institut» og presenteres dermed med yrkestittel, noe som i utgangspunktet er forbeholdt mennene.

Videre vil jeg nå se på denne tanterollen gjennom to begreper, der det ene peker bakover i historien, mens det andre peker fremover i litteratur. Kronologien tilsier at jeg starter med Francis Bulls opposisjon ved doktordisputasen til Ellisiv Steen om Camilla Collett (1948). Her omtaler Bull tanterollen og et begrep han har fra kulturhistorikeren Harry Fett:

Men selv førte disse tanter ikke noen glederik tilværelse, og det var naturlig at det hist og her kunne oppstå den mennesketype som Harry Fett har døpt den revolusjonære tante, – Kohts skildring av Johan Sverdrups tante [Elisabeth Sverdrup] gav ham ideen, Lona Hessel og tante Ulrikke [...] – ble typens største representanter i litteraturen (Bull, 1948, s. 328).

De «revolusjonære tantene» var inspirert av den franske revolusjonens verdier, med «kjærlighet til frihet, til opplysning, til Norge» (Koht, 1918, s. 48). Halvdan Koht (1918) skriver om Elisabeth Sverdrup som en frisinnet kvinne. Hun lærte opp sine nevøer til en tro på frihet, likhet og brorskap, «men det som dypest set var grunnlaget for hennes livssyn, det var ikke troen paa Gud, – det var troen paa menneskene» (Koht, 1918, s. 45). Verdien som denne tante Lise stod for, og hennes kamp mot «Dumhed, Fordomme og Egoisme» (s. 46) minner svært mye om tante Ulrikkes filantropiske kamp for fattige. På bakgrunn av dette kan Ulrikke plasseres som en slags «revolusjonær tante», som bryter med de fastlagte borgerlige normene. Samtidig har hun en ubetinget sterk tro på frihet og forandring.

Lona Hessel, den frittalende kvinnen i Ibsens *Samfunnets Støtter* (1877) dukker gjerne opp i sammenheng med Heibergs tante Ulrikke, ettersom de ligner på flere punkter. De var begge «revolusjonære tanter», og samtidig er det poengtert at begge har trekk som ligner «den nye kvinnen», som ellers forbindes med tiårene rundt 1900. Andre halvdel av 1800-tallet er preget av en økende myndiggjøring av kvinnen, både kulturelt og formelt. I 1863 fikk ugifte kvinner full myndighet, og i 1888 fikk gifte kvinner myndighet (Lønnå, 2016) og i 1882 åpnes skolevesenet opp, for da fikk kvinner adgang til å avlegge examen artium (Lønnå, 2016). Alle endringene peker mot en selvstendigjøring av kvinnen og en økende uavhengighet fra mannen som formynder, og derav endrede muligheter: «With educational and employment prospects for women improving, marriage followed by motherhood was no longer seen as the inevitable route towards securing a level of financial security» (Buzwell, ukjent årstall). Kvinnerollen som vokste frem, både i og utenfor teateret, har fått tilnavnet «The New Woman». Hov (2012) beskriver den nye kvinnen som en «som satte seg opp mot de grenser samfunnet hadde pålagt henne» og fortsetter:

hun tror på juridisk og seksuell likestilling, hun forblir ofte ugift på grunn av vanskeligheten ved å kombinere denne typen likestilling med ekteskapet; hun er mer åpen om sin seksualitet enn «the Old Woman»; hun er velutdannet og leser mye, hun

har en jobb; hun dyrker sport eller er på annet vis fysisk aktiv, og foretrekker følgelig komfortable klær (noen ganger mannsklær), fremfor tradisjonell kvinnelig påkledning. (s. 41)

At tante Ulrikke utelukkende er en «ny kvinne» er vanskelig å forsvare, men at denne ugifte, opposisjonelle kvinnen har trekk som minner om «the New Woman», er det liten tvil om. Modellen Heiberg og Ibsen brukte for å utforme både Ulrikke og Lona var malerinnen, nynorskbrukeren og kvinnesaksforkjemperen Aasta Hansteen¹⁵. Men både Ibsen og Heiberg har skapt en mer sympatisk og rund karakter ut av den ofte latterliggjorte Hansteen. Med sin spesielle personlighet ble hun et offer for satire og komikk. I 1876 ble det blant annet satt opp en farse i Studentersamfunnet med tittelen *Frøken Ridepiske*, der Hansteen ble latterliggjort. En slik lesning av dramatiske personer, på jakt etter modeller og nøkkelfigurer, medfører en fare for å redusere dem til stereotypiske representanter uten personlighet. Men i dette tilfellet er tante Ulrikke for kompleks: Hun fremstår både usikker og rådvill i stykkets høydepunkt og katastrofe. Hun er en individuell dramatisk person, som kan behandles som en «revolusjonær tante», men med trekk fra «den nye kvinnen».

4.7 Blom, Strøm, Stabel og deres venner

Professor Blom og statsråd Stabel er representanter for tidens ledende menn med virke i den offentlige sfæren. Strøm, som er advokat, tilhører den private næringen. Gjennom tante Ulrikke blir trioens beskrevet: «Her går dere så rolig og fornøjede omkring og er viktige og går i selskaber og så videre og i theatret og – og lader som ingenting og ser ikke, at folk vrir sig i skidt og lugt og svineri» (s. 25). For mennene er det kynisme og egeninteresse som blir drivkraften for deres handlinger: Spesielt tydelig er dette i siste akt der Blom velger statsrådsposten fremfor sin egen datter. Likevel kan bildet av Blom nyanseres noe, ettersom han virker mindre karakterfast og kynisk enn sine to venner. Uansett er en fellesnevner for trioens at de kommer med store lovord og tomme fraser, som sjeldent resulterer i handling. Blom blir ikke utnevnt til statsråd innenfor dramaets tidsrom, Stabel blir ikke statsminister, og Ejvind får heller ikke Helene, selv om faren forsikrer han: «Jeg skal anvende al min indflydelse hos Blom, som nu engang ikke rigtig kan med dig. Og jeg skulde ta meget fejl, om det ikke skulde lykkes» (s. 15). Det viser seg etter hvert at Ejvind Stabel også tilhører denne

¹⁵ Perioden 1870 – 1880 i Hansteens liv er senere blitt omtalt som «tante Ulrikke – tiden» siden dette tiåret er grunnlaget for myten om denne «eksentriske, halvgale og mannevonde kvinnesakskvinnen med ridepisk og paraply» (Lein, 1984, s. 89).

opportunistiske gruppen. Han fremstår som en frigjort mann som «har vandret den moderne utviklingsgang» (s. 42) der han har vært både «pietist, indifferent, grundtvigianer, vantro» (s. 42) ifølge faren. Likevel ender også han opp med en forespeilet fremtid i departementet, etter at Helene har avslørt han i siste akt.

Til forskjell fra tante Ulrikke og Helene forblir disse mennene endimensjonale typer uten sterke personlighetstrekk. Engelstad (1972) hevder at mennene i stykket, blir «marionettpregede komedietyper» (s. 10), som blir den borgerlige elitens representanter. Her vil jeg si meg enig at de kan oppfattes som marionettpregede typer, men de er i mindre grad komiske. Advokat Strøm er i så fall den mest komisk gjennom sine spydigheter overfor Ulrikke. Han og de to andre utleveres av forfatteren, og rammes av antipatien på grunn av deres simplisitet i kontrast til tante Ulrikke og Helenes kompleksitet. Både Schreiner (1977) og Evensen (1967), har fremhevet at fordelingen av sympati og antipati nesten blir proklamerende i *Tante Ulrikke*, og at stykket mister noe av sin balanse og realisme ved den skjeve personfremstillingen. Gran (1916) skrev i sin positive omtale av stykket at det «er i al sin knaphet det fyldigste eller ialfald det konciseste billede vor literatur eier av Kristianialiv i syttiaarene» (s. 269). Denne realismen i verket er det grunn til å stille spørsmål ved, spesielt med tanke på fremstillingen av mennene, og den nesten anonyme fru Blom.

Kristine Blom er den eneste personen i stykket som ikke har en klar plassering i den biologiske polariseringen. Hun har forståelse både for mannen, og en viss stolthet over søsteren og datterens aktivisme. Men også hun forblir en type, uten en dynamisk personlighet. Wirmark (2000) nevner tre roller som særlig blir problematisert i 1880-tallsdramatikken, nemlig «modersrollen, hustrurollen och yrkesrollen» (s. 143), og fru Blom kan klassifiseres under de to førstnevnte. Hun er den oppofrende, borgerlige hustruen som følger ektemannen, slik statsråd Stabel bemerker: «Og desuden naar du vil, så vil din kone naturligvis også. Det har jo altid været så», noe Christian Blom bekrefter: «Ja naturligvis, det har altid været så» (s. 42). Samtidig forsøker hun å skape forståelse mellom de to partene i konflikten og forsvarer sin søster overfor advokat Strøm når det trengs: «Hun er da min søster» (s. 28). Det er tydelig at familiebandene er sterke for fru Blom, selv om det er vanskelig for henne å velge hva som er viktigst: mannen eller søsteren og datteren. Etter at Helene har forlatt hjemmet i sist akt, virker fru Blom nesten stolt over datteren og søsterens handling: «Vær ikke så bedrøvet, Blom; for rasen er god, skal jeg sige dig. Godnat!» (s. 113).

5 *Et Sølvbryllup* (1890)

5.1 Sammendrag av teksten

Lystspillet *Et Sølvbryllup* begynner dagen før ekteparet Selbys sølvbryllupsdag, og alle i huset er satt i sving før feiringen. Uheldigvis har fabrikant Selby fått en stygg skramme i pannen, noe som må ha skjedd, ifølge han selv, da han falt på en høygaffel under et besøk på landet. Doktor Fransen, herr Selbys gamle venn, blir tilkalt av fru, Konstance Selby for å undersøke om pannen vil bli klar for den store dagen. Samtidig med festforberedelsene skal den prinsippfaste «kvinnesakskvinnen» frøken Knudsgaard, fru Selbys søster, holde foredrag i pastor Mathiesens forening, siden hun «kalder til Kamp mod de løse Principer og de umoralske Tendenser» (s. 33). Frøken Knudsgaard og hennes meningsfeller frøken Møller, frøken Pripp og student Engelsøe har gått til kamp mot usedeligheten i samfunnet. Dermed blir det ikke godt mottatt når det kommer frem at Selby slett ikke har vært på landet og ramlet mot en høygaffel. Derimot har han, kvelden før, kollidert med en lyktestolpe etter å ha besøkt en varietésalong og drukket champagne med noen av stedets sangerinner. Også Hother, doktor Fransens sønn, og husets datter Poulas, store kjærlighet, viser seg ikke å ha en helt plettfri fortid, noe frøken Knudsgaard er fast bestemt på å avsløre. Dermed har usedeligheten og den slette moral gjort inntog i det Selbyske-hus, og i tredje akt blir fru Selby nødt til å ta stilling til prinsippet hun selv proklamerte i første akt: «En kone, der ved Sligt om sin Mand og dog bliver hos ham, hun er ligesaa foragtelig som den købte Elskerinde» (s. 34). Fru Selby viser seg ikke å være så prinsippfast, og hun lar seg overbevise av pastor Mathiesens tale om at «Ydmyghed er Kvindens skønneste Klenodje» (s. 204). I tillegg er hennes mann blitt etatsråd og hun etatsrådinne, noe som tilfredsstiller hennes forfengelighet og materialisme. Stykket ender lykkelig med feiring av sølvbrudeparet og Poula og Hothers forlovelse.

5.2 «Problemkomedien»

I *Teater – Bogen* (1901) skriver Emma Gad to artikler om dramatikk, der hun blant annet forsvarer sin skrivestil mot symbolisme og psykologisering i skuespill:

Enhver af os kender disse moderne lidt blege Skuespil uden Spænding og Fart i Handlingen, men med et fortræffeligt skrevet, ofte poesifuldt Replikskifte, der fint og ægte tolker Stemninger og Følelser, men ikke faar Tag i Publikum – ikke heller i Skuespillerne, trods det værdifulde i Stil og Sprog. (s. 8)

Forfatterinnen fremmer her det handlingsmettede drama, ettersom «Stemning og Følelse er nu engang ikke Livsnerven i Dramaet, særlig, fordi man i denne Kunst kun har Talen til sin Raadighed» (s. 8 – 9). I *Et Sølvbryllup* følger forfatterinnen i stor grad sine egne anbefalinger. *Teater – Bogen* er utgitt over 10 år senere enn suksessverket, og hun fremstår dermed som relativt konsekvent i forfatterskapet. Stykket har et handlingsorientert plot med lineær fremdrift, og komikken skapes i hovedsak gjennom de monomane figurenes påståelighet, det satiriske blikket og misforståelser eller forsnakkelser mellom karakterene.

Et Sølvbryllup er formet som et borgerlig tendensdrama: Det overholder de tre enheter, og handlingen foregår i den borgerlige stue rundt en familiekonflikt. Emma Gad problematiserte sin samtid, men til forskjell fra mange andre, gjorde hun det gjennom komikken med lystspillsjangeren. Satiren og latterliggjøringen rammer i hovedsak kvinnebevegelsen og dens foreninger som forfatterinnen selv var en del av. Likevel ufarliggjøres kritikken til dels gjennom komikken, noe som kan ha vært årsaken til suksessen. De ytre rammene til det borgerlige dramaet er beholdt, men «hvor det naturalistiske drama bevægede sig mod det mere og mere stemningsmalende, så bevæger Emma Gad sig mod farcen» (Hjortd- Vetlesen & Mortensen, 2012). Wilkinson (2003) har fremhevet den europeiske komedietradisjonen som Gad skriver seg inn i, samtidig som hennes stykke «refer to contemporary politics and culture» (s. 363). Pil Dahlerup (1983) har klassifisert verket som en «problemkomedie» etter Brandes parole om å «sette problemer under debatt». Dette dramaet er nemlig Emma Gads innlegg i sedelighetsdebatten på 1880-tallet og et svar på Bjørnsons *En Hanske*.

5.3 Plotanalyse

I eksposisjonen til *Et Sølvbryllup* er det et dobbelt tidsperspektiv, der både fortid og fremtid spiller inn, slik jeg også fremhevet under plotanalysen av *Tante Ulrikke*. Allerede i første scene presenteres morgendagens store hendelse: «Poula. Men tror De, at De kan blive færdig i Dag? Jomfru Ludgvisen. Ja, færdig maa jeg jo være, om jeg saa skal sy Fingrene af mig. Frøkenen skal jo have Kjolen paa til Sølvbryllupet i Morgen» (s. 2). I løpet av første scene er Selby også ankommet, og like etter følger en av hans mange løgner om pannen: «Der er jo faldet saa megen Sne i denne Tid, og da jeg saa skulde afsted i Aftes, var jeg saa uheldig at falde i Gaarden og støde min Pande mod en Høtyv, der laa». (s. 5 – 6) Videre blir fabrikkeieren stadig konfrontert med skrammen i pannen, og sannheten om gårdsdagens

festligheter blir avslørt senere. Doktor Fransen og herr Selbys besøk på varietésalongen kvelden i forveien er en hendelse som har foregått i fortiden, som griper inn i nåtiden, og deretter får konsekvenser i fremtiden. Hendelsen er fysisk representert med såret som Selby har i pannen. Dahlerup (1983) har bemerket at dette er en av flere «omvendingsmekanismer» i stykket, ettersom «Emma Gad har «vendt» symbolikken således, at den, der sårer, har fået såret» (s. 442). I utgangspunktet er det fru Selby som burde vært såret av mannens festligheter, men i stedet er det Selby selv, som har fått dette merket som et symbol på lettsindighet. Denne hendelsen blir årsaken til stykkets konflikt. På et abstrakt nivå angår konflikten både dobbeltmoral og spørsmål om livsglede. Konkret er det et spørsmål om Selby har hatt upassende aktiviteter for en gift mann, uten at hans «ædelttænkende Hustru» (s. 34) vet om det. Det skal her sies at det i hovedsak er hun selv, og presten som betegner fru Selby som edeltenkende, for ellers fremstår hun som både ærgjerrig, materialistisk, snobbete og selvopptatt. Hun er en av kvinnene som er minst sympatisk fremstilt, til forskjell fra kvinnesakskvinnene som kun er latterliggjort.

Det foreligger ingen beskrivelse i sideteksten om hvordan personene ser ut, eller hva de har på seg. Det er derfor gjennom hovedteksten at personene utlever seg selv og andre, gjennom sine replikker. Etter hvert som første akt utvikles, introduseres gradvis personene, og i 7. scene er alle til stede. Hvordan frøken Knudsgaard blir introdusert, kan tjene som eksempel. Det er i en samtale mellom herr og fru Selby at hun først omtales, og særlig blir hennes forhold til de to markert:

Fru Selby. Med Gustas Begavelse kan man godt forstaa sig paa en Ting uden just at være inde i den. Men altid skal Du stikle til Gusta. Du maa dog ikke glemme, at hun er min eneste Søster.

Selby. Nej, ved Du hvad, det giver hun mig ikke Lejlighed til at glemme. (s. 9)

Fabrikant Selby misliker sin hustrus søster, noe som gjenspeiles i hovedkonflikten ved at deres livssyn står i motsetning til hverandre. Han, Dr. Fransen, Poula og Hother utgjør grupperingen som foretrekker «Ungdom, Skønhed, Sundhed, Lystighed og Skelmeri» (s. 50). Motsatt er det frøken Knudsgaard sammen med Pripp, Møller, og Engelsøe som har «slaaet sig sammen for at virke til Sædelighedens Fremme» (s. 28). Grupperingene der eudaimonisme står imot puritanisme markeres altså tidlig og utvikles gjennom stykket. Når frøken Knudsgaard ankommer scenen første gang, fremstår hun som både overaktiv og selvhevdende. «Frøken Knudsgaard. Ved Du, hvor jeg har været i Dag? I kvindeligt Velgørenhedsselskab, kvindeligt Missionsselskab, kvindeligt Læseselskab» (s. 23). Denne

skarpe tonen fortsetter gjennom hele stykket, og får konsekvenser både under høydepunktet og i løsningen.

Det er særlig to episoder som får spenningen til å stige. Begge disse befinner seg på slutten av første akt, etter at publikum er blitt introdusert for de to motstående grupperingene og den latente konflikten. Den første finner sted når Hother erklærer at «vi gjør Revolution» (s. 51) mot frøken Knudsgaard ved å «erobre Deres Moder [Fru Selby]. Vi vil gjøre hende det indlysende, at ungdommelig og smuk og elegant, som hun er, hører hun til paa vor Side, Livsglædens og det gode Humørs Side» (s. 51). Hother, Poula, dr. Fransen og Selby planlegger å arrangere et «lille sølvbryllup», tilsvarende lillejulaften. Dette samsvarer godt med deres tilbøyelighet til festligheter og glede. Den unge mannen hevder videre at de vil forhindre at «Frøken Knudsgaard med Adjutanter i stort Merino og Gummigaloscher [vil] fordrive Glæden og Naturligheden fra Deres Hus og gjøre det til Mødested for Pastor Mathiesens Forening med samt Diskussion og The» (s. 50 – 51).

Det neste som får spenningen til å stige, er en samtale mellom jomfru Ludvigsen og frøken Knudsgaard. Her forteller syersken om sin søster, Ludovika, som har endt opp som «Smørrebrødsjomfru paa Variétésalonen» (s. 61) etter hennes tur i skogen med Hother Fransen ved St. Hans, der de «først kom hjem Klokken fem om Morgen» (s. 60). Både Gusta og publikum får her inntrykket av at dette er sjokkerende nyheter, som kan stå i veien for en potensiell forlovelse mellom Hother og Poula. Senere viser det seg at Hother ikke er skyld i Ludovikas fall. Likevel ønsker tanten at Helene skal få interesse for student Engelsøe, som forsøker å fri til Helene i andre akt, noe som mislykkes.

Andre akt er preget av mer handling med hurtige sceneskift og enkeltstående episoder. På kort tid finner både en fest, to frierier, avsløring og oppklaring av fortiden og diskusjon om sedelighet sted. Med økt tempo følger det også flere misforståelser og forviklinger mellom personene. Når høydepunktet inntreffer, er det nok en gang jomfru Ludvigsen som sørger for at handlingen starter. Publikum har kjent til sannheten om Selbys skramme lenge, men først her blir den gjort kjent for «Amazonerne» Knudsgaard og søsteren:

Fru Selby. Saa bør De ogsaa holde Dem fra Forlystelsessteder, som alle ordentlige Mennesker skyr som Pesten.

Jomfru Ludvigsen. Naar det er saa forfærdelig slemt, hvor kan det saa være, at Fruens egen Mand vil komme der?

Fru Selby. Hvad siger De – min Mand? [...]

Jomfru Ludvigsen. Jeg kender da nok Hr. Selby, og jeg saa selv, at han sad sammen med Doktor Fransen og nogle andre Herrer og drak Champagne med Sangerinderne. Ja, det ved Gud han gjorde. (s. 141 – 142)

Fru Selby må nå ta stilling til hvordan hun skal forholde seg til mannens løgner. I stedet for den klassiske komedie, der handlingen vender om fra ulykke til lykke, går fru Selby fra uvitende lykke til informert ulykke. Likevel hentes stykket inn igjen, og ender med lykke i løsningen. Som i arbeidet med *Tante Ulrikke* er det også viktig her å stille spørsmål om vendepunktet er forberedt ut ifra stykkets tidligere handling. Et dramatisk verk må ha motivering i plotet, slik at «den ene begivenhet nødvendigvis eller sannsynligvis avføder den neste» (Aristoteles, 1989, s. 54). I dette tilfellet har publikum kjent sannheten om besøket på varietésalongen en stund, og det at jomfru Ludvigsen, som både er ærlig og realistisk, forteller sannheten, uvitende om konsekvensene, er ikke usannsynlig. At både fru Selby og frøken Knudsgaard reagerer så sterkt, er heller ikke uventet.

Frøken Knudsgaard anklager doktor Fransen for hendelsen: «De letsindige, jeg kan gjerne sige frivole Principer, som De ved enhver Lejlighed forfægter, de har ikke undladt at berøre min Svoger føleligt, og jeg ved bedst, hvor den Indflydelse, De har paa ham, gør min Søster ondt» (s. 119 – 120). Selbys nett av løgner begynner nå å bli komplisert, og det blir etter hvert klart at sannheten vil bli avslørt.

Selby. Det kom sig af, at gamle Trine, som stod henne i Døren, hun holdt Lyset saa forkert, at jeg ikke kunde se, hvordan Sneen var fejet sammen i en Bunke – lige hvor man skulde gaa –

Frøken Knudsgaard. Jeg synes, Du sagde, Trine var sengeliggende.

Selby (forlegen). Ja – jeg mener – det plejer hun ogsaa, hun er jo svag, Skindet, men i Gaar befandt hun sig tilfældigvis noget bedre. [...]

Frøken Knudsgaard. Spar Dine Usandheder – Konstance ved alt. (s. 145 – 146)

Høydepunktet der avsløringen finner sted, er dermed ikke uventet ut i fra de tidligere hendelsene i stykket.

Sammenlignet med *Tante Ulrikke* er det flere enkeltepisoder og replikker som forbereder og sannsynliggjør vendepunktet i *Et Sølvbryllup*. I Heibergs drama hviler omslaget i stor grad på karakteren Helene og hennes forandring gjennom stykket. Jeg vil hevde at det her går et skille mellom et høydepunkt forberedt gjennom handling, mot et høydepunkt som er forberedt gjennom en psykologisk endring hos en karakter. Dette peker i stor grad mot hva Emma Gad selv skrev, om at hun har «instinktmæssigt [...] mere Sans for Livets bevægede Optrin og Forholdet mellem Aarsag og Virkning end for Tankelivets hemmelige Rørelser med dets Stemningsovergange og haarfine Nuancer» (s. 7). Forfatterinnens preferanser for handling og fart har altså resultert i *Et Sølvbryllup*, der særlig de to siste aktene er fulle av handling og høy hastighet.

Fallet i spenningen er tydelig markert i innledningen til tredje akt, som står i skarp kontrast til den dramatiske avslutningen i den forgående akten. Forberedelsene til sølvbryllupet er godt i gang, noe som gjenspeiles både i sidetekst og hovedtekst, hvor den pyntede stue med gaver og blomster omtales. Poula og pikens siste forberedelser til feiringen av ekteskapet blir stående som en motsetning til løgnavsløringen som fant sted bare noen timer forut. Denne rolige åpningsscenen etter høydepunktet skaper et ekstra pusterom for publikum.

Konfliktløsningen begynner fra scene åtte og strekker seg til den fjortende scenen i tredje akt. Forut har det vært en rekke mindre hendelser, blant annet har Poula akseptert Hothers tidligere forelskelser. Deres historie kan ses som en forenklet versjon av den som utspiller seg i mellom herr og fru Selby, men den er også en kontrast. For Poula vil gifte seg med Hother fordi hun elsker han, motsatt giftet Konstance seg med Selby av materialistiske og egoistiske årsaker, noe hennes søster understreker: «Som om jeg ikke vidste, at Du for en hel Del tog ham for at blive godt forsørget og slippe for at tage Lærerindeeksamen» (s. 188). Videre fremstår denne siste delen som en dragkamp mellom det fest – og livsglade patriarkatet og den idealistiske Knudsgaard, for å sikre at Konstance Selby velger etter deres ønske. Frøken Knudsgaard presenterer et alternativ for søsteren, som kan ha vært en reel mulighet for kvinner som ikke ønsket å være forsørget av en mann:

Det følger af sig selv, at Du flytter hjem til mig. Af din Mand kan Du naturligvis ikke modtage en Øre, men Du kan jo undervise i Fransk, som Du gjorde, før Du blev gift, og Du ved, at det Lidet, jeg har, deler jeg med Glæde med min eneste Søster. (s. 189)

Som nevnt under *Tante Ulrikke* – analysen var lærerinne et av de få yrkene kvinner faktisk kunne livnære seg av på 1880-tallet. Men om dette er aktuelt for fru Selby er tvilsomt. Hun har tidligere undervist i fransk, men siden det er hennes selvopptatthet som styrer valgene, er det trolig vanskelig for henne å gi slipp på ekteskapets materielle goder og den sosiale status det gir. Dette forholdet mellom idealisme og realisme/materialisme vil jeg diskutere videre under behandlingen av stykkets konflikter.

Fru Selby føler seg dypt krenket av mannens besøk på varietésalongen, og sier at hennes «Liv har hvilet paa en Løgn» (s. 178) og søsterens klare oppfordring er at hun nå skal «føre dine Grundsætninger ud i Livet» (s. 191) og la denne «Mærkedag blive Indvielsen til en ny Moralens og Pligtens Æra i dit Liv» (s. 191). Men fru Selby tviler. Pastor Mathiesen kommer da inn som forhandler, der han appellerer til hennes følelser og kvinnelige plikt, og Konstance lar seg overtale: «Maaske denne Prøvelse netop er bleven sendt Dem, kære Etatsraadinde, for at De skulde faa Kraft til at gribe ind og vejlede denne søgende vildledte

Sjæl, saadane som netop Kvinden kan det paa sin underlige stille Maade» (s. 204). Selv har presten sine egne materielle baktanker for anbefalingen om å bli i ekteskapet. Fru Selby godtar og skulle rettlege mannen på den riktige vei. Sagt på en annen måte, med Wirmarks (2000) ord: «Dubbelmoralen får leva kvar om än i nedtonad form. En hustru måsta vara beredd att visa visst överseende och varje äkta make behöver ett visst mått av frihet» (s. 57).

Gjennom hele siste akten foreligger det en humoristisk ambivalens som reflekterer dragkampen mellom polariseringene. Midt under konfliktløsningen, der hele sølvbryllupet står i fare, er det et hornorkester som spiller utenfor døren, til ære for sølvbrudeparet. Pastor Mathiesen bemerker: «Sandelig, et herligt Blomsterflor midt i Vinterens Sne og Kulde» (s. 207). Denne bisarre motsetningen, mellom et hus fylt av blomster og hornmusikk, og et ekteskapeleg familiedrama, blir ganske lattervekkende. Dette er ett av flere eksempel på hvordan Emma Gad ufarliggjør moralspørsmålet ved hjelp av latteren.

5.4 Konflikter

I *Et Sølvbryllup* er det to konflikter som markerer seg i første akt og som får sin endelige løsning i tredje akt. For det første er det konflikten som oppstår på bakgrunn av Selbys besøk på varietésalongen. Dette kan knyttes til de ulike livssynene som er grunnlaget for stykkets polarisering. Den andre konflikten er knyttet opp mot et realhistorisk faktum om kvinners muligheter for en verdig livsførsel utenfor ekteskap. Denne konflikten har jeg betegnet som idealisme mot realisme. Det er viktig å legge merke til at begge konfliktene har både et reelt og et abstrakt plan. I denne analysen vil jeg i hovedsak legge vekt på det abstrakte nivået, ettersom det er her verdikonfliktene i stykket utspiller seg.

5.4.1 Bagatellisert hanskedebatt

I løpet av få år ble det på 1880-tallet utgitt to betydningsfulle dramaer, som ble toneangivende for spørsmålet rundt ekteskap og seksualmoral for menn og kvinner. Det første er *Et Besøg* (1882) av Edvard Brandes. Det andre stykket er Bjørnsons *En Hanske*. De to verkenes normer utgjorde konfliktens tydeligste motpoler. Der Brandes proklamerte «at kvinden måtte have den samme ret til førægteskabelige forhold, som den herskende samfundsmoral stiltiende gav manden» (Bredsdorff, 1973, s. 39), stilte Bjørnson med «hanskemoralen» det samme kravet til renhet før ekteskapet for menn og kvinner. Emner som tidligere var ansett som tabu i den offentlige debatt, ble nå et yndet tema for forfattere og artikkelskrivere i de nordiske landene.

De viktigste årene i «den store nordiske krig om seksualmoral» som Bredsdorff (1973) har kalt det, var 1882 – 1888, og *Et Sølvbryllup* utgivelse i 1890, kan, som anmeldelsene viste, være et forsinket innlegg i debatten. Kanskje er dette en årsak til valg av genre: lystspill, ettersom komedien åpner opp for andre mulige realiseringer av debattspørsmålene gjennom komikkens distanserende effekt. *En Hanske* ble satt opp på Dagmar-teatret i sesongen 1887/1888, og Wirmark (2000) minner om, at det ikke er utenkelig at Gad så oppsetningen og hentet inspirasjon fra rolletolkningen i Bjørnson-stykket.

Normen i *Et Sølvbryllup* skiller seg fra polariseringen mellom fri kjærlighet og hanskemoral. Det er ingen av stykkets karakterer som åpenlyst taler for fri kjærlighet, slik Ejvind gjør i *Tante Ulrikke*. Det er heller ikke spesielt usedelig det Selby har gjort: Han har vært på varietésalong og drukket champagne, for så og kommet beruset hjem. Årsaken til at det bryter uten en konflikt, er frøken Knudsgaards puritanske holdninger og prinsipper, som ikke tillater noen form for festivitas. Selbys lille utskjelvelse, som egentlig er ganske uskyldig, blir overdimensjonert og vi får en form for hanskedebatt. Sett fra Selbys side er det ikke urimelig at han har vært ute på en fest for å komme unna svigerinnens strenge sedelighetsforedrag og en ærgjerrig, selvopptatt hustru:

Selby. Du ved, hvor Du er mig kær, og hvor jeg altid har beundret Dig, men Herregud, en Mand kan holde uendelig meget af sin Kone, selv om han engang imellem kan sætte Pris paa lidt andre Fornøjelser.

Fru Selby (fornærmet). Kalder du Samlivet med din Hustru for en Fornøjelse?

Selby. Paa ingen Maade! Jeg mener – Hustruen betyder jo noget helt andet for en Mand: Familielykken, Arnen, Hjemmet, alt det, han ærer og elsker, og som staar urokkelig fast. (s. 180)

Ekteskapet gir forsørgelse og trygghet, og fremstår mer som et praktisk anliggende, for Selby. Det som derimot er viktig, både for Selby og dr. Fransen, er gleden: «Jeg raader ganske vist Enhver til at se at bringe den mest mulige Glæde ud af Tilværelsen for sig selv og Andre» (s. 31), og den glede er «den ægte, sunde og stærke Livsnydelse, der gør Ungdommen til Livets Toppunkt» (s. 31).

Det er opplagt at det er frøken Knudsgaard og hennes venner som er forsvarerne av hanskemoralen: «Du har selv saa ofte hørt din Tante Gusta fremhæve, at Kvinden bør fordre Kysked af Manden, ligsome den hidtil er bleven krævet af hende» (s. 131). De skriver seg inn i en emansipasjonstradisjon som kommer fra «England og Amerika, hvor Kvinden allerede længe med saa megen Energi har forfægtet sin Ret til at udtale sig offentligt om ethiske og sociale Spørgsmaal» (s. 20). Emma Gad var en aktiv foreningskvinne og hadde gode muligheter for å drive med det Kildegaard (1992) har kalt «kaldsmæssige moralske ydelser i

form af velgørenhed» (s. 183). Derfor kan det tilsynelatende virke underlig at Gad valgte å gjøre narr av foreningskvinnene. Men ikke alle kvinnesakskvinner stod for en radikal linje, og meningsforskjeller kan ha medført at:

Enkelte av de mest taleføre stod utvilsomt for standpunkter som neppe ble delt av et flertall, heller ikke innenfor det sosiale sjiktet de selv tilhørte. Derfor var det også lett å latterliggjøre dem eller å avvise kravene deres som ekstreme og i strid med all virkelig kvinnelighet. (Hagemann, 2005, s. 244)

Latterliggjøringen av frøken Knudsgaard i stykket kan mest sannsynlig knyttes til disse ekstremstandpunktene som forfatterinnen selv ikke stod for. Winge (2005) understreker at «Emma Gad var ikke kvindesagskvinde på den radikale måden. [...] Frøken Knudsgaard fra *Et Sølvbryllup* er prototypen på de kvinder, Emma Gad mente, at svækkede kvindernes muligheder i et moderne samfund frem for at fremme dem» (s. 142). Tante Gustas standpunkter minner om de kvinnesaksforkjemperen Elisabeth Grundtvig framsatte i foredraget «Nutidens sædelige Lighedskrav» fra 1887. Her taler hun blant annet for moralsk likhet:

Frihed og Lighed; vi vil være fri for alle Fordomme og Indskrænkninger, der før har hæmmet os, og vi vil stilles lige med Manden i alt, hvad der er menneskeligt, vi vil staa ved hans Side i Familien, i Kommunen, i Staten, i Samfundslivet, vi vil staa lige for Loven, og vi vil have den samme Moral. Det er denne sidste Fordring: *Lighed mellem Mand og Kvinde i sædelig Henseende*, som vi vil tale sammen om i Aften. (Nielsen, ukjent årstall)

Lykken og gleden er viktig for mennene og Poula i *Et Sølvbryllup*, men dette skal ikke oppnås gjennom hanskemoral. Gjennom latterliggjøringen av sedelighetskvinnene bagatelliserer forfatterinnen hanskemoralen, og legger stykkets norm i munnen på Hother Fransen: «Har vi ikke Lov at forsvare vor Glædestrang, vor Meningsfrihed og vort gode Humør?» (s. 48). Men denne gleden er ikke bare et forsvar mot de prinsippfaste hanskedamene, men «den er samtidig det enkelte menneskes eksistensielle forsvar inadtil mod en grundlæggende depression» (Dahlerup, 1983, s. 441). Denne sterke troen på at livsglede og lykke som det høyeste mål for enkeltmenneske, kan knyttes til den teleologiske retningen *eudaimonisme*. Det moralsk rette for eudaimonistene er det som fremmer lykken for det enkelte menneske eller allmenheten (Tranøy, 2009). I *Et Sølvbryllup* er det særlig dr. Fransen som taler for denne lykkeetikken, som står i motsetning til frøken Knudsgaards pliktetikk og puritanisme. For kvinnesakskvinnen er ikke lykke et høyere mål, snarere betraktes dette med mistro og som en årsak til umoralske aktiviteter. Selby sier om sin venn doktoren: «Jeg indrømmer, at han af og til er lidt pirrelig. Det kommer af, at hans Liv er en fortsat Kamp mellem et

haardnakket Maveonde og et medfødt sprudlende Humør» (s. 14). Litt senere sier Fransen selv:

[...] den Dag, hvor jeg ikke mere kan se den unge frodige Livsglæde, ikke holde af den, ikke forstaa den, selv om min egen er gaaet Pokker i Vold, den Dag ønsker jeg, at jeg maa komme til at ligge med Støvlesnuderne i Vejret. Det ønsker jeg forresten tidt nok alligevel. (s. 32)

Livsgleden som fremmes gjennom lystspillet norm er derfor både et forsvar mot hanskedamenes puritanske plikt, men også det enkelte menneskes vei til å oppnå lykke i livet. Forfatterinnen Gad stiller således kvinnene i stykket overfor et ultimatum, som Dahlerup (1983) har formulert: «hellere patriarkalsk end deprimeret» (s. 441). Dette er ingen forherligelse av usedelig aktivitet eller fri kjærlighet, men heller en tale for moderasjon og åpenhet fra forfatterinnen. Et liv med glede er viktigere enn det strengt puritanske. Det er ikke positivt at Selby har løyet for sin kone, men som Wirmark (2000) bemerker «denna komedi utgör en vardagens och vanlighetens höga visa. [...] Live är gott som det är och kärleken värd allt lov, även om den förblir ofullkomlig» (s. 57).

5.4.2 Idealisme mot realisme

I tillegg til sedelighetsproblematikken og livssynskollisjonen som er *Et Sølvbryllups* åpenbare intrige, er det en sekundær konflikt som problematiserer forholdet mellom idealisme og realisme. Denne debatten griper inn i problematikken rundt kvinners reelle muligheter for egenforsørgelse på slutten av 1800-tallet. Gjennom århundret gjennomgikk de nordiske landene store forandringer, men Hagemann¹⁶ (2005) poengterer at:

mange av 1800-tallets endringsprosesser var kjønnsesifikke i den forstand at de i første rekke gjaldt for menn. [...] Dermed var det først og fremst mennene som ble individer i moderne forstand, mens flertallet av kvinnene ble igjen i husholdet. [...] En kvinnes rettigheter og sosiale status ble fortsatt definert ut fra sivilstand og familie, mer eller mindre uavhengig av hvilke kvalifikasjoner eller egenskaper hun ellers måtte ha. (s. 161)

En definisjon ut i fra familie og sivilstand medfører en nedvurdering av kvinner som står alene, uten mann og barn. Denne typen kvinner er i stykket representert gjennom frøken Knudsgaard, men også frøkene Møller og Pripp¹⁷. Disse kvinnene blir latterliggjort og

¹⁶ Hagemann (2005) skriver fra et norsk perspektiv, men det er ikke utenkelig at mange av hennes observasjoner er overførbare på dansk kultur også.

¹⁷ Det kan godt tenkes at frøken Pripp er en referanse til å «være prippen», noe som stemmer overens med hennes personlighet i stykket.

utlevert. Det eneste unntaket er sypiken jomfru Ludvigsen, som er fremstilt som en hardtarbeidende kvinne. I stykkets univers blir hun nedgradert på grunn av sin lave klassetilhørighet, men i henhold til normen er hun en av kvinnene som representerer det kvinnefrigjørende elementet i stykket gjennom sitt selvforsørgende yrke.

Motsetningen mellom idealisme og realisme blir særlig tydelig i tredje akt, men den ligger likevel som en underliggende premiss for den tidligere handlingen. Fru Selby er den karakteren som i sterkeste grad er preget av egoismen og materialismen. Hun er sosialt ærgjerrig, og har giftet seg etter penger. Og når Selby er blitt etatsråd i tredje akt, utbryter hun: «Hvilken Skæbnens Ironi! Mit højeste Ønske gaaet i Opfyldelse i det Øjeblik, jeg ligger i Støvet, knækket af Uvejret» (s. 183). Konstance vil fremstå prinsippfast som søsteren, men om hun i det hele tror på idealet er tvilsomt. Det er spesielt i situasjoner som den overnevnte etatsrådsutnevnelsen hun viser sitt sanne jeg.

En rekke 1870 – og 80 – talls tendensdramaer ender med et brudd mellom mann og kvinne. Dette gjenfinnes både hos Ibsen og Bjørnson, der kvinnene tar radikale valg som får konsekvenser for deres videre liv. En lignende oppfordring kommer frøken Knudsgaard med, etter avsløringen om Selbys gårdsdag: «Men nu ved Du det, og hver Time, Du tilbringer i dette Hus, er en Nedværdigelse for Dig og vort Køn. Du maa drage bort herfra uden at tage andet med Dig end din kvindelige Stolthed» (s. 187). Å bryte med en mann som lyver, er ikke usannsynlig, men å reise kun med sin «kvindelige Stolthed» fremstår urealistisk. Slik dette fremstilles, er det kvinnen som må lide, når mannen har forbrutt seg. Derfor blir frøken Knudsgaards kommentar om at «Du beholder din Selvagtelse og din personlige Sanhed» (s. 190) i avgang fra hjemmet, liten trøst. Kvinnene, eksempelvis Ibsens Nora, som forlater hjemmet blir av publikum ansett som sterke og frigjorte, og har dermed selvaktelsen i behold. Men som fru Selby sier, det er «ikke til at leve af» (s. 190). Om en kvinne forlot familien og hjemmet, var det noen, men ikke mange muligheter for en anstendig livsførsel på 1800-tallet. Hagemann (2005) fremhever endring i økonomi og kvinneoverskudd, og et resultat av dette var at «kvinnelig arbeidskraft ble etterspurt i offentlig tjenesteyting, og mulighetene ble større for å etablere selvstendige virksomheter innenfor håndverk, handel og småindustri» (s. 246). Innenfor dramaets rammer er det tre reelle alternativer til en annen livsførsel for kvinner: Enten å bli syerske, lærerinne, eller en fallen sangerinne på varietésalong. Men ingen av disse alternativene er aktuelle for fru Selby og «realitetene var, at kvinderne *ikke* havde materiel basis for at praktisere hverken handskemoral eller frisind i større målestok» (Hjordt –

Vetlesen & Mortensen, 2012). Å forlate hjemmet med en idealistisk parole om selvstendighet og menneskeverd peker mot en frigjort kvinne, men som fru Selby selv sier: «Du kan sige, hvad Du vil, det er ved Gud en løjerlig Maade at straffe ham paa, at jeg skal sidde i et Bagværelse og give Timer, mens han bliver her med hele Herligheden» (s. 190). Denne konflikten har en tosidig effekt: På en side peker Gad, med en humoristisk vri, på et reelt problem for de emansiperte kvinnene og forfatterne som lot sine kvinner forlate den trygge, borgerlige stue. Samtidig understreker det fru Selby som snobbete, materialistisk og selvopptatt.

Konstance lar til slutt realitetene seire, noe som fører til en lykkelig slutt, til forskjell fra en rekke andre tendensdramaer fra perioden¹⁸. Laura Kielers *Mænd af Ære* (1890) er et eksempel på hvor galt det kan gå med en ung kvinne som velger å leve etter sine idealer. I stykket velger Elisabeth å leve i et fritt kjærlighetsforhold med kunstneren Robert, for ingen av dem tror på ekteskapet: «Der behøves intet bånd. Kærligheden er mere bindende og hellig end ægteskabet. Den er i sig selv uopløselig» (Kieler, 1890, s. 18) Men forholdet blir ikke vellykket, Robert går lei av sin selskapsdame, og Elisabeth ender opp, syk av tæring, og dør etter en melodramatisk gjenforening med Robert i siste scene. Tittelen er ironisk, for her finnes ingen ærbare menn, med unntak av ingeniør Brun. Hjordt – Vetlesen & Mortensen (2012) konkluderer «den frie kærlighed afsløres som en illusion, der kynisk udnyttes af mændene». Idealene og illusjonen om like betingelser for menn og kvinner fører til at Elisabeth betraktes som en fallen kvinne, der realitetene ikke kan redde henne.

5.5 Karakteranalyse: de komiske typer

Alle personene i *Et Sølvbryllup* fremstår som flate typer med komiske trekk.

Kvinnesakskvinnene¹⁹, og da særlig Knudsgaard, er beskrevet som ukvinnelige, ugifte damer, med «spidse Næser» (s. 46), «Sort Merino og Gummigaloscher» (s. 51) og gråe kjoleliv.

Frøken Knudsgaard er den monomane typen som skaper problemer for omgivelsene på grunn av sin påståelighet. Hennes ensidighet, gjentakelse og selvhevdende karakter gjør hennes figur komisk. Motsatt er den unge Poula som «ligner en Primula, der titter frisk og nysgærrig frem mod Foraaret og Solen» (s. 36). Hun er beskrevet gjennom et viktoriansk kvinnesyn med biedermeieridyll. Men Poula-karakteren representerer også kvinnefrigjøringen i stykket,

¹⁸ Wilkinson (2003) hevder at denne avslutningen er konservativ i henhold til dramatradisjonen.

¹⁹ Frøken Møller og frøken Pripp utgjør kun frøken Knudsgaard meningsfeller, uten noen annen spesiell funksjon, derav får de ingen større omtale her.

sammen med jomfru Ludvigsen. De to er Gads tilbud om nye kvinneroller, med avstand fra den hypokondriske borgerfrue. Poula er morens motsetning, og gruppert sammen med de livsglade og muntre mennene. Dahlerup (1983) fremhever at piken «afbryder herved den kvinde – lidelses – holdning» (s. 448) som moren er styrt av. I tillegg understreker Dahlerup (1983) Poulas evne til å stille spørsmål ved egen situasjon, fordi hun «spørger sig fri af den gamle kvindelige lidelsesrolle. Heri ligger det kvindefrigørende. At hendes spørgsmål bliver en støtte til hendes forlovedes seksualpraksis uden at ændre på hendes egen viser det reaktionære træk, der indgår i denne befrielse» (s. 449).

Det kan tilsynelatende virke som intensjonen med jomfru Ludvigsen er å spille rollen som den komiske personen av lavere rang, som er plassert blant de velstående. Problemet er at hun ikke er spesielt komisk. Syersken spiller en mindre rolle i dramaet, men er sentral i forfatterinnenens reaksjonære kvinneemansipasjon. Hun fremstår både arbeidsom, fattig, ærlig og snill. Ludvigsen er en av det moderne gjennombrudds hardtarbeidende kvinner, som representerer en ny kvinnerolle med eget arbeid og faglig stolthet:

Jeg skulde endelig have været hen i Holmens Kirke i Aften for at se paa et Bryllup, hvor jeg har tre Kjoler med, ja, jeg fik dem først færdige i Nat Kl. tre, men naar jeg kommer hjem, saa maa jeg i Lag med et graat Liv, som jeg skal sy om til i Morgen. (s. 2)

Frøken Knudsgaard hyller den aktive kvinne: «Lad hende virke – udrette noget» (s. 24), og det er nettopp hva syersken gjør. Hun er aktiv arbeidende, i motsetning til fru Selby med sitt «svage Helbred». Hun har inntatt den lidende, selvopptatte, hustrus rolle som nyter borgerskapets goder: «Du har for Eksempel godt vidst, hvor længe jeg har ønsket mig en Kareth med Gummihjul. Jeg taaler ikke den Rumlen; Hovedet er jo min svage Side» (s. 182). Konstance fremstår i starten som en moralvokter, men tilgir sin mann i avslutningen. På bakgrunn av dette, hevder Wilkinson (2003) at:

She, [Fru Selby] in fact, is the character who undergoes the greatest change in the course of the play, a change depicted explicitly in her decision not to leave her husband and implicitly in details concerning her relationship to public and private aspects of the household and her clothing. (s. 357)

Jeg mener at dette er en overvurdering av fru Selbys endring. Egentlig har hun aldri trodd på søsterens idealer, men er opptatt av status og goder. Fabrikant Selby kommenterer tidlig: «Ja, ser Du, min Kone har jo altid ladet sig beherske en Del af sin ældre Søster, der er betydelig mere karakterfast» (s. 44). I andre akt gir hun lett etter for fest og østers som blir arrangert til ære for henne. Og i katastrofen er det ikke hun, men søsteren som taler for avreise fra

hjemmet: «Frøken Knudsgaard. Konstance, lad os gaa ind og samle dit nødvendigste Tøj. Fru Selby (svagt). Ja, men kære Gusta – Frøken Knudsgaard (taager hende under Armen). Kom saa!» (s. 194). En dramatisk persons endring peker mot individualitet og dynamikk, og for meg fremstår fru Selby mer som en type som representerer den hypokondriske borgerhustruen, som forblir uendret og statisk, uten tro på idealene.

Dahlerup (1983) påpeker at komikken i *Et Sølvbryllup* blir skapt gjennom «gentagelse, overdrivelse, afsløring af sådanne ensidigheder» (s. 443), noe som kommer godt frem i persongalleriet. Den fattige student Engelsøe er en av de mest komiske karakterene på grunn av hans feminine fremtoning og klønte, men kalkulerte beilerforsøk overfor Helene. Han regnes også som en av «kvinnesakskvinnene». Spesielt komisk er det når Engelsøe kommer løpende for å finne sin tapte (penge)pung: «Jo, jeg løb herhen for at høre, om jeg ikke her skulde have tabt min Pung» (s. 87). Her er det vanskelig ikke å oppfatte en referanse til de mannlige genitalier, siden han mistet sin (penge)pung mens han «vandede mine Nerier» (s. 168). Dette blir en ytterligere understreking av hans tapte manndom og underdanighet overfor «kvinnesakskvinnene». Herr Selby blir komisk gjennom sin repetisjon av løgnen, sin nøling og frykt for tante Gusta. Han er en av de komiske, svak pater familias i 1880-talls dramatikken, lik Riis i *En Hanske* og Berthas far i *Sanna Kvinnor*, Pontus Bark. Den mat – og drikkeglade pastor Mathiesen er også en med skjulte egeninteresser og sans for materialisme. Fru Selby får mannen til å gi gaver til prestens forening, og derfor er heller ikke han tjent med at hun reiser fra hjemmet. Derfor sier den gudfryktige mannen: «Det Jordiske har dog ogsaa nogen Betydning» (s. 203) og videre «men det er jo det forunderlige, at Ordet altid lader sig fortolke saaledes, at den Enkelte ikke savner en Ledesnor» (s. 203).

De to eneste mannlige karakterene som ikke fremstår komiske, er doktor Fransen og sønnen Hother. De er med på å skape mye av komikken med sine spydigheter overfor hanskedamene, men i seg selv er de ikke spesielt komiske. Ut i fra *commedia*'s dell arte-tradisjonen utgjør Hother og Poula det unge forelskede paret, som møter hindringer på veien. Hindringene i stykket er representert blant annet med frøken Knudsgaard, som ønsker å forhindre forlovelsen mellom de to ved å avsløre Hothers fortid for Poula. Men det er kjærligheten og livsgleden som seirer. Paret er unge, lykkelige, og forsvarer tanken om en ultimat kjærlighet som en sterk, udelelig kraft, som skal forene de to som er ment for hverandre:

Hother. Nej, Poula, min Følelse for Dig er frisk og smuk som din egen. Det er sandt, at jeg har kendt Kærlighed før, den der beruser, lokker og glemmes uden at sætte Spor i

Hjærtet, men den Kærlighed, hvorpaa mit Livs Lykke beror, den har jeg først lært at kende sammen med Dig. Du er mit Haab om den store sande Lykke, som aldrig kommer igjen, hvis det eengang svigter. Kun eengang, tror jeg, træffer man Den, der drager Ens Sind og Sanser til sig med det bedste, man bærer i sig af Følelse og Længsel. Saadan elsker jeg Dig, Poula, og saadan ved jeg først nu, hvad det er at elske. (s. 159 – 160)

Publikum får aldri vite om Hother har hatt seksuelle forbindelser før han møtte Poula, men han har vært forelsket. Dette er nok et eksempel på hvordan forfatterinnen bagatelliserer sedelighetsspørsmålet. Alf i *En Hanske* har hatt et forhold til en gift kvinne, noe som medfører at han ikke kommer «ren» inn i forlovelsen med Svava. I Hothers tilfelle vet vi kun at han har kjent på følelsen av å elske tidligere. Hother er, sammen med sin far, bærer av stykkets norm. Herr Fransen er lege og representerer derfor vitenskapen. Gjennom kraft av sitt yrke har han mulighet til å avsløre fru Selbys hypokondri og svakelighet. Han er lykkens og gledens fremste talsmann, og har dette som et forsvar mot puritanisme. Det er interessant at Emma Gad, som kvinnelig forfatter har valgt en mannlig normbærer, sett opp imot de mange kvinnelige protagonistene til forfatterinner fra den samme tidsperioden²⁰.

Det at alle personene er enkle typer, og at de fleste er komiske, betyr at alles synspunkter blir hørt. I *Tante Ulrikke* er det store forskjeller på hvordan personene er fremstilt, og fordelingen av protagonister, antagonister, sympati og antipati følger inndelingen av typer og individuelle personer. I *Et Sølvbryllup* rammes alle av latteren, men det kvinnesakskvinnene som rammes hardest. Dahlerup (1983) mener at denne satiren rommer «betydelige elementer af selvhad» (s. 445) mot forfatterinnen selv. Jeg mener at dette blir for sterkt, ettersom komikken i stykket ufarliggjør mange av debattspørsmålene. Det er en latterliggjøring av ekstremstandpunktene i hanskedebatten, og det tilbyr et nytt syn på debattørene som komiske forkynnere. Men det rommer ikke et kvinne – eller selvhad. *Et Sølvbryllup* er Emma Gads bagatellisering av sedelighetsdebatten. Stykket kan i en viss grad kalles reaksjonært mot radikal – liberale normer fra forfatterinnens samtid. Dette sees spesielt i Gads tilbud om to nye kvinneroller, der den ene er hardtarbeidende og selvforsørgende, mens den andre godtar sin kjæres seksualpraksis, uten forsøk på å endre han. Forfatterinnen tar her den høye hanskemoral ned på et hverdagsnivå, og lar realitetene styre valgene.

²⁰ Eksempelvis Ragna i *Folk* (1890) av Asta Graah, Agnete i *Agnete* (1893) av Amalie Skram, Bertha i *Sanna Kvinnor* (1883) av Anne Charlotte Leffler, Elisabeth fra *Mænd af Ære* (1890) av Laura Kieler.

6 Avslutning

6.1 Heiberg og Gad lest i dag

Både Gunnar Heibergs *Tante Ulrikke* og Emma Gads *Et Sølvbryllup*, er verk som i stor grad reflekterer sin samtidsperiode. Her er det to aktivistiske kvinner som kolliderer med sin borgerlige familie, og skaper grunnlaget for konflikten/komikken. Den ene er normbærer, mens den andre blir latterliggjort. Tante Ulrikke står alene i sin samfunnskritiske og filantropiske agitasjon, mens frøken Knudsgaard er representant for en moralfremmende foreningskultur. Gads satiriske latterliggjøring ufarliggjør sedelighetsfeidens standpunkter, mens Heiberg kritiserer den korrupte eliten ved å fremheve en frisinnet tante. Begge stykkene går i dialog med annen tendensdramatikk, samtidig som de utvider rammene for både form og tematikk.

Heiberg var en ung, uerfaren dramatiker, noe som gjenspeiles i hans debutdrama med tydelige inspirasjonskilder og overdrevne polariseringer. Kritikken rettet seg særlig mot embetsmennenes nepotistiske tildeling av embeter basert på slekt og bekjentskap og ikke åpen konkurranse og kvalifikasjoner. Gjennom stykket finnes den nødvendige motiveringen for hendelsene, men kanskje er det for overtydelig presentert. Samfunnskritikk og sosialisme – statsråds konflikten er det som driver stykket fremover, og spesielt er det tante Ulrikkes personlighet som gjør det interessant. Kanskje er det hennes rot i virkeligheten og menneskelige kompleksitet som medfører interessen.

Forfatteren har i stor grad benyttet av levende modeller. Dette har en tosidig effekt. Publikum i Heibergs samtid hadde antakelig ikke problemer med å oppfatte referansen til Aasta Hansteen, Olaus Fjørtoft eller embetsmennene, noe Gran (1916) har påpekt: Advokat Strøm hadde blant annet en «Morgenbladsjargon» (s. 272). Dette kan ha medført at stykket vekket begeistring blant publikum, som følge av gjenkjennelseeffekten. Men sett fra dagens perspektiv er det nettopp denne gjenkjennelsen som har forsvunnet. Mennesker i dag vil ikke oppfatte Morgenbladsjargongen eller gjenkjenne den slanke, slitne skikkelsen til Fjørtoft, om det ikke er blitt gjort kjent. Interessant nok skrev Eugenia Kielland (1956) at «hennes [Johanne Dybwad] intense spill understreket det som er styrken i skuespillet, nemlig fremstillingen av en merkelig og egenartet personlighet. Denne skildringen er alltid like gyldig, selv om det tidsbestemte innholdet i dramaet kanskje vil avta i interesse» (s. 8). Interessen for tante Ulrikke og Aasta Hansteen har avtatt i dag, men ikke interessen for en

frisinnert person som står alene i opposisjon. Allerede etter premieren i 1901, kommenterte flere anmeldere at stykkets tematikk var foreldet med sin sterke tilknytning til 1870-årenes arbeiderbevegelse. Historisk var hverken arbeiderbevegelsen eller kvinnesaken avleggs i årene rundt 1884, så det er mulig at disse avisanmeldelsene reflekterte politisk, konservative utsagn. Kritikken må likevel kalles tidsbunden, sett fra dagens øyne. Dette medfører en fare for at forfatterens antipati kan miste sin effekt for dagens lesere.

Et kanonisert verk innehar «den kunstneriske kvaliteten som gjør at verket står seg gjennom tidene, og blir betraktet som allmenngyldig, klassisk litteratur» (Solberg, 1997a, s. 118), og det er her noe av problemet til Heiberg ligger. *Tante Ulrikke* har både vært nedvurdert og hentet frem igjen en rekke ganger. Dels er dette på grunn av kvaliteten, sjangeren, varierende omtale i pensum og litteraturhistorier, og ikke minst plotet som er tidsbundet. Dette er likevel ikke argumenter for *ikke* å lese Heiberg i dag. *Tante Ulrikke* vil fortsatt ha en kulturhistorisk verdi, selv om stykket i mindre grad egner seg for oppføringer nå. Skuespillet kan bidra til å utfylle det historiske og litteraturhistoriske bildet fra det moderne gjennombrudd og 1870 – 80 årene i Kristiania, ettersom det reflekterer en rekke politiske og teateraktuelle strømninger fra perioden.

I dette tilfellet er det derfor viktig å stille spørsmål hvordan eller om, et skjønnlitterært verk kan brukes som en historisk kilde, for eksempel i skolen. Edvard Bull (1981b) mente blant annet at elever kunne «utvikle sin historiske innsikt gjennom lesning av skjønnlitterære verker» (s. 102). Mine undersøkelser av skoleutgavene av *Tante Ulrikke* viser at det var vanlig å benytte stykket som historisk kildemateriale tidligere. Det går frem av arbeidsoppgavene tilknyttet verket, som: «4. Kvinnens stilling i 80 – årene, 7. Statsrådenes stilling før og etter riksretten, 9. Marcus Thrane og Thraniterbevegelsen» (Heiberg, 1945, s. 101 – 102). Oppgaveformuleringen tyder på at elevene skulle søke innsikt i tidsperioden som reflekteres i verket, fremfor å søke estetisk verdi. Kielland (1956) pekte på at Heiberg som forfatter manglet Ibsens dybde, og kanskje kan denne mangelen på dybde være årsaken til den gjentakende renessansen i skolen. Bull (1981b) fremhever nemlig at «den dårlige litteratur [...] vil dessuten gjerne formidle noe som er historisk viktig og vanskelig å få tak på: «Tidens tanker», den konvensjonelle moral, de stereotypiske oppfatninger» (s. 109). Denne bruken av enklere verk, som Heibergs *Tante Ulrikke* og Gads *Et Sølvbryllup*, kan gjøre skjønnlitteraturen mer tilgjengelig for elever, og være en inngangsport til arbeid med historiske – og litterære perioder. Det kan likevel se ut til at *Tante Ulrikke* har hatt størst suksess som lesedrama i skolen, mens *Et Sølvbryllup* som komedie gjør seg best på scenen.

Dette peker både antall oppsetninger og utgivelser av bøkene på. Et moment som kunne åpnet for en kulturhistorisk debatt i *Et Sølvbryllup* er den samfunnskritiske fremstillingen av syersken Ludvigsen. Men generelt er det mindre samfunnskritikk og mer en latterliggjøring av ekstremstandpunkter i stykket. Skuespillet kan plasseres i to bokser: Tematisk er det et av det moderne gjennombrudds dramaer, men formmessig tilhører det en lengre, europeiske lystspill – og komedietradisjon. Det er absolutt mulig å forstå at dette stykket var morsomt i sin samtid, da disse kvinnesakskvinnene var særlig aktive, men i dag har det liten effekt. Stykket er for knyttet til den tidligere sedelighetsfeiden og København på 1880-tallet. Hvis skuespillet skulle hatt noen virkning i dag, ville det i så fall ha vært gjennom oppsetning. Dette gjenspeiles i resepsjonen, som viser at stykket hadde suksess på scenen, men i ettertid er lite trykt opp i nye utgaver. Komikken ligger for det meste i replikkføringen, og den forsvinner når stykket behandles som et lesedrama.

Emma Gads rolle som forfatterinne kan sammenlignes med både Amalie Skram og Victoria Benedictssons skjebne. Alle disse kvinnene er i ettertiden husket for noe annet enn sine dramatiske verk. Amalie Skram er en av våre nasjonale, kanoniserte *prosa*forfattere, men få kjenner hennes drama *Agnete* (1893) og *Fjældmennesker* (1889) som hun skrev sammen med ektemannen Erik Skram. Victoria Benedictsson skrev et utkast til *Den bergtagna* (1890), som Axel Lundegård senere fullførte og utgav etter hennes død. Årsaken til at mange kjenner hennes navn, er det turbulente forholdet hun hadde til Georg Brandes, som endte med at hun tok sitt eget liv. Emma Gads historie er riktignok ikke så dramatisk, men hun er særlig blitt kjent som rettleder for oppførsel i den borgerlige hverdagen med etikettebøkene, fremfor som komedieforfatter. Winge (2005) konkluderer følgende etter sin gjennomgang av forfatterinnens dramatikk:

Var Emma Gad en stor dramatiker? Nej, det var hun ikke, og en eftertid har da næsten heller ikke spillet hende. Men hun var en meget habil replikkskriver, og hun kunne bygge en situation op, så publikum på én gang blev overrasket uden dog at blive rystet så meget, at de blev revet ud af deres tillid til det vante, og det gjaldt såvel den gældende teatertradition som den herskende samfunnsorden og den for tiden gængse levemåde. (s. 113)

Arbeidet med Heiberg og Gads verker har vært verdifullt på mange måter. Blant annet har det gitt meg en bedre forståelse hvorfor Ibsen fortsatt har sin egen festival på Nationaltheatret²¹, og hvorfor Strindbergs *Fadren* (1887) kan settes opp høsten 2016 på Stockholms stadsteater,

²¹ Ibsenfestivalen arrangeres hvert 2. år på Nationaltheatret i Oslo som en «hyllest til Norges største dramatiker og hans banebrytende arbeid med teaterkonvensjonene i sin samtid» (Nationaltheatret, ukjent årstall)

129 år etter originalutgivelsen. Kanonutvalget til den danske kulturkanon hadde som utgangspunkt at «smag faktisk lader sig diskutere» (Kulturministeriet, 2006), og det vil jeg si meg enig i. Her er det ikke rom for en diskusjon om estetikk, men jeg vil understreke litterær kvalitet og estetisk verdi som viktige faktorer for kanonisering. Det er et faktum at Ibsens dramatikk har en høyere grad av kompleksitet både i handling og de dramatiske personene. Dette pekte, som nevnt, også E. Kielland på allerede i 1956: «Han [Heiberg] mangler Ibsens dybde og store åndelige vingefang» (s. 9). I Ibsens skuespill er det blant annet vanskelig å se hvem som er «gode» og hvem som er de «onde»: I *Et Dukkehjem* er det tilsynelatende Torvald som er «skurken» gjennom sin kontrollerende atferd, som Nora forklarer: «Her har jeg vært din dukkehustru, liksom jeg hjemme var pappas dukkebarn» (Ibsen, 1960, s. 476). Men underveis blir det gradvis tydeligere at de begge er et offer for samfunnets normer og kjønnsморal. Denne kompleksiteten gjenfinnes ikke hos Emma Gad og Gunnar Heiberg. Stykkenes sympati og antipati rammer tydelig de tiltenkte personene, selv om det er mulig å oppdage brudd på de åpenbare normene. I *Tante Ulrikkes* tilfelle har Evensen (1967) derfor påpekt at «dette at vi aldri er i tvil om hvilke personer som har dikterens sympati, og implisitt hvilke verdier som har dikterens bifall, gjør at skuespillet får et tydelig anstrøk av forkynnelse og propaganda» (s. 26). Denne bruken av enkle typer i dramatikken trenger ikke nødvendigvis å være et tegn på forringet kvalitet, men heller et bevisst valg fra forfatterens side. I *Et Sølvbryllup* blir blant annet den komiske effekten skapt gjennom monomane figurer og deres enkelhet. Det at bestemte egenskaper og laster er fremhevet, gjør at publikum ler av figurene, og forfatteren sikrer seg at antipatien rammer rett.

På bakgrunn av dette mener jeg at det er verdifullt å arbeide komparativt både med kanoniske og ikke – kanoniske verk. Dette medfører en økt bevissthet rundt litterær kvalitet og forståelse for kultur – og litteraturhistorie. Å skulle sikre Heiberg og Gad kanonplass gjennom en masteroppgave har jeg innsett i ettertid, at er svært vanskelig. Men i tråd med Åse Sarachu (2010) fra Modärna kvinnor-prosjektet, har jeg villet synliggjøre dem, og vise at det finnes litteratur fra det moderne gjennombrudd utenfor den etablerte kanon, med kulturhistorisk verdi, som gir interessante lesninger. Jeg har gjennom dette prosjektet plukket frem to forfatters dramatiske verker fra det litterære hittegodsets store kontor, trukket dem frem i lyset og undersøkt deres estetiske verdi. Til slutt vil jeg derfor konkludere med at deres synlighet beriker den litterære perioden og er verdt å lese, men at begge stykkene i mindre grad egner seg for oppføringer i dag.

Litteraturliste

- Andreasson, J. (2012). Erfaringer fra det svenske Spets-prosjektet 2006 – 09. I L. T. Teigen (Red.), *Dette skrev kvinner*. (s. 49 – 66). Oslo: Vidarforlaget.
- Aristoteles. (1989). *Om diktekunsten*. Oversatt av S. Ledsaak. Oslo: Dreyers bibliotek.
- Bloom, H. (1996). *Vestens litterære kanon: mesterverk i litteraturhistorien*. Oversatt av J. B. Gundersen. Oslo: Gyldendal.
- Bredsdorff, E. (1973). *Den store nordiske krig om seksualmoralen. En dokumentarisk fremstilling af sædelighedsdebatten i nordisk litteratur i 1880'erne*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Bull, E. (1981a). Gatekamper i Kristiania. *Tidsskrift for arbeiderbevegelsens historie*, 1, 51 – 67.
- Bull, E. (1981b). *Retten til en fortid: sosialhistoriske artikler*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bull, F. (1948). Ellisiv Steens bok om Camilla Collett. Innlegg ved doktordisputasen, av Francis Bull og Paulus Svendsen, og svar av Ellisiv Steen. *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 48, 315 – 352.
- Dahlerup, P. (1983). *Det moderne gennembruds kvinder*. København: Gyldendal.
- Engelstad, C. F. (1972). *Fire norske diktere: Gunnar Heiberg, Nils Collett Vogt, Vilhelm Krag, Sigbjørn Obstfelder*. Oslo: Aas & Wahls boktrykkeri. Det Mallingske boktrykkeri.
- Evensen, P.A. (1967). *Livsbilde, tema, struktur. Studier i seks Heiberg – skuespill*. (Hovedoppgave). Universitetet i Oslo.
- Fosli, H. (1994). *Kristianiabohemen: Byen, miljøet, menneska*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Gad, E. (1890). *Et Sølvbryllup: Lystspil i tre akter*. København: Forlaget af I.H. Schuboths boghandel.
- Gad, E. (1901). Et Skuespils Udarbejdelse og Antagelse. I E. Gad & A. Gnudtzmann (Red.), *Teater – Bogen*. (s. 7 – 14). København: Det Nordiske Forlag.
- Gran, G. (1916). *Norsk aandsliv i hundrede aar. Ny samling*. Kristiania: Forlaget av H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Guillory, J. (1990). Canon. I T. McLaughlin & F. Lentricchia (Red.), *Critical Terms for Literary Study*. (s. 233 – 249). Chicago: The University of Chicago Press.
- Hagemann, G. (2005). De stummes leir? 1800 – 1900. I I. Blom & S. Sogner (Red.), *Med kjønnsperspektiv på norsk historie*. (s. 157 – 253). Oslo: Cappelen Akademisk forlag.
- Heiberg, G. (1884). *Tante Ulrikke: Skuespil i fire akter*. Kjøbenhavn: P.G. Philipsens forlag.

- Heiberg, G. (1945). *Tante Ulrikke: Skuespill i fire akter*. Ved Eugenia Kielland. Oslo: Forlaget av H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Heiberg, G. (1956). *Tante Ulrikke: Skuespill i fire akter*. Ved Eugenia Kielland. Oslo: Forlaget av H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Heiberg, G. (1972). *Artikler om teater og dramatikk*. Ved Hans Heiberg. Oslo: Forlaget av H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Heiberg, G. (1995). *Artikler og essays*. H. Nordahl (Red.). Oslo: Grøndahl Dreyer. Det Norske Akademi for Sprog og Litteratur, Thorleif Dahls Fond.
- Helland, F. & Wærp, P. L. (2011). *Å lese drama: innføring i teori og analyse* (2.utg). Oslo: Universitetsforlaget.
- Hov, L. (2004). Det nye og farlige teater. Ibsen, Bjørnson og Strindberg. I H. Hertel (Red.), *Det stadig moderne gjennombrud: Georg Brandes og hans tid, set fra det 21. århundrede*. (s. 199 – 222). København: Gyldendal.
- Hov, L. (2012). «The New Woman» – en ny stereotypi på tvers av de tradisjonelle kvinnerollene. I L. T. Teigen (Red.), *Dette skrev kvinner*. (s. 35 – 48). Oslo: Vidarforlaget.
- Ibsen, H. (1960). *Et Dukkehjem: Skuespill i tre akter*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Jørgensen, J. A. et al. (2005). *Hovedsporet: Dansk litteraturs historie*. København: Gyldendal.
- Kieler, L. (1890). *Mænd af Ære*. Kristiania: J. W. Cappelens Forlag.
- Kildegaard, B. (1992). *Fru Emma Gad* (2.utg). København: Tiderne skifter.
- Koht, H. (1918). *Johan Sverdrup. Bind 1: 1816-1869*. Kristiania: Aschehoug Forlag.
- Koht, H. (1937). *Det Norske arbeiderpartiets historie 1887 – 1937: 1*. Oslo: Det norske arbeiderpartis forlag.
- Lein, N. B. (1984). Tante Ulrikke – tiden: 1870 - 1880. I B. N. Lein, N. K. Monsen, J. E. Rasmussen, A. Wichstrøm & E. Aasen (Red.), *Furier er også kvinner. Aasta Hansteen 1824 – 1908*. (s. 89 – 120). Oslo: Universitetsforlaget.
- Lervik, H. Å. (1985). *Evig din. Om kjærlighet hos kvinnelige forfattere ca. 1870 – 1907*. Tromsø: Universitetsforlaget.
- Longum, L. (1976). *Å lese skuespill: En innføring i drama-analyse*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Nordahl, H. (1995). Redaktørens forord. I H. Nordahl (Red.), *Gunnar Heiberg: Essays og artikler*. (s. 7 – 9). Oslo: Grøndahl Dreyer. Det Norske Akademi for Sprog og Litteratur. Thorleif Dahls Fond.

- Nygaard, K. (1975). *Gunnar Heiberg: Teatermannen*. Bergen: Universitetsforlaget.
- Owesen, W. I. (2012). Frem fra glemselen. Om å gjenoppdage glemte kvinner. I L. T. Teigen (Red.), *Dette skrev kvinner*. (s. 19 – 34). Oslo: Vidarforlaget.
- Sarachu, Å. (2010). Vi öppnar ett nytt rum och sätter det i rörelse: Om projekten och vad som hände. I Å. Sarachu (Red.), *Är de här för att stanna nu? Teaterarvets akilleshäl*. (s. 9 – 32). Stockholm: Roselarv förlag.
- Schreiner, V. (1977). *Kvinnesyntet i Gunnar Heibergs dramatiske verk*. (Hovedoppgave). Universitetet i Oslo.
- Skavlan, E. (1950). *Gunnar Heiberg*. Oslo: Forlaget av H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Solberg, U. (1997a). Kanon. I *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Solberg, U. (1997b). Satire. I *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Teigen, L. T. (2012). DeSK – prosjektet. I L. T. Teigen (Red.), *Dette skrev kvinner*. (s. 9 – 16). Oslo: Vidarforlaget.
- Winge, M. (2005). *Alle tiders Emma Gad*. København: Politikens Forlag.
- Wirmark, M. (2000). *Noras systrar: Nordisk dramatik och teater 1879 – 99*. Stockholm: Carlssons.
- Østvedt, E. (1974). *Henrik Ibsen og hans venner: Gunnar Heiberg, Aasmund Vinje, Carl Snoilsky*. Skien: Oluf Rasmussens Forlag.

Elektroniske artikler

- Anonym. (1884, 16. april). Gunnar Heiberg: Tante Ulrikke. Skuespil i fire akter. *Aftenposten*. Hentet fra <http://www.nb.no/nbsok/nb/73cd6d003c6b98cf1e8641a08e4cbb2e?index=15>
- Anonym. (1890, 27. desember). Dagmartheatret. *Den til Forsendelse med de Kongelige Brevposter privilegerede Berlinske Politiske og Avertissementstidende*. Hentet fra http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms_avis/page%3Auuid%3A4bc2eb7e-fc8c-4fac-a2ec-4b2340855a9d/query/%22Et%20s%C3%B8lvbryllup%22%20%22Emma%20Gad%22%20
- Berg, O. T., Tessem, N. & Thorsen, D. E. (2016). Sosialisme. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/sosialisme>
- Buzwell, G. (ukjent årstall). Daughters of decadence: the New Woman in the Victorian fin de siècle. Hentet fra <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/daughters-of-decadence-the-new-woman-in-the-victorian-fin-de-siecle>

- «E.G.». (1890, 28. desember). Fru Gad: Et Sølvbryllup. *Social - Demokraten*. Hentet fra http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms_avis_page%3Auuid%3A1f881fb7-919b-45e7-9369-0516e239a7a5/query/%22Et%20s%C3%B8lvbryllup%22%20%22Gad%22%20/page/doms_avis_page%3Auuid%3A6d07347f-a85d-43ab-b213-8536bcf853d4
- Jensen, N. (2015). Et Sølvbryllup: Lystspill i 3 Akter af Emma Gad. I *Dansk forfatterleksikon*. Hentet fra <http://danskforfatterleksikon.dk/1850t/pnr4346.htm>
- Hjort – Vetlesen, I. L. & Mortensen, B. (2012, ukjent dato). Voldene falder. Hentet fra <http://nordicwomensliterature.net/da/article/voldene-falder>
- Kvam, K. (2012). Karakterkomedie. I *Den store danske*. Hentet fra http://denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/karakterkomedie
- Kulturministeriet (2006, ukjent dato). Kulturkanon. Hentet fra http://kum.dk/uploads/tx_templavoila/kulturkontakten_kulturkanon_2006.pdf
- Lønnå, E. (2016). Kvinners rettigheter i Norge fra 1814 til 1913. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/Kvinner_rettigheter_i_Norge_fra_1814_til_1913
- Myhre, J. E. (2015). Embetsmennenes stat. I *Norges historie*. Hentet fra <https://www.norgeshistorie.no/bygging-av-stat-og-nasjon/makt-og-politikk/1409-embetsmennenes-stat.html>
- Nationaltheatret. (ukjent årstall). Ibsenfestivalen. Hentet fra http://www.nationaltheatret.no/no/ibsenfestivalen/ibsenfestivalen/om_ibsenfestivalen/
- Nationaltheatret Arkiv. (ukjent årstall). Produksjoner: Tante Ulrikke. Hentet fra http://forest.nationaltheatret.no/Productions/Index?as_tit=tante%20Ulrikke
- Nielsen, J. (ukjent årstall). Sædelighedsfjeden. I *Kvinno*. Hentet fra <http://www.kvinno.dk/side/1034/>
- NRK. (2015, 12. desember). Radioteater arkiv: Tante Ulrikke. Hentet fra <https://radio.nrk.no/serie/radioteater-arkiv/dmpo44005015/12-12-2015>
- Randers, K. (1901, 09. januar) Gunnar Heiberg: «Tante Ulrikke». *Aftenposten*. Hentet fra <http://www.nb.no/nbsok/nb/b0e45f8d541589ce8821b30f8b59f5d6?index=6>
- «Teatervenn». (1901, 16. januar). «Tante Ulrikke paa Nationaltheatret. Det skjulte Motiv?» *Aftenposten*. Hentet fra <http://www.nb.no/nbsok/nb/3916e1f59106ae25a69da7f0c0162af7?index=14>
- Tranøy, K. E. (2009). Eudaimonisme – filosofi. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/eudaimonisme/filosofi>

«V.R.». (1890, 28. desember). Dagmartheatret. *Jyllandsposten*. Hentet fra http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms_avis/page%3Auuid%3A890a9252-4664-40a1-acdb-5c1a8a21dd94/query/%22Et%20s%C3%B8lvbryllup%22%20%22Gad%22%20

Waldman, A. (2016, 15. Januar). The ideal marriage, according to novels. *The New Yorker*. Hentet fra <http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-ideal-marriage-according-to-novels>

Wilkinson, L. (2003). Feminisme, Comedy and Theatricality in Turn – of – the Century Copenhagen. Emma Gad's *Et Sølvbryllup* and *Den mystiske Arv*. *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 4, 352 – 363. Hentet fra https://www.idunn.no/edda/2003/04/feminism_comedy_and_theatricality_in_turn-of-the-century_copenhagen_emma_ga