

Indhold

REDAKTIONELT FORORD	3
HENRIK IBSEN SOM TEATERMANN Live Hov	7
KOMISKA INSLAG I IBSENS SAMTIDSDRAMER Sven Åke Heed	19
KRONOS OG TOPOS Erik Østerud	29
BYTTE, GAVE OG OFFER I <i>ET DUKKEHJEM</i> OG <i>FRUEN FRA HAVET</i> Jørgen Dines Johansen	47
KONCEPTET FREM FOR ALT – DOGME' FORBEHOLD! Bent Holm	65
HENRIK IBSENS DRAMATIK PÅ 2000-TALETS TYSKA SCENER Roland Lysell	75
IBSEN, KVINNENE OG FRIHETEN Anne Marie Rekdal	87
HEDDA – TROLL OG TRAGISK SKIKKELSE Atle Kittang	101
GÅDEN HEDDA Elin Andersen	113
<i>GENGANGERE</i> SOM PERFORMANCE Erik Exe Christoffersen	125

Anmeldelser

HVILKEN IBSEN? Erik Exe Christoffersen	137
ANTI-IDEALISME OG KUNST-TEMATIKK HOS IBSEN Kristin Ørjasæter	145
NORSKE DRAMATURGIER Mads Thygesen	148
MULTIPLICEREDE MENNESKER I FORSKELLIGE OPSÆTNINGER Julian Apostata Blaue	153

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

TEMAREDAKTION

Elin Andersen, Erik Exe Christoffersen, Lis Møller og Kristin Ørjasæter.

REDAKTION

Erik Exe Christoffersen (ansvarshavende), Janicke Branth, Falk Heinrich, Mads Thygesen, Thomas Rosendal Nielsen, Birgitte Hesselaa, Laura Schultz, Solveig Gade, Michael Eigtved og Jens Christian Lauenstein Led.

Layout: Christian Brink Christensen og Mads Thygesen

Omslag: *Gengangere* (Akademi for Scenekunst, Frederikstad 2006). Foto: Alan Brown

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISBN 87-87906-68-6

ISSN: 1604-0325

BESTILLING OG ABONNEMENT

Afdeling for Dramaturgi

Institut for Æstetiske Fag,

Aarhus Universitet,

Langelandsgade 139,

DK 8000 Århus C

dramkj@hum.au.dk

Abonnement: to numre 120 kr.

Løssalg 75 kr.

ADRESSE

Peripeti

Afdeling for Dramaturgi

Institut for Æstetiske Fag,

Aarhus Universitet,

Langelandsgade 139,

DK – 8000 Århus C.

E-mail: aekexe@hum.au.dk

Internet adresse: www.dramaturgi.au.dk/publikationer

Peripeti udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation.

Alle temaartikler gennemgår peer review.

Peripeti udkommer to gange om året. Planlagte udgivelser: Performativitet (efterår 2006), Teatralitet (forår 2007), Teatertekster (efterår 2007).

Redaktionelt forord

Henrik Ibsen

Henrik Ibsen er efter Shakespeare verdens mest spillede dramatiker. Hundredeåret for hans død markeres med mindst 190 opførelser i 44 forskellige lande i alle verdensdele. Dertil kommer en række markante Ibsen konferencer og seminarer, ligeledes over hele verden. Umiddelbart skaber det naturligvis en række oversættelsesproblemer. Ikke blot rent sprogligt, men også fordi Ibsens dramaer er skrevet i en bestemt historisk kontekst, og fordi nutidsdramaerne er stærkt forbundet med realismekonventionen. Værkernes komplekse betydningsdannelse spiller også ind i denne problematik, fordi både tekst, regi, bevægelser, lys, scenografi, kostumer, og personer indgår i et ofte modstridende mønster, som skaber forskellige realitetseffekter.

I samtidens teater opføres Ibsens værker imidlertid uafhængigt af realismens genrekonventioner. Der laves dans, opera, japansk kabuki og kinesisk teater ud af Ibsen. Der oversættes, tilføjes, beskæres, konceptualiseres og nyfortolkes. Værkerne genlæses i relation til ikke-realistiske genrer, som f.eks. Frode Helland (*Melankoliens spill*, 2000), der i forlængelse af Walter Benjamin ser Ibsen i en barok optik. Helland finder en række mere eller mindre skjulte teatrale træk, som forbinder Ibsen med Shakespeare, Holberg og barokkens maskespil, det fragmenterede og modernismens visuelle teaterformer. Den norske dramatiker Jon Fosse mener, at Ibsens destruktive energier er grundlæggende for forfatterskabet, og at han er langt mere mystiker end naturalist. For andre, som f.eks. den tyske instruktør Thomas Ostermeier, er Ibsens sociale tvangssituationer og overlevelseskampen betinget af et borgerligt historisk miljø. Ibsen kan både læses i en ahistorisk mytisk sammenhæng og en historisk specifik. Frisættelsen af teksten fra dens egne konventioner åbner for nye betydninger, og muliggør tekstens genkomst i teatret.

Ibsen har været medvirkende til at nødvendiggøre opfindelsen af ensemblekunsten i teatret. Dramaernes strukturelle værkarakter og tematiske galskab nødvendiggør en synsvinkel bag de fiktive figurer. Ikke blot krævede Ibsen en autonomi for sine karakterer, det samme gjaldt værkerne som sådan. Denne kunstneriske og subjektive autonomi nødvendiggør et kunstnerisk ensemble, som mestrer sammenspil mellem personer og rummet, en fremstilling uden brudflader i fiktionsuniverset og en kunstnerisk fortolkning af tekstens undertekst. Ibsen pegede på et nyt teater som 'objektiv' kunst, befriet fra romantikkens subjektivitet. Spørgsmålet er om Ibsen stadig kan påvirke teaterudviklingen, og

om vor tids teater kan finde relevante betydninger i teksten gennem vor tids teaterformer.

Det spørgsmål om autonomi og frihed, som Ibsens værker rejste, er stadig virksomt. Moderniteten er ikke fuldendt; ikke mindst genoplever man til stadighed konflikten mellem f.eks. statens magt og det personlige, ligesom konflikten mellem fundamentalistiske tankegange og ideologier konfronteres med processuelle, relativistiske tankeformer på det nationale og globale plan. Ikke mindst i 2006 er spørgsmålet om de demokratiske friheder forbundet med indre modsætninger og paradokser som betyder, at moderniteten stadig er sprængfyldt med energi og dramatik.

I maj 2006 arrangerede Aarhus Universitet i samarbejde med Københavns Universitet og Syddansk Universitet, en nordisk Ibsenkonference med fokus på mødet mellem forskning og scene. Konferencen: »Ibsens teater – scenisk og litterært«, blev en dialog mellem litteratur- og teaterforskere, dramaturger og scenekunstnere. Gennem en række foredrag, paneldebatter med kunstnere og diskussioner blev aktuelle akademiske fortolkninger af Ibsens dramatik diskuteret i lyset af sceniske nyfortolkninger. Vi er glade for at kunne præsentere konferencens foredrag i artikelform i dette nummer af *Peripeti*.

Live Hov afliver myten om, at Ibsen ikke var interesseret i det praktiske teaterarbejde. Gennem en række tidligere lidet påagtede breve, som Henrik Ibsen sendte til teatrenes direktører, påviser Hov i hvor stor grad Ibsen deltog i opsætningerne af sine stykker, hvad enten han opholdt sig i Italien og Tyskland, eller kunne deltage dagligt. Ibsen startede sin karriere som teatermand, og det praktiske ved opsætningen – rollebesætning, kostumer og scenografi – interesserede ham hele livet igennem.

Sven Åke Heed diskuterer de seneste års tendens til at tilpasse Ibsens dramatik til en postmoderne æstetik gennem strategier som parodi og recycling. Heed viser, at de postmoderne opsætninger åbner for komiske elementer, som allerede er indskrevet i Ibsens tekster, men som ikke tidligere er blevet tillagt stor vægt. I sin indflydelsesrige bog *Theorie des modernen Dramas* fra 1956 kritiserer Peter Szondi Ibsens dramatik for at lægge vægt på handlinger begået i fortiden. I opposition til Szondi argumenter Heed for, at det er erindringen som strukturelt princip hos Ibsen, som gør hans dramaer så aktuelle inden for en postmoderne teaterpraksis.

