

Nora Helmer, skal du bli eller skal du gå?

En analyse av sluttscenens betydning for forståelsen av Henrik Ibsens *Et dukkehjem*, Harald Brauns *Nora* og Rainer Werner Fassbinders *Nora Helmer*

Hanna Aas Larsen



NOR4091 – Masteroppgave i nordisk
Lektorprogrammet
30 studiepoeng

Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2022

© Hanna Aas Larsen

2022

Nora Helmer, skal du bli eller skal du gå? En analyse av sluttscenens betydning for forståelsen av Henrik Ibsens *Et dukkehjem*, Harald Brauns *Nora* og Rainer Werner Fassbinders *Nora Helmer*.

Hanna Aas Larsen

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

Trykk: Grafisk senter, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne masteroppgaven tar for seg ulike sluttscener av Henrik Ibsens *Et dukkehjem*. Med utgangspunkt i en hypotese om at sluttscenen der Nora forlater mann og barn er det viktigste med hele stykket, har jeg analysert to tyske filmadaptasjoner som har endret sluttscenen på ulike måter. Jeg har valgt tyske filmadaptasjoner, blant annet på grunn av at Ibsen selv skrev om sluttscenen på *Et dukkehjem* til det tyske publikum. Dette kan anses som et startskudd for alternative avslutninger på stykket i Tyskland. Filmadaptasjonene jeg ser nærmere på er Harald Brauns *Nora* og Rainer Werner Fassbinders *Nora Helmer*. De er ulike både i kontekst og i måten de har adaptert *Et dukkehjem*, og spesielt transformert sluttscenen på.

For å komme nærmere et svar på problemstillingen om sluttscenens betydning for forståelsen av historien i Ibsens stykke om hovedkarakteren Nora, har jeg gjort kvalitative analyser ved å nærlese *Et dukkehjem*, *Nora* og *Nora Helmer*. Med utgangspunkt i genreteori om dramagenren, filmteori og adaptasjonsteori, har jeg analysert hvordan kjernefunksjonene i stykket er adaptert gjennom transposisjon, transformasjon og transkulturasjon, til kjernes scenene i filmadaptasjonene. Kjernefunksjonene og kjernes scenene jeg har sett nærmere på er oppgjørene mellom Nora og mannen, og spesielt sluttscenene. Siden hovedfokuset i denne oppgaven ligger på sluttscenene, har jeg sett det som nødvendig å ta med oppgjørene mellom Nora og mannen. Dette fordi forståelsene av oppgjørene er sentralt for å forstå de ulike variasjonene av sluttscenen.

I tillegg til å analysere kjernefunksjonene opp mot kjernes scenene, trekker jeg inn den sosiopolitiske konteksten for teaterstykket og filmadaptasjonene. Det bidrar til å gi spørsmålet om hvordan de ulike sluttscenene skal forstås, en bredere forankring. For å kontekstualisere analysene mine, har jeg også undersøkt deler av resepsjonen av stykket og filmene. Her har jeg fokusert på samtidsresepsjonen, men jeg trekker også inn senere resepsjoner og forskningsartikler om de tyske filmadaptasjonene. Grunnen til at jeg ikke bare ser på samtidsresepsjoner, er blant annet på grunn av at denne oppgaven har noen begrensninger, fordi den bygger på tysk materiale som er preget av sensur og vanskelig tilgang.

Ved å analysere to tyske filmadaptasjoner av Ibsens berømte stykke, får jeg styrket hypotesen om at sluttscenen i *Et dukkehjem* er det viktigste med hele stykket. De transformerte kjernes scenene i Brauns og Fassbinders filmer, viser på ulike måter at små endringer kan føre til store forskjeller ved fortolkningene. Min masteroppgave tydeliggjør slik jeg vurderer det hvorfor det å endre den endelige sluttscenen, der Nora lukker porten etter seg, påvirker forståelsen av historien om Nora.

Forord

Da jeg skulle velge tema for masteroppgaven min, visste jeg hvilket forfatterskap jeg ville ta tak i. Henrik Ibsen og hans samtidsdramaer har interessert meg under hele min studietid. Spesielt hadde jeg bitt meg merke i ulike sluttscener av *Et dukkehjem*. I et Ibsen-emne i 2019 begynte idéen om å se nærmere på Harald Brauns og Rainer Werner Fassbinders filmadaptasjoner å surre i bakhodet. Min kjærlighet til Ibsen, om enn trøblete på videregående, har i løpet av min studietid på Universitetet i Oslo vokst.

Det er mange jeg vil takke for god hjelp og inspirasjon under arbeidet med denne masteroppgaven. Først og fremst vil jeg takke min veileder Ståle Dingstad. Tusen takk for trygghet og støtte i denne prosessen. Takk for positivitet, nye innfallsvinkler. Mest av alt, takk for at du har geleidet meg gjennom utviklingen fra en idé til en masteroppgave.

Videre vil jeg takke Thor Holt for inspirasjon til denne oppgaven under en diskusjon i 2019. Tusen takk for gode innspill under utarbeidelsen av prosjektbeskrivelsen. En stor takk for at du har gitt meg tilgang til en film og et materiale preget av sensur og mangel på digitalisering. Jeg vil også rette en spesiell takk til arrangørene av og deltagerne på Ibsenkonferansen ved Humboldt Universitetet i Berlin denne våren. Takk for at jeg fikk muligheten til å utvikle meg ved å dele mine tanker om og tolkninger av ulike sluttscener av *Et dukkehjem*, og for at dere delte deres kunnskaper og refleksjoner med meg.

Tusen takk til Rad IV for en fantastisk studietid fylt av forvirrende kollokvier og altfor lange lunsjer. Hjertelig takk til alle vennene mine for at dere har holdt ut med meg under denne berg-og-dal-banen det har vært å skrive en masteroppgave. Mest av alt, takk for at dere drar meg med ut av lesesalen. Tusen takk til familien min, for tålmodighet og støtte. Takk for at dere lytter til både aha-opplevelser og frustrasjoner, og lar dere rive med av hva ulike sluttscener på et av Ibsens mest kjente stykker kan bety. Mest av alle: Mamma og Pappa. Tusen takk for at dere alltid har et lyttende øre, leser korrektur og har pushet meg til å følge mine interesser.

Helt til slutt. Tusen takk Henrik Ibsen, for et forfatterskap som er like aktuelt i dag, som i din egen samtid.

Innholdsfortegnelse

1 Innledning	1
1.1 Presentasjon av prosjektet	1
1.2 Tidligere forskning	3
1.3 Avgrensing av materiale.....	4
2 Teori og metode	6
2.1 Genreteori.....	6
2.2 Adaptasjonsteori	8
2.3 Filmteori	11
2.4 Resepsjonsteori.....	12
2.5 Metode.....	13
3 Analyse	15
3.1 Henrik Ibsens <i>Et dukkehjem</i>	15
3.1.1 Presentasjon av <i>Et dukkehjem</i>	16
3.1.2 Analyse av <i>Et dukkehjem</i> med fokus på sluttscenens betydning for stykket	17
3.1.3 Resepsjonsanalyse av <i>Et dukkehjem</i>	23
3.2 Harald Brauns <i>Nora</i>	26
3.2.1 Presentasjon av <i>Nora</i>	27
3.2.2 Analyse av <i>Nora</i> med fokus på sluttscenens betydning for filmen	30
3.2.3 Resepsjonsanalyse av <i>Nora</i>	35
3.3 Rainer Werner Fassbinders <i>Nora Helmer</i>	37
3.3.1 Presentasjon av <i>Nora Helmer</i>	38
3.3.2 Analyse av <i>Nora Helmer</i> med fokus på sluttscenens betydning for filmen	41
3.3.3 Resepsjonsanalyse av <i>Nora Helmer</i>	46
4 Konklusjon og avsluttende refleksjoner	48
5 Litteraturliste	51

1 Innledning

1.1 Presentasjon av prosjektet

Henrik Ibsen ga ut det berømte skuespillet *Et dukkehjem* i 1879. I et brev til forfatteren og kritikeren Edmund Gosse 4. juli 1879, beskriver Ibsen stykket som «[...] et alvorligt skuespil, egentlig et familjedrama, og [det] behandler nutidsforholde og problemer indenfor ægteskabet [...]» (Ibsen, 2008, s. 498–499). *Et dukkehjem* handler om Nora Helmer som forsøker å skjule for sin mann Torvald at hun har forfalsket sin fars underskrift og lånt penger bak sin manns rygg. I stykkets siste akt avsløres alt for Torvald og han reagerer med å uttrykke sin skuffelse over Nora, før gjeldsbeviset blir sendt til dem i retur. Torvald tilgir så sin kone, men underveis i diskusjonen har Nora fått et nytt syn på ekteskapet. I stykkets siste scene forlater Nora mann og barn, etter at hun sier til Torvald at om hun skulle bli måtte det vidunderligste skje: «At samliv mellem os to kunde bli'e et ægteskab [...]» (Ibsen, 1879, s. 180).

I et brev til forleggeren Frederik Hegel 15. september 1879, skriver Ibsen at ingen av hans tidligere arbeid har gitt ham «[...] en større tilfredsstillelse under udarbejdelsen af enkelthederne, end netop denne» (Ibsen, 2008, s. 505). Inspirasjonen bak *Et dukkehjem*, skal, som Egil Törnqvist (1995, s. 2) trekker frem, komme fra Laura Kieler, som Ibsen tok interesse i etter hun sendte ham *Brands Døtre* (1869), som var en oppfølger til *Brand* (1866). Laura skal, slik som Nora, ha skjult for sin mann at hun hadde lånt penger til et utenlandsopphold som skulle hjelpe mannens helse. Mannen hennes fant ut av dette og sendte henne på et asyl. Laura skal ha bedt sin mann om å ta henne tilbake, noe han godtok for barnas skyld. I *Et dukkehjem* har Ibsen endret dette til at Nora forlater sin mann og sine barn.

Det at Nora står opp for seg selv og forlater familien i stedet for å fortsette å leve «[...] sammen med en fremmed mand [...]» (Ibsen, 1879, s. 176), har gjort at hun har blitt et feministisk symbol, som signaliserer kvinners frihet. I et notat Ibsen skrev under utarbeidelsen av *Et dukkehjem*, skriver han at «Der er to slags åndelige love, [...] en i manden og en ganske anden i kvinden. De forstår ikke hinanden; men kvinden dømmes i det praktiske liv efter mandens lov, som om hun ikke var en kvinde men en mand» (Ibsen, 1878). Som Julie Holledge et al. (2016, s. 9) peker på, handler mange av Ibsens stykker om et individ som kjemper for individuell frihet. Ibsens kamp for individets frihet i *Et dukkehjem* viser seg også i et brev Ibsen skrev til den tyske redaktøren Günther von der Groeben 21. mars 1880, der han understreker at hele stykket er skrevet for den omdiskuterte sluttscenens skyld (Ibsen, 2009, s. 31). Det at Nora forlater familien for sin egen frihet i siste scene, kan dermed forstås som det viktigste med hele stykket.

Et dukkehjem bidro til Ibsens internasjonale gjennombrudd. Det er spesielt den siste scenen der Nora forlater familien, som har vekket stor interesse. Evalueringer av om Noras forfalskning var straffbart og moralske evalueringer rundt det at hun forlater mann og barn, ble omdiskutert i pressen (Räthel, 2020, s. 69). Det var spesielt det at Nora forlater barna som ble problematisert i offentligheten. For eksempel skal skuespillerinnen som skulle spille Nora i Tyskland, Hedwig Niemann-Raabe, ha uttalt at hun ikke ville forlatt sine barn slik Nora gjør (s. 71). Ibsen ble bedt om å lage en mindre kontroversiell avslutning på stykket til den tyske oversettelsen *Nora oder Ein Puppenheim*, som Wilhelm Lange skrev. Ibsen skrev da en alternativ sluttscene, der Nora ikke forlater familien, men synker sammen ved døren inn til barnerommet (Ibsen, 1880, s. 91). Denne alternative sluttscenen ble skrevet inn som et tillegg i Langes oversettelse.

I et brev til *Nationaltidende* 17. februar 1880, skriver Ibsen at den alternative sluttscenen kun skulle tas i bruk i nødstilfeller og at det å ta den i bruk ville være «[...] «en barbarisk voldshandling» imod stykket» (Ibsen, 2009, s. 24). Grunnen til at Ibsen skrev en alternativ sluttscene er omdiskutert. Skuespillerinnen Niemann-Raabe, oversetteren Lange og teaterdirektøren Heinrich Laube er utpekt som sentrale i å ha motivert Ibsen til å skrive om sluttscenen (Janss, 2017, s. 3). I tillegg har Ibsens mangel på rettigheter som forfatter i Tyskland på denne tiden, blitt fremhevet (s. 4).

Den alternative sluttscenen ble ikke tatt godt imot i de tyske teatrene (Räthel, 2020, s. 72). De tyske teatrene endte opp med å vise flere alternative sluttscener av *Et dukkehjem*. Som Ståle Dingstad (2016, s. 119) peker på, var fokuset på denne tiden ofte mer på å blidgjøre det lokale publikummet, i stedet for å være tro mot Ibsens originale tekst. Det at Ibsen selv skrev den første adaptasjonen av sluttscenen på *Et dukkehjem*, er interessant når han selv uttrykte at hele stykket er skrevet for sluttens skyld. Den alternative sluttscenen som Ibsen ga de tyske teatrene, bidro til det som kan anses som et startskudd for alternative sluttscener på *Et dukkehjem* i Tyskland. Som Räthel (2020, s. 67) trekker frem i sin artikkel om *Et dukkehjem* i tyske teatre, er det ikke noe annet skuespill man så ofte stiller spørsmålet: hvordan endte det denne gangen? Det er også interessant å trekke frem at Langes endrede tittel på stykket til *Nora oder Ein Puppenheim*, i ettertid har ført til at tittelen *Nora* gradvis har blitt mer og mer brukt på ulike adaptasjoner (Janss, 2017, s. 5).

Ibsens samtidsdramaer har blitt adaptert på flere ulike måter rundt i verden. Stykkene hans har blitt transformert til flere ulike versjoner, og tilpasset til ulike medier, språk og kulturer. *Et dukkehjem* er et av Ibsens mest kjente stykker og er, i tillegg til *Gengangere*, det stykket som har blitt filmatisert og adaptert mest (Törnqvist, 1994, s. 205). Mangelen på en

harmoniserende sluttscene, er noe av det som gjør *Et dukkehjem* så interessant. Ifølge Ibsen Stage (u.å.a; u.å.b) har *Et dukkehjem* blitt adaptert for film 19 ganger i perioden fra 1911 til 2017, og for TV 59 ganger fra 1947 til 2019. Som Engelstad (2007, s. 17) trekker frem, har det vært utfordrende for filmskapere å lykkes i å filmatisere Ibsens skuespill.

Samtidsdramaene hans var ment for teaterscener, og ikke alle egnet seg like godt til en transposisjon til filmmediet. Filmadaptasjoner av Ibsens samtidsdramaer har også vært påvirket av at stykkene har blitt ansett som utdaterte, med behov for fornyelse.

I masteroppgaven ønsker jeg å analysere hva det å endre den berømte sluttscenen gjør med forståelsen av stykket og av hovedkarakteren Nora. Jeg vil gå ut fra en hypotese om at sluttscenen der Nora forlater familien, er noe av det viktigste for fortolkningen av stykket. Dette kan understøttes av Ibsens utsagn om at hele stykket er skrevet for sluttens skyld. På bakgrunn av at den alternative avslutningsscenen Ibsen selv skrev til det tyske publikum kan anses som et startskudd for alternative sluttscener på *Et dukkehjem* i Tyskland, vil jeg ta for meg to tyske filmadaptasjoner som har endret stykkets sluttscene på ulike måter. Den ene er en kinofilm, den andre er en TV-produksjon. Jeg vil analysere og sammenligne sluttscenene, samt belyse hvordan det å endre sluttscenen påvirker fortolkningsmulighetene.

Det å legge vekt på sluttscenene i de to tyske filmadaptasjonene, kan på den ene siden anses som en lukket måte å gå inn i materialet på, med tanke på at filmene vil være selvstendige adaptasjoner og at de vil ha endret på flere elementer ved stykket enn å kun å ha skrevet om den siste scenen. Samtidig vil jeg argumentere for at det er i sluttscenen løsningen på en konflikt oftest forekommer. Dette vil også være påvirket av de politiske og ideologiske aspektene ved filmadaptasjonene. Jeg vil trekke inn historisk og samfunnsmessig kontekst ved analyse av filmadaptasjonene, for å derigjennom skape et helhetlig bilde. Samtidig vil fokuset for masteroppgaven være på hvordan og hvorfor de to filmadaptasjonene har endret sluttscenen, for å kunne komme nærmere et svar på hva det å endre sluttscenen gjør med forståelsen og resepsjonen av *Et dukkehjem* og Nora. De to tyske filmadaptasjonene jeg skal se nærmere på er Harald Brauns *Nora* utgitt i 1944 og Rainer Werner Fassbinders *Nora Helmer* utgitt i 1974. Problemstillingen for masteroppgaven er: *Hva gjør det å endre sluttscenen på Et dukkehjem med forståelsen og resepsjonen av stykket og hovedkarakteren Nora?*

1.2 Tidligere forskning

Både *Et dukkehjem* og hovedkarakteren Nora har blitt forsket mye på tidligere. Julie Holledge et al. (2016) har for eksempel undersøkt hvorfor *Et dukkehjem* har fått global anerkjennelse

og blant annet satt søkelyset på Noras rolle i stykkets suksess. Den alternative avslutningen av stykket som Ibsen skrev til det tyske publikum, er noe blant andre Christian Janss (2017) har tatt et dypdykk i. Med bakgrunn i den alternative sluttscenen som startskudd for nye sluttscener på *Et dukkehjem* i Tyskland, har Clemens Räthel (2020) sett nærmere på resepsjonen av stykket i Tyskland, i tillegg til ulike adaptasjoner og avslutninger på stykket i de tyske teatrene. Egil Törnqvist (1994) har sett nærmere på adaptasjon av Ibsens stykker til film og TV, og her trekker han blant annet inn Rainer Werner Fassbinders film *Nora Helmer*. Ibsens stykker adaptert til filmmediet er også noe Frode Helland (2015) har sett nærmere på, når han i sitt blikk på Ibsen i ulike kulturer, blant annet går inn i Dariush Mehrjuis filmadaptasjon av *Et dukkehjem*, Sara fra 1993. Tyske filmadaptasjoner av Ibsens verk er noe blant andre Maka Dolidze (2017) har undersøkt nærmere i sin masteroppgave, med et blikk på politisk- og samfunnsmessig utvikling gjennom det 20. århundret, som kontekst til tyske filmadaptasjoner. Thor Holt (2020) har også sett nærmere på tyske filmadaptasjoner av Ibsens verk, og har i sin doktoravhandling et fokus på nazistiske filmadaptasjoner, der blant annet Harald Brauns film *Nora* undersøkes.

Det er skrevet mye om *Et dukkehjem*, hovedkarakteren Nora, resepsjonen, ulike avslutninger på stykket og tyske filmadaptasjoner tidligere. Likevel vil jeg med denne masteroppgaven forsøke å bringe noe nytt til forskningstradisjonen gjennom å ha et nytt blikk på materialet. Ulike sluttscener på *Et dukkehjem* i Tyskland og resepsjonen av disse er ofte belyst i et teaterperspektiv, slik for eksempel Räthel (2020) gjør. Men det å sammenligne og å se nærmere på ulike avslutninger av *Et dukkehjem* i Tyskland i en filmhistorisk sammenheng, vil kunne bidra til et annet blikk på materialet. Selv om både Brauns *Nora* og Fassbinders *Nora Helmer* er undersøkt tidligere, er de belyst på en annen måte enn det jeg vil gjøre i denne oppgaven. Med et fokus på å analysere og sammenligne sluttscenene i de to filmadaptasjonene, til forskjell fra Ibsens originale avslutning, vil jeg ved hjelp av genre-teori, adaptasjonsteori, filmteori, resepsjonsteori, og med et blikk på samfunnsmessig kontekst, kunne komme nærmere et svar på hva det å endre sluttscenen på *Et dukkehjem* gjør med forståelsen av stykket og hovedkarakteren Nora.

1.3 Avgrensning av materiale

Ved utvalg av materiale til masteroppgaven har jeg valgt å fokusere på tyske filmadaptasjoner som har endret sluttscenen på *Et dukkehjem* på ulike måter. Jeg har derfor sett bort fra filmadaptasjoner som er mer tro mot Ibsens originale sluttscene, der Nora på en tydelig måte forlater Torvald og han blir sittende igjen alene. Filmadaptasjonene jeg ser nærmere på,

Harald Brauns *Nora* fra 1944 og Rainer Werner Fassbinders *Nora Helmer* fra 1974, er valgt ut fordi de er ulike både i kontekst for utgivelse og i måten de tolker og adapterer stykket på. For eksempel er *Nora* en sort-hvitt-film utgitt i Tyskland under andre verdenskrig, mens *Nora Helmer* er en TV-produksjon med farger utgitt under den kalde krigen. Brauns *Nora* er en spesielt interessant film fordi den har den lykkeligste slutten på *Et dukkehjem* i filmhistorien, der Nora og mannen Robert, som navnet Torvald er endret til, går hånd i hånd sammen ut av huset. Fassbinders *Nora Helmer* har en mer åpen sluttscene, der det ikke er like tydelig om Nora forlater familien eller om hun blir. De to filmadaptasjonene viser også til en interessant samfunnsmessig utvikling i Tyskland.

Når det kommer til resepsjon av filmene, har jeg valgt å benytte meg av en kombinasjon av tysk kritisk samtidsresepsjon og tidligere forskning og artikler skrevet om filmene. Tysk kritisk samtidsresepsjon vil hentes fra aviser og magasiner fra samtiden. Dette vil være noe begrenset, spesielt når det kommer til tilgang til materialet. Derfor vil jeg også benytte meg av annen forskningslitteratur som er skrevet om de to filmadaptasjonene, for å kunne utfylle samtidsresepsjonen. I tillegg vil jeg analysere sluttscenene i lys av adaptasjons- og filmteori, samt sette disse i politisk- og samfunnsmessig kontekst.

2 Teori og metode

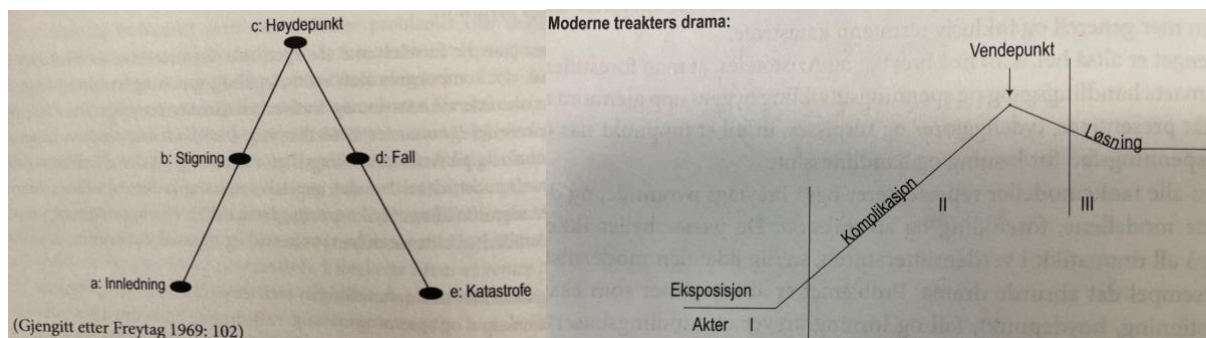
2.1 Genreteori

Dramaet er, sammen med epikk og lyrikk, en av tre hovedgenre innen skjønnlitteraturen. Til forskjell fra episk og lyrisk diktning, er ikke dramatisk diktning en fortellende genre. Handlingen blir i stedet formidlet gjennom replikker og sceneanvisninger (Platz-Wuury, 1992, s. 11). Dramagenren har en særegen dobbelthet ved seg, ved at det er litteratur som vi leser, skrevet for teateroppføringer. Dette kommer for eksempel til syne gjennom at *Et dukkehjem*, genrebetegnet som et skuespill, både ble gitt ut som en bok og var skrevet for teateroppsetninger. Samtidig finnes det også eksempler på dramatiske tekster som ikke er skrevet for teateret, slik som for eksempel Ibsens *Peer Gynt*, selv om dette stykket også er blitt satt opp på ulike teatre (Helland & Wærp, 2011, s. 13). Siden *Et dukkehjem* er en litterær tekst genrebetegnet som et skuespill, ment for teateroppsetninger, vil jeg her legge vekt på teori om den dramatiske teksten, men samtidig trekke inn teori om teateroppsetninger.

Den greske filosofen Aristoteles skilte mellom komedie og tragedie, et skille som er grunnlaget for det vestlige teateret i dag. Komedien, slik Aristoteles beskrev den, tok for seg enkle mennesker med feil og svakheter, som fremstilles på en humoristisk måte, mens tragedien tok for seg mennesker som publikum kunne få medfølelse med (Aristoteles, 1961, s. 23–25). Tragediegenren kan i dag forstås gjennom det videre begrepet drama, og det kjennetegnes ved at virkeligheten etterliknes (*mimesis*) av handlende personer gjennom replikker (s. 25). For Aristoteles var handlingen (*fabel*), sammen med karakterene, språk, mening, scenebilde og sangkomposisjon elementære bestanddeler i en tragedie (s. 26). Handlingen skulle virke på mottakerne ved å skape følelser som førte til en opplevelse av renselse (*katharsis*) (s. 25). Mottakerne i dramagenren kan både være lesere av den litterære teksten og publikum i teateret. På grunn av at handlingen skulle føre til *katharsis* hos mottakerne av dramaet, er tolkning av handlingen viktig. Dramagenren er en åpen genre, som gir rom for ulike tolkninger og versjoner av et stykke. Dette viser seg for eksempel ved at Ibsen arbeidet med tre ulike avslutninger på *Et dukkehjem*. Dette vil jeg komme tilbake til i analysen av sluttscenen på stykket.

Aristoteles' beskrivelse av den klassiske tragedien, inspirerte på 1800-tallet tyskeren Gustav Freytag til å utarbeide en modell for oppbyggingen av et drama (Gladsø et al., 2005, s. 110–111). Freytags pyramide (se figur 1), basert på det elizabethanske femakters dramaet, viser til en oppbygging av dramaet der det begynner med en eksposisjon og presentasjon av konflikten, før det er en stigende handling som når et høydepunkt, som deretter følges av et

fall og til slutt en katastrofe (Helland & Wærp, 2011, s. 68). At dramagenren har utviklet seg gjennom ulike litterære epoker, fra Aristoteles' klassiske tragedie og via det elizabethanske femakters dramaet, var noe amerikaneren G. B. Tennyson tok hensyn til da ha utviklet en modell for oppbyggingen av et moderne treakters drama. Tennysons modell (se figur 2) viser til en eksposisjon og en start på komplikasjonen i første akt, en stigende komplikasjon og et vendepunkt i andre akt, før en løsning på konflikten kommer etter et fall fra vendepunktet i tredje akt (Helland & Wærp, 2011, s. 70). Ibsens *Et dukkehjem*, som er et skuespill i tre akter, kan passe inn i Tennysons modell for et moderne treakters drama.



Figur 1 (Helland & Wærp, 2011, s. 68)

Figur 2 (Helland & Wærp, 2011, s. 70)

Ibsen skrev samtidsdramaer, som satte aktuelle samfunnstemaer under debatt. Dette er et kjennetegn ved realismen som litterær epoke. I realismen hadde teateret en kritisk funksjon og virkeligheten skulle representeres objektivt på scenen (Gladsø et al., 2005, s. 109). *Et dukkehjem* som et moderne treakters drama, er et borgerlig drama, et titteskapsteater der dramaet utspiller seg i den borgerlige stuen og de dramatiske personene er en del av borgerskapet (Helland & Wærp, 2011, s. 28). Titteskapsscenen ble vanlig etter det syttende århundret, og ved en teateroppsetning ser publikum fra tilskuerrommet inn på en scene bygget opp som et rom hvor den fjerde veggen mangler, uten at de dramatiske figurene er bevisste på dette (Platz-Wuary, 1992, s. 16, 43).

Når det kommer til dramaet som en litterær genre, er spesielt de to tekstlagene en dramatekst består av, interessant. Disse to tekstlagene er hovedtekst, som består av replikker, og sidetekst, som omfatter ulike former for sceneanvisninger (Helland & Wærp, 2011, s. 83). Det dramatiske språket er poetisk og preget av symboler, der replikker er meningsbærende. Replikkene i et skuespill kan være gjennom monolog, der en litterær figur snakker med seg selv, en dialog, der to personer snakker med hverandre, eller en polylog der flere personer snakker sammen (s. 163). Et drama er delt inn i akt og scener, der akt betyr handling og er de

største delene et drama kan deles inn i, mens en scene er den minste delen en handling kan deles inn i (s. 74). Ved analysen av et drama er det også viktig å legge merke til fremstillingen og bruken av ulike rekvisitter og handlingens tid og sted, som kan markeres på ulike måter i et stykke. De dramatiske figurene i et drama fremstilles gjennom replikker i hovedteksten og gjennom enkelte scene- og regianvisninger i sideteksten (s. 119). Vi kan dele de ulike dramatiske personene i et skuespill inn i protagonisten, som er hovedpersonen og helten, antagonist som står imot protagonisten, og tritagonisten, som er tredje person i konflikten (s. 120). Det er også viktig å være bevisst på et skille mellom det som skjer på scenen, og det som skjer off-stage, det vi ikke får se, men som vi får vite noe om på andre måter, gjennom hoved- og sideteksten (Platz-Wuarty, 1992, s. 15).

Ved en analyse av et skuespill, bør en genreforståelse ligge til grunn. Det vil da være viktig å være bevisst på dobbeltheten ved dramaet som litterær tekst og som teateroppsetning. Analysen vil være påvirket av om en skal lese den litterære teksten, eller se en teateroppsetning av et skuespill. Her kan vi skille mellom det å lese som en individuell opplevelse og det å se et oppsett av et skuespill som en kollektiv opplevelse, der skuespillerne påvirker publikums resepsjon av stykket. Dette vil jeg komme nærmere inn på under adaptasjons- og filmteori.

2.2 Adaptasjonsteori

Adaptasjon er noe vi finner overalt i dagens samfunn, for eksempel på TV, film, spill, teatre og romaner. Hutcheon og O'Flynn (2013, s. 8) definerer adaptasjon som en anerkjent transporterering av et gjenkjennelig verk, til en annen genre eller et annet medium. Denne transportereringen kan innebære endringer knyttet til transposisjon, transformasjon og transkulturasjon. Disse begrepene vil jeg komme tilbake til senere. Adaptasjon kan forstås som et paraplybegrep. Det har vært forsøk på å bytte ut ordet adaptasjon, blant annet fordi ordet både refererer til adaptasjon som prosess og som produkt, men det har blitt stående som det gjeldende begrepet (s. 15). Som prosess er adaptasjon knyttet til kreasjonen og resepsjonen av en adaptasjon (s. 16). Som produkt er adaptasjon forstått som et utvidet og bevisst annonsert gjensyn av et konkret arbeid (s. 20–21). Adaptasjon signaliserer gjerne et åpent forhold til den adapterte kilden. Ofte anses adaptasjoner som noe sekundært i forhold til den originale kilden, men det er viktig å anerkjenne at adaptasjoner er en ny tolkning av en etablert tekst, og at adaptasjoner må anses som selvstendige arbeid.

Det finnes ulike grader av adaptasjon. Her skiller Julie Sanders (2016, s. 35) mellom adaptasjon og appropriasjon, der en adaptasjon kan forstås som en tolkning av en originaltekst, mens en appropriasjon setter elementer fra en original tekst inn i en ny kulturell kontekst. Ved skillet mellom adaptasjon og appropriasjon, vil jeg definere de to filmene *Nora* og *Nora Helmer* som adaptasjoner, da de begge har et åpent forhold til *Et dukkehjem* som originaltekst, og de er begge en re-tolkning av stykket som en helhet. I tillegg til en forståelse av filmene som adaptasjoner, er det interessant å trekke frem at de også er oversettelser, da de to filmadaptasjonen er tyske, mens Ibsens stykke er skrevet på norsk. Det vil derfor være nyttig å tydeliggjøre forholdet mellom adaptasjon og oversettelse.

Adaptasjonsstudier er knyttet til oversettelsesstudier. Som Katja Krebs (2012, s. 42) peker på, er både oversettelsesstudier og adaptasjonsstudier godt etablert i akademiske felt, og de ser begge på det å konstruere gjennom det å omskrive. Skillet mellom adaptasjon og oversettelse er et omdiskutert tema, og kan på mange måter gå over i hverandre. For eksempel viser dette seg ved at både det å oversette og det å adaptere ofte innebærer å tilpasse til en annen kultur og en annen samtid (s. 47). Samtidig er det vanlig å anse adaptasjoner som noe som beveger seg vekk fra kildeteksten gjennom kreativ omskriving, mens oversettelser forstås mer som det å bevege seg mot kildeteksten ved å signalisere ekvivalens til den (s. 43). Vi kan skille mellom frie og direkte oversettelser, men som Hutcheon & O'Flynn (2013, s. 16) trekker frem, vil tekstkilden som oftest ha aksiomatisk autoritet ved en oversettelse. Samtidig kan adaptasjon forstås som et ledd i det å oversette. Dette kommer for eksempel til syne i Langes tyske oversettelse av Ibsens stykke, *Nora oder Ein Puppenheim*. I tillegg til å endre tittelen på stykket, gjorde Lange enkelte tilpasninger for det tyske publikum, blant annet ble enkelte navn gjort mer tyske og Noras arbeid med arkskrift ble endret til det å oversette en roman (Ibsen, 1880). Samtidig som de to adaptasjonsfilmene *Nora* og *Nora Helmer* kan anses som oversettelser fordi de er oversatt fra norsk til tysk, vil jeg i denne oppgaven legge vekt på adaptasjonsaspektene ved filmene. Dette på grunn av at filmene i tillegg til å ha gjort enkelte endringer, er adaptert fra et medium til et annet, noe som vil være knyttet til transformasjon, transkulturasjon og transposisjon.

I adaptasjoner handler transformasjon om hvilke endringer som er gjort i re-tolkningen av en originaltekst. Dette kan for eksempel være knyttet til endringer i rekkefølgen på hendelsene i historien, at tiden utvides eller forkortes eller at elementer ved historien skrives om, fjernes eller legges til (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 11). Det er mye ved en historie som kan endres i en adaptasjon, men de viktigste delene av historien bør beholdes. Engelstad (2007, s. 74–75) skiller mellom satellitter og kjernefunksjoner, der satellitter har en utfyllende

funksjon i handlingen, mens kjernefunksjoner er elementer ved historien der viktige valg i handlingen som påvirker historien videre, foretas. Hutcheon og O’Flynn (2013, s. 12) trekker frem starten eller konklusjonen på en historie som mulige elementer for transformasjon. Satt i sammenheng med *Et dukkehjem*, kan avslutningen på stykket forstås som en kjernefunksjon. Dette er noe Engelstad (2007, s. 76–77) også påpeker, når han trekker frem at det at Nora forlater mann og barn er en avgjørende kjernefunksjon, som bør beholdes i en adaptasjon. Dette gjør det spesielt interessant å analysere hva det å endre den berømte sluttscenen gjør med resepsjonen og forståelsen av *Et dukkehjem* og Nora.

Transformasjoner kan være medvirkende til at adaptasjoner lykkes. Dette vil være knyttet til konteksten, og her kommer begrepet transkulturasjon inn. Transkulturasjon kan forstås som kulturell transformasjon i en adaptasjon, der en historie adapteres fra et samfunn og en kultur, til en annen (Hutcheon & O’Flynn, 2013, s. 145). Adaptasjoner oppstår ikke i et vakuum, og samfunnet og kulturen vil påvirke måten en historie blir adaptert på (s. 28). Konteksten er en ramme for adaptasjonen, der tid, sted, kultur og samfunn kan påvirke måten politiske og samfunnsmessige utfordringer transformeres (s. 142, 147). Det gjør det relevant å trekke inn konteksten for de to filmadaptasjonene, for å kunne danne et bilde av hvilke rammer *Nora* og *Nora Helmer* har blitt adaptert inn i. Som Holledge et. al (2016, s. 134) peker på i studien av adaptasjoner av *Et dukkehjem* på tvers av ulike kulturer, har stykket et fleksibelt narrativ og det er få elementer ved stykket som går igjen i alle produksjonene.

I tillegg til transformasjon og transkulturasjon, er transposisjon et viktig begrep å trekke frem under adaptasjonsteori. Transposisjonering er når noe adapteres fra et medium til et annet (Hutcheon & O’Flynn, 2013, s. 16). Det gir teksten en ny modalitet (Sanders, 2016, s. 25). For eksempel vil det å adaptere *Et dukkehjem* til film innebære å oversette det fra en kode til en annen, da det å lese en tekst er noe helt annet enn det å se på en film (Engelstad, 2007, s. 90). Transposisjonering fra tekst til film innebærer å endre modus fra det å lese en historie, til det å bli vist en historie. Vi går for eksempel fra å forestille oss det som skjer i en roman konseptuelt, til å sanse det som skjer i en film perseptuelt (s. 55). Det å transposisjonere en tekst gjennom adaptasjon til filmmediet, kan føre til både gevinster og tap. Dette er spesielt relevant der tilskuerne allerede har et forhold til den originale teksten som er blitt adaptert til en film. Transposisjonering av filmadaptasjoner vil være knyttet til filmteori. Jeg vil derfor gå nærmere inn på filmadaptasjoner ved presentasjon av filmteori.

2.3 Filmteori

Filmteorien i denne oppgaven vil som nevnt være knyttet til filmadaptasjoner. De to filmadaptasjonene *Nora* og *Nora Helmer* er begge adaptert fra *Et dukkehjem*, som er en litterær tekst skrevet som et skuespill. Skuespill og film kan på den ene siden plasseres inn i samme genre, da de begge formidler handling gjennom replikker. På den andre siden er en tekst og en film ulike medier, og de kan dermed plasseres i to forskjellige genrer (Engelstad, 2007, s. 60). Ibsen skrev sine stykker for teatrene, slik at de kunne settes opp kort tid etter at de ble utgitt. Det å adaptere fra et skuespill til en film er en vanlig, men utfordrende adaptasjonsvei (s. 16). Denne adaptasjonsveien vil automatisk innebære endringer på grunn av at de er ulike medium. Det er flere grunner til at filmer adapterer fortellinger fra litteraturen. Dette kan for eksempel være knyttet til at de er gode fortellinger, at de er vellykkede bestselgere og at man ønsker å bidra med en nytolkning av originalteksten (s. 21–24).

En skuespillertekst og et manuskript kan på mange måter ligne på hverandre. Men det å adaptere en skuespillertekst til en film vil innebære en endring fra litteraturens verbalspråk til filmens multimodale aspekt, gjennom både audiovisuelle og verbale uttrykk (Engelstad, 2007, s. 13). Det å lese en tekst er en individuell erfaring som innebærer at leseren skaper sitt eget bilde på historien, mens det å se en film er ofte en mer kollektiv erfaring der tilskuerne blir vist filmskaperens tolkning av en historie (s. 11). For at en adaptasjon skal lykkes bør den bruke sine mediespesifikke elementer til det fulle. Gjennom skuespillernes fremførelse av replikker og audiovisuelle effekter, gir filmadaptasjoner liv til den adapterte tekstkilden.

Som Engelstad (2007, s. 31) påpeker, er det viktig å vurdere en film ut fra mediespesifikke premisser. Mens Engelstad (s. 74–75) skiller mellom satellitter og kjernefunksjoner i en historie, skiller Audun Engelstad og Jakob Lothe (2008, s. 25) mellom kjernescener og komplementære scener innen filmteori. En kjernescene kan sammenlignes med en kjernefunksjon, mens en komplementær scene kan sammenlignes med en satellitt. En film kan deles inn i historie og diskurs, der historie er handlingen i filmen, mens diskurs er fortellerhandlingen slik den blir presentert, knyttet til rekkefølge, perspektiver og fortellertekniske virkemidler (s. 27). Film er satt sammen av levende bilder som driver handlingen fremover (Engelstad, 2007, s. 79). Innenfor disse levende bildene er det interessante elementer som er spesifikke for filmmediet.

I en filmfortelling har kameraet en avgjørende funksjon (Engelstad & Lothe, 2008, s. 28). Kameraet fungerer som et virkemiddel, som bestemmer hva tilskuerne ser og hvordan de får se det (s. 28). Det kan i tillegg være interessant å legge merke til hva tilskuerne ikke får se,

hva som er utenfor kameraets synsvinkel. Perspektivet i en film kan, som Thomas Elsaesser & Malte Hagener (2015, s. 15) trekker frem, sammenlignes med det å se gjennom et vindu, på en ramme. I tillegg til kameraets vinkel og bevegelser, vil bildekomposisjonen, settingen og scenografien være viktige virkemidler i en film (Engelstad, 2007, s. 107, 117). Knyttet til de to filmadaptasjonene av *Et dukkehjem*, vil det være spesielt interessant å legge merke til hvordan disse elementene spiller inn på hvordan sluttscenen fremstilles. Dører og vinduer kan i filmer fungere som metaforer for både distanse, det åpne og det skjulte (Elsaesser & Hagener, 2015, s. 54).

I tillegg til kameraets viktighet for filmmediet, vil elementer som lyssetting og farger være viktig å legge merke til. Dette kan bidra med informasjon om hvordan vi skal tolke og forstå det som skjer på skjermen. Måten lyd brukes på i film, er også noe som er verdt å merke seg. Her er spesifikt forholdet mellom lyd og bilde interessant, da lyd skal gi merverdi til bildet og stemmen er ofte det viktigste lydelementet (Chion, 2000, s. 112). Det er også verdt å påpeke at måten en skuespiller fremfører en replikk på, knyttet til tonefall, tempo og kroppsspråk, er viktige virkemidler i filmmediet (Engelstad, 2007, s. 90). Her vil også måten filmen klippes og redigeres på, spille en viktig rolle (s. 119). På grunn av de audiovisuelle virkemidlene i en film, vil det være flere aktører som spiller inn i måten en originaltekst adapteres til en film på. For eksempel vil filmskaperen, lyddesigneren, skuespillerne, klippere, med flere, påvirke sluttresultatet til en filmadaptasjon.

Når det kommer til en analyse av en filmadaptasjon, bør analysen belyse og kommentere ulikhetene mellom originalteksten og filmen, samt drøfte hvilke årsaker og konsekvenser den har (Engelstad, 2007, s. 80). Dette vil være knyttet til tematikken, det narrative nivået og uttrykksnivået (s. 135–139). Konteksten for en film vil også være viktig å belyse i en analyse av en filmadaptasjon, da den også vil spille en rolle i resepsjonen av filmen.

2.4 Resepsjonsteori

Det å se og tolke en film, krever en skjult kompetanse der tilskueren har en aktiv rolle (Engelstad, 2007, s. 37). Tilskueren av en film tolker og prøver ut en mening i det bevegende bildet, og hvis dette er forenlig med bildets struktur, vil mening produseres (Odin, 2000, s. 55). Meningsproduksjon er knyttet til resepsjon av filmmediet. Resepsjonsforskning fokuserer på mottakeren av for eksempel en tekst eller en film. Dette bygger på en kommunikasjonsmodell der man beveger seg fra avsender, gjennom tekst og kontekst, til

mottaker (Engelstad, 2007, s. 42–43). Mottakeren spiller en rolle i det å skape mening. Resepsjon av en film og resepsjon av en litterær tekst, vil være ulikt. Mens det å lese er en privat erfaring, er det å se en film ofte en sosial erfaring, spesielt i en kinosal. Resepsjonen av en litterær tekst og en film vil samtidig kunne være sammenlignbare, ved at de begge er ferdige produkter som mottakeren ikke direkte kan påvirke (Bennett, 1997, s. 20–21). Dette står i motsetning til en teateroppsetning, der tilskuerens innvirkning kan påvirke oppsetninger slik at de blir ulike. Dette kommer for eksempel til syne når *Et dukkehjem* settes opp i Tyskland, og flere ulike avslutninger på stykket utspilles for å blidgjøre det tyske publikum.

Resepsjonsforskning kan knyttes til reader-response teorien, som ser nærmere på mottakerens tolkning og opplevelse av en tekst (Engelstad, 2007, s. 44). Knyttet til resepsjon av de to tyske filmadaptasjonene, kan viewer-response teorien være passende, da den belyser en tilskuers opplevelse og tolkning av for eksempel en film (s. 44). Det er viktig å være bevisst på at det ikke finnes én type tilskuer, og at resepsjonen vil være avhengig av tilskuerens oppmerksomhet og fokus (Staiger, 2000, s. 21–23). Tilskuerens opplevelse og tolkning vil også være påvirket av elementer som kjønn, alder, sosial bakgrunn, leser-/seer-erfaringer og kontekst (Engelstad, 2007, s. 44).

Som Hutcheon og O’Flynn (2013, s. 149) påpeker, vil konteksten for resepsjonen være like viktig som konteksten for kreasjonen, når det kommer til adaptasjon. Resepsjonsstudier muliggjør det å undersøke alt som er skrevet om en tekst eller en film (Klinger, 1997, s. 107). Dette vil være knyttet til en historisk-materialistisk inngang til resepsjonsforskning, som er en tilnærming til historisk filmresepsjon gjennom samfunnsmessig kontekst og forholdet mellom de ulike elementene i en film (Staiger, 2000, s. 23). Resepsjon av film belyser gjerne forholdet mellom en films elementer, adaptasjonsaspektet, anmeldelser og ideologisk og historisk kontekst fra filmutgivelsens samtid (Klinger, 1997, s. 108). Filmens ideologiske kontekst, vil være knyttet til det regjerende politiske forhold i samfunnet, som påvirker både produksjonen og resepsjonen av filmen (Moseng, 2008, s. 132).

2.5 Metode

I arbeidet med denne masteroppgaven har jeg gjort kvalitative analyser av *Et dukkehjem*, *Nora* og *Nora Helmer*. Dette har jeg gjort på grunnlag av genreteori, adaptasjonsteori og filmteori. Metoden jeg har tatt i bruk i de kvalitative analysene er nærlesning. Nærlesning som metode ble innført med nykritikken på 1920-tallet. Nykritikken tok et oppgjør med historisk-biografisk metode, og som Arne Hannevik (1952, s. 36) trekker frem, er Cleanth Brooks en av

de som har lyktes mest med å ta i bruk nærlesning som metode. Brooks' nærlesning kan forstås som en måte å forholde seg til diktningen på, der diktet er et avgrenset og autonomt objekt (s. 37). Med nærlesning som fremgangsmåte, har jeg måttet avgrense og gjøre utvalg i analysene av stykket og filmene. For å komme nærmere et svar på hva det å endre sluttscenen gjør med forståelsen av *Et dukkehjem* og hovedkarakteren Nora, har jeg valgt å fokusere på kjernescenene i *Nora* og *Nora Helmer*, opp mot kjernefunksjonene i *Et dukkehjem*. Samtidig har det vært viktig å ha et blikk for helheten i filmene, for å få et tydelig bilde på hvordan de ulike sluttscenene skal fortolkes. I analysene har jeg undersøkt hvordan teksten i *Et dukkehjem* er endret til de audiovisuelle uttrykkene i *Nora* og *Nora Helmer*. Jeg vil poengtere at lyd kvaliteten i de tyske filmadaptasjonene er varierende. Siden filmene har engelsk undertekst, har jeg valgt å gjengi sitater fra filmene på engelsk.

For å kontekstualisere analysene av stykket og filmene, har jeg gjort kvalitative resepsjonsanalyser av ulike mottakelser. Jeg har fokusert på kritisk samtidsresepsjon. Det har her vært en utfordring at en del av resepsjonen, spesielt når det kommer til Brauns film, har vært underlagt sensur. I tillegg har bare en liten del av den tyskspråklige avisbestanden blitt digitalisert og gjort åpent tilgjengelig. Den resepsjonen jeg har trukket inn, gir likevel slik jeg vurderer det et godt grunnlag for en nærmere fortolkning av den aktuelle sluttscenen. I nærlesningen av de ulike resepsjonene, har jeg måttet gjøre enkelte utvalg, på grunn av at resepsjonen skulle omtale en tolkning av sluttscenen i stykket eller den aktuelle filmen. For å få et helhetlig bilde på hvordan vi skal forstå de ulike resepsjonene, har jeg valgt å trekke inn den sosiopolitiske konteksten, da den på ulike måter har påvirket både adaptasjonen og mottakelsen av *Et dukkehjem*, *Nora* og *Nora Helmer*. Resepsjonsanalysene skal fungere som en måte å harmonisere eller motsi mine refleksjoner i analysene av stykket og filmene.

3 Analyse

3.1 Henrik Ibsens *Et dukkehjem*

Henrik Ibsens *Et dukkehjem* er et skuespill i tre akter, som det ble utgitt 4. november 1879. Ibsen begynte å arbeide med stykket i 1878, noe som kommer frem i et brev han skrev til forleggeren Frederik Hegel 5. mai 1878, der han informerer om at han har begynt å planlegge «[...] et nyt skuespil af nutidslivet [...]» (Ibsen, 2008, s. 435). Underveis i arbeidet med stykket skriver Ibsen et brev til Hegel 22. mai 1879, der han beskriver sitt nye arbeide som «[...] et nutidsskuespil af overvejende alvorlig karakter. Det er i tre lange akter [...]» (s. 491). Trykningen av *Et dukkehjem* begynte høsten 1879, og Ibsen var forberedt på at etterspørselen av stykket kom til å bli stor. Dette uttrykker han i et brev til Hegel 2. september 1879, der han skriver at stykket «[...] rører ved problemer, som må kaldes særlig tidsmessige, så tror jeg det kan påregne en stærk afsetning [...]» (s. 502). De tidsmessige problemene Ibsen viser til her, kan vi finne en beskrivelse av i et notat han skrev om idéen bak *Et dukkehjem*: «En kvinde kan ikke være sig selv i nutidens samfund, der er et udelukkende mandligt samfund, [...]» (Ibsen, 1878). Dette kan tolkes i retning av at Ibsens hensikt med utgivelsen av *Et dukkehjem*, var å sette problemet rundt det kjønnspolitiske skillet i samtidens samfunn under debatt.

Det kjønnspolitiske skillet Ibsen trekker frem i idéen bak *Et dukkehjem*, kan vi få en bedre forståelse av ved å blant annet se nærmere på Ibsen-familiens opphold i Roma i tiden da stykket ble skrevet. Ibsen og hans kone Suzannah interesserte seg for spørsmålet om kvinnenes rettigheter ved Den Skandinaviske Forening i Roma, der kvinner blant annet ikke fikk lov til å låne bøker på biblioteket i sitt eget navn (Sæther, 2008, s. 211). Ibsen la frem et forslag til generalforsamlingen om at kvinner skulle få stemmerett i generalforsamlingen, og at de kunne ansettes som bibliotekar, som hadde en viktig funksjon som sekretær (s. 212). I generalforsamlingen i januar 1879, holdt Ibsen en tale der han tok til orde for likestilling mellom kjønnene: «Er der nogen i denne forsamling, som tør påstå at vore damer står under os alle i dannelse eller i intelligens eller i kundskaber [...]? [...] Hvad er det da man frygter?» (Ibsen, 2010b, s. 487). Videre tordner Ibsen at han ikke frykter seg for damene, men for «[...] mændene med de små opgaver og de små tanker, [...] der indretter alt deres tankesæt og alle deres handlinger på at opnå visse små fordele [...]» (s. 488).

Ibsen fremstår her som en forkjemper for kvinners rettigheter og for likhet mellom kjønnene. Samtidig er det interessant å trekke frem et sitat fra Ibsens tale ved Norsk Kvindesagsforening 26. mai 1898, der Ibsen fraskriver seg æren av å bevisst ha jobbet for kvinnesaken: «Jeg er ikke engang paa det Rene med, hvad Kvindesag egentlig er. For mig har

det staaet som en Menneskesag» (Ibsen, 1898). Dette sitatet har blitt brukt som et argument mot at Ibsen bevisst jobbet for kvinnesaken. Men som Frode Helland (2006, s. 134) peker på, kan dette i sammenheng med Ibsens uttrykte synspunkter rundt kvinnesaken i samfunnet på denne tiden, heller forstås som at Ibsen ikke ville reduseres til ett standpunkt. Det kan også tolkes som et uttrykk for at Ibsen ikke anså dette som en kvinnesak, men heller som en menneskesak, og at han kjempet for individers frihet mer generelt, uavhengig av kjønn.

3.1.1 Presentasjon av *Et dukkehjem*

Ibsens *Et dukkehjem* har et persongalleri satt sammen av Torvald Helmer, Nora Helmer, doktor Rank, Kristine Linde og sakfører Krogstad. I tillegg er Helmer-parets tre barn, barnepiken Anne-Marie, stuepiken og bybudet, dramatiske figurer vi treffer på i stykket. Hele handlingen i *Et dukkehjem* foregår hjemme hos Helmer-familien, spesifikt i deres stue. Stykket er satt sammen av tre akter med en oppbygning lignende den som fremstilles i Tennysons modell for et moderne treakters drama. I første akt er det en eksposisjon der handlingen for stykket presenteres, og komplikasjonene i stykket begynner. Gjennom dialog mellom Nora og Kristine presenteres Noras store hemmelighet. Hun har lånt penger bak sin manns rygg, for å finansiere en utenlandsreise, da Torvald var syk og legene anbefalte et opphold i varmere strøk. For å låne penger uten at Torvald fikk vite om det, forfalsket Nora sin avdøde fars underskrift. Nora betaler tilbake på lånet til sakfører Krogstad, som hun lånte pengene av, ved blant annet å jobbe med arkskrift i all hemmelighet. Krogstad avslører for Nora at han vet at hun forfalsket sin fars underskrift. Dette bruker han som et pressmiddel for at Nora skal snakke med Torvald, som nylig har fått stilling som bankdirektør, for å sikre Krogstads stilling i banken. Første akt avsluttes med at Torvald gir tydelig uttrykk for at han ikke vil hjelpe Krogstad, og vektlegger det at Krogstad skrev et falskt navn som moralsk ødeleggende.

I andre akt fortsetter komplikasjonene i stykket. Nora forsøker å overtale Torvald til å sikre Krogstads stilling i banken, men Torvald har bestemt seg for å avskjedige Krogstad. Nora forsøker å finne redning hos doktor Rank, som avslører for Nora at han er syk, men hun vil ikke be om hans hjelp når han avslører sine romantiske følelser for henne. Krogstad får vite om sin avskjedigelse og legger igjen et brev i brevkassen til Torvald, der han truer med å avsløre Noras forfalskede underskrift. Kristine forsøker å hjelpe Nora ved å overtale Krogstad om å trekke tilbake brevet. Nora forsøker å unngå at Torvald leser dette brevet, og overtaler Torvald til å hjelpe henne med å øve på tarantelladansen hun skal fremføre i juleselskapet hos

Stenborgs, i stedet for å lese brevene han har mottatt. Nora planlegger å gå i sin død så snart Torvald finner ut av hva hun har gjort.

I stykkets tredje og siste akt kommer løsningen på konflikten. Akten starter med en dialog mellom Kristine og Krogstad, som snakker om fortiden og en ny fremtid sammen. Når Nora og Torvald kommer hjem fra selskapet hos Stenborgs, forteller Kristine Nora at Krogstad trekker tilbake sine trusler, men at Torvald må få vite sannheten. Doktor Rank kommer innom Nora og Torvald, og legger igjen to visittkort med kors på i brevkassen, et tegn på at de ikke kommer til å se ham igjen fordi han skal dø. Torvald leser til slutt brevet fra Krogstad, og reagerer med å uttrykke hvor skuffet han er over Nora og å si at hun ikke lenger kan være hans kone eller mor til deres barn. Underveis i Torvalds opphetede utbrudd til sin kone, mottar de et brev fra Krogstad der han skriver at han angrer og legger ved gjeldsbeviset. Torvald blir lykkelig og tilgir Nora for det hun har gjort. Men Nora har nå fått et nytt syn på ekteskapet, og innleder et oppgjør med Torvald, der hun uttrykker at han er som en fremmed for henne. I sluttscenen uttrykker Nora at om hun skulle bli måtte det vidunderligste skje:

Nora
(tager sin vædske)
Ak, Torvald, da måtte det vidunderligste ske. –

Helmer
Nævn mig dette vidunderligste !

Nora
Da måtte både du og jeg forvandle os således at –.
Å, Torvald, jeg tror ikke længer på noget vidunderligt.

Helmer
Men jeg vil tro på det. Nævn det ! Forvandle os således at –?

Nora
At samliv mellem os to kunde bli'e et ægteskap. Farvel.
(hun går ud gennem forstuen.)

Helmer
(synker ned på en stol ved døren og slår hænderne for ansigtet).
Nora ! Nora ! (ser sig om og rejser sig.) Tomt.
Hun er her ikke mere. (et håb skylder op i ham:) Det vidunderligste –?!
(nedenfra høres drønnet av en port, som slås ilås.).

(Ibsen, 1879, s. 180)

Løsningen på konflikten i stykket, blir dermed at Nora bestemmer seg for å reise fra sin mann og sine barn i sluttscenen. Hun ønsker å få erfaring og forståelse av hvordan samfunnet fungerer, uten at hun er en dukke i et dukkehjem.

3.1.2 Analyse av *Et dukkehjem* med fokus på sluttscenens betydning for stykket
Ibsens stykker handler om mennesker som kjemper for individuell frihet. I *Et dukkehjem* er det hovedkarakteren Nora som kjemper for sin individuelle frihet. I stykket tar Ibsen et

oppgjør mot samtidens tradisjonelle moral og synet på kvinnes posisjon i ekteskapet og i samfunnet. Stykket belyser det kjønnspolitiske aspektet, gjennom å understreke hvordan samfunnet er et mannlig samfunn, der det er forventet at kvinnene skal holde seg til de pliktene som er naturlig forventet til sin kjønnsrolle. Dette kommer for eksempel til syne i oppgjøret mellom Nora og Torvald, der Torvald er opprørt over at Nora vil forlate familien, og svikte det han kaller hennes helligste plikter:

Nora
Hvad regner du da for mine helligste pligter?
Helmer
Og det skal jeg behøve at sige dig! Er det ikke pligterne imod din mand og dine børn?
Nora
Jeg har andre ligeså hellige pligter.
Helmer
Det har du ikke. Hvilke pligter skulde det være.
Nora
Pligterne imod mig selv.
Helmer
Du er først og fremst hustru og moder.
Nora
Det tror jeg ikke længere på. Jeg tror, at jeg er først og fremst et menneske, jeg, ligesåvel som du, – eller ialfald, at jeg skal forsøge på at bli'e det. [...].

(Ibsen, 1879, s. 171)

Nora tar her et oppgjør med Torvalds naturlige forventninger til og syn på hennes plikter som kvinne. Hun tror ikke lenger på at hun må sette sine kjønns spesifikke plikter som mor og kone først, og forlater dukkehjemmet for å bli et fritt individ.

Det at Ibsen lar Nora forlate familien, og dermed også sine naturlige kjønns spesifikke roller på denne tiden som kone og mor, kan tolkes som at Ibsen i dette stykket går mot det som er naturlig i samfunnet. Dette er også noe Helland (2006) trekker frem i sin politiske lesning av *Et dukkehjem*. Helland peker på hvordan Torvald er naturens stemme i stykket, når han understreker den kvinnelige naturen i det han mener er Noras helligste plikter (s. 145). Når Nora uttrykker hvordan hun ikke lenger tror på de naturlige rollene som Torvald forsøker å vekke i henne, kan dette forstås som et bilde på Ibsens oppgjør med det kjønnspolitiske skillet i samfunnet. Nora må til slutt bryte ut av dukkehjemmet for å revurdere den forståelsen hun har av samfunnet (s. 148).

Stykkets sluttscene der ekteskapet mellom Nora og Torvald brytes opp, og Nora velger å forlate både mann og barn, var revolusjonerende i samtiden. Dette kan også anses som oppsiktsvekkende i vår samtid, da det er uvanlig at en kvinne forlater sine barn selv om skilsmisseraten er høy. Samtidig som stykkets siste scene danner et trist bilde av et oppbrutt

ekteskap og Torvald som sitter igjen alene med barna, vil jeg argumentere for at stykket ender med positive utsikter. Ibsens stykke ender med at Nora får en ny start og kanskje et bedre liv ved å forlate dukkehjemmet. Nora forlater et samliv med Torvald, som kan fremstå som kontrollerende i måten han snakker til henne på: «Snil – fordi du føjer din mand? [...]» (Ibsen, 1879, s. 86). De positive utsiktene stykket ender med, trekkes også frem av Helland (2006, s. 141), som peker på hvordan Kristine og Krogstad danner et bilde på håp om endring i stykket, når de bestemmer seg for å starte et liv sammen ved å prøve på nytt og Krogstad uttrykker: «Så utrolig lykkelig har jeg aldri vært før. [...]» (Ibsen, 1879, s. 138).

Nora må forlate dukkehjemmet for å fri seg fra ekteskapet med Torvald, der hun behandles som en dukke, og fra de kjønnsrollene som er naturlig forventet av henne som en kvinne, for at hun skal bli et fritt menneske. Det er kun utenfor dukkehjemmet at Nora kan oppdra seg selv, og det er da livet hennes begynner. Dette er også noe Ibsen selv legger vekt på i sin beskrivelse av stykkets sluttscene i et brev til den svenske teatersjefen Erik af Edholm 3. januar 1880:

[...] Helmer ønsker ganske visst at kunne vinde Nora tilbake. Hvad hende angår, så siger hun jo, at hun for øjeblikket ingenting ved derom, og ingenting kan vide; i den stund hun går bort fra sit hjem er det egentlig at hendes liv skal begynde. [...] Videre spørges, hvorledes det skal gå med børnene; hvem der skal opdrage dem. Hertil svares at der er i stykket et stort voksent barn, Nora, som må ud i livet for at opdrage sig selv, og derved kanske engang i tiden blive skicket til at opdrage de små – eller kanske ikke; ingen kan vide det. Men så meget er sikkert, at med det syn på sit ægteskab, som Nora har fåt i den sidste nat, vilde det være umoralsk af hende om hun fortsatte samlivet med Helmer; det kan hun ikke og derfor går hun. [...].

(Ibsen, 2009, s. 11–12)

Ibsen trekker her frem viktigheten av at Nora forlater samlivet med Torvald etter åpenbaringene hun har fått under oppgjøret med ektemannen. Etter disse åpenbaringene er det umoralsk av Nora å bli i hjemmet. Dette understreker viktigheten av oppgjøret i stykket, som leder frem til sluttscenen. Nora må følge sin nye forståelse av samlivet, og søke etter å forstå samfunnet. Denne endringen er ikke mulig i dukkehjemmet, og hun må derfor forlate familien. Drønnet av porten som slås i lås etter Nora, gir et ekko av Ibsens oppgjør med det som ble ansett som det naturlige i samfunnet, der Nora symboliserer en kvinne, et menneske, som må gå utenfor sine naturlige og samfunnsbestemte kjønnsroller for å bli fri.

Avslutningsscenen i *Et dukkehjem* er noe Ibsen har påpekt viktigheten av ved flere anledninger. I et brev til Günter von der Groeben 21. mars 1880, skriver han at nettopp for sluttens skyld er hele stykket skrevet (Ibsen, 2009, s. 31). Dette understreker en tolkning av sluttscenens viktighet for forståelsen av stykket og hovedkarakteren Nora. Samtidig er det interessant å trekke inn det at det angivelig skal ha vært hans kone Suzannah, som overtalte

Ibsen til å la Nora forlate hjemmet. Som Sæther (2008) beskriver i sin biografi om Ibsens kone, skal hun ha uttrykt «Om du ikke lar Nora gå, så går jeg!» (s. 218). I denne sammenheng er det også relevant å trekke frem det at Ibsen selv arbeidet med tre ulike sluttscener på *Et dukkehjem*, hvorav to av dem ble utgitt.

Den originale sluttscenen er den der Nora forlater familien etter oppgjøret med Torvald. I en annen tenkt sluttscene, som vi finner i et notat Ibsen skrev under utarbeidelsen av stykket i 1878, skriver Ibsen at hovedkarakteren går gjennom en sjelekamp, og at hun i trykket under autoritetstroen taper troen på sin egen moralske evne til å oppdra barna og det antydes at hun tar sitt eget liv:

[...] En moder i nutidens samfund, ligsom visse insekter gå hen og dø når hun har gjort sin pligt til slægtens forplantelse. Kærlighed til livet, til hjemmet, til mand og børn og slægt. Fra og til kvindelig afrysten af tankerne. Pludselig tilbagevendende angst og rædsel. Alt må bæres alene. Katastrofen nærmer sig ubønhørligt, uafvendeligt. Fortvilelse, kamp og undergang. [...].

(Ibsen, 1878)

Dersom Ibsen hadde gitt ut en slik sluttscene på *Et dukkehjem*, kan det ha gitt oss en ganske annen forståelse av stykket og Nora enn den versjonen Ibsen valgte å gi ut. Dersom Nora tar sitt eget liv, kan det tolkes som at hun gir opp sjelekampen, i stedet for å utforske hva denne sjelekampen kan lære henne ved å tre ut av dukkehjemmet og inn i samfunnet for å oppdra seg selv. Dette kan gi oss et inntrykk av Nora som mindre sterk, ved at hun går under av fortvilelse i kampen mot de nye oppdagelsene. Nora hadde ikke da vært et symbol for kvinnekampen rundt i verden. En utgang der Nora tar sitt liv, gir også et annet inntrykk enn de positive utsiktene vi ser for Nora i *Et dukkehjem*. I denne dystre og tenkte avslutningen gir ikke Ibsen noe håp om endring. Nora kan ikke gå mot det naturlige og samfunnsbestemte, og hun sammenlignes med et insekt som kan gå hen og dø etter hun har brakt slekten sin videre. Samtidig er dette kun en tenkt sluttscene. Mer interessant er kanskje den alternative sluttscenen Ibsen skrev til det tyske publikum, som ikke var like forberedt på den omdiskuterte sluttscenen, som det norske og danske publikum.

Da *Et dukkehjem* ble utgitt var det moralske evalueringer rundt det at Nora forlater familien og lovlige evalueringer om det at hun forfalsket sin fars underskrift var straffbart. Nora ble funnet skyldig for forfalskningen i Tyskland, men ikke i Danmark (Räthel, 2020, s. 69–70). Da stykket skulle oversettes for å gis ut i Tyskland, fikk Ibsen signaler om at det var sterk misnøye rundt sluttscenen der Nora forlater både mannen og barna. Skuespillerinnen som skulle spille Nora i Tyskland, Hedwig Niemann-Raabe, skal ha uttalt at hun aldri ville forlatt sine barn (s. 71). Oversetteren Wilhelm Lange og den tyske teaterdirektøren Heinrich

Laube skal også ha spilt en rolle i det at Ibsen skrev en alternativ sluttscene til det tyske publikum (Janss, 2017, s. 3). På denne tiden manglet Ibsen rettigheter i Tyskland, og han skal ha valgt å skrive den alternative sluttscenen for å unngå at den ble omskrevet av andre (s. 4). Ibsens alternative sluttscene ble gitt ut som et tillegg til Langes tyske oversettelse av stykket, *Nora oder Ein Puppenheim*. I den alternative sluttscenen synker Nora sammen ved døren inn til barnerommet, i stedet for å forlate hjemmet:

Nora
Dass ein Zusammenleben zwischen uns beiden eine Ehe werden
Könnte. Lebe wohl! (will gehen.)

Helmer
Nun denn, – gehe! (fasst sie am Arm.) Aber erst sollst du deine Kinder
zum letzten male sehen!

Nora
Lass mich los! Ich will sie nicht sehen! Ich kann es nicht!

Helmer
(zieht sie gegen die Thür linkt.) Du sollst sie sehen! (öffnet
die Thür und sagt leise.) Siehst du, dort schlafen sie so sorglos
und ruhig. Morgen, wenn sie erwachen und rufen nach ihrer Mutter,
dann sind sie – mutterlos.

Nora
(bebend) Mutterlos –!

Helmer
Wie du es gewesen bist.

Nora
Mutterlos! (kämpft innerlich, lässt die Reisetasche fallen und sagt.)
O, ich versündige mich gegen mich selbst, aber ich kann sie nicht
verlassen. (sinkt halb nieder vor die Thür.)

Helmer
(freudig, aber leise) Nora!

(Ibsen, 1880, s. 91)

Den tyske alternative sluttscenen på *Et dukkehjem* gir en ganske annen forståelse av stykket og hovedkarakteren Nora. I stedet for å forlate familien, blir Nora på grunn av forpliktelsene hun har til sine barn. Hun setter dermed familien og sine naturlige og samfunnsbestemte kjønnsroller høyere enn pliktene overfor seg selv, som hun understreket viktigheten av i oppgjøret med Torvald. Som Ibsen (2009, s. 12) selv peker på, kan det oppfattes som umoralsk av Nora å fortsette samlivet med Torvald etter hun har fått et endret syn på deres ekteskap. Sett på denne måten ender stykket tragisk for Nora med denne alternative sluttscenen. Torvald som stemmen for det naturlige, vinner sin kamp ved å tvinge Nora til å se sine barn og han lykkes i å vekke hennes morsinstinkter. Som Helland (2006, s. 145–146) peker på, understreker denne slutten at den kvinnelige natur gjør det umulig for Nora å forlate barna sine. Dette motsier Ibsens originale sluttscene, som går mot det som er naturlig forventet av Nora som en kone og mor i samfunnet. I den alternative sluttscenen

vinner det som ble ansett som det naturlige, og det er ingen lyse utsikter for Noras fremtidige utvikling.

Den alternative sluttscenen ble ikke tatt godt imot på de tyske teatre, som endte opp med å sette opp flere alternative avslutninger på stykket (Räthel, 2020, s. 72). *Et dukkehjem* markerer en pause på Ibsen-oppsetninger i Tyskland. Jens-Morten Hanssen (2017, s. 60) illustrerer hvordan det ikke var noen oppsetninger av Ibsens stykker i Tyskland i perioden 1882–1884, men dette tok seg opp igjen med en ny generasjon, og fra 1887/88 ser vi en økning av Ibsen-oppsetninger i Tyskland. Den alternative sluttscenen Ibsen skrev til det tyske publikum, kan anses som et startskudd for alternative sluttscener på *Et dukkehjem* i Tyskland.

Ibsen har selv kalt den alternative sluttscenen for «[...] «en barbarisk voldshandling» imod stykket» (Ibsen, 2009, s. 24), og han understreket at den er skrevet for å unngå at den ble omskrevet av andre, og at den kun skulle tas i bruk i nødtilfeller. Ibsen nektet i senere tid å støtte en alternativ sluttscene på *Et dukkehjem* i Italia, og understreker igjen sluttscenens viktighet for stykket som helhet (Ibsen, 2010a, s. 92). Det at Ibsen skrev tre ulike avslutninger på *Et dukkehjem* understreker dramagenrens åpenhet, og viser til at Ibsen jobbet med ulike posisjoner for hovedkarakteren Nora. Samtidig som de ulike avslutningene kan brukes i en argumentasjon for å understreke den originale sluttscenens viktighet for forståelsen av stykket og hovedkarakteren Nora, er det relevant å være bevisst på hvordan Ibsens stykke har blitt transformert rundt i verden.

Holledge et al. (2016, s. 134) trekker i sin analyse av hvordan *Et dukkehjem* har blitt transformert for å tilpasses ulike kulturer og sosiale endringer i verden, frem det at stykket har et fleksibelt narrativ. Spesielt overraskende er det at Holledge et al. med et bredt blikk på adaptasjoner av *Et dukkehjem* i verden, ser at det er Torvald, ikke Nora, som er den mest stabile karakteren gjennom de ulike adaptasjonene (s. 135, 137). Sluttscenen på *Et dukkehjem* har blitt adaptert på mange ulike måter. For eksempel har vi sluttscener som Thomas Ostermeiers adaptasjon *Nora* i Berlin i 2002, der Nora skyter Torvald (Räthel, 2020, s. 73). Eller sluttscener der Nora forlater dukkehjemmet sammen med barna sine, som for eksempel Dariush Mehrjui iranske adaptasjonen *Sara* fra 1993 (Holledge et al., 2016, s. 146).

Det at sluttscenen på *Et dukkehjem* både kan og blir transformert på mange forskjellige måter, kan fungere som et argument mot sluttscenens viktighet for forståelsen av stykket og hovedkarakteren Nora. Vi kan fortsatt kjenne igjen historien fra Ibsens stykke i de ulike adaptasjonene som har transformert den berømte sluttscenen. Det samme argumentet kan brukes om Ibsens tenkte og alternative sluttscene, der *Et dukkehjems* narrativ fortsatt kommer frem selv om sluttscenene er endret. Et element som imidlertid er til stede i alle de tre

versjonene av stykket Ibsen arbeidet med, er oppgjøret mellom Nora og Torvald, og Noras selvrealisering. Det kan dermed argumenteres for at det er oppgjøret og selvrealiseringen, og ikke Noras utgang, som er det avgjørende for forståelsen av stykket og hovedkarakteren Nora. Ulikhetene mellom kjønnsrollene kommer fortsatt frem, selv om Nora ikke forlater dukkehjemmet.

Samtidig som det kan argumenteres for at de ulike sluttscenene ikke endrer det kjønnspolitiske temaet Ibsen belyser i *Et dukkehjem*, vil jeg argumentere for at det å endre sluttscenen gir et annet bilde av stykket og hovedkarakteren Nora. Gjennom Noras selvrealisering i oppgjøret med Torvald, og hennes utgang fra dukkehjemmets fire vegger, kritiserer Ibsen de sosiale strukturene knyttet til det naturlige og ulike kjønnsroller i samtiden. For at Nora skal oppnå sin individuelle frihet og ikke føye seg etter sin mann som understreker det naturlige ved hennes kjønnsroller, lar Ibsen Nora forlate dukkehjemmet når det vidunderligste ikke skjer. Torvald påtar seg ikke skylden, og samlivet mellom Nora og Torvald er ikke et ekteskap, hun er kun som en dukke for ham. Stykkets sluttscene er dermed et resultat av og en reaksjon på Noras kamp mot det naturlige i samfunnet, der Noras utgang kan gi oss som lesere eller tilskuere en opplevelse av renselse (*katharsis*). Renselsen kommer ved at Nora trer ut av dukkehjemmet for å forstå seg på den virkelige verden. Noras selvrealisering i oppgjøret med Torvald og lyden av porten som slås igjen etter Nora, er viktige kjernefunksjoner i stykket. Sammen understreker de hvordan Ibsen i *Et dukkehjem* tar til orde for at individuell frihet er viktigere enn naturlig forventede kjønnsplikter. Disse kjernefunksjonene er noe jeg vil se nærmere på i Brauns *Nora* og Fassbinders *Nora Helmer*, i en analyse av hvordan de endrede sluttscenene påvirker forståelsen av stykket og hovedkarakteren Nora.

3.1.3 Resepsjonsanalyse av *Et dukkehjem*

Da *Et dukkehjem* ble utgitt, skapte det sterke reaksjoner. Dette var Ibsen forberedt på, noe han uttrykte i et brev til den svenske teatersjefen Erik af Edholm 3. januar 1880: «At dette vilde møde indsigelse fra mange kanter, vidste jeg på forhånd: hvis [...] alle var enige om dette problem, så havde det været overflødig at skrive bogen» (Ibsen, 2009, s. 12). Noe av det som bidro til at stykket ble omdiskutert, var måten stykket signaliserte kvinners frigjøring og ga et stikk til mennenes posisjon i samfunnet. Dette er noe blant andre Amalie Skram peker på i sin anmeldelse av stykket i *Dagbladet* 19. januar 1880, med signaturen «-ie», der hun uttrykker hvordan stykket er en dom over ekteskapet, fedrene og spesielt «[...] over Ægtemændene, der

i hensynsløs Egoisme overser eller fornægter Hustruens Betydning og Bestemmelse, idet saamange af dem behandler dem ... som Dukker [...]» (Skram, 2018). Noe lignende trekkes frem i en anmeldelse i *Dagposten* 12. desember 1879, skrevet av signaturen «x.», som påpeker at boken sier til mennene hvordan de ikke har lov til å binde en kvinne til seg, når: «[...] Eders Forhold til hende blot er dette, «at I finder det morsomt at være forelsket i hende», naar der ikke er den dybe Kjærlighed og Agtelse tilstede [...]» (X, 2018). Samtidig som stykkets kritikk av samtidens syn på kjønnetenes posisjon i samfunnet skapte reaksjoner, var det spesielt spørsmål rundt Noras utgang som ble omdiskutert i samtiden.

I et brev til Hegel 14. april 1880, skrev Ibsen at leserne tok «[...] lidenskabeligt parti for eller imod stykket [...]» (Ibsen, 2009, s. 40). De delte meningene for og mot stykket, handlet både om man var enig i om Noras utvikling var troverdig, og om man var enig i hvordan man skulle tolke den siste scenen av *Et dukkehjem*. En av de som mente at utviklingen og slutten var troverdig og riktig, var en anmelder med signaturen «E.», som anmeldte stykket i *Stavanger Amtstidende og Adresseavis* 10. og 15. januar 1880. E understreker hvordan stykkets slutt er «[...] det eneste psykologisk rigtige» (E, 2018), og uttrykker videre at dersom det skulle endt annerledes, måtte Ibsen ha skrevet om stykket. Peter Gunelius Hansen sier seg enig i dette, når han i sin anmeldelse i tre deler, 7. 10. og 12. februar 1880, i *Kristianssands Stiftsavis og Adressekontors-Efterretninger*, reflekterer over hvordan Nora har levd i usannhet så lenge, at hun nå vil «[...] være sand baade mod sig selv, mod Helmer og mod Verden [...]» (Hansen, 2018). Camilla Collett sa seg enig i at Nora må forlate familien, men i et brev til John Paulsen 16. mars 1880, skriver hun at hun ikke er helt enig i hvordan Ibsen har fremstilt karakterenes utvikling frem mot sluttscenen, og at Ibsen kunne ha lagt til en helt ny akt, der «[...] Helmers sande Karakter mere kom frem, ligeoverfor det forvandlede Dukkebarn, hvorved hun [...] mere forståelig drives til det Fortvivlede» (Steen, 1954, s. 274).

En av de som var kritiske til både utviklingen av karakterene og sluttscenen på stykket, var Georg Brandes. I et brev til sin bror Edvard Brandes, skriver han at slutten på stykket er umulig: «Intet ligger [Nora] saa nær som at lyve. Derfor er Sandhedspathos'en til Slutningen usandsynlig» (Brandes & Brandes, 1940, s. 58). I tillegg til at kritiske samtidsanmeldelser var uenige i om utviklingen av karakterene var troverdig og om Nora skulle forlate familien, var det flere i samtiden som tolket sluttscenen på stykket som å gi et signal om at Nora kom til å vende tilbake til familien. En av de som uttrykte dette, var Conrad Falsen, som anmeldte *Et dukkehjem* i to deler i *Aftenbladet* 20. desember 1879 og 6. januar 1880. Falsen spør seg om stykket virkelig ender med «[...] en Skilsmisse eller maa Noras

Fjernelse kun tænkes som temporær?» (Falsen, 2018). Falsen mener for sin del at Nora «[...] ikke kommer lenger end til Fru Linde» (Falsen, 2018). En slik tolkning kommer også frem i Erik Vullums anmeldelse i *Dagbladet* 6. og 13. desember 1879, der han beskriver hvordan han leser sluttscenen på stykket som å signalisere et håp om at Nora og Torvald «[...] utvikler sig saaledes, at de i Sandhed kan blive Mand og Hustru» (Vullum, 2018).

Et poeng i en samtidsanmeldelse som skiller seg fra de delte partiene for og mot stykket, er en anmeldelse skrevet av signaturen «G.» i *Bergens Aftenblad* 2. januar 1880. G beskriver det som at Ibsen «[...] i dette Stykket ladet os blive staaende i Uvisheden» (G, 2018) om hva som skjer videre med Nora. En tolkning av at Ibsen lar mottakeren være uvitende om hva som skjer etter sluttscenen, kan signalisere at sluttscenen ikke har stor betydning for stykket, ved at Ibsen lar det være åpent for tolkning. Samtidig som *Et dukkehjem* kan tolkes som å ha en tvetydig sluttscene, som åpner opp for ulike tolkninger av hva som skjer med Nora og Torvald etter at vi hører drønnen av porten, vil jeg argumentere for at stykket ikke gir et signal om at Nora vender tilbake til familien. Selv om vi ser et skifte der Nora og Torvald har byttet roller når det kommer til det å tro på at det vidunderligste skal skje, er Noras selvrealisering en sterk endring ved hennes karakter. Selvrealiseringen og oppgjøret med Torvald er et vendepunkt i Noras utvikling. Dette understrekes av måten Nora uttrykker at «Ja, nu begynder jeg at forstå [situasjonen] tilbunds» (Ibsen, 1879, s. 157), fordi Torvald reagerer annerledes enn hun hadde forventet. Vendepunktet og selvrealiseringen i oppgjøret, fører frem til sluttscenen der Nora forlater dukkehjemmet. Dette vendepunktet er et signal om at Nora ikke vender tilbake.

De kritiske samtidsanmeldelsene av *Et dukkehjem* danner et bilde av at det var delte meninger og synspunkter rundt sluttscenen på Ibsens stykke. Knyttet til hovedfokuset i denne oppgaven, med spørsmålet om sluttscenens betydning for resepsjonen av stykket og hovedkarakteren Nora, kan de kritiske samtidsresepsjonene på den ene siden tale for sluttscenens viktighet. Dette kommer for eksempel frem ved måten Hansen og anmelderen med signaturen «E» tar til orde for hvordan sluttscenen er det eneste riktige utfallet av stykket, noe Collett sier seg enig i, til tross for at hun ønsker seg en tydeligere utvikling av karakterene. På en annen side kan samtidsanmeldelsene også tale mot sluttscenens viktighet, noe som kommer frem ved måten Brandes beskriver sluttscenen som umulig, og i måten Falsen og Vullum tolker det som at Nora kommer tilbake til sin mann etter stykkets slutt, og dermed gir et signal om at sluttscenen er uviktig. Det kan dermed tolkes som at synspunktene på sluttscenens betydning for resepsjonen av stykket, avhenger av om man er for eller mot stykket slik det opprinnelig kom fra Ibsens hånd. Jeg vil argumentere for at de kritiske

samtidsanmeldelsene understreker sluttscenens viktighet for stykket, ved måten sluttscenen var et tema for diskusjon i samtiden. Sluttscenens viktighet kan også komme frem om vi retter blikket mot den alternative tyske sluttscenen, som møtte kritikk i de tyske teatrene. Flere ulike sluttscener ble utspilt for å blidgjøre de tyske tilskuerne. Det at spørsmålet om hvordan *Et dukkehjem* skulle ende vakte stor interesse i samtiden, i kombinasjon med at det var ulike meninger knyttet til utviklingen av karakterene, der jeg anser oppgjøret og selvrealiseringen som vendepunkt, taler for at sluttscenen er det viktigste ved stykket og fremstillingen av hovedkarakteren Nora.

3.2 Harald Brauns *Nora*

Harald Brauns film *Nora* ble produsert i Tyskland i 1943 av det tyske filmselskapet Universum Film Aktien Gesellschaft (Ufa). Filmen hadde sin første visning i Salzburg 14. februar 1944. Braun var en tysk regissør som både skrev filmmanus og regisserte og produserte filmer. Han ble ansatt i filmselskapet Ufa i 1937. Ufa var et tysk filmselskap som ble underlagt nazistene da de kom til makten. Braun var assisterende regissør i Ufa, før han debuterte med sin første film som regissør i 1941/42 med filmen *Zwischen Himmel und Erde* (Kreimeier, 1999, s. 365). Etter sin debut var Braun en ettertraktet regissør, og *Nora* var bare starten på hans karriere (s. 365). I årene mellom 1937 og 1959 ga Braun ut 47 filmer (Filmportal, u.å.a). Siden *Nora* ble produsert og gitt ut i Det tredje riket under andre verdenskrig, er det viktig å gi en sosiopolitisk kontekst for filmen, for å kunne omtale og analysere filmen på en adekvat måte. Sammenlignet med den sosiopolitiske konteksten til Ibsens *Et dukkehjem* og Fassbinders *Nora Helmer*, anser jeg den sosiopolitiske konteksten til Brauns *Nora*, blant annet preget av sensur, som å spille en større rolle for fortolkningen enn mannen bak filmen.

Tysk kino blomstret under andre verdenskrig. Det tyske folket hadde forelsket seg i Hollywood-filmer, men i 1940 la den tyske propagandaministeren Joseph Goebbels ned et forbud mot amerikanske filmer (Holt, 2020, s. xii). Som Eric Rentschler (1996, s. 1) trekker frem, var Adolf Hitler og Goebbels bevisste på filmers evne til å mobilisere følelser og skape illusjon hos tilskuerne. Film ble brukt som et ideologisk våpen under naziregimet, og de tyske filmene laget under andre verdenskrig, må dermed sees i lys av denne konteksten. Samtidig er det ikke slik at alle filmene laget i denne perioden inneholder åpenlys propaganda. Vi må imidlertid være bevisste på det at Goebbels anså film og underholdning som å ha en politisk verdi, der skjult propaganda var det mest effektive (s. 259). Den ideelle filmen under

naziregimet skulle gi publikum en flukt fra realiteten, samtidig som det var en måte å drive skjult masse-manipulasjon på (s. 222). Publikum skulle påvirkes ved å eksponeres for menneskers følelser og handlinger på film, og filmverdens store navn var viktige å få med på skjermen (Holt, 2020, s. xii). Braun var på denne tiden en ny og ettertraktet regissør, som sammen med stjerneskuespillerne Luise Ullrich (Nora Helmer) og Viktor Staal (Robert Helmer) passet godt inn i oppskriften på en filmsuksess i Det tredje riket.

Nazi-filmindustrien produserte mange adaptasjoner av kjente litterære verk (Holt, 2020, s. xiii). Som Thor Holt peker på i sin doktoravhandling om tyske Ibsenadaptasjoner i Det tredje riket, var det ingen ikke-tyske forfattere som ble adaptert mer enn Ibsen (s. xiv). Adaptasjoner av Ibsens stykker utgjorde kun 0,5 prosent av det totale antallet filmer laget under naziregimet, men dette var mer enn Goethe, Schiller, Shakespeare og Hamsun kombinert (s. xvi). Bruken av Ibsens stykker i det nazistiske regimet preget av sensur og propaganda, er interessant når vi anser Ibsen som en dramatiker som satte samfunnsproblemer under debatt i sine stykker. Det tyske publikum mistet gradvis sin interesse for Ibsen fra 1910, med unntak av *Peer Gynt*, men fra 1930-tallet og utover 1940-tallet, økte interessen for Ibsens stykker igjen i Tyskland (s. xv–xvi). Men Ibsens stykker ble ansett som utdaterte, noe Goebbels uttrykte etter han så en teateroppsetning av *En folkefiende* i Berlin i 1930 (s. 3). Stykkene hans ble da modernisert og tilpasset en ny kontekst i Det tredje riket. Adaptasjonen av *Et dukkehjem*, med den sterke kvinnelige figuren Nora, inn i naziregimet er spesielt interessant med tanke på hvordan Hitler i en tale 8. september 1934 angrep kvinnebevegelsen og uttrykte at kvinner hørte hjemme hos sin mann og sine barn (s. xv). Det er dermed interessant å se nærmere på hvordan karakteren Nora og den berømte sluttscenen på *Et dukkehjem* er adaptert inn i Brauns film *Nora*.

3.2.1 Presentasjon av *Nora*

Harald Brauns *Nora* er en sort-hvitt-film med tysk tale. *Nora* har et persongalleri satt sammen av Nora Helmer, Robert Helmer (som Torvald kalles i filmen), doktor Rank, Johannes Brack (som navnet Nils Krogstad er endret til) og Helene Helmer (som erstatter frøken Linde). I tillegg til disse karakterene, får vi se gjester og ansatte hos ekteparet Helmer, som for eksempel Alvine og Balthazar. I filmen har ikke Nora og Robert barn. Handlingen i filmen foregår i Tyskland, og vi følger de ulike karakterene på flere forskjellige lokasjoner. For eksempel de to hjemmene til Nora og Robert, kontoret til Brack og hjemmet til doktor Rank. Filmen åpner med en handling, som vi kun får vite om gjennom retrospektive grep i *Et*

dukkehjem. Mens *Et dukkehjem* beskriver omstendighetene rundt Torvalds sykdom og Noras lån og forfalskning av farens underskrift gjennom replikker som avslører fortidens hendelser, har dette fått stor plass i første del av *Nora*. Dette er blant annet med på å illustrere hvordan filmmediet på en friere måte enn en teateroppsetning på en scene, kan hoppe mellom ulike scener, omgivelser og tidsperspektiver.

Filmen åpner med at vi følger Nora og Robert på utflukt i et åpent landskap. Parallelt med dette får vi skiftende scener som viser dialog mellom Helene og Rank, der de snakker om at de er bekymret for både Robert og Rank sin helse. Vel hjemme får Nora og Robert vite av Rank at Robert har fått den nye stillingen som bankdirektør. Robert får et illebefinnende, og i scenene som følger ser vi Robert som har feberdrømmer i sengen, mens Nora pleier ham. Tre måneder senere er Robert på bedringens vei, men ikke ute av livsfare. Nora overtaler Robert til å reise en tur sørover, etter anbefaling fra Rank. Pengene de trenger til reisen skal Nora låne av sin far baron Röcknitz, men når hun kommer frem til faren får hun vite at han er ute på jakt. Nora blir introdusert for Herr Brack, som er pantelåner og tar seg av farens forretninger mens han er ute på reise. Brack kan gi Nora det lånet hun trenger, men hun må få farens signatur på låneskjemaet før hun kan få pengene. Noras far kommer ikke hjem før Nora må dra, men Nora leverer et skjema til pantelåneren med farens signatur, før hun får pengene og reiser videre. I neste scene ser vi Brack som mottar et brev om at baronen døde i en jaktulykke dagen før, og han reiser hjem til baronen for å overta baronens eiendeler, fordi han var i gjeld. På kontoret til baronen ser Brack et brev Nora skrev til sin far, der hun skriver at hun ikke hadde tid til å vente på ham og at hun forfalsket hans underskrift for å få lånet.

I neste del av filmen ser vi hvordan Noras forfalskede underskrift skaper problemer noen måneder senere. I et møte som bankdirektør avslår Robert Brack som aktuell kandidat til medlem i bankens administrasjonsstyre, fordi han er kritisk til forretningene hans. Dette utløser Bracks utpressing av Nora. Under en auksjon der Noras far sine eiendeler auksjoneres bort, truer Brack med å avsløre Noras forfalskede underskrift, om hun ikke snakker med sin mann om Bracks stilling i banken. Nora forsøker å snakke med Robert om Brack, men Robert kaller Nora et barn og sender et brev til Brack som avslår han som en aktuell kandidat til stillingen i banken. Nora og Robert skal holde et selskap og gjestene begynner å ankomme. Parallelt med dette ser vi Brack som reiser til Helmer-parets hjem for å konfrontere Nora. Til forskjell fra *Et dukkehjem* betror ikke Nora seg til Kristine Linde om lånet i Brauns film. I stedet henter hun til Alvine om at hun har bidratt mer til huset enn alle tror, og betror seg til Robert om at det var Brack hun lånte penger av, ikke hennes far.

I siste del av filmen ser vi Nora som forsøker å unngå at Robert får vite om pengelånet og den forfalskede underskriften. Brack konfronterer Nora med at han skal avsløre alt om hun ikke overtaler Robert til å endre mening om Bracks stilling. De blir avbrutt av gjestene som ønsker at Nora skal danse for dem, og vi ser Nora i en opphetet fremføring av tarantellaen. Til forskjell fra *Et dukkehjem* som fremstiller fortiden mellom Kristine og Krogstad, ser vi i *Nora* en dialog mellom Helene og Brack, der de snakker om deres fortid og hun forteller ham at Robert er hennes sønn. Brack drar fra selskapet etter å ha lagt igjen en beskjed til Robert om at de må snakke sammen. Etter selskapet mottar Robert beskjeden fra Brack, og Nora avslører at hun vet hvorfor Brack vil snakke med ham. Hun forteller Robert alt, og Robert reagerer med å kalle Nora en kriminell og uttrykker hvor bekymret han er for sin posisjon i samfunnet. Nora blir sjokkert over Roberts reaksjon og uttrykker sin skuffelse over at de ikke forstår hverandre. Dette skiller seg fra oppgjøret i *Et dukkehjem*, der Nora uttrykker at hun må følge pliktene overfor seg selv. Nora drar til Rank, der hun får vite at han er døende og at han elsker henne. Nora elsker Robert og vil ikke miste ham, og drar tilbake til Alsen der de bodde før. Robert kommer stormende inn til Rank for å lete etter Nora, men hun har dratt. Dagen etter forteller Robert sin mor hva som har skjedd. Helene sier til Robert at hun selv har opplevd å gjøre feil, men at kjærligheten mellom mann og kone er det viktigste. Robert uttrykker at han må si opp sin stilling for å unngå at det går utover Nora, og mottar så et brev fra Rank som forteller ham hvor Nora har dratt. Helene drar til Brack for å snakke med han om utpressingen, og Brack gir Helene beviset på Noras forfalskede underskrift. I filmens siste scene ser vi Robert som kommer stormende inn til Nora. Robert og Nora har en dialog, som resulterer i en radikalt annerledes slutt, sammenlignet med den som er i *Et dukkehjem*:

Robert
 We'll get over it, Nora. You and I.

Nora
 You? But you couldn't...

Robert
 I'll resign from my job.

Nora
 No.

Robert
 I will. Then I can defend you, help you...

Nora
 No, Robert, you mustn't. Think of your reputation, your plans, your career, everything would be over.

Robert
 No, it wouldn't. Everything would start anew. For the two of us, everything would start anew. Perhaps we've now learned how to be married.

Nora
 Perhaps...

(Braun, 1944, 1:39:18–1:39:55)

Nora og Robert går så hånd i hånd ut av huset. Kameraet blir igjen inne, mens vi ser Nora og Robert gå ut av døren og inn mot en ny fremtid sammen (se figur 3).



Figur 3 (Braun, 1944, 1:40:20)

3.2.2 Analyse av *Nora* med fokus på sluttscenens betydning for filmen

Harald Brauns *Nora* signaliserer tydelig ved åpningssekvensen at det er en film basert på Ibsens skuespill: «*Nora*, after motives of Ibsen's play» (Braun, 1944, 00:00:19). På samme måte som jeg tolker Noras selvrealisering i oppgjøret med Torvald, samt Noras utgang som kjernefunksjoner i *Et dukkehjem*, og dermed spesielt viktige for forståelsen av stykket og hovedkarakteren, anser jeg oppgjøret mellom Nora og Robert og den siste lykkelige scenen, som kjernesener i *Nora*. Det er disse elementene jeg vil fokusere på i analysen av sluttscenens betydning i Brauns film. Min analyse av *Et dukkehjem* vil fungere som et grunnlag i analysen av både *Nora* og *Nora Helmer*. Samtidig er det viktig å påpeke at *Nora* er en selvstendig film, og at formålet med den følgende analysen ikke er å sammenligne hvor mye Brauns film ligner på Ibsens stykke, men heller å påpeke hvordan kjernefunksjonene og kjernesenerne er ulike, som et ledd i å si noe om hva det å endre sluttscenen gjør med forståelsen av historien om Nora Helmer.

I *Nora* er den berømte sluttscenen fra *Et dukkehjem*, der Nora forlater familien, transformert til den mest lykkelige slutten på stykket i filmhistorien; Nora og Robert går hånd i hånd sammen ut av huset, mot en ny start. Dette er en radikalt annerledes sluttscene, som i stedet for å fremme individuell frihet og signalisere et oppgjør mot samtidens syn på kjønnesens posisjon i samfunnet, gir et inntrykk av å sette kjærlighet og ekteskapet mellom mann og kone høyere enn noe annet. Den transformerte sluttscenen i Brauns film benytter seg, gjennom transposisjon, av mediespesifikke egenskaper som filmmediet har til forskjell fra det tekstuelle ved skuespillgenren. Lystig og dramatisk musikk øker i lydnivå når Nora og

Robert forlater hjemmet sammen og lys benyttes som et element for å signalisere at Nora og Robert går sammen ut av det mørke huset, mot den lyse horisonten og en lys fremtid. Dette står som en kontrast til Torvalds håpefulle utrop etter Nora, etterfulgt av drønnet av porten som slås i lås etter at Nora forlater familien i *Et dukkehjem*.

Samtidig som sluttscenen i *Nora* er transformert fra den vi kjenner fra *Et dukkehjem*, er filmen gjenkjennelig som en adaptasjon av Ibsens kjente stykke. Historien om Nora som låner penger og forfalsker sin fars underskrift, noe hun gjør på grunn av sin kjærlighet til sin mann, kommer fortsatt frem. Dette kan tale for at det å endre sluttscenen ikke har en stor innvirkning på forståelsen av narrativet som en helhet. Samtidig bidrar de to transformerte kjernescenene i *Nora* til å fremme noe annet enn det som fremmes i *Et dukkehjem*. For å få et bilde på hva den lykkelige sluttscenen i *Nora* gjør med forståelsen av historien vi kjenner fra Ibsens stykke, kan det være nyttig å se nærmere på hvordan de to kjernescenene er transformert. Oppgjøret mellom Nora og Robert kan anses som vendepunktet i filmen, og måten karakterene reagerer og agerer her, er med på å bygge opp til filmens siste scene.

Når sannheten om det Nora har forsøkt å holde skjult for Robert kommer frem i lyset, reagerer han med vantro og skuffelse. Han kaller Nora en kriminell og uttrykker at han er redd for hvordan dette vil påvirke ham: «My position. My reputation. My whole life. All gone to hell» (Braun, 1944, 1:24:47). Dette er en reaksjon vi kjenner igjen fra den Torvald har i *Et dukkehjem*. Men til forskjell fra Torvald, uttrykker ikke Robert hvordan deres ekteskap nå kun skal opprettholdes for syns skyld. Siden Nora og Robert ikke har barn, noe Ibsens karakterer har, er det ikke snakk om hvordan Nora ikke lenger er skikket til å oppdra deres barn. Fokuset på oppgjøret mellom Nora og Robert ligger i stedet på skuffelse, både rundt det Nora har gjort og rundt det ekteskapelige forholdet.

Både Ibsens og Brauns Nora uttrykker skuffelse over sin manns reaksjon, og får en åpenbaring over hvordan ekteskapet deres kun er fint på overflaten. I oppgjøret med Robert, sier Nora at de ikke forstår hverandre: «No. You don't understand me. We don't understand each other» (Braun, 1944, 1:25:08–1:25:14). Nora uttrykker sin skuffelse over at Robert kun tenker på seg selv og ikke viser sin kjærlighet når hun trenger hans hjelp: «Where? Where are you, Robert? I cannot find you. I've searched for you for so long. But all the time you were only with yourself. And I remained outside» (1:25:26–1:25:40). På samme måte som Nora i *Et dukkehjem* understreker hvordan samlivet med mannen ikke er et ekteskap, påpeker Nora det samme om samlivet med Robert i Brauns film. Oppgjøret mellom Nora og Robert kan på den ene siden tale mot at det å endre sluttscenen på Ibsens kjente stykke påvirker forståelsen. Dette fordi historien om et ekteskap mellom en mann og en kone som er som fremmede for

hverandre, fortsatt kommer frem. På den andre siden er det en vesentlig forskjell mellom Ibsens Nora og Brauns Nora når det kommer til hva de ønsker å få ut av oppgjøret med sin mann.

Mens Nora i *Et dukkehjem* vektlegger at hun må følge pliktene overfor seg selv i oppgjøret med Torvald, er det kjærligheten til Robert som driver Nora i de siste scenene av Brauns film. Dette kan være med på å påvirke forståelsen. Når Nora drar til Rank etter oppgjøret med Robert, ber den døende Rank Nora om å reise sammen med ham i hans siste gjenlevende måneder. Nora sier at hun ikke kan bli med, fordi da ville hun mistet Robert: «You see, Doctor, there are people one cares about, with all one's heart. Then there are the people one loves. And I love Robert. More than anything. And I'll wait for him» (Braun, 1944, 1:30:03–1:30:20). I Brauns film er hva Nora vektlegger som det viktigste etter oppgjøret med sin mann, transformert fra hennes plikter overfor seg selv, til hennes kjærlighet til sin mann. Dette er med på å gi oss et annet bilde av hovedkarakteren. Nora er ikke lenger det sterke individet som går mot samfunnet og må bryte ut av dukkehjemmet for sin individuelle frihet. Hun blir i stedet en kone, som setter kjærligheten til sin mann over de hellige pliktene overfor seg selv. Oppgjøret i *Et dukkehjem* kan oppfattes som et ledd i å signalisere individets frihet og å sette det kjønnspolitiske skillet i samtiden under debatt. I *Nora* forstås oppgjøret som et ledd i å understreke hvordan mann og kone må jobbe sammen for å danne et godt ekteskap, og tilgivelse skal vise seg å være en viktig del av Brauns film.

Holt (2020, s. 242) antyder i sin doktoravhandling hvordan *Nora* kan forstås som en krigsfilm og det han kaller for tilgivelsens kino. Det at filmen vektlegger tilgivelse, noe som er en motsetning til nazistisk ideologi, beskriver Holt som å peke frem mot oppløsningen av Det tredje riket (s. 242). Tilgivelse, kjærlighet og en ny start med den lykkelige sluttscenen i *Nora*, kan tolkes som viktige signaler for sensurmakten å sende mot slutten av andre verdenskrig. Tilgivelsesaspektet i *Nora* kommer for eksempel frem i Roberts handlinger og dialog med både Rank, Helene og Nora i de siste scenene av filmen. Rank understreker til Robert hvordan Nora elsker Robert, og hvor heldig Robert er som har en kvinne som hengir seg til ham: «[...] And this woman, once in her life, commits a foolishness. For you. And how do you thank her? [...]» (Braun, 1944, 1:33:13–1:33:19). Rank er skuffet over at Robert ikke tilgir Nora, når hun elsker ham så sterkt. Helene uttrykker også at Robert bør tilgi Nora for det hun har gjort, men over alt mener Helene at Robert burde forstå sin kone. Hun forteller sin sønn at hun også har begått feil, slik som Nora, men deler videre hvordan hun har lært av sin avdøde mann: «[...] And I've learned through your father, my boy, that love means more than that» (1:35:32–1:35:38). Måten både Rank og Helene vektlegger at kjærligheten er viktigere

enn de feilene man har gjort, er med på å fremme et fokus på tilgivelse og mulighet for en ny start. Dette gir oss et annet inntrykk av historien om Helmer-ekteparet enn den Ibsen forteller oss i *Et dukkehjem*, der Nora må bryte ut av dukkehjemmet for å starte på nytt alene.

Tilgivelse i *Nora* kommer spesielt til syne i dialogen mellom Nora og Robert i stykkets siste scene. Mens Torvald i *Et dukkehjem* trekker tilbake sine skarpe utsagn mot Nora etter at Krogstad har returnert gjeldsbeviset, tilgir Robert sin kone i *Nora* og er villig til å si fra seg sin stilling i banken for å redde henne, før han får vite at Brack har gitt beviset på den forfalskede underskriften til Helene. Dette kan tolkes som at i den siste kjernes scenen i *Nora* skjer det både Brauns og Ibsens Nora venter på; Noras mann tilgir henne og er villig til å ofre seg for det hun har gjort. I *Et dukkehjem* skjer aldri det vidunderligste, og Nora forlater Torvald. I *Nora* tilgir Robert sin kone for det hun har gjort, på grunn av kjærligheten mellom dem. Når Robert kommer løpende til Nora i huset deres i Alsen, med dramatisk musikk i bakgrunnen, godtar Nora at han kommer henne til unnsetning, fordi hennes kjærlighet til Robert er viktigere enn noe annet. Nora og Robert tilgir hverandre og får mulighet til å starte på nytt, sammen: «[...] Perhaps we've now learned how to be married» (Braun, 1944, 1:39:49). Dette er en kontrast til Ibsens Nora som setter sine plikter overfor seg selv høyest.

Tilsynelatende fremmer ikke Brauns film en politisk agenda på samme måte som Ibsens stykke gjør. Mens kjernefunksjonene i Ibsens stykke signaliserer en kritikk av samfunnet og det kjønnspolitiske skillet, kan kjernes scenene i *Nora* i større grad fremstå som å fremme en historie med fokus på en «feel-good» avslutning. Brauns film er dermed i tråd med Goebbels ønske om at film skulle ha en underholdningsverdi og gi det tyske folket en flukt fra krigens realitet. Det at *Nora* kan tolkes som å i større grad fremme en Hollywood-aktig sluttscene, enn det politiske vi kan lese frem i *Et dukkehjem*, endrer forståelsen av stykket radikalt. Sluttscenen i *Nora* fremstår da som en skarp kontrast til alle de tre sluttscener Ibsen skrev under utarbeidelsen av *Et dukkehjem*. Samtidig kan en politisk agenda i Brauns film komme til syne, om vi retter blikket mot filmens sosiopolitiske kontekst.

Nora er gitt ut i en sosiopolitisk kontekst preget av det nazistiske regimet, der sensur spilte en viktig rolle. Ifølge det offisielle sensurdokumentet til Brauns film, hadde *Nora* en aldersgrense på 14 år («Nora. Prüf-Nr. 59830», 1944). Sammenlignet med andre filmadaptasjoner i Tyskland på denne tiden, som *Peer Gynt* og *Ein Volksfeind*, som hadde en aldersgrense for ungdom helt opp til 17 år, var dette en lav aldersgrense (Holt, 2020, s. 256). Det at filmen passerte sensuren med en relativt lav aldersgrense, kan fortelle oss mye om hvordan vi skal forstå filmen. For eksempel kan *Nora*, som fremmer kjærlighet og ekteskap, være ment som et signal til den tyske befolkningen om hvordan regimet ønsket at familielivet

skulle være, og spesifikt til kvinnene om at de måtte bli hos sin mann. En lignende tolkning trekkes frem av Uwe Englert (2001, s. 130), som påpeker at konteksten av de sene krigsårene kan bidra til en forståelse av filmen som en appell til kvinner om at de ikke skulle forlate sine menn, som på denne tiden befant seg på krigsfronten.

Sluttscenen i Brauns film er en sterk motsetning til hvordan livet var for de fleste menneskene i Tyskland i samtiden. I tillegg til at film skulle fungere som en flukt for tilskuerne, ønsket Goebbels at film skulle fremme de holdningene og synspunktene som var viktige i Det tredje riket på en skjult måte. Ibsens måte å fremme individuell frihet og kritisere samfunnet på, passet ikke inn i det nazistiske regimet. Ibsens heroiske Nora, som står opp for sine plikter overfor seg selv og sin individualitet utenfor sine samfunnsbestemte kjønnsroller, var et bilde som kolliderer med Hitlers syn på kvinner. Hitler uttrykte at kvinner tilhørte familien, mannen, barna og hjemmet, og at de ikke skulle være tro mot seg selv (Holt, 2020, s. xv). Den frigjorte Nora måtte vike for en versjon av narrativet som var tilpasset, gjennom transkulturasjon, det bildet på kvinners posisjon i samfunnet som sensurmaktene stod for. Den lykkelige og forsonende slutten, som er i tråd med sensurmaktens syn på kvinners posisjon i samfunnet, kan dermed oppfattes som politisk motivert, på en annen måte enn Ibsens sluttscene. I stedet for å kritisere de sosiale strukturene i samfunnet, slik Ibsen gjør i *Et dukkehjem*, fremmer Brauns *Nora* de sosiale strukturene som var viktige for nazistene, ved at ekteskap, tilgivelse og kjærlighet settes over alt annet.

Ibsens stykker ble ansett som utdatert i samtidens Tyskland, og stykkene hans ble transformert til det som ble ansett som mer moderne og gjenspeilende for hvordan det tyske samfunnet skulle være. I et intervju med Harald Braun i pressepakken til filmen, beskriver han *Nora* som en transformasjon av Ibsens utdaterte stykke, tilpasset sin egen samtid («*Nora*», 1944, s. 14). Braun uttrykker videre at han ikke har vært voldelig mot Ibsens stykke, når han har satt historien inn i det han kaller en mer moderne sfære (s. 14). Ibsens individualitet var ikke i tråd med nazistisk ideologi. Måten Braun omtaler endringene som en positiv transformasjon tilpasset en annen sosiopolitisk kontekst, kan tale for at det å endre sluttscenen påvirker fortolkningen, fordi det gir oss en annen forståelse enn det sluttscenen i *Et dukkehjem* gir. Braun peker videre på hvordan han hadde andre muligheter til å fortelle sin historie om Nora, enn det Ibsen hadde (s. 14). Dette kan være en indikasjon på at han var bevisst på transposisjoneringen fra den dramatiske teksten til filmmediet, og hvilke fordeler han kunne utnytte ved det. I pressepakken omtales transformasjonene i Brauns film som noe positivt, og det er spesielt interessant hvordan Ibsens alternative tyske sluttscene brukes som et argument for å forsvare Brauns lykkelige slutt (s. 9). Det at Ibsen kunne endre sluttscenen

uten å endre andre elementer ved stykket, blir omtalt som et tegn på at det ikke er en overbevisende utvikling av karakterene i *Et dukkehjem*. Denne kritikken av utviklingen av Ibsens karakterer inn mot sluttscenen, er noe vi kan kjenne igjen fra enkelte norske kritiske samtidsresepsjoner av *Et dukkehjem*.

Som Holt (2020, s. 4) peker på, er ikke en norsk setting uskyldig i kontekst av det tredje riket. Brauns *Nora* kan vise oss hvor viktig konteksten er for fortolkningen av en film. Samtidig som det kan argumenteres for at Ibsens historie om Nora som forfalsker sin fars underskrift og forsøker å skjule dette for sin mann, fortsatt kommer frem selv om filmen har en lykkelig slutt, vil jeg argumentere for at det at Nora setter sin kjærlighet til Robert over pliktene overfor seg selv, er med på å endre forståelsen i stor grad. Mens sluttscenen i *Et dukkehjem* fremmer individuell frihet og en sterk kvinnelig skikkelse som setter pliktene overfor seg selv høyere enn alt annet, fremmer sluttscenen i *Nora* tilgivelse og kjærlighet. Den lykkelige sluttscenen i *Nora* viser oss at den siste scenen er viktig for fortolkningen, og at dersom Nora blir i ekteskapet med mannen, gir det en annen forståelse enn det sluttscenen i *Et dukkehjem* gir.

3.2.3 Resepsjonsanalyse av *Nora*

På samme måte som Brauns filmadaptasjon av *Et dukkehjem* må forstås i lys av den sosiopolitiske konteksten til det nazistiske regimet, må også samtidsresepsjonen forstås i lys av denne konteksten. Samtidsresepsjonene var, på samme måte som filmen, underlagt sensur. De kritiske samtidsanmeldelsene kan derfor tenkes å ha andre formål enn det vi i dagens samfunn tenker slike anmeldelser skal gi oss. For eksempel kan de tyske kritiske samtidsanmeldelsene i større grad være skrevet for å fremme filmen gitt ut av sensurmakten, i stedet for å gi en kritisk tilnærming til den. I det følgende vil jeg gi en resepsjonsanalyse av tyske kritiske samtidsanmeldelser av *Nora*, samt trekke inn pressepakken til filmen og utsagn fra Goebbels' dagbokinnlegg. Jeg vil påpeke at tilgangen til den kritiske samtidsresepsjonen er svært begrenset, da lite er digitalisert og mye av materialet ikke er åpent for tilgang. I tillegg vil det være en begrensning at samtidsresepsjonen jeg vil trekke inn, gjerne skal kommentere noe om Brauns sluttscene, kontra sluttscenen i *Et dukkehjem*. Den følgende resepsjonsanalysen vil kun være basert på det materialet jeg har tilgang til, og her vil Holts doktoravhandling være veiledende for materialet. Jeg vil også trekke inn Holts tolkning av *Nora* for å kontekstualisere min analyse av hva det å endre sluttscenen gjør med forståelsen.

Det var tilsynelatende ikke misnøye med den endrede sluttscenen i Brauns film i Tyskland i samtiden. De tyske kritiske samtidsresepsjonene av *Nora*, fokuserte i stor grad på å belyse de positive sidene ved måten filmen adapterte Ibsens stykke inn i samtiden på. Dette kommer for eksempel til syne i Irmgard Schultzs (1944) anmeldelse av *Nora* i *Der neue Tag* 28. august 1944, der filmens måte å møte det moderne menneskets behov gjennom en klar og livsbekreftende løsning, roses. Schultz uttrykker dermed en positiv holdning til den lykkelige sluttscenen. Felix Hanselheit (1944) er enig i at handlingen i Brauns film er tilpasset det moderne mennesket, og skriver i sin anmeldelse i *Film-Kurier* 25. februar 1944 at Ibsens stykke er adaptert på en fin måte i filmen. Dette gir også et inntrykk av at den transformerte sluttscenen anses som en fin måte å modernisere Ibsens stykke på, noe som taler for at det å endre sluttscenen på stykket endrer forståelsen, da Ibsens sterke kvinnelige skikkelse ikke passet inn i Det tredje riket. De positive holdningene til *Nora* og den lykkelige sluttscenen, er også noe propagandaministeren Goebbels var enig i. I et dagbokinnlegg han skrev 21. november 1943, beskriver han *Nora* som en film som lykkes i å modernisere det støvete temaet i Ibsens stykke, slik at det passet inn i det moderne livet (Goebbels, 1944, s. 331).

Samtidig som *Nora* passerte sensur med en relativt lav aldersgrense på 14 år, og fikk støtte fra både propagandaministeren og samtidskritikere, kan det tenkes at det ikke bare var positive syn på måten Braun transformerte drønnen av porten som slås i lås etter Nora til den lykkelige sluttscenen. Det kan tenkes at det på grunn av det nazistiske regimet og den strenge sensuren, for det meste var de positive anmeldelsene som ble utgitt. Samtidig er det interessant å trekke frem det at Goebbels, ett år etter hans dagbokinnlegg der han skriver varmt om *Nora*, uttrykte et mer negativt synspunkt. Den 12. desember 1944, skriver han at han går skarpt imot filmers tendens til å flykte fra konflikter, og mot filmer som ikke tar opp problemer som har betydning for det moderne mennesket (Goebbels, 1996, s. 400–401). Goebbels uttrykker videre at en Ibsen-stemning er uinteressant og ikke relevant for et mer moderne samfunn (s. 401). Denne kritiske holdningen til Ibsens stykker, er mer i tråd med det nazistiske regimet, enn måten tilgivelse og kjærlighet blir fremmet i Brauns film. Det kan argumenteres for at Goebbels' endrede syn på filmen, kan tale mot at det å endre sluttscenen gir en annen forståelse av historien fra Ibsens stykke, da det spesifikt er en Ibsen-stemning han kritiserer. Ibsens stykker preget av individualitet og kritikk av samfunnet, passet ikke inn med det Goebbels og det nazistiske regimet stod for.

Dagens resepsjon av *Nora*, som ikke er underlagt Det tredje rikets sensur, kan tenkes å gi en mer kritisk og fri tilnærming til filmen enn samtidsresepsjonene. I den tyske portalen for kino og filmkultur beskrives Brauns film som en grov forfalskning av Ibsens samfunnskritiske

drama ved måten den er transformert til en rørende historie med en lykkelig slutt (Filmdienst, u.å.a). Samtidig som narrativet i filmen her omtales som å ligne det narrative vi kjenner fra *Et dukkehjem*, vil jeg argumentere for at måten sluttscenen i *Nora* beskrives som en grov forfalskning av Ibsens stykke, taler for at det å endre den siste scenen endrer forståelsen. Dette begrunnet med hvordan *Nora* omtales som å ha en rørende historie, en beskrivelse som ikke passer med Ibsens stykke. I sin doktoravhandling beskriver Holt (2020, s. 249) *Nora* som en krigsfilm som skulle styrke krigsmorale hos folket, og påpeker hvordan filmen, utgitt i kontekst av den nazistiske ideologien, fremmet en flukt fra krigen, med en lykkelig og romantisk slutt. Kino var den eneste kulturelle møteplassen i Berlin på denne tiden, og filmer var derfor viktige for både å underholde og å gi håp til den tyske befolkningen. Holts tolkning av Brauns film som en krigsfilm, er interessant ved måten det fremmer en helt annerledes forståelse av historien om Nora, enn den vi kjenner fra *Et dukkehjem*. Dette er dermed i tråd med min tolkning av at måten sluttscenen er endret på i Brauns film, endrer forståelsen og resepsjonen av historien vi kjenner fra Ibsens stykke.

Nora er en film som sender en moralsk beskjed om tilgivelse, og vektlegger kjærlighet over alt annet. Måten det i samtidsresepsjonen var et fokus på det positive ved de moderne endringene ved historien, kan være med på å støtte min tolkning av at den endrede sluttscenen i *Nora* er med på å påvirke forståelsen. Samtidig er det interessant at Goebbels endret sin mening om filmer som *Nora*, noe som kan være en indikasjon på at selv om man endrer sluttscenen og andre elementer ved stykket, så kommer Ibsens narrativ, som ikke passet inn i Det tredje riket, fortsatt frem. Forstått på denne måten kan det argumenteres for at det å endre sluttscenen ikke påvirker forståelsen av historien. Samtidig mener jeg at Brauns film, spesielt i lys av den sosiopolitiske konteksten, fremmer noe helt annet politisk, enn det Ibsens stykke gjør. En slik forståelse kommer til syne i dagens resepsjoner av *Nora*, som beskriver hvordan filmen forteller oss en annen historie enn *Et dukkehjem*. Tilgivelse, kjærlighet og en lykkelig slutt, står i sterk kontrast til individualitet, kjønnsroller og drønnet av porten som slås i lås etter Nora. Den lykkelige sluttscenen i *Nora* påvirker dermed forståelsen og resepsjonen, fordi det gir oss et annet bilde på historien fra *Et dukkehjem* om Nora Helmer.

3.3 Rainer Werner Fassbinders *Nora Helmer*

Rainer Werner Fassbinders filmadaptasjon *Nora Helmer* er en TV-produksjon, som ble produsert i 1973 av det tyske produksjonsselskapet Telefilm Saar. Filmen ble vist for første gang 3. februar 1974. Dette var før Berlinmurens fall, da Tyskland fortsatt var da delt i Øst og

Vest. Fassbinder var en kjent filmskaper i Tyskland under den kalde krigen. Han var både skribent, regissør og skuespiller. Etter han hadde medvirket som assisterende regissør, debuterte Fassbinder som regissør med kortfilmen *This Night* i 1966 (Elsaesser, 1996, s. 309). Fassbinder var en produktiv filmskaper. Fra 1966 og frem til sin død i 1982 regisserte han 64 filmer og medvirket i flere (Filmportal, u.å.b). Fassbinders liv var skandaløst og turbulent. Som filmskaper bidro han til å transformere tysk kino i etterkrigstiden, gjennom måten han bidro til at tysk kino fikk internasjonal anerkjennelse.

Fassbinder lagde filmer som hadde som formål å bevege mennesker. Filmene hans handler om ulike deler av samfunnet, og den politiske sfæren kritiseres ved måten Fassbinder representerte en motkultur til samfunnet i etterkrigstidens Tyskland (Elsaesser, 1996, s. 38). Ved å ta et standpunkt mot en offer-tankegang, belyser filmene hans ulike maktrelasjoner. Fassbinder ga ut en triologi som belyste ulike kvinnelige skjebner, med de politiske filmene *Die Ehe der Maria Braun* (1978/79), *Lola* (1981) og *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1981/82). I tillegg til å skrive sine egne historier, adapterte Fassbinder enkelte klassiske narrativer, deriblant *Nora Helmer*. I filmadaptasjonen av Ibsens stykke spiller Margit Carlsen Nora og Joachim Hansen spiller Torvald. Gjennom hans politiske blikk på verden, der blant annet den tyske borgerlige familien med det heteroseksuelle paret ble kritisert, ga Fassbinder et nytt blikk på de klassiske fortellingene han adapterte (s. 22). Når jeg i det følgende skal analysere hva det å endre sluttscenen på Ibsens *Et dukkehjem* gjør med forståelsen, er det interessant å påpeke hvordan Fassbinder har en ganske annen forståelse av stykket enn den jeg har presentert med fokus på individuell frihet, kvinnelig frigjøring og et oppgjør mot de regjerende kjønnsrollene i samfunnet. Som Ronald Ng (2011, s. 258) trekker frem, har Fassbinder selv beskrevet hvordan han ikke leser Nora som en karakter som fremmer kvinners frigjøring. Det er det viktig å være klar over i en analyse av sluttscenen i *Nora Helmer*.

3.3.1 Presentasjon av *Nora Helmer*

Rainer Werner Fassbinders *Nora Helmer* er en TV-film med tysk tale i farger. *Nora Helmer* har et persongalleri satt sammen av Nora Helmer, Torvald Helmer, Kristine Linde, Krogstad og doktor Rank. I tillegg møter vi Marie og Helene, som er barnepike og stuepike hos Helmer-paret. I filmen har Nora og Torvald barn, men vi får ikke se barna. De er kun noe som omtales i dialog mellom karakterene i filmen. Hele handlingen i *Nora Helmer* foregår, på samme måte som i *Et dukkehjem*, hjemme i stuen til Nora og Torvald. Filmens

handlingsforløp er til forskjell fra *Nora*, lik den vi kjenner fra *Et dukkehjem*. Dialogene er også tett opp til Ibsens stykke.

Nora Helmer åpner med at vi ser et hvitt og moderne hjem. Kameraet filmer stuen gjennom glass, slik at vi som seere er utenfor og ser inn. På samme måte som i første akt av *Et dukkehjem*, avsløres det at Nora har lånt penger bak sin manns rygg gjennom dialog mellom Nora og Kristine. Torvald har fått ny stilling som bankdirektør. Gjennom dialog mellom Nora og Krogstad presenteres komplikasjonene i stykket, der Krogstad bruker Noras forfalskede signatur som et pressmiddel for å sikre sin stilling i banken. Nora forsøker å snakke med Torvald om Krogstads stilling, men Torvald beskriver Krogstad som et moralsk vrak, på grunn av at han har forfalsket en underskrift. Det som skiller denne første delen av filmen med første akt i *Et dukkehjem*, er den dystre stemningen. Noras lure oppførsel når hun sniker til seg makroner, og sjargongen der Torvald lystig omtaler Nora som en lerkfugl, er borte. Kameraets og karakterenes posisjon er sterkt påvirket av speil og glass i *Nora Helmer*.

I den andre delen av filmen fortsetter handlingen å ligne den i *Et dukkehjem*. Noras dialog med Kristine, Rank, Torvald og Krogstad fremstiller samme utvikling som i Ibsens stykke. Rank deler sin sykdom og sin kjærlighet for Nora, Torvald sender Krogstad et brev om hans avskjedigelse og Krogstad truer Nora med å avsløre forbrytelsen hun har begått og legger igjen et brev til Torvald i brevkassen, som avslører hele saken. Kristine lover å hjelpe Nora ved å snakke med Krogstad, men han har dratt på landet. Nora overtaler Torvald til å ikke se i brevkassen eller holde på med forretningssaker, før kostymballet hos Stenborgs kvelden etter. Han skal bruke tiden sin på å hjelpe Nora med å forberede tarantelladansen. Til forskjell fra i *Et dukkehjem* og *Nora*, får vi ikke se Noras øvelse på eller fremførelse av tarantelladansen i *Nora Helmer*. Nora reflekterer heller ikke over at hun har «[...] Enogtredive timer at leve i» (Ibsen, 1879, s. 127) i Fassbinders film, men Noras selvmordstanker fremstilles allikevel gjennom hennes samtaler med Krogstad. En interessant ting ved dialogen mellom Nora og Krogstad i filmen, er måten de står tett opp mot hverandre og dialogen ender med at de kysser raskt.

I siste del av filmen ser vi Nora og Torvald som kommer hjem fra selskapet hos Stenborgs, og Kristine som møter dem i stuen fordi hun ville se Nora i kostymedrakten. Kristine informerer Nora om at hun har snakket med Krogstad, og forsikrer henne om at hun ikke har noe å frykte, men at hun må fortelle alt til Torvald. Dialogen mellom Kristine og Krogstad fra *Et dukkehjem*, der de snakker om fortiden og en ny fremtid sammen, er her noe vi bare får høre gjennom det Kristine forteller. Vi ser så Torvald som til slutt henter ut innholdet i brevkassen. Her avsløres det at Rank har låst seg inne for å dø, ved at han har lagt

igjen to visittkort med kors på. Rank kommer ikke innom Helmer-paret på vei hjem fra selskapet, slik han gjør i Ibsens stykke. Torvald leser brevet fra Krogstad, og på samme måte som i *Et dukkehjem* konfronterer han Nora, og kaller henne en uansvarlig hustru. Underveis i dialogen mellom Nora og Torvald mottar de et brev fra Krogstad, der han sender tilbake gjeldsbeviset. Torvald utbryter at han er reddet, og Nora har så sin åpenbaring om ekteskapet med Torvald. Nora kler seg om og innleder et oppgjør med mannen, som er likt det som fremstilles i *Et dukkehjem*. Nora uttrykker hvordan hun setter sine plikter overfor seg selv høyere enn noe annet, og at hun ikke kan bli hos en fremmed mann eller oppdra deres felles barn. Måten det filmes gjennom glass og speil, og måten karakterene posisjonerer seg i forhold til hverandre, er noe som er interessant gjennom hele filmen. I siste scene gjør Nora seg klar til å forlate dukkehjemmet. Dialogen i sluttscenen fra *Et dukkehjem* er sterkt kortet ned i *Nora Helmer*. Vi ser Nora som åpner utgangsdøren, stopper opp og uttrykker at om hun skulle bli, måtte de begge endre seg:

Nora
 We would both have to change, so that..
 Torvald
 Change, so that...
 Nora!

(Fassbinder, 1974, 1:38:16–1:38:31)

Filmen avslutter med at vi ser Nora som står i døråpningen, før kameraet flytter seg, slik at vi kun ser Helmer i stuen (se figur 4 og 5). Til forskjell fra sluttscenen i *Et dukkehjem*, som avsluttes med drønnet av porten som slås igjen, hører vi ikke at døren lukkes i *Nora Helmer*. Døren forblir åpen, og filmen har dermed en utydelig avslutning, der det ikke er tydelig om Nora blir eller om hun drar.



Figur 4 (Fassbinder, 1974, 1:38:10)

Figur 5 (Fassbinder, 1974, 1:38:41)

3.3.2 Analyse av *Nora Helmer* med fokus på sluttscenens betydning for filmen *Nora Helmer* signaliserer tidlig at det er en Ibsen-adaptasjon, ved å henvise til «ibsen» (Fassbinder, 1974, 00:36) i introen. På samme måte som i analysen av *Nora*, vil analysen av *Et dukkehjem* fungere som et grunnlag i analysen av sluttscenens betydning i *Nora Helmer*. Det er spesielt kjernesene og måten disse er transformert fra kjernefunksjonene i *Et dukkehjem*, som vil være fokus i analysen. *Nora Helmer* er en selvstendig TV-film, og formålet med den følgende analysen er ikke å bedømme likhetene og forskjellene mellom Fassbinders film og Ibsens stykke, men å belyse måten noe er transformert for å kunne diskutere sluttscenens betydning for forståelsen.

I *Nora Helmer* ligger både handlingsforløpet og dialogene mellom karakterene tett opp mot det vi møter i *Et dukkehjem*. Fassbinders film er, i større grad enn Brauns film, kun filmet i omgivelser som ligner Ibsens sceneangivelser i stykket. I *Nora Helmer* fungerer kameraet som den fjerde veggen, der tilskuerne titter inn i Helmer-parets hjem. Dette skiller seg fra *Nora* som i større grad bærer preg av å være en film som utnytter de mediespesifikke mulighetene filmmediet har over skuespillet. Samtidig utnytter Fassbinder mulighetene transposisjoneringen gir, på ulike måter. For eksempel ved bruken av kameraets fokus på ulike karakterer. *Nora Helmer* kan ved første øyekast fremstå som en filmadaptasjon som er helt tro mot Ibsens stykke, uten store transformasjoner. Dette kommer for eksempel frem i oppgjøret mellom Nora og Torvald.

Opgjøret i Fassbinders film ligger tett opp til oppgjøret i *Et dukkehjem*. På samme måte som for både Ibsens og Brauns *Nora*, kommer vendepunktet ved utviklingen av Fassbinders *Nora* frem når hun uttrykker at «Now I begin to see the whole thing» (Fassbinder, 1974, 1:21:47). Torvald kaller Nora «A hypocrite, a liar! Worse, a criminal» (1:21:51–1:22:04), og i oppgjøret med mannen forklarer Fassbinders *Nora* hvordan Torvald ikke forstår henne: «That's just it. You don't understand me – I never understood you, either, till tonight» (1:28:34–1:28:41). Denne dialogen og både Torvalds og Noras måte å uttrykke sine skuffelser på, kan sammenlignes med oppgjørene i både *Et dukkehjem* og *Nora*. Til forskjell fra oppgjøret i Brauns film, vektlegger Fassbinders *Nora* pliktene overfor seg selv som en begrunnelse for at hun må forlate både mannen og barna:

Torvald
This is intolerable! Can you forget your duties like this?
Nora
I have duties towards myself, and nobody else.
Torvald
I'm your husband, you're the mother of my children.

Nora

I know most people will say you are right. I can't bother about what people say. I have to think things over and see my way clearly. [...].

(Fassbinder, 1974, 1:32:35–1:33:02)

Denne dialogen kjenner vi igjen fra oppgjøret i *Et dukkehjem*. Torvald understreker Noras plikter som mor og kone, mens Nora legger vekt på sine plikter overfor seg selv. Det som skiller denne selvrealiseringen fra Ibsens Nora, er at Fassbinders Nora ikke uttrykker hvordan hun først og fremst er, eller skal forsøke å bli, et menneske. Samtidig kommer poenget ved hvordan Nora setter sine plikter overfor seg selv over pliktene til sin mann og sine barn, frem. Siden oppgjøret i *Nora Helmer* ligger tett opp til oppgjøret i *Et dukkehjem*, kan det være mer interessant å se nærmere på den åpne sluttscenen.

Den siste scenen i Fassbinders film avslutter ikke med drønnet av porten som slås i lås etter Nora. Vi får i stedet se Nora som står i den åpne døren, før kameraet flytter seg slik at vi ikke lenger ser Nora i gangen, kun Helmer i stuen. Det tydeliggjøres derfor ikke for publikum hva som skjer med Nora etter at rulleteksten begynner å rulle. Dette gjør at sluttscenen kan tolkes i flere ulike retninger. En mulig tolkning kan være at Nora går ut av døren, når kameraet flytter seg slik at hun ikke lenger er synlig i dukkehjemmet. Tolket på denne måten blir forståelsen av *Nora Helmer* lik den vi har av *Et dukkehjem*. Vi forstår det da som at Nora, etter å ha fått en åpenbaring i oppgjøret med Torvald, velger å forlate mann og barn fordi en endring ikke er mulig i dukkehjemmet. Dette fordi hun på samme måte som Ibsens Nora, setter pliktene overfor seg selv høyere enn pliktene til familien. Dette belyser det samme som Ibsens stykke, der kvinner må kjempe for sin individuelle frihet og sette sine plikter overfor seg selv høyere enn pliktene som kone og mor. Samtidig er det flere elementer ved *Nora Helmer* som skiller seg fra *Et dukkehjem*. For eksempel er det ikke bare drønnet av porten som slås i lås etter Nora, som er fjernet i Fassbinders film. Noras replikk om at hun ikke lenger tror på «[...] noget vidunderligt» (Ibsen, 1879, s. 180), nemlig at samlivet mellom Nora og Torvald kunne bli et ekteskap, er ikke med i filmens siste scene. Filmen avslutter kun med at Nora sier at de begge må endre seg, ikke med at hun ikke lenger tror at det er mulig. Dette åpner opp for andre forståelser av sluttscenen i *Nora Helmer*.

En annen mulig tolkning av hva Nora gjør når kameraet flytter seg i den siste scenen av Fassbinders film, kan være at hun står igjen i døråpningen. At hun hverken går ut eller inn. Det at Fassbinders Nora, til forskjell fra Ibsens Nora, ikke uttrykker at hun ikke lenger tror på noe vidunderlig, åpner opp for en forståelse av at hun er usikker på om hun skal bli eller om hun skal gå. Kanskje er ikke Nora sikker på om alt håp er ute, når det kommer til ekteskapet med Torvald, og at hun derfor vurderer om hun skal forsøke å gi det en ny sjanse. Det kan

tenkes at oppgjøret i *Nora Helmer* er nok til å muliggjøre en endring i det ekteskapelige forholdet. Dersom vi tolker det som at Nora har et håp om at en endring er mulig og står usikker i døråpningen, kan det føre til en annen forståelse av stykket og Nora, enn det signalet Ibsen sender i *Et dukkehjem* om individualitet og kjønnsforskjeller. Dette kan sammenlignes med Brauns *Nora*, da dette åpner opp for at oppgjøret kan forstås som et ledd i å muliggjøre en endring i ekteskapet. Samtidig vektlegger ikke *Nora Helmer* tilgivelse og kjærlighet på samme måte som *Nora*, og oppgjøret der Nora kjemper for sin individuelle frihet, er til stede i Fassbinders film på samme måte som i *Et dukkehjem*. I tillegg uttrykker Fassbinders *Nora*, på samme måte som Ibsens *Nora*, at hun ikke lenger elsker sin mann. En tolkning av at Nora står igjen i døråpningen når hun ikke lenger er synlig i bildet, samtidig som hun uttrykker at hun har et endret syn på ekteskapet med Torvald, åpner opp for en langt mer radikal forståelse av Fassbinders film.

På grunn av at både oppgjøret der Nora vektlegger pliktene overfor seg selv, og hennes replikk om at hun ikke lenger elsker sin mann, er til stede i *Nora Helmer* på samme måte som i *Et dukkehjem*, kan en tolkning av at Nora ikke går ut av døren, føre til en forståelse av at det ikke er mulig for Fassbinders *Nora* å forlate dukkehjemmet. Nora er fanget, og kan ikke forlate familien selv om hun har lyst. Dette skiller seg fra både Brauns film og Ibsens stykke, på grunn av at en slik tolkning gjør at Fassbinders *Nora* er fratatt muligheten for en slutt med positive utsikter. Dersom *Nora* ikke har mulighet til å forlate dukkehjemmet, vil det også skille seg fra Ibsens alternative sluttscene, der *Nora* blir på grunn av at hun ikke vil at barna skal være morløse. I *Nora Helmer* snakker ikke *Nora* og Torvald om hva som skal skje med barna i den siste scenen, men de diskuterer hvordan *Nora* ikke er skikket til å oppdra deres barn i starten av oppgjøret, på samme måte som i *Et dukkehjem*. En tolkning av at *Nora* ikke går ut av døren, og at dette ikke er på grunn av at hun ikke vil, men fordi hun ikke har mulighet til det, kan føre til at Fassbinders sluttscene sender et signal om at mennene har makten, og at kvinnen ikke har mulighet til å endre på sin tilværelse. Dette er en kontrast til det oppgjøret Ibsen gjør mot det kjønnspolitiske skillet med sluttscenen i *Et dukkehjem*. Ved å ikke la *Nora* forlate dukkehjemmet, gir sluttscenen i Fassbinders film et bilde på et samfunn der det ikke er mulig for kvinnen å frigjøre seg. Dette var et aktuelt og betent tema i samtiden, da kvinnebevegelsen kjempet for kvinners rettigheter. Samtidig er det interessant å trekke inn det at Fassbinder ikke leser karakteren *Nora* som et symbol på kvinners frigjøring.

Fassbinder har selv påpekt at *Nora Helmer* ikke handler om feminisme. I et intervju med den danske filmregissøren Christian Braad Thomsen (1975), skal Fassbinder ha uttalt: «At *Nora* skulle være en forkjemper for kvinderettighederne, har jeg overhodet ikke kunnet

læse hos Ibsen» (s. 206). Dette er noe Ronald Ng (2011, s. 258) trekker inn som en del av sin fortolkning av Fassbinders film, der han beskriver filmen som å være en kritikk av det borgerlige samfunnet, heller enn å handle om kvinnekampen. Dette begrunner han ved å trekke inn den sosiopolitiske konteksten til filmen, der de tyske ungdommene hadde et behov for å kritisere de etablerte politiske og sosiale systemene i Vest-Tyskland, og her var spesielt den borgerlige middelklassen og familien noe som ble kritisert (s. 258). Denne forståelsen av *Nora Helmer* som å være en kritikk av det borgerlige samfunnet og ikke handle om kvinnelig frigjøring, er interessant om vi ser nærmere på maktfordelingen i filmen.

I Fassbinders film er det flere elementer fra *Et dukkehjem*, som er fjernet. For eksempel sjargongen mellom Nora og Torvald, der hun omtales som en fugl. I tillegg får vi ikke se Noras øving på eller fremførelse av tarantelladansen. Dette er elementer ved narrativet i *Et dukkehjem* som kan være med på å fremstille Nora som svak. Når disse er fjernet i *Nora Helmer*, kan det argumenteres for at Nora fremstilles som å ha mer makt i Fassbinders dukkehjem, enn i Ibsens. Denne transformasjonen i maktfordelingen er noe blant andre Egil Törnqvist (1994, s. 207) peker på, når han beskriver sin tolkning av sluttscenen som at Nora krever makt i hjemmet. En tolkning av at Nora har mer makt i *Nora Helmer* kan også komme til syne om vi ser nærmere på introsekvensen i filmen, der en manns og en kvinnes hånd holder på en kvinnes skulder. Den kvinnelige hånden ligger over den mannlige, og dette kan tolkes som et signal om at Nora har makt over Torvald. Utviklingen av Nora i *Et dukkehjem*, der hun går fra å være svak til å bli sterkere i sitt oppgjør mot samfunnets syn på hennes kjønnsroller som en kvinne, kan dermed tolkes som å ikke være til stede i Fassbinders film.

Måten Fassbinder har trukket ut det feministiske aspektet i sin filmadaptasjon av *Et dukkehjem*, kommer også frem i de filmatiske virkemidlene. I *Nora Helmer* er kamerabruken og måten karakterene fremstilles på i bildet viktig for fortolkningen, da det er en indikasjon på hva vi som tilskuere skal fokusere på. Spesielt er måten det filmes gjennom glass og speil interessant, da dette er med på å skape både distanse og nærhet til karakterene. Det at karakterene ofte reflekteres i speilene i Fassbinders film, kan tolkes som at de er en del av inventaret i dukkehjemmet. Alle karakterene er da fanger i det borgerlige samfunnet vi observerer i filmen. Dette i kombinasjon med et blick på lydbildet i filmen, som er preget av karakterenes monotone og flate gjengivelse av replikkene, kan gi et inntrykk av at Fassbinder kritiserer det borgerlige ekteskapet og samfunnet, ved å fremstille karakterene som at de er fanget og ikke har mulighet til å endre seg. Denne tolkningen viser seg også i Fassbinders utsagn om at «Alle i stykket, inklusive Nora, har brug for at blive frigjort [...]» (Thomsen, 1975, s. 206). Det kan også være interessant å påpeke det at Fassbinders Nora ikke uttrykker

hvordan hun ikke lenger tror på at en endring er mulig, slik Ibsens Nora gjør før hun går ut av dukkehjemmet. På en annen side er det at Nora ikke har mulighet til å gå, et signal om at en endring ikke er mulig. Sluttscenen kan da tolkes som at Helmer-paret kommer til å fortsette på samme måte som før, uten en endring.

Samtidig som sluttscenen i *Nora Helmer* åpner opp for flere ulike tolkninger (fordi vi ikke får se hva Nora gjør når kameraet flytter seg), vil jeg argumentere for at Nora ikke forlater dukkehjemmet. Fassbinder har selv uttalt at Nora ikke går ut av den åpne døren, fordi hun ikke har andre muligheter (Kardish, 1997, s. 55). Han beskriver hvordan *Nora Helmer* er en adaptasjon av *Et dukkehjem* der ingenting er endret, kun strøket, og omtaler filmen som å belyse en realistisk og familiær utblåsning (s. 55). Det at Fassbinder har påpekt at filmen ikke handler om kvinnelig frigjøring, kan tale for at vi skal forstå sluttscenen som en kritikk av det borgerlige samfunnet, der både mannen og kvinnen er fanget. Nora og Torvald er da fanget i en maktkamp i dukkehjemmet, der det ikke er håp for noen endring. Det er samtidig interessant at Fassbinder har valgt å lage en filmadaptasjon av *Et dukkehjem*, og fjerner elementene av kvinnelig og individuell frihet, som er fremtredende i Ibsens sluttscene. Når Nora er fratatt muligheten til å gå ut av døren, samtidig som hun har en selvrealisering i oppgjøret med mannen, der hun uttrykker at hun ikke elsker han lenger og at hun setter pliktene overfor seg selv høyest, kan det tolkes som at Fassbinder gir en kritikk av at det borgerlige samfunnet er undertrykkende mot kvinner. Dette er spesielt fremtredende om vi retter blikket mot den sosiopolitiske konteksten, som var preget av et konservativt Tyskland, der kvinnebevegelsen kjempet for likestilling.

Sluttscenen i *Nora Helmer*, der Nora ikke kan bryte ut av dukkehjemmet eller samfunnets posisjonering av henne, sender helt andre kjønnspolitiske signaler enn det Ibsens *Et dukkehjem* gjør. Når Nora står igjen i den åpne døren, gir det en forståelse av at Fassbinders TV-film kritiserer et samfunn som står stille, uten evne eller vilje til endring. *Nora Helmer* fremmer ikke kvinnelig og individuell frihet, men kritiserer i stedet for at samfunnet kommer til å fortsette slik det har gjort, der mennene bestemmer over kvinnene. Dette står i kontrast til de positive utsiktene vi ser for Ibsens Nora, når hun forlater familien. Det at Fassbinder gir en fortolkning av *Et dukkehjem*, der han ikke lar Nora gå ut av døren og heller ikke ser henne som et symbol for kvinnelig frigjøring, er med på å tydeliggjøre hvor viktig sluttscenen er for fortolkningen av historien. Dette viser også at sluttscenen i *Et dukkehjem* er fleksibel, men at små forskjeller gir store endringer i fortolkningsmulighetene.

3.3.3 Resepsjonsanalyse av *Nora Helmer*

På samme måte som ved resepsjonsanalysen av *Nora*, har tilgangen til kritisk samtidsresepsjon vært noe begrenset i resepsjonsanalysen av *Nora Helmer*. Grunnen til det er blant annet at tyske aviser og tidsskrifter fra samtiden i liten grad har blitt digitalisert. Den følgende resepsjonsanalysen vil kun være basert på den samtidsresepsjonen jeg har tilgang til. I tillegg vil det være en begrensning at resepsjonene skal kommentere sluttscenen i *Nora Helmer*. Jeg vil derfor også trekke inn andre som har omtalt filmen, for å få et større bilde på hva den endrede sluttscenen i Fassbinders film gjør med forståelsen.

Den tyske kritiske samtidsresepsjonen av *Nora Helmer* var blandet. I TV-guiden i *Der Spiegel* 27. januar 1974, som presenterte filmen til den første visningen, ble *Nora Helmer* beskrevet som en forbedret versjon av verdens kjedeligste stykke, der Fassbinder presenterer en mot-Nora (Der Spiegel, 1974a). Det at narrativet og hovedkarakteren beskrives som å være et forbedret motstykke til den utdaterte originalen, samtidig som Fassbinder ikke har gjort noen endringer, kun strøket noen elementer, kan tolkes som et uttrykk for at den transformerte sluttscenen påvirker det helhetlige inntrykket. Denne positive beskrivelsen av *Nora Helmer* står i kontrast til samtidskritikere som mente at Fassbinder mislyktes i sin adaptasjon av *Et dukkehjem*. Signaturen «Momos» (1974) gir en anmeldelse av Fassbinders film i *Die Zeit* fem dager etter første visning, og beskriver filmen som å være enda kjedeligere enn norskstimen om kvinnefrigjøring som presenteres i Ibsens stykke. Anmeldelsen kritiserer sluttscenen i filmen, med en tolkning av at Nora har tro på det gode i Torvald når hun ikke forlater dukkehjemmet. Samtidig som denne tolkningen skiller seg fra min tolkning av at det er samfunnet som kritiseres i den siste scenen, taler denne anmeldelsen for at en endring i sluttscenen påvirker forståelsen av historien vi kjenner fra *Et dukkehjem*.

Spesielt interessant å lese frem i samtidsanmeldelsene, er de ulike tolkningene av om Fassbinder har trukket ut det feministiske ved *Et dukkehjem* eller ikke. I *Der Spiegel* 26. mai 1974 omtales *Nora Helmer* som en film om kvinnelig frigjøring. Filmen omtales som en frigjøringstime som viser hvordan ekteskapet er et arnested for undertrykkelse av kvinner, og sammenligner måten kvinner kan endres på, med undertrykkelsen av mennesker med mørk hud (Der Spiegel, 1974b). Denne tolkningen av at Nora opplever frigjøring i den siste scenen, taler imot at det å endre sluttscenen påvirker forståelsen, da det er en forståelse vi kjenner igjen fra Ibsens stykke. Dette står i kontrast til Hellemuth Karsaeks anmeldelse i *Der Spiegel* 10. februar 1974, som kritiserer det at Fassbinder har trukket ut det feministiske aspektet. Karsaek (1974) skriver at det er latterlig å sette opp en adaptasjon av Ibsens stykke uten å ta hensyn til temaet rundt kvinners frigjøring, og kritiserer samtidig anmeldelser som har falt for

Fassbinders altfor nøyaktige tolkning av *Et dukkehjem*. Ibsens stykke omtales som utdatert og Karsaek er negativ til at Fassbinder ikke har belyst Nora eller stykket i et nytt lys. Dette kan tolkes i retning av at han ikke anser den åpne sluttscenen i filmen som avgjørende for fortolkningen, noe som taler imot sluttscenens viktighet for forståelsen av historien. Samtidig kan Karsaeks kritikk av hvordan Fassbinders film ikke handler om kvinnelig frigjøring, og måten han påpeker at det da er unødvendig å sette opp en adaptasjon av *Et dukkehjem*, tolkes som at mangelen på Noras frigjøring i sluttscenen er nok til å påvirke forståelsen.

Nyere resepsjon er på samme måte som Karsaek opptatt av å påpeke at *Nora Helmer* ikke handler om kvinnelig frigjøring. Dette trekkes frem av både Thomsen (1975, s. 210) og Ng (2011, s. 258), som begge tolker sluttscenen som en kritikk av det borgerlig liv og et forsøk på å signalisere en maktkamp. Det at de tolker den transformerte sluttscenen til å signalisere en maktkamp, og ikke individualitet og kvinnelig frigjøring, taler for at det å endre sluttscenen på Ibsens stykke, endrer forståelsen. På samme måte som samtidsresepsjonen ga delte meninger om Fassbinders *Nora Helmer* var vellykket som adaptasjon av *Et dukkehjem*, kan vi se spor av dette i nyere resepsjon. Filmdienst (u.å.b), den tyske portalen for kino og filmkultur, holder ikke tilbake i sin omtale der Fassbinders film beskrives som mangelfull og svak, og frigjøringsprosessen til Nora beskrives som utydelig på grunn av at hun fremstilles som uavhengig fra start. I kontrast til den negative omtalen i Filmdienst, beskriver Wallace S. Watson (1996, s. 148) hvordan Nora får en bedre slutt i *Nora Helmer* enn i *Et dukkehjem*, og begrunner dette med at hun har mer makt. Samtidig som disse resepsjonene viser to ulike synspunkter på *Nora Helmer*, peker de begge på at det er en endret maktbalanse i Fassbinders film, som er med på å påvirke forståelsen av historien om Nora Helmer.

Nora Helmer kritiserer, på samme måte som *Et dukkehjem*, det borgerlige samfunnet. Det som skiller sluttscenen i Fassbinders film fra den i Ibsens stykke, er at det feministiske aspektet er trukket ut, i tillegg til at Nora ikke har noen annen mulighet enn å bli i dukkehjemmet. Både samtidsresepsjon og nyere resepsjon skrevet om filmen, som mener at Fassbinder har trukket ut det feministiske elementet, peker på hvordan transformasjonen er med på å endre forståelsen av historien vi kjenner fra *Et dukkehjem*. Her blir spesielt sluttscenen, som har fjernet muligheten til kvinnelig og individuell frihet, trukket frem. Samtidig som det er omtaler, for eksempel i *Der Spiegel* 26. mai 1974, som beskriver filmen som å handle om kvinnefrigjøring, vil jeg argumentere for at dette er forbundet med den endrede maktbalansen, heller enn at det tolkes som at Nora har mulighet til å forlate dukkehjemmet. Når Nora er fratatt muligheten til å forlate familien endrer det forståelsen av historien vi kjenner fra *Et dukkehjem* om Nora.

4 Konklusjon og avsluttende refleksjoner

I denne masteroppgaven har jeg undersøkt hva det å endre sluttscenen på *Et dukkehjem* gjør med forståelsen og resepsjonen av historien om hovedkarakteren Nora Helmer. Med en hypotese om at sluttscenen der Nora forlater mann og barn er noe av det viktigste med hele stykket, har det vært interessant å se nærmere på to tyske filmadaptasjoner som har endret sluttscenen på ulike måter. Ibsens *Et dukkehjem*, Brauns *Nora* og Fassbinders *Nora Helmer* er utgitt i tre ulike kontekster, og fremstiller tre ulike Noraer og tre ulike sluttscener. Samtidig er historien om Nora som forfalsker sin fars underskrift og mangler forståelse for samfunnet, for så å ha en åpenbaring som fører til et oppgjør med mannen, fortsatt til stede. For å kunne komme nærmere et svar på problemstillingen, valgte jeg å fokusere på kjernefunksjonene i *Et dukkehjem* opp mot kjernescenene i *Nora* og *Nora Helmer*.

Sluttscenen i *Et dukkehjem*, der vi hører drønnen av porten som slås i lås etter Nora, er den viktigste kjernefunksjonen i stykket. Den signaliserer kvinnelig og individuell frihet og er et oppgjør mot samfunnets syn på de kvinnelige kjønnsrollene. Et element i stykket som er med på å tydeliggjøre denne forståelsen av sluttscenen, er oppgjøret mellom Nora og Torvald, der Nora setter sine plikter overfor seg selv høyere enn pliktene som mor og kone. Oppgjøret har en kjernefunksjon fordi det er et vendepunkt som er med på å føre frem til den berømte sluttscenen. Kjernefunksjonene i *Et dukkehjem* gir en forståelse av at Ibsen kritiserer det borgerlige samfunnet, og spesielt samfunnets kjønnspolitiske syn på kvinners rolle. Ved å la Nora følge sine plikter overfor seg selv og forlate dukkehjemmet, fremmer Ibsen individuell frihet. Dette er et tema vi kjenner igjen fra flere av Ibsens dramaer, der en karakter kjemper mot samfunnet, eller «[...] den kompakte majoritet» (Ibsen, 1882, s. 154) som Tomas Stockmann ville sagt i *En folkefiende*. Det at Ibsen skrev en alternativ sluttscene til det tyske publikum kan gi et inntrykk av at det å endre sluttscenen ikke har så mye å si for forståelsen. Jeg mener at det har mye å si om Nora blir eller om hun går. Når Ibsen lar Nora forlate familien og stå opp mot de samfunnsbestemte kjønnsrollene, gir han samtidig hovedkarakteren mulighet til et liv med lysere utsikter, enn det livet hun har levd så langt. Dette står i kontrast til den alternative sluttscenen der Nora blir tvunget til å bli, som gir et inntrykk av at samfunnets syn på kvinners rolle vinner over Noras frigjøring.

Med et blikk på hvordan kjernefunksjonene i *Et dukkehjem* har blitt transformert i Brauns og Fassbinders filmer, var det nettopp kjernescenene med oppgjørene mellom Nora og mannen og spesielt de ulike sluttscenene, som var interessant å se nærmere på. Mens oppgjøret i *Nora Helmer* ligger tett opptil oppgjøret i Ibsens stykke, der de begge fremmer Noras selvrealisering, gir oppgjøret i *Nora* et inntrykk av i større grad å handle om et oppgjør

i ekteskapelige forhold. Begge oppgjørene i de tyske filmadaptasjonene gir et bilde på hvorfor oppgjøret er viktig for fortolkningen av sluttscenen. I *Nora Helmer* er oppgjøret med på å påvirke fortolkningen av at sluttscenen i Fassbinders film er radikal. Det at Nora først har en selvrealisering der hun vektlegger at hun skal følge sine plikter overfor seg selv, for så å ikke ha mulighet til å forlate dukkehjemmet, bidrar til en radikal forståelse av sluttscenen, der Nora er fratatt sin mulighet til frigjøring. Dersom Fassbinders Nora ikke hadde uttrykt at hun ville følge sine plikter overfor seg selv, kunne sluttscenen vært tolket som mindre radikal, fordi det hadde gitt et inntrykk av at Nora kanskje kun ønsket en endring i ekteskapet. Forståelsen av oppgjøret og sluttscenen i *Nora Helmer* ville da lignet på forståelsen av *Nora*. Det at Noras utvikling fra vendepunktet i oppgjøret med mannen blir stoppet fordi hun ikke kan forlate dukkehjemmet, fører til at *Nora Helmer* er en kritikk av et samfunn der mennene har makt over kvinnene. Oppgjøret i *Nora* spiller en lignende rolle for fortolkningen av sluttscenen. Brauns Nora snakker ikke om at hun skal følge sine plikter overfor seg selv. I stedet for vektlegger hun kun at hun er skuffet over det ekteskapelige forholdet med mannen. Dette tydeliggjør fortolkningen av at den lykkelige sluttscenen handler om tilgivelse og kjærlighet. På grunn av at Brauns Nora ikke snakker om pliktene overfor seg selv, kun at hun elsker sin mann, påvirker det fortolkningen av at sluttscenen ikke handler om Noras posisjon i samfunnet. Noras selvrealisering er fjernet i *Nora*. Dette kan føre til en mindre radikal forståelse, fordi hun ikke blir tvunget til å bli, men i stedet ønsker en endring i dukkehjemmet. På en annen side gir den lykkelige sluttscenen et radikalt inntrykk på en annen måte.

Siste scene i *Nora* og *Nora Helmer* er de viktigste kjernescenene. Begge sluttscenene skiller seg fra det endelige drønnen av porten som lukker seg etter Nora i Ibsens stykke. I *Nora* er den omdiskuterte sluttscenen transformert, gjennom transkulturasjon, til en lykkelig slutt som er mer i tråd med det nazistiske regimets syn på kvinners posisjon i samfunnet. Det gir et helt annet inntrykk av historien fra *Et dukkehjem* om hovedkarakteren Nora, når Nora og mannen går sammen ut av huset mot deres nye fremtid. I stedet for å være en kritikk av samfunnet gjennom å belyse det kjønnspolitiske skillet, er *Nora* preget av å fremme det samfunnssynet Hitler og Goebbels stod for. Den åpne sluttscenen i *Nora Helmer* gir flere ulike fortolkningsmuligheter. Det er spesielt fremtredende hvordan Fassbinder ikke lar Nora forlate dukkehjemmet, samtidig som hun vektlegger det samme som Ibsens Nora i oppgjøret med mannen. Når Nora blir i dukkehjemmet, til tross for at hun gir uttrykk for at hun ønsker å følge pliktene overfor seg selv og forlate familien, sender dette signaler om et samfunn som er anti-feministisk. Dette står i sterk kontrast til Noras frigjøring i *Et dukkehjem*.

Det å endre elementer ved oppgjøret og Noras utgang spesielt, kan bidra til å fortelle en annen historie enn det oppgjøret Ibsen tar med kvinnenens rolle i samfunnet og i ekteskapet i *Et dukkehjem*. Dette viser seg også gjennom en analyse av resepsjonen av stykket og de to filmadaptasjonene, som på ulike måter reflekterer over hvordan *Nora* og *Nora Helmer* begge fremmer noe annet med sine sluttscener enn *Et dukkehjem*. I en sammenligning av de ulike sluttscenene er det spesielt interessant å legge merke til hvordan Ibsen kritiserer sider ved det borgerlige samfunnet knyttet til individuell og kvinnelig frihet, mens Braun fremmer det samfunnet som var ønsket i det nazistiske regimet. Fassbinder kritiserer det borgerlige samfunnet på en lignende måte som Ibsen, men det er påfallende hvordan Fassbinder fjerner kjønnsaspektet i sin filmadaptasjon. Det er også interessant å trekke frem hvordan synet på det borgerlige ekteskapet er ulikt. Det viser seg spesielt gjennom hovedkarakterens tro på utopi i dukkehjemmet. I både *Et dukkehjem* og *Nora Helmer* går Nora fra en utopisk tankegang, til å miste troen på det utopiske, mens i *Nora* har hovedkarakteren troen på det utopiske nesten hele veien. Knyttet til synet på det borgerlige ekteskapet kan det tolkes som at det på ulike måter kritiseres i Ibsens stykke og Fassbinders film, og fremmes i Brauns film.

I analysen av hva det å endre sluttscenen gjør med forståelsen av historien i *Et dukkehjem* om hovedkarakteren Nora Helmer, har jeg fått styrket min hypotese om at sluttscenen er det viktigste med historien, og at det å endre den vil endre forståelsen. Både *Nora* og *Nora Helmer* har en historie vi kjenner igjen fra *Et dukkehjem*, men forståelsen er avhengig av at Nora forlater dukkehjemmet etter at hun har fått en selvrealisering i oppgjøret med mannen. Når Nora enten har en lykkelig slutt med sin mann eller ikke får lov til å forlate dukkehjemmet, sender det helt andre signaler enn det Ibsens endelige sluttscene gjør. Det har vært påfallende å møte på en oppfatning av at Ibsens stykker er utraderte, og har behov for å fornyes. Brauns og Fassbinders filmer viser også hvordan kontekst og ulike samfunn kan påvirke både adaptasjonen, resepsjonen og vår forståelse. Sluttscenen, sammen med oppgjøret, er det viktigste ved fremstillingen av historien om Nora Helmer fra Ibsens *Et dukkehjem*. Det å endre disse elementene kan endre forståelsen og resepsjonen. Samtidig gir ulike tilnærminger ulike svar, og det er ikke med dette sagt at Ibsens stykker ikke kan adapteres på forskjellige måter. Stykkene kan adapteres på flere ulike måter inn i ulike kulturer. Man både kan og har endret mye, men jeg mener at denne analysen viser at det å endre elementer ved sluttscenen kan bidra til å endre hele forståelsen. Det ville være interessant å se nærmere på om andre transformerte sluttscener i ulike adaptasjoner også endrer forståelsen av historien om Nora.

5 Litteraturliste

- Aristoteles. (1961). *Aristoteles om diktekunsten* (S. Ledsaak, Overs.). Johan Grundt Tanum Forlag.
- Bennett, S. (1997). *Theatre audiences: a theory of production and reception* (2. utg.). Routledge.
- Brandes, G. & Brandes, E. (1940). *Georg og Edv. Brandes. Brevveksling med nordiske forfattere og videnskabsmænd II*. M. Borup, F. Bull & J. Landquist (Red.). Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.
- Braun, H. (Regissør). (1944). *Nora* [Film]. Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA) Production Company.
- Chion, M. (2000). Chapter 8: Projections of Sound on Image. I R. Stam & T. Miller (Red.), *Film and Theory. An Anthology* (s. 111–124). Blackwell Publishing.
- Der Spiegel. (1974a, 27. januar). *Diese Woche im Fernsehen*. Spiegel Politik.
<https://www.spiegel.de/politik/diese-woche-im-fernsehen-a-6b15d450-0002-0001-0000-000041784070>.
- Der Spiegel. (1974b, 26. mai). *Diese Woche im Fernsehen*. Spiegel Politik.
<https://www.spiegel.de/politik/diese-woche-im-fernsehen-a-f4d7609e-0002-0001-0000-000041739287>.
- Dingstad, S. (2016). Ibsen and the Modern Breakthrough – The Earliest Productions of *The Pillars of Society, A Doll's House, and Ghosts*. *Ibsen Studies*, 16(2), 103–140.
<https://doi.org/10.1080/15021866.2016.1249708>.
- Dolidze, M. (2017). *Tyske film-adaptasjoner av Henrik Ibsens verk* [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo.
- E. (2018, 16. april). *Et dukkehjem anmeldt av signaturen «E.» i Stavanger Amtstidende og Adresseavis 10. og 15. januar 1880 (No. 8 og 12, 40de Aargang)*. Det virtuelle Ibsensenteret. <https://www.hf.uio.no/is/tjenester/virtuelle-ibsen-senteret/ibsen-arkivet/tekstarkiv/anm/du/du-e.html>.
- Elsaesser, T. (1996). *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2015). *Film Theory: An Introduction Through the Senses* (2. utg.). Routledge.
- Engelstad, A. (2007). *Fra bok til film: Om adaptasjoner av litterære tekster*. Cappelen Adakemisk Forlag.
- Engelstad, A. & Lothe, J. (2008). Kapittel 2: Innledning til narrativ teori og filmanalyse. I E.

- Bakøy & J. S. Moseng (Red.), *Filmanalytiske tradisjoner* (s. 23–29). Universitetsforlaget.
- Englert, U. (2001). *Magus und Rechenmeister. Henrik Ibsens Werk auf den Bühnen des Dritten Reiches*. Francke.
- Falsen, C. (2018, 24. august). *Et dukkehjem anmeldt av Conrad Falsen i Aftenbladet i Kristiania 20. desember 1879 og 6. januar 1880*. Det virtuelle Ibsensenteret. <https://www.hf.uio.no/is/tjenester/virtuelle-ibsen-senteret/ibsen-arkivet/tekstarkiv/anm/du/du-c-falsen.html>.
- Fassbinder, R. W. (Regissør). (1974). *Nora Helmer* [Film]. Telefilm Saar/Saarländischer Rundfunk.
- Filmdienst. (u.å.a.). *Nora (1943)*. Das Portal für Kino und Filmkultur. <https://www.filmdienst.de/film/details/33115/nora-1943>.
- Filmdienst. (u.å.b.). *Nora Helmer*. Das Portal für Kino und Filmkultur. <https://www.filmdienst.de/film/details/56200/nora-helmer>.
- Filmportal. (u.å.a.). *Harald Braun*. Filmportal. https://www.filmportal.de/en/person/harald-braun_f30e9458f90a4636e03053d50b375b89.
- Filmportal. (u.å.b.). *Rainer Werner Fassbinder*. Filmportal. https://www.filmportal.de/en/person/rainer-werner-fassbinder_efc0caa3ec2f03c1e03053d50b372d46.
- G. (2018, 16. april). *Et dukkehjem anmeldt av signaturen «G.» i Bergens Aftenblad 2. januar 1880 (No. 1, 1ste Aargang)*. Det virtuelle Ibsensenteret. <https://www.hf.uio.no/is/tjenester/virtuelle-ibsen-senteret/ibsen-arkivet/tekstarkiv/anm/du/du-g.html>.
- Gladsø, S., Gjervan, E. K., Hovik, L. & Skagen, A. (2005). *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Universitetsforlaget.
- Goebbels, J. (1994). *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente: Teil II, Diktate 1941–1945, Band 10, Oktober–Dezember 1943*. E. Frölich & V. Dahm (Red.). Saur.
- Goebbels, J. (1996). *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente: Teil II, Diktate 1941–1945, Band 14, Oktober bis Dezember 1944*. E. Frölich, J. Ritcher & H. Graml (Red.). Saur.
- Hannevik, A. (1952). Obstfelders «Jeg ser» analysert à la Cleanth Brooks. I *Samlaren*, 33, 36–43. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-417379>.
- Hanselheit, F. (1944, 25. februar). *Nora*. *Film-Kurier*, 16.

- Hansen, P. G. (2018, 22. mars). *Et dukkehjem anmeldt av Peter Gunelius Hansen i Kristianssands Stiftsavis og Adressekontors-Efterretninger 7., 10. og 12. februar 1880 (Nr. 16, 17 og 18A, 91de Aarg.)*. Det virtuelle Ibsensenteret.
<https://www.hf.uio.no/is/tjenester/virtuelle-ibsen-senteret/ibsen-arkivet/tekstarkiv/anm/du/du-p-g-hansen.html>.
- Hanssen, J.-M. (2017). *Ibsen on the German Stage 1876–1918: A Quantitative Approach* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Oslo.
- Helland, F. (2006). Henrik Ibsen og det politiske: Et dukkehjem. I P. T. Andersen (Red.), *Lesing og eksistens. Festskrift til Otto Hageberg på 70-årsdagen* (s. 134–149). Gyldendal Akademisk.
- Helland, F. (2015). *Ibsen in Practice: Relational Readings of Performance, Cultural Encounters and Power*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Helland, F. & Wærp, L. P. (2011). *Å lese drama. Innføring i teori og analyse* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Holledge, J., Bollen, J., Helland, F. & Tompkins, J. (2016). *A Global Doll's House: Ibsen and Distant Visions*. Palgrave Macmillan.
- Holt, T. (2020). *Far from home: Ibsen through the Camera Lens in the Third Reich* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Oslo.
- Hutcheon, L. & O'Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation* (2. utg.). Routledge.
- Ibsen, H. (1878). *Optegnelser til nutids-tragedien*. Henrik Ibsens skrifter.
https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Du%7CDu41113a_1r_1v.xhtml?fac=Ja.
- Ibsen, H. (1879). *Et dukkehjem*. Gyldendalske Boghandels forlag.
- Ibsen, H. (1880). *Nora oder Ein Puppenheim* (W. Lange, Overs.). Verlag von Philipp Reclam Jun. (Opprinnelig utgitt 1879).
- Ibsen, H. (1882). *En folkefiende*. Gyldendalske Boghandels forlag.
- Ibsen, H. (1898). *Tale ved Norsk Kvindesagsforenings fest i Kristiania 26. mai 1898*. *Morgenbladet*. Henrik Ibsens skrifter.
https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18980526Kvinde_Morgenbl.xhtml?tema=taler.
- Ibsen, H. (2008). *Henrik Ibsens skrifter 13: Brev 1871–1879*. V. Ystad, N. Fulsås & C. Janss (Red.). Universitetet i Oslo.
- Ibsen, H. (2009). *Henrik Ibsens skrifter 14: Brev 1880–89*. V. Ystad, N. Fulsås & C. Janss (Red.). Universitetet i Oslo.
- Ibsen, H. (2010a). *Henrik Ibsens skrifter 15: Brev 1890–1905*. V. Ystad, N. Fulsås & C. Janss (Red.). Universitetet i Oslo.

- Ibsen, H. (2010b). *Henrik Ibsens skrifter 16: Sakprosa*. V. Ystad, N. Fulsås & C. Janss (Red.). Universitetet i Oslo.
- Ibsen Stage. (u.å.a). *Film*. The Ibsen Stage Performance Database.
<https://ibsenstage.hf.uio.no/pages/genre/21>.
- Ibsen Stage. (u.å.b). *Television*. The Ibsen Stage Performance Database.
<https://ibsenstage.hf.uio.no/pages/genre/43>.
- Janss, C. (2017). When Nora Stayed: More Light on the German Ending. *Ibsen Studies*, 17(1), 3–27. <https://doi.org/10.1080/15021866.2017.1324359>.
- Kardish, L. (Red.). (1997). *Rainer Werner Fassbinder*. The Museum of Modern Art.
- Karsaek, H. (1974, 10. februar). Narziss und Goldrand. *Der Spiegel*, 7.
<https://www.spiegel.de/kultur/narziss-und-goldrand-a-d8f3bc1e-0002-0001-0000-000041784143>.
- Klinger, B. (1997). Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies. *Screen*, 38(2), 107–128. <https://doi.org/10.1093/screen/38.2.107>.
- Krebs, K. (2012). Chapter 2: Translation and Adaptation. Two Sides of an Ideological Coin. I L. Raw (Red.), *Translation, Adaptation and Transformation* (s. 42–53). Continuum.
- Kreimeier, K. (1999). *The Ufa Story. A History of Germany's Greatest Film Company 1918–1945* (R. Kimber & R. Kimber, Overs.). University of California Press. (Opprinnelig utgitt 1992).
- Momos. (1974, 8. februar). Des Schlechten zuviel. *Die Zeit*, 7.
<https://www.zeit.de/1974/07/des-schlechten-zuviel>.
- Moseng, J. S. (2008). Kapittel 6: Ideologi og film. I E. Bakøy & J. S. Moseng (Red.), *Filmanalytiske tradisjoner* (s. 132–139). Universitetsforlaget.
- Ng, R. (2011). The Critique of Bourgeois Life: Rainer Werner Fassbinder's *Nora Helmer*. I *Canadian Review of Comparative Literature*, 38(2), 255–267.
<https://journals.library.ualberta.ca/crcl/index.php/crcl/article/view/24567>.
- Nora. (1944). Press Kit. Inland-Pressediens in der Deutschen Filmvertriebs-Gesellschaft. [DIF].
- Nora. Prüf-Nr. 59830. (1944). Official censorship card. Film-Prüfstelle. [DIF].
- Odin, R. (2000). Chapter 5: For a Semio-Pragmatics of Film. I R. Stam & T. Miller (Red.), *Film and Theory. An Anthology* (s. 54–66). Blackwell Publishing.
- Platz-Wuury, E. (1992). *Drama og teater. En innføring* (O. I. Langholm, Overs.). Ad Notam Forlag. (Opprinnelig utgitt 1980).
- Räthel, C. (2020). Redecorating A Doll's House in Contemporary German Theater – Multiple

- Authorship in Ibsen's Nora. *Ibsen Studies*, 20(1), 67–87. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1080/15021866.2020.1757302>.
- Rentschler, E. (1996). *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*. Harvard University Press.
- Sanders, J. (2016). *Adaptation and Appropriation* (2. utg.). Routledge.
- Schultz, I. (1944, 28. august). Nora. *Der neue Tag*.
- Skram, A. (2018, 13. september). *Et dukkehjem anmeldt av Amalie Skram (under signaturen «-ie» i Dagbladet i Kristiania 19. januar 1880 (No. 15, 12. Aarg.))*. Det virtuelle Ibsensenteret. <https://www.hf.uio.no/is/tjenester/virtuelle-ibsenarkivet/tekstarkiv/anm/du/du-a-skram.html>.
- Staiger, J. (2000). *Perverse spectators: the practices of film reception*. New York University Press.
- Steen, E. (1954). *Den lange strid. Camilla Collett og hennes senere forfatterskap*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Sæther, A. (2008). *Suzannah: fru Ibsen*. Gyldendal.
- Thomsen, C. B. (1975). *I Fassbinders spejl. En analyse af Rainer Werner Fassbinders produktion for film, teater, radio og TV*. Fremad.
- Törnqvist, E. (1994). Ibsen on film and television. I J. McFarlane (Red.), *The Cambridge Companion to Ibsen* (s. 205–216). Cambridge University Press.
- Törnqvist, E. (1995). *Ibsen: A Doll's House*. Cambridge University Press.
- Vullum, E. (2018, 24. august). *Et dukkehjem anmeldt av Erik Vullum i Dagbladet i Kristiania 6. og 13. desember 1879*. Det virtuelle Ibsensenteret. <https://www.hf.uio.no/is/tjenester/virtuelle-ibsenarkivet/tekstarkiv/anm/du/du-e-vullum.html>.
- Watson, W. S. (1996). *Understanding Rainer Werner Fassbinder: film as private and public art*. University of South Carolina Press.
- X. (2018, 16. april). *Et dukkehjem anmeldt av signaturen «x.» i Dagposten. Nyheds- og Avertissementsblad for det Nordenfjeldske i Trondheim 12. desember 1879 (No. 290, 3die Aarg.)*. Det virtuelle Ibsensenteret. <https://www.hf.uio.no/is/tjenester/virtuelle-ibsenarkivet/tekstarkiv/anm/du/du-x.html>.