Erik Østeruds artikel behandler forholdet mellem mytisk tid, eksistentiel tid og historisk tid i *Et dukkehjem* og *Byggmester Solness*. Østeruds pointe er ikke bare, at akserne mellem fortid og fremtid er nuets forudsætning, men at den dybde og tæthed, som fortiden og fremtiden giver til nuet, er forudsætningen for det krav om selvoverskridelse og forvandling, der karakteriserer Ibsens hovedpersoner.

Emnet for Jørgen Dines Johansens bidrag er *Et dukkehjem* og *Fruen fra Havet*.

Artiklen forbinder to centrale temaer i Ibsens samtidsdramaer. Udvekslingen mellem mand og kvinde i ægteskabet analyseres med afsæt i Marcel Mauss' teori om bytte og gavegivning, og knyttes sammen med ideen om forvandling. Dines Johansen viser, at forvandlingen, som hos Ibsen betragtes som nødvendig, hvis forholdet mellem mand og kvinde skal blive autentisk og holdbart, kræver, at udveksling som bytte suspenderes til fordel for gavegivning.

Bent Holm diskuterer i *Konceptet frem for alt – dogme' forbehold* relationen mellem det tekstlige og det performative hos Ibsen med opsætninger af *Et dukkehjem* som eksempel. Han tager afsæt i en kritik af, hvad han kalder lejrteknikken: enten synspunktet at teksten har en betydning i sig selv, som skal forløses, eller at teksten er en perifer komponent i iscenesætterens ide (koncept). I stedet taler han for at forholde sig bevidst til tilskuerens meningsdannelse, som sker ud fra mødet mellem tekst, kontekst og iscenesættelse. Mens Thomas Ostermeiers *Nora* på Schaubühne 2002 med sit entydige koncept bliver en forfladigelse af Ibsen ifølge Holm, formår Peter Reichhardts *Et dukkehjem* på Mungo Park Teatret samme år at transponere kompleksiteten i Ibsens tekst over i andre sceniske registre end tekstens.

Tyskland har en lang tradition for nyskabende Ibsen opsætninger. Roland Lysell optegner nogle hovedlinier i vor tids tyske Ibsen-iscenesættelser – fra Peter Steins omdiskuterede *Peer Gynt*-forestilling (1971) til Peter Zadek, der opponerer imod Steins *Peer Gynt* i sin egen forestilling (2004), og fra Andrea Breths psykologisk dybtloddende *Hedda Gabler* (1993), der nok har dannet skole, til henholdsvis Stephan Kimmig og Thomas Ostermeier, der i 2000-tallet har iscenesat både *Nora* og *Hedda Gabler* med samme skuespillere. Ingen af de to fører den psykologiske traditionen videre. Ostermeier gør i stedet kvindedramaerne til samtidskritik, medens Kimmig skaber æstetisk minimalisme.

Ibsens kvindeskikkelser behandles også i Anne Marie Rekdals læsning af *Et dukkehjem*, *Gengangere* og *Hedda Gabler*. Med teoretisk afsæt i Jacques Lacans psykoanalyse diskuterer Rekdal frihedsbegrebet i forhold til de kvindelige hovedpersoner, Nora, fru Alving og Hedda Gabler. Ibsen har et ubestridt ry som forkæmper for kvindernes frihed, men Rekdal viser at disse dramaer ikke bare er grænsesprængende men også bevarende i fremstillingen af den patriarkalske samfundsorden. Hos Ibsen er patriarkatet både frihedsknægtende tvang og den 'symbolske orden' uden hvilken subjektet går til grunde.

Atle Kittang tager afsæt i de modstridende opfattelser af Hedda skikkelsen, både fra samtidskritikken (Georg Brandes, Gerhard Gran, Lou Andreas-Salomé) og fra nyere kritik (Theodor W. Adorno, Harold Bloom). Hedda Gabler er skiftevis blevet fremstillet som dæmonisk destruktiv og som tragisk offer. I opposition til disse ensidige læsninger argumenterer Kittang for et dobbeltblik på Hedda. Hedda er nok en dødsfigur, men dramaet rummer samtidig en heroisk vision om

skønhed og vitalitet, der havarerer sammen med dets hovedperson. Som Ibsen selv har udtalt: »hos Hedda ligger dyb poesi i bunnen«.

Hundredeåret for Ibsens død ser ud til at blive et »Hedda Gabler«-år. Således blev dette drama et af de mest intenst diskuterede på konferencen, og det står ligeledes i centrum for Elin Andersens bidrag. Andersen præsenterer og karakteriserer fire helt aktuelle og meget forskellige nyopsætninger fra foråret 2006 – Terje Mærlis *Hedda Gabler* på Aalborg Teater, Peter Langdals *Hedda* på Betty Nansen teatret, Stefan Kimmigs *Hedda Gabler* på Thalia teatret i Hamburg og Thomas Ostermeiers på Schaubühne am Leniner Platz i Berlin. Andersen benytter sammenligningen af disse forestillinger til at diskutere den mystiske Heddas gådefulde appel.

I de to majdage, som *Ibsens teater – scenisk og litterært* varede, havde Aarhus Universitet besøg af Akademi for Scenekunst ved Høgskolen i Østfold, der opførte Ibsens *Gengangere* i Kirsten Dehlholms iscenesættelse. Erik Exe Christoffersen skriver om refleksionen mellem Ibsen og performancetraditionen og dramaturgiske principper som gentagelse, fordobling og ekko. Det er en vigtig pointe, at denne refleksivitet mellem to forskellige poetikker skaber en gensidig perspektivering.

I alle artikler er der citeret fra Henrik Ibsen, 1928–57: Samlede verker. Hundreårsutgave, I–XXI. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag (forkortet HU).

Redaktionen

Live Hov

HENRIK IBSEN SOM TEATERMANN

»Kan kun skrive ganske kort da jeg er aldeles optagen af teaterprøver«, heter det i et brev fra Henrik Ibsen til hustruen Suzannah, skrevet i Kristiania januar 1895.¹ På dette tidspunkt var Ibsen en verdensberømt dramatiker, men interessen for iscenesettelse og skuespillerkunst var åpenbart stadig levende. Min tese – som jeg vil argumentere for både i denne artikkelen og i min kommende bok – er da også at Ibsen gjennom nesten hele sin karriere tenkte og skrev som en erfaren teatermann.²

»Den litterære Ibsen« – på scenegulvet

En av flere veletablerte myter om Ibsen går ut på at han fortrinnsvis var en litterær forfatter, som skrev for sine lesere snarere enn for teatrets publikum, og som mistet all interesse for det levende teatret så snart han slapp fri fra det ulystbetonte teaterarbeidet i yngre år. Ibsenforskningen domineres også av den litterære kritiske tradisjonen; skuespilltekstene er blitt studert og kommentert nettopp som litteratur, mens deres teaterpotensiale har vært neglisjert. Her er Ibsen ellers i godt selskap; et tilsvarende syn på dramatikken som genre har preget forskningen om all verdens dramatikere, fra antikken til dags dato.

Kanskje skal denne litterære synsvinkelen ses i sammenheng med en utbredt oppfatning av teatret som kunstig, profant og syndig – og generelt mindreverdig. En slik tradisjon kan spores tilbake i historien via pietister og puritanere, pave-makt og kirkefedre helt til Platon, og den viktigste årsaken til denne lave status er antagelig at teatret manifesterer seg fysisk – kjødelig – i det offentlige rom (se Barish 1981). Det har derfor vært regnet som finere å skrive *litteratur* enn *teatertekster*; og det kan tenkes at denne preferansen for litteratur frem for teater er kommet til å prege oppfattelsen også av de enkelte dramatikeres intensjoner – apropos spørsmålet om hvem Ibsen skrev for.

Ikke desto mindre har en lang rekke kanoniserte, litterært opphøyde dramatikere – fra Aischylos til Brecht – hatt sitt utgangspunkt i det praktiske teatret. Som kjent arbeidet Ibsen selv som utøvende teatermann gjennom 13 år, fra 1851 til 1864, ved de *norske* teatrene i Bergen og Christiania (Oslo). Han var først sceneinstruktør og senere også teatersjef, og dessuten virket han periodevis som teaterskribent og -kritiker, samt selvfølgelig som dramatiker. I disse årene arbeidet han altså helt bokstavelig både scenisk og litterært.

Som sceneinstruktør i Bergen hadde Ibsen særlig ansvaret for 'den ytre regi', det vil si alt som angikk forestillingenes visuelle side. Det er bevart tre store regi-

bøker fra Det norske Theaters virksomhet i perioden 1852-57, med sceneanvisninger, notater og skisser for i alt 67 skuespill. Det meste av materialet er skrevet og tegnet av Ibsen og viser hvordan han nøyaktig og utførlig planla hver enkelt forestilling. I regibøkene har han først og fremst redegjort for selve scenearrangementet, med plasseringen av kulisser, møbler og personer på scenen. Det er dessuten fortegnelser over rekvisitter, og generelle bemerkninger om stykkenes oppsetning. I mange tilfeller har Ibsen tegnet skisser av arrangementene, med prikkete linjer som angir personenes bevegelser. Andre skisser fra Ibsens hånd viser at han undertiden også hadde ansvaret for dekorasjoner og kostymer.

Ibsens befatning med 'den ytre regi' er et aspekt av særlig interesse, fordi det i så høy grad kan spores videre i hans teaterkarriere, om enn på et annet og mindre konkret nivå. Både hans bevisste plassering av rollefigurene i scenerommet og hans symbol-ladete spill med de visuelle elementene er angitt i dramatekstenes stadig mer detaljerte sceneanvisninger, som har vært gjenstand for nyskapende og interessante analyser. Dem vender vi tilbake til.

Som instruktør og enda mer som teatersjef kom Ibsen til å opparbeide seg et imponerende kjennskap til samtidens dramatik og foretrukne repertoar. De norske teaterscenene hadde jo et meget begrenset publikum og var nødt til å sette opp stadig nye forestillinger i en evig strøm:

Under uafbrudt Anstrængelse med 3-4 Spilleaftener om Ugen, har Personalet næsten hele Sæsonen igjennem fra Onsdag til Onsdag maattet indstudere et nyt Stykke; men at den første Forestilling af Stykker, der saaledes fremdrives, ofte kommer til i højere Grad at tilfredsstille Kассens end Kunstens Fordringer er begribeligt nok. (Fra Ibsens årsberetning til Kristiania Norske Theaters bestyrelse, 4. juli 1859.)³

Både i årsberetningene og i diverse avisartikler fra tiden som teatersjef i Christiania gjør Ibsen rede for alle de vanskeligheter han måtte kjempe med. Økonomien var altså meget stram, skuespillerne var relativt få og tildels uerfarne, og selve scenen var gammeldags, trang og dårlig belyst. Ibsen fikk i atskillige tilfeller anerkjennelse for sine forestillinger, men i perioder ble han også møtt med skarp kritikk, og han forsvarte seg da i pressen med nebb og klør, ofte i meget polemiske, nærmest kverulantiske toner. Overfor teaterbestyrelsen skriver han mer behersket, undertiden nesten ydmykt, som i følgende bemerkning fra samme årsberetning: »Æsthetikeren vil selvfølgelig ikke vide af Tvist i et saadant Punkt, men ved et theater lærer man at blive praktisk, man vænner sig til at indrømme Forholdenes Magt og midlertidigt opgive den højere Fordring naar det absolut maa saa være.«

I likhet med Det norske Theater i Bergen var Kristiania Norske Theater både nasjonalt og norsk pr. definisjon, slik det uttrykkelig er angitt i begge teatrenes navn. De skulle fungere som en motvekt og en fornyelse i forhold til Christiania

Theater, hvor majoriteten av skuespillerne – og ikke minst scenespråket – var dansk. De nye alternative scenene i Bergen og Christiania hadde som program å satse på norske skuespillere, norsk språk, norsk dramatikk og norsk tematikk, i tråd med den nasjonale bevegelse som gjorde sig gjeldende i tidens kulturliv.

Målsetningen om å spille norsk dramatikk var imidlertid vanskelig å realisere, for foreløpig fantes det forholdsvis få skuespill i denne genren. Både i Bergen og i Christiania var de 'norske' teatrenes repertoar dominert av danske og franske lystspill, syngespill og vaudeviller, og særlig teatret i Christiania ble utsatt for mye kritikk – og harselas – på grunn av det lite nasjonale og lite seriøse repertoaret. Høsten 1859 ble for eksempel *En Caprice*, »dramatisk Divertissement med Sang og Dans« av Erik Bøgh, oppført 23 ganger på rad, med danserinnen Bianca Bils – importert fra København – som det store trekkplaster. Denne suksessen fikk *Aftenbladet* (nr. 270) til å rykke ut med en spottende kommentar om det stakkars fattige nasjonale teater der man nå formelig danset på roser, etter at »den tunge pose av gode nationale Forsætter« var kastet overbord til fordel for utenlandske danserinner (sitert fra Lund 1925, ss. 54-55).

Spørsmålet om det nasjonale repertoaret fyller mye i Ibsens teaterartikler fra denne tiden, dels som forsvar mot anklager og kritikk, og dels som anklage og kritikk rettet den andre veien, mot offentligheten for manglende støtte i denne nasjonalt betydningsfulle saken. Ofte skriver Ibsen som nevnt polemisk, men han kan også skrive avbalansert, analyserende og innsiktsfullt. Store kunnskaper om dramatikk, sceniske forhold og skuespillerkunst kommer likedan til uttrykk i hans teateranmeldelser fra de siste årene i Christiania, da han – utrolig nok etter vår tids forhold – anmeldte det konkurrerende teatrets forestillinger. I skribentvirksomheten som helhet ser man hvor mye Ibsen har lært om teaterfaget i løpet av sine år som praktisk utøvende teatermann, gjennom sitt samarbeid med skuespillere, teatermalere og scenearbeidere. Han hadde kort sagt lært sitt fag fra bunnen.

Teatermann pr. korrespondanse

I 1864 forlot Ibsen som kjent Norge for deretter å leve i utlendighet i 27 år, skiftevis i Italia og Tyskland. Gjennom hele denne perioden opprettholdt han imidlertid kontakten med teatret, både via teaterbesøk og via utallige brev til teaterdirektører, sceneinstruktører og skuespillere. »Du maa være forvisset om at jeg under min lange Udenlandsrejse med Interesse har fulgt Theatersagerne hjemme og ligesaa alt, hvad dermed staar i Forbindelse. Norske og danske Blade holder jeg, og jeg har saaledes stadigt kunnet følge med hvad der passerer«, skriver Ibsen til skuespilleren Andreas Isachsen, fra Dresden, mai 1869. En tilsvarende forsikring finnes i et brev sendt fra München, nesten 20 år senere: »Jeg beder dem

alle være forvissede om at jeg stedse med vågen interesse følger Kristiania teaters virksomhed«, heter det her (mars eller april 1888). Også denne gang er adressaten en av teatrets egne, nemlig skuespillerinnen Laura Gundersen.

Ut over generelle sympatierklæringer som disse finnes det et stort antall brev som viser en mer aktiv og konkret interesse fra Ibsens side. »Det er naturligvis ikke min mening her på afstand at ville øve nogen indflydelse hverken på iscenesættelsen af stykket eller på rollefordelingen, men nogle ord om, hvorledes jeg har tænkt mig et og andet, kan dog ikke skade«, skriver han fra Roma i desember 1882, til teatersjef Hans Schrøder ved Christiania Teater, innen premieren på *En folkefiende*. Til tross for den innledende erklæringen inneholder brevet faktisk en rekke spesifikke forslag i sakens anledning, og tilsvarende utspill finnes i de mange andre teaterbrevene, hvor Ibsen i høflige, men innstendige vendinger gjør hva han kan for at påvirke teatrets disposisjoner.

Det dreier sig i første rekke om rollebesetningen, men han engasjerer sig også i selve personinstruksjonen og iscenesettelsen, herunder spørsmål om kostymer, bevegelser på scenen, replikkføring og tempo. Ibsen fungerer kort sagt som teatermann pr. korrespondanse. Med en teaterhistorisk betegnelse kan man kalle ham *teaterconnaissanceur*; her inngår han nemlig i en tradisjon der andre dramatikere har virket før ham, som Voltaire og Holberg.

For å belyse denne virksomheten vil jeg ta utgangspunkt i et langt regibrev som Ibsen skrev til teatersjef Schrøder i desember 1890, forut for den første norske oppsetningen av *Hedda Gabler*. Ved denne anledning var dramatikeren stort sett fornøyd med teatrets forslag til rollebesetning, med en viktig unntagelse: »Der er blot ét eneste punkt som står mig for hovedet og det er at herr Reimers i sit ydre så lidet svarer til det billede, jeg gerne vilde man skulde modtage af Ejler Løvborg. Men ved hjælp af maskerings- og påklædningskunster må der vel kunne bødes adskilligt herpå.« I et tidligere teaterbrev hadde Ibsen presisert at Rebekka i *Rosmersholm* skulle fremstilles som et »levende, virkeligt menneske«. ⁴ Et tilsvarende syn går igjen i en rekke av brevene. Men skuespillerne som skulle fremstille disse menneskene var jo selv både levende og virkelige – på sin egen måte, som sjelden svarte helt til Ibsens forestillinger om rollefigurenes utseende og vesen. Dermed oppsto det selvfølgelig konflikter mellom det virkelige liv, slik det tok seg ut i teatrenes begrensede ensembler, og Ibsens ideale fordring om kunstnerisk »naturesandhed« – som er det uttrykket han gang på gang benytter seg av. Imidlertid var han jo en erfaren teatermann og visste at mange problemer kunne løses ved sceniske virkemidler, slik han gir uttrykk for i den nettopp siterte kommentaren om skuespilleren Arnoldus Reimers, som altså var påtenkt til Ejler Løvborgs rolle.

Den samme Reimers var tidligere blitt omtalt av Ibsen i et tilsvarende brev om rollebesetning, angående *En folkefiende*. Her ga dramatikeren uttrykk for at både Reimers og en annen av de foreslåtte skuespillerne passet dårlig for rollene

i det ytre og begrunnet dette via interessante karakteristikk. Også ved denne tidligere leilighet foreskrev han relevante redningsforsøk, basert på kost, mask og spillestil.

Rom, den 24.

December 1882

Herr teaterchef Schrøder!

Morgenbladet har bragt en meddelelse om rollebesætningen i *En folkefiende*, og i den anledning må jeg atter uleilige Dem med nogle linjer. Jeg ser at herr Gundersen skal spille byfogden. Denne skuespillers ydre passer ganske visst ikke videre godt for en mand, som ikke tåler at tænke på at spise varm mad til aftens, som har en dårlig mave, en slet fordøjelse og som lever af tyndt thevand. Heller ikke passer det synderligt for en mand, der betegnes som pén, fin og pertentlig. Men disse mangler kan jo tildels afhjælpes ved en hensigtsmæssig maskering og påklædning. Herr Gundersen må derfor anvende stor omhu på disse to ting. Heller ikke harmonerer herr Reimers's legemsbygning med et temperament som doktor Stockmanns; iltre mennesker er i alminnelighed mere spæddlemmede. For herr Reimers gælder altså ganske den samme anmodning som foran er rettet til herr Gundersen. Han må gjøre sig så tynd og så liden som det er ham muligt.⁵

Også det neste eksemplet gjelder rollebesetningen, og her dreier det seg faktisk om et tema som jeg har arbeidet med i andre sammenhenger, nemlig de såkalte bukseroller, som igjen hører inn under den bredere kategorien *cross dressing*.⁶ Gjennom flere hundre år hadde bukserollene vært benyttet bevisst som en dramaturgisk og scenisk effekt, mange ganger med kommersielle hensikter, også i Ibsens tid som teatersjef. Han reagerte imidlertid sterkt på teatrets forslag til rollebesetning i *En folkefiende*, der det fremgikk at Stockmanns to sønner, 13 og 10 år gamle, skulle besettes med skuespillerinner:

At lade gutteroller spilles af damer kan til nød gå an i operetten, i vaudevillen eller i det såkaldte romantiske skuespil; thi her kræves ikke først og fremst ubetinget illusion; enhver tilskuer er sig under opførelsen fuldt bevidst at han bare sidder i et teater og ser på en teaterforestilling. Men annerledes forholder det sig når *En folkefiende* spilles. Tilskueren skal føle sig som om han var usynlig tilstede i doktor Stockmanns dagligstue; alt må her være virkelig; begge gutterne også. Derfor er det at de ikke kan spilles af to forklædte skuespillerinder med lokkeparfykker og med snøreliv; de kvindelige former kan ikke dølgjes af drakten, trøje og buxer, og aldrig vil de få nogen tilskuer til at tro at han har for sig to virkelige skolegutter fra en af småbyerne. Hvorledes kan desuden en voksen dame komme til at se ud som et ti års barn? Begge rollerne må derfor nødvendigvis spilles af børn, i yderste nødsfald af et par småpiger, hvis former endnu ikke er udviklede; og da væk med korsetterne og lad dem få store stygge guttestøvler på benene. Guttemanerer må de naturligvis også oplæres i.

Ibsen skriver altså engasjert om dette spesielle teaterpraktiske problem og kommenterer ubesværet det som den gang må ha vært relativt intime detaljer angående kvinnelige former og kvinnelig påkledning. Begrunnelsen for anbefalingen er atter en gang ønsket om »naturesandhed« eller realisme; her formuleres faktisk prinsippet om »den fjerde vegg« helt bokstavelig med bemerkningen om at tilskueren skal føle seg usynlig tilstede i doktor Stockmanns dagligstue.

Ønsket om størst mulig »naturesandhed« ga seg også utslag i en form for fjerninstruksjon fra dramatikerens side, stadig pr. brev. Jeg har valgt et par eksempler skrevet i Roma november 1884, angående de første oppsetningene av *Vildanden*. Sammen med sitt forslag til rollebesetning har Ibsen – i brev til teatersjef Schrøder – tilføyd korte karakteristikker av rollefigurene, først og fremst av Hjalmar:

Denne rolle må endelig ikke gives med noget slags parodisk i udtrykket; ikke med spor af bevidsthed hos skuespilleren om at der i ytringerne ligger noget som helst af komisk anstrøg. Han har dette hjertevindende i røsten, siger Relling, og det må frem for alt fastholdes. Hans følsomhed er ærlig, hans tungsind smukt i sin form; ikke fnug af affektation. (...) Dette er et fingerpeg for vedkommende skuespiller.

I de siste månedene av 1884 var flere teaterensembler i Norden i gang med forberedelsene til *Vildanden*, og Ibsen har åpenbart fulgt dem alle i tankene. August Lindberg, som hadde ansvaret for oppsetningen ved Dramaten i Stockholm, mottok i denne sammenheng et interessant regibrev fra dramatikerens, med detaljerte anvisninger for spillet i sluttscenen – en slags supplerende sceneanvisninger: »Når Hedvig har skudt sig, må hun lægges således på sofaen at fødderne er nærmest i forgrunden, for at den højre hånd med pistolen kan hænge ned. Når hun bæres ud gennem køkkendøren har jeg tænkt mig at Hjalmar holder hende under armene og Gina ved fødderne.«

Fra årene etter Ibsens tilbakekomst til Norge i 1891 finnes det mindre materiale av denne art, men nå kunne han jo kommentere oppsetningene ved Christiania Theater muntlig, ved sin egen tilstedeværelse. I brevet til hustruen Suzannah, sitert innledningsvis, forteller Ibsen altså at han er aldeles opptatt av teaterprøver, underforstått på sitt nye stykke, *Lille Eyolf*. »I overmorgen skal stykket gå. Det tegner meget godt; alle rollehavende anstrænger sig til det yderste«, fortsetter dramatikerens, som åpenbart har deltatt ved atskillige prøver. En måneds tid tidligere engasjerte han seg som så ofte før i avstandsregi, da det samme nye stykke skulle innstuderes i København – og sendte gode råd med posten: »Pass ved indstuderingen på at Eyolf ikke slæber sig på krykken som en lidende patient, der netop er kommen op af sygesengen. Han er vant til den sport; har gået med krykke al sin tid og hjælper sig nokså godt til rette«. ⁷ Både Eyolf selv og hans krykke er ofte blitt tillagt symbolske valører, men Ibsen har altså ønsket et realistisk og moderat uttrykk også i denne rollen.

Disse korte glimtene fra dramatikerens lange teaterliv er selvfølgelig trukket frem her som en motvekt mot myten om den *litterære* Ibsen. Det kan ikke være tvil om at dramatikerens gjennom alle år bevarte en levende interesse for teatrets realisering av skuespillene, og han var da også til stede ved utallige oppførelser, både i utlandet og i Christiania.

Det er et faktum at Ibsen aldri igjen kom til å virke som aktivt arbeidende teatermann, etter at han hadde forlatt Norge i 1864. Imidlertid var det flere ganger tale om at han skulle vende tilbake til Christiania som teatersjef, og denne muligheten både frister og frastøter ham. »Når man så længe, som jeg, har havt med teaterledelse at gjøre, og når man så udelukkende som jeg har beskæftiget sig med dramatiske arbejder, så kan det jo ikke fejle at lysten til praktisk at ta' hånd i med mangel gang melder sig med styrke; teatret har noget dragende ved sig«, skriver han til dikterkollegaen Bjørnson, fra Gossensass september 1884. Det kan allikevel ikke bli til noe i denne omgang, konkluderer han, med en kommentar om »alle de oprivende teatergrejer«.

Her høres en gjenklang av en bemerkning i et langt tidligere brev til Bjørnson, fra Roma desember 1867: »Theaterstrævet er for en Digter en dagligt gjentagen Fosterfordrivelse«. Den gang var det Bjørnsons fortsatte ansettelse som teatersjef som var til diskusjon, men passasjen om fosterfordrivelsen er ofte blitt sitert løst fra sammenhengen, som et slående bevis på Ibsens lede ved det praktiske teaterarbeidet. Men egentlig dreier det seg mest om prioritering av tid, krefter og inspirasjon; det er diktningen, forfatterskapet som utsettes for fosterfordrivelse, ved at det avbrytes og forsømmes gjennom »Theaterstrævet«.

Det dobbelte publikum

I et teaterperspektiv oppfattes dramatikkens karakterer selvfølgelig som *roller* for skuespillere, mens en litterær synsvinkel snarere betrakter dem som selvstendige skikkelser på linje med personene i en roman. Forholdet mellom den litterære og den sceniske tolkning kommenteres av Ibsen i en teateranmeldelse fra oktober 1862, der han innledningsvis foretar en sammenfattende analyse av samtidens dramatikk og påpeker at alle disse stykker ved lesningen gjør »et indtryk af noget Fuldfærdigt, hvilket kommer deraf, at Opgaven ikke ligger dybere, end at læseren strax kan se, hvorledes han skal spille rollen på sin Fantasies Scene.« Men nettopp denne »fuldfærdighed« er en mangel i et dramatisk verk, fortsetter Ibsen, »thi det udelukker muligheden af for Skuespilleren at lægge noget til af sin egen Kunst, og kan han ikke det, saa bliver Dramaet nødvendigvis en dramatisk Uting paa Scenen«.

I disse betraktninger fremhever Ibsen altså at det oppførte verk skal være noe annet og mer end den foreliggende tekst; dramatikerens skal ha sørget for at tek-

sten kan utdypes og berikes av skuespilleren på scenen. Om den ca. 30 år eldre Ibsen berettes det imidlertid at han opptrådte meget avvisende, da det i en festtale blev overbrakt ham en takk fra skuespillerne for alle de storartede roller han hadde skrevet for dem (1891). »Jeg har ikke skrevet roller for skuespillere og skuespillerinder. Jeg har skrevet for at skildre menneskeskæbner, ikke for at skrive roller!«, skal Ibsen ha snerret (jf. Ibsen 1948, s. 98). Hva mente han da egentlig om forholdet mellom sin dramatikk og sitt publikum?

Ettersom de to sitatene ovenfor stammer fra henholdsvis et tidlig og et sent tidspunkt i Ibsens karriere, kunne man mene at han simpelthen skiftet mening underveis i forløpet. Et annet og bedre svar er formulert av litteratur- og teaterforskeren Egil Törnqvist, som har argumentert for at Ibsen kort og godt skrev for et dobbelt publikum, altså både for sine lesere og for sitt teaterpublikum (se Törnqvist 1998).

Utallige brev fra Ibsens hånd dokumenterer faktisk dikterens ønske om at hans verker både skulle trykkes, selges, læses – og oppføres på teaterscenen. Brevene viser dessuten hvor viktig det var for ham at prosessen skulle forløpe i nettopp den rekkefølgen. De fleste av skuespillene blev da også utgitt i bokform noen uker eller et par måneder før de fikk sin uroppførelse, og denne todelte presentasjonen fant nesten alltid sted i tiden før og etter et årsskifte.

Ibsen har selv gjort rede for de forretningsmessige forholdene som lå til grunn for en slik disposisjon. Han peker på at det litterære boksølget jo hovedsakelig foregår i årets to siste måneder, og at det derfor er nødvendig at et nytt verk trykkes og utsendes allerede i oktober, hvis det i rette tid skal kunne være på plass i de fjernere områder av Sverige og Norge, for ikke å tale om Finland og Amerika, hvortil også atskillige eksemplarer av hans arbeider går. »Sker dette ikke, så kan bogen ikke påregnes at blive udsolgt under årets literære julemarked, og forfatteren må da vente et helt år, før et nyt oplag tiltrænges«, skriver Ibsen fra München oktober 1877 til teatersjef Edvard Fallesen ved Det Kongelige Teater, forut for premieren på *Samfundets Støtter*.

Ved siden av de økonomiske verdiene var det selvfølgelig også en annen verdi som skulle tilgodeses, nemlig det dramatiske verkets integritet. Her skjelner dramatikerens og teatermannens Ibsen klart mellom skuespillet som diktning og »den udførelse, der bliver det til del« og bemerker at »disse to ganske forskjellige ting sammenblandes«, hvis urpremieren kommer før utgivelsen. »Hovedinteressen kommer hos publikum i regelen mere til at rettes mod spillet, udførelsen, skuespillerne, end mod stykket selv«, heter det videre i brevet til Fallesen. Bare den trykte tekst er fullt og helt Ibsens eget verk, og det er dette verket som først skal presenteres og vurderes av offentligheten.

Samtidig ønsket Ibsen selvfølgelig at hans skuespill skulle nå ut til så mange mennesker som mulig. Hans publikum tilhørte jo hovedsakelig det dannede borgerskap, og store deler av denne gruppen bodde i små byer i provinsen, uten

adgang til teatrenes forestillinger. Under disse omstendigheter var boken en mer effektiv kommunikasjonsform enn oppførelsen. I dagens situasjon er forholdet mellom lesere og tilskuere sannsynligvis omvendt – man må formode at Ibsens teaterpublikum er langt større end hans leserkrets, i alle fall på internasjonal basis, der skuespillene ikke nødvendigvis er pensum i skolene.

Som dramatiker arbeidet Ibsen altså både scenisk og litterært, med henblikk på et dobbelt publikum. Denne dobbelte henvendelsen omfatter også en spesifikk, nærmest usynlig del av dramateksten – nemlig sceneanvisningene eller regibemerkningene. Ved en tidligere anledning kalte jeg dem »Ibsens parenteser: tause, men talende« – for de uttales jo ikke, men inngår likevel i teksten, som supplerende utsagn om tid og sted, om lys og lyd – og ikke minst om rollefigurenes utseende, oppførelse og reaksjoner. Den tale som ligger i de tause parentesene dreier seg paradoksalt nok ofte om visuell informasjon, men omfatter altså også usynlige lydeffekter, som dampskipsklokker, pianomusikk og pistolskudd.

Det har vært hevdet at de tause sceneanvisningene nettopp må være skrevet for det lesende publikum, som så å si har bruk for dem for å kunne se og høre fiksjonen for sitt indre blikk og indre øre, mens publikum jo kun får adgang til disse anvisningene i formidlet form, via forestillingens scenografi og via regien, som igjen kommer til uttrykk i skuespillernes opptreden. Det siste er riktignok en sannhet med modifikasjoner, for scenografer og instruktører føler seg jo langt fra forpliktet til å følge sceneanvisningene – snarere tvert imot, kunne man nesten tro ut fra mange moderne oppsetninger. Ikke desto mindre har disse regibemerkningene opprinnelig henvendt seg til et dobbelt publikum, med leserne som den ene adressat, og teatrets folk som den andre.

Sceneanvisningene inngår selvfølgelig i Ibsens litterære tekst, men med sin bakgrunn i det praktiske teatret, som teatermann, har han utvilsomt også skrevet dem som spilledirektiver, med et klart ønske om at teatrene ville følge dem i sine oppsetninger. Og enhver som vil analysere Ibsens skuespill – scenisk så vel som litterært – gjør klokt i å lese sceneanvisningene med særlig oppmerksomhet.

I et av brevene til Christiania Theater, angående Rosmersholm, anklager Ibsen teatersjefen for å ha lest hans skuespill »høyst overfladisk igennem«, »uden plastisk fantasi«. En slik bebreidelse ville han neppe ha kunnet rette mot en leser som John Northam, for nettopp den plastiske fantasien, den visuelle tolkningen er selve hovedpoenget i denne forskers meget grundige lesning av Ibsens tekster. I *Ibsen's Dramatic Method* ([1953] 1971) analyserer Northam Ibsens 12 siste samtidsdramaer ut fra forholdet mellom sceneanvisninger og dialog, med særlig vekt på sceneanvisningenes visuelle informasjon. Senere har en rekke forskere latt seg inspirere av denne metoden, blant annet den norske litteraturforskeren Asbjørn Aarseth (1999) og den danske teaterforskeren Svend Christiansen (1983). Her må vi nøyes med enkelte korte eksempler på Ibsens anvendelse av sceneanvisningene.

En viktig form for visuell informasjon ligger jo i rollefigurenes utseende, som Ibsen ofte beskriver i detaljer – med en slags rekord i *Hedda Gabler*. Foruten å angi kostymenes snitt og farger informerer Ibsen også om personenes høyde og bredde, hud og hår – ja, faktisk også om øyenfarge. Det siste er blitt brukt som et »bevis« på at det ikke kan ha vært hans hensikt at sceneanvisningene skulle følges i detaljer, men her skal vi huske at selv Ibsens realisme eller »naturesandhed« dreier seg om scenisk illusjon. Når han skriver at Heddas øyne er »stålgrå og uttrykker en kald, klar ro«, mens Fru Elvsteds øyne er »lyseblå, store, runde« og forskremte, så er øyenfargen først og fremst angitt som en del av karakterens personlighet. Og dette uttrykket kan en god skuespiller – med hjelp fra en dyktig maskør – saktens gjenskape uavhengig av den private fargeskalaen.

Selv ganske korte og tilsynelatende »nøytrale« sceneanvisninger kan formidle betydningsfull innsikt i dramatikerens intensjon. *Et dukkehjem* avsluttes for eksempel ikke med en replikk, men med en sceneanvisning, som med rette er blitt verdensberømt: »nedenfra høres drønnet av en port, som slæes ilås«. I en scenisk sammenheng er det i og for seg en lydeffekt; som fortelles litterært, og på denne måten informeres Ibsens dobbelte publikum om at Nora virkelig forlater hus og hjem.

Den andre korte sceneanvisningen jeg vil nevne, finnes i siste scene av *En folkefiende*. Der har doktor Stockmann jo fått hele folkeopinionen mot seg etter sin påvisning av hjembyens forurensete vann, som ellers var byens viktigste næringsgrunnlag. Han er blitt angrepet både verbalt og fysisk, men føler selv at han er kommet styrket ut av striden: »Den sterkeste mann i verden, det er han som står mest alene«, lyder Stockmanns sluttreplikk. Men i den ledsagende sceneanvisningen har vi nettopp fått vite at han står omkranset av sin kone og sine tre barn. Stockmann er altså ikke alene – han er tvert i mot støttet av sin lojale familie. Det ligner en ironisk kommentar fra dramatikerens side.⁸

Vår tids instruktører og skuespillere insisterer selvfølgelig på å forholde seg fritt til sceneanvisningene, fordi teatret jo alltid må skapes og tolkes i sin egen samtid. Moralen må likevel være: Hopp aldri over sceneanvisningene! De må leses, vurderes og tolkes – innen de eventuelt forkastes.

Med overblikket over Ibsens teaterbiografi og eksemplene fra dramatikken har jeg altså ønsket å vise hvordan teatermannen Ibsen så å si har påvirket dramatikeren av samme navn. Det kan neppe være tvil om at hans mangeårige og allsidige teatererfaring har bidratt til den bevisste utnyttelsen av sceniske virkemidler i tekstene, som dermed nettopp fremtrer som dramatikkk – både scenisk og litterært.

Live Hov er professor i teatervitenskap ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Hun er opprinnelig utdannet som skuespiller ved Statens Teaterskole i Oslo og har tidligere vært førsteamanuensis og professor ved Universitetet i Oslo. Hun har publisert bøker om de første skuespillerinnene i europeisk teater, om høyre og venstre i teatret og om kvinnerollene i gresk og romersk teater, foruten en rekke artikler om teater- og operahistoriske emner. Hennes siste bok, om Ibsen som teatermann, utkommer etter planen i november 2006.

Litteratur

- Aarseth, Asbjørn: *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi* (Universitetsforlaget, Oslo, 1999).
- Barish, Jonas: *The Antitheatrical Prejudice* (University of California Press, Berkeley, 1981).
- Christiansen, Svend: *Henrik Ibsen og teatrets konventioner* (Gyldendal, København, 1983).
- Hov, Live: *Thalias første døtre. Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europæiske teater* (Solum, Oslo, 1990).
- Hov, Live: *Kvinnerollene i antikkens teater – skrevet, spilt og sett av menn* (Universitetet i Oslo / Universitetsforlaget, Oslo, 1998).
- Ibsen, Bergljot: *De tre* (Det Schønbergske Forlag, København, 1948).
- Ibsen, Henrik: *Henrik Ibsens brev 1845-1905. Ny samling* (red. Øyvind Anker) (Universitetsforlaget, Oslo, 1979).
- Lund, Alvhild: »Henrik Ibsen og det norske teater 1857-63«, in *Smaaskrifter fra det litteraturhistoriske seminar*, XIX, 1979.
- Northam, John: *Ibsen's Dramatic Method* (Universitetsforlaget, Oslo 1971 [1953]).
- Templeton, Joan: *Ibsen's women* (Cambridge University Press, Cambridge, 1997).
- Törnqvist, Egil: »Ibsen's Double Audience«, in *Nordic Theatre Studies*, vol. 10, 1998.

Noter

- 1 Når ikke annet er angitt, er artikler, anmeldelser og taler sitert fra HU bd. XV, og brev fra XVI-XVIII. Begge slags tekster står i kronologisk rekkefølge, bortsett fra at brevene til Sigurd og Suzannah Ibsen står som *Tillegg*, i bd. XVIII.
- 2 Boken utkommer etter planen i november på forlaget Multivers, under tittelen »...med fuld natursandhed«. *Henrik Ibsen som teatermann*.

- 3 De tre årsberetningene som finnes fra tiden ved Kristiania norske Theater, er gjengitt som »artikler« i *Hundreårsutgaven* bd. XV.
- 4 Fra brev til skuespillerinnen Sophie Reimers, datert München, 25. mars 1887.
- 5 En rekke av Ibsens brev er ikke inkludert i *Hundreårsutgaven*, men er senere publisert i *Henrik Ibsens brev 1845-1905. Ny Samling* (red. Øyvind Anker), 1979.
- 6 Se evt. min omtale av bukserollene i Hov 1990, ss. 90-98, og av *cross-dressing* i en bredere sammenheng i Hov 1998, ss. 449-458.
- 7 Fra brev til teatersjef Peter Hansen, datert 15. desember 1894.
- 8 I Templeton 1997, s. 166 er denne konstellasjonen av dialog og sceneanvisning kommentert som et feministisk poeng.

Sven Åke Heed

KOMISKA INSLAG I IBSENS SAMTIDS- DRAMER: DEN POSTMODERNE IBSEN

Alltsedan jag i »Comedy in Ibsen's contemporary plays: *Ghosts*« (2003) på tvärs mot den traditionella trageditolkningen föreslog en läsning av Ibsen som komediförfattare utifrån Ingmar Bergmans uppsättning av *Gengångare* på Dramaten 2002, har jag fortsatt att undersöka aktuella uppsättningar – eller uppsättningar under postmodern tid – av Ibsens samtidsdramer. Mitt antagande den gången och min hypotes att Ibsen framför allt är och förblir en utmärkt komediförfattare har under min fortsatta forskning snarare bekräftats. Det hindrar naturligtvis inte att flera av hans dramer – men långtifrån alla – har ett tragiskt slut. Utgångspunkten och själva hantverket hör dock i de allra flesta fall hemma i en komeditradition.

Den grundläggande och övergripande frågeställningen för det som under de här åren för min del har utvecklats till ett forskningsprojekt definierades i artiklen om *Gengångare*. Är det så – med Ibsen likaväl som med Strindberg och Tjechov – att dessa författare som var samtida och verksamma runt förra sekelskiftet, under 1900-talets lopp har tvingats in i en speltradition där de inte nödvändigtvis från början hörde hemma, nämligen den speltradition som vi brukar tala om som psykologiserande teater eller som psykologisk realism – och som har visat sig så efterhängsen och dominerande just inom den skandinaviska teatern – den tradition som har tenderat att lyfta fram, om inte det tragiska, så åtminstone det allvarliga och inte sällan det melodramatiska godset hos dessa dramatiker? Det definitiva brottet mot denna tradition kom med Peter Brooks berömda uppsättning av *Körbärsträdgården* på Théâtre des Bouffes du Nord i Paris 1981. Vad han gjorde då var att han istället tog fram det komiska i pjäsen, i personteckningen såväl som i de dramatiska situationerna, och resultatet blev som bekant en förändring i den tjechovska speltraditionen i hela Västeuropa och i vårt sätt att uppfatta Tjechov som den komediförfattare han hela tiden själv med stor envishet alltid insisterat på att betraktas som. Denna nya inställning inom teatern till det förra sekelskiftets tre starka dramatiker har öppnat upp för nya tolkningar, som inte längre är bundna av konventionen, och till ett helt nytt sätt att närma sig dramatexten, där till och med själva tolkningsprocessen ibland har ifrågasatts.

Under de hundra år som gått sedan Ibsens död har hans dramatik följt med i teaterns utveckling, från den moderna teaterns genombrott under 1900-talets första decennier, via den tyska expressionismen som på bred front lanserade Ibsens dramatik internationellt, till den psykologiska realismen, som dock under

de senaste årtiondena visat sig alltmer ha gått i stå och drabbats av konventionens förkvävande grepp. Ibsen har blivit vad vi kallar en modern klassiker, och som sådan har vi rätt att närma oss hans dramatik med all den respekt – eller med all den respektlöshet – som vi vanligtvis anser oss ha rätt till i umgänget med teaterns klassiker.

Var tid har sin egen Ibsen, skulle man kunna säga, men vilken är i så fall vår tids Ibsen? Vad händer när historien går in i ett nytt skede, när det linjära tradelandet bryts, när arv ersätts av minne och det postmoderna tillståndet inträder? (Lyotard 1979). Vad är det då som styr vår tolkning och är en tolkning alls möjlig längre? Detta är några av de frågor som infinder sig i vår samtid i förhållande till teatern överhuvudtaget – och alltså även till Ibsen. Min forskning har mer och mer kommit att inrikta sig på dessa frågor, som ganska tydligt också faller in under den initiala frågeställningen, när tungsinnets snyftningar allt oftare sätts i bakgrunden till förmån för kända postmoderna strategier som ironi och parodi, och när spelets regler utgörs av minnesstrategier såväl i textens djupstruktur som på uppsättningsnivå.

Teoretiska referenser

När Peter Szondi i mitten av 1950-talet, samma år som Brechts bortgång 1956, utifrån en marxistisk grundsyn försökte förklara modernismens misslyckande att skapa sin egen teaterrepertoar, sökte han förklaringen i en analys av det moderna dramat utifrån de tre dramatiker som vi förknippar med modernismens genombrott, men som Szondi ansåg vara ansvariga för det »dramats kris« som, enligt honom, karakteriserade perioden (Szondi 1956). Strindberg var kanske den som vann mest respekt i Szondis ögon för uppbrottet från en traditionell dramaturgi med den fragmentariska strukturen i pjäser som *Ett drömspel*, den s.k. drömspels-tekniken, och den subjektiva dramaturgi som enligt Szondi redan förebådade det episka dramat. I Ibsens samtidsdramer tycker han sig identifiera en dramaturgi som håller fast vid traditionen, som liknar det grekiska dramat i det att en oförrätt eller en förbrytelse ägt rum i det förflutna, en förbrytelse vars sonande utgör den dramatiska grundstrukturen i pjäsen. Men de händelser som utgör själva intrigen ligger därför också i det förflutna, något som, enligt Szondi, utgör det grundläggande formproblemet hos Ibsen. Med en referens till Georg Lukács, betraktar han den sortens berättelse som lämpad för romanen, inte för dramat, vars tempus alltid måste vara presens. Därav dramats kris, till vilken Ibsen med sin dramatik i hög grad, enligt Szondi, alltså bidrar.

När Patrice Pavis i början av 1990-talet i en text, som behandlar den samtida teaterns förhållande till klassikerna, uttrycker sin skepsis till huruvida man överhuvudtaget kan tala om en postmodern teater, visar han framför allt på två

paradigm som fått särskild betydelse för nutida europeisk teater (Pavis 1992). Det ena är textens autonomi, en tankegång som Roland Barthes tidigare hade utvecklat i sina teoretiska skrifter, t.ex. om författarens död, och skillnaden i synsättet på ett verk och en text, där texten – i motsats till verket – ständigt inbjuder till ny förståelse, som i sin tur genererar eller uppenbarar nya betydelser i textens nätverk. Detta är första steget på väg mot en friare tolkning och i förlängningen till en frigörelse från tolkningstraditionen helt och hållet.

Det andra förklaras i motsättningen mellan arv och minne, där arvet varit vägledande för teatern under hela 1900-talet med den historiserande tolkningen av klassikerna som länge varit dominerande i Bertolt Brechts efterföljd. Pavis ser hur en förändring även här ägt rum under de sista decennierna och hur minnet som strukturerande princip, både i fråga om form och innehåll, har ersatt arvet. Detta paradigmskifte, menar Pavis, har ägt rum sedan det linjära historiska tänkandet har ersatts av en spatiell ordning. Med andra ord, webben har ersatt historieboken, och detta skifte påverkar hela vår samtid och därmed också teatern.

Förskjutningen av perspektivet från Szondi till Pavis är tydlig. Samtidigt avslöjar den övergången från det moderna till det postmoderna. Texten har kommit att betraktas som en öppen struktur. Och minnet som strukturerande princip, vilket av Szondi sågs som det största problemet med Ibsens dramer, har blivit högaktuellt i postmodern tid.

Textrelaterade strategier vs strategier på uppsättningsnivå

Hur avspeglas då dessa teorier i nutida teaterpraxis? I det följande vill jag med hjälp av nedslag i Ibsenrepertoaren från den senaste tioårsperioden försöka ge några exempel på det som ovan avhandlats.

Det som Szondi betraktade som en misslyckad strategi i Ibsens samtidsdramer, nämligen minnet som strukturerande princip, har i den nutida teatern snarare vänts i sin motsats, d.v.s. detta missgrepp, enligt Szondi, har kommit att betraktas som en av de största tillgångarna i Ibsens dramatexter och utgör idag en formell och innehållsmässig anledning att åter vända sig till Ibsens dramatik. I praktiskt taget alla de uppsättningar som ingår i min korpus hittar vi med lätthet exempel på detta. I den senaste, Hilda Hellwigs uppsättning av *John Gabriel Borkman*, som hade premiär på Dramaten den 25 februari 2006, hittar vi kanske de tydligaste exemplen. Samma pjäs utgör för övrigt grundmaterialet i Szondis analys. En av utgångspunkterna för Hellwigs uppsättning har varit att dramatisera tiden eller kanske snarare den linjära tidens sammanbrott. I uppsättningen finns åtskilliga exempel på detta. Visuellt ser vi i kostymerna referenser till olika tidsepoker: de båda systrarna, Gunhild och Ella, är klädda i magnifika klänningar med turnyrer från slutet av 1800-talet, en referens till Ibsens egen tid, och dessa kostymer före-

kommer i samma scener där Fru Wilton är klädd i en elegant festklänning från tydligt 1950-tal. Borkman bär en tidlös uniform, som lika gärna skulle kunna vara en fängelseuniform. Samtidigt ser vi mitt under spelscenerna i första akten två flickebarn som rör sig på scenen i bakgrunden och som mycket väl kan tänkas föreställa Gunhild och Ella som barn. För dem har alltså tiden stått still och när de nu som vuxna grälar med varandra om pengar, om mannen och om rätten till sonen Erhard, är det en parallell till de scener som utspelade sig när de kivades som barn. De betar sig i mångt och mycket i sitt uppträdande mot varandra ännu som barn. När Ella leker förstrött med en docka, sliter Gunhild svartsjukt dockan ur händerna på henne. Att dockan liknar Borkman och bär samma uniform som han förstärker bara intrycket. Tiden har bokstavligen talat hakat upp sig, vilket illustreras med ett urverk som knarrar och visare som rör sig orytmiskt, antingen för snabbt eller för långsamt. Historien är alltså full av brott på tidsaxeln, en rekonstruktion av det linjära förloppet – och därmed också en realistisk tolkning av pjäsen – är omöjlig. Istället frammanas minnesbilder ur det förflutna, som utan kontinuitet sinsemellan lämnar bidrag till förståelsen av dramat.

Ingmar Bergmans uppsättning av *Gengångare* 2002 på samma teater bär även den på minnen, gärna av metateatral karaktär. Där finns internreferenser till hans egna tidigare uppsättningar, särskilt den av *Ett dockhem* från 1989, genom bruket av samma skådespelare i rollen som Nora och Fru Alving (Pernilla August), men också i scenografins klaustrofobiska rum. Samtidigt finns där referenser till teaterns kollektiva minne genom användningen av cirkustraditionen t.ex., som går igen i bruket av clownsminkning och pjasens röda näsa på Osvald, men också i scenografins ryttargång, som tillåter skådespelarna att lyssna till det som sägs på scenen och samtidigt förbereda sig själva för entré. Även här ser vi alltså hur tidsfaktorn bryts upp och omöjliggör, än en gång, en realistisk tolkning.

Bergman har i sin egen översättning också kraftigt bearbetat texten, så mycket att man till och med kan fråga sig om det fortfarande är Ibsens pjäs det handlar om (Ibsen 2002). Han har förkortat pjästexten genom kraftiga strykningar och flyttat och slagit ihop olika scener med varandra. Även språket är uppdaterat till nutidssvenska med inslag av stockholmslang i såväl ordval som diktning. Det är därför knappast någon överdrift att säga, att han har ett öppet förhållande till texten. Om man hårdtrar, skulle man faktiskt, med Gérard Genettes definition, kunna beteckna uppsättningen som en parodi, i betydelsen omskrivning av ett tidigare existerande verk, utan att det för den sakens skull behöver ha ett förlöjligande syfte (Genette 1982).

Samma uppdatering i fråga om språket, men också i översättningen till nutida samhällsfenomen, kan vi iaktta i Thomas Ostermeiers uppsättning från samma år på Berliner Schaubühne av *Nora* eller, som man också skulle kunna kalla den med en replik ur texten, »Ein Barbie Puppenheim«. Här sker inte referenserna till teaterns värld genom återblickar i det förflutna eller numera obsoleta under-

hållningsformer. Tvärtom är uppsättningen full av influenser från nutida populärkultur och mediaspråk. Den sceniska formen är inspirerad av teves oändliga *sitcom*-serier och rock- och popmusiken lyfter både historien och personerna närmare oss. Sångerna är så valda att texterna motsvarar exakt den sinnesstämning som personerna befinner sig i, vilket ger dem samma funktion som arian i en opera, d.v.s. ett ögonblick av reflektion och inåtvänd betraktelse. Texter som »It's almost over now« och »I don't love you anymore« ackompanjerar den berömda slutscenen med uppgörelsen mellan makarna och Noras sorti.

Därutöver rymmer Ostermeiers uppsättning ett utmärkt exempel på hur man kan utgå från minnesstrategier på textnivå och omsätta dessa sceniskt. Föreställningen börjar med att Torvald testar sin nyinköpta digitalkamera genom att ta bilder, först på den färgade au pair-flickan, som i denna version ersätter barnpigan Anne-Marie, och därefter på barnen. Han visar sig dock vara betydligt mer intresserad av att ta bilder av dottern, och den äldste sonen markerar sin svartsjuka genom att gå ut och smälla igen dörren efter sig. Ljudet av porten som slår igen i den sista scenen i Ibsens text återfinns alltså här i den första. Torvald låter dottern stiga upp på ett bord, vända sig om, hålla ut flätorna och svänga med kjolen som en fotomodell som poserar framför kameran i olika vinklar. När dottern lyfter upp kjolen, går Torvald ner på knä och fotograferar henne underifrån och under kjolen. Detta är på intet sätt en oskyldig scen som stoppats in för att visa en pappas kärlek till sina barn. Tvärtom illustrerar den och omsätter visuellt det som antyds i texten som en förbrytelse i det förgångna men som aldrig sägs ut i klartext. Scenen visar i själva verket hur Nora blev utnyttjad av sin far när hon var liten flicka och hur detta utnyttjande nu upprepas i relationen mellan Torvald och hans dotter. Det är – med ironi – en idyllisk bild av kärnfamiljen och det som sker bakom hemmets lyckta dörrar. Att Nora upplevt samma sak i sin barndom går att utläsa ur repliken i slutscenen, där hon säger att hon gick ur pappans händer över i Torvalds och att pappan tidigare behandlat henne på samma sätt som han. Genom denna scen med Torvald och barnen i början av föreställningen, blir betydelsen i repliken explicit och otvetydig. Det icke-sagda blir en tydlig utsaga, men det är också ett exempel på hur den minnesstruktur som finns inskriven i texten här lyfts fram och utvecklas till en strategi på uppsättningsnivå.

Ironi och parodi

Ironi är en vanligt förekommande retorisk figur i språket och har ofta visat sig vara användbar som ett estetiskt verktyg inom postmodern teater, så snart det rört sig om återbruk, s.k. *recycling*, av äldre material och klassiker. Då ska vi hålla i minnet att ironi, lika lite som parodi, inte alltid behöver användas i förlöjligande syfte. Tvärtom. Det som vi i den grekiska tragedin benämner som »ödets ironi«

är ett dramaturgiskt grepp, som snarare har till uppgift att förstärka det tragiska. Se *Kung Oidipus*. När Borkman uttalar sina repliker fulla av kvinnoförakt, är det svårt att ta dem på allvar, lika lite idag som på Ibsens tid. Det är helt enkelt svårt att förstå dessa repliker på något annat sätt än som ironi, en ironi som rymmer en viss komik, det är sant, men i grunden också en djup tragik, därigenom att de framställer den person som uttalar dem som en ömklig gestalt, som – inte minst tack vare dessa repliker – ges en tragisk dimension. Borkmans misogyni är helt enkelt en del av tragiken i hans person.

I sin uppsättning på Dramaten tar Hilda Hellwig väl vara på just dessa repliker, som ges en särskild tyngd av skådespelaren Jan Malmsjö i rollen som Borkman. Malmsjö är en skådespelare som excellerar i komiska såväl som i allvarliga roller, lika karismatisk som Hölderlin i Peter Weiss pjäs med samma namn som i rollen som dragshow-artisten Zaza i musikalen *La Cage aux Folles*. I det ibsenska registret minns vi honom som Pastor Manders i Bergmans uppsättning av *Gengångare*, en rollgestalt som faktiskt har mycket gemensamt med Borkman i all sin ömklighet och som också, precis som Borkman, kryddar allvaret med komik. Ingen ska få mig att tro, att detta inte var tydligt för Ibsen själv, som också – just i scenen mellan Borkman och Foldal i andra akten – ställer frågan om det inte trots allt rör sig om en komedi. Och det som aktualiserar frågeställningen är just den ödets ironi som Borkman utsätts för och som först i den scenen blir uppenbar.

Det mest lysande exemplet i min korpus på ironi och parodi, som båda har betraktats som grundläggande strategier i den postmoderna estetiken, finner vi i Frank Castorfs uppsättning av *Frun från havet* på Berliner Volksbühne från 1993. Uppsättningen följer i stort sett pjästexten; ironi och parodi ligger snarare i den sceniska framställningen, som distanserar sig från speltraditionen så kraftigt, att det i det här fallet är svårt att tala om en tolkning överhuvudtaget. Grundinställningen till texten som ett öppet nätverk av betydelser tillåter här ett arbete som går långt utöver det vi vanligtvis förknippar med Ibsens pjäs. Samtidigt utgår den sceniska framställningen från teman som är tydligt avläsbara även i texten. Längtan till havet illustreras med närvaron av vatten på scenen (som vi visserligen inte ser men som vi anar), Ellida uppträder iklädd baddräkt och badhandduk och dyker frejdigt i havet gång på gång, för att sedan kravla sig upp på land, d.v.s. upp på scenkanten, drypande våt. Norge och det norska framställs på ett parodiskt sätt med hjälp av den norska flaggan, «Ja vi elsker...» och lusekoftan och toppluvan, som går igen i kostymerna.

Även här har man arbetat med språket. Vissa repliker läses på norska och i frieriscenen i sista akten mellan Arnholm och Bolette avstannar rytmen i spelet i en långt utdragen replikväxling i *slow motion*. Replikerna behålls och följer Ibsens text, men framställningen skapar en ironisk distans. En viss ironi finns för övrigt redan i Ibsens text. Hans språk är i själva verket ett retoriskt, ironiskt konstspråk, och inte alls något naturligt talspråk som många tycks tro.

Om målet för en tolkning i traditionell bemärkelse är att överföra texten från en uttryckssubstans (texten) till en annan (föreställningen) och att visualisera de strukturer som ligger i texten i en scenisk framställning, i så fall kan man här knappast tala om en tolkning. Men det behöver inte betyda att det vi ser på scenen inte betyder något. Tvärtom skapas här vad vi skulle kunna kalla för en scentext, där den litterära texten – Ibsens text – ingår som ett betydelsebärande system bland många andra, men inte nödvändigtvis som ett system överordnat alla andra, vilket traditionellt varit fallet. Den litterära texten ingår, men på samma villkor som alla andra system i det som Roland Barthes kallade för »en väv av tecken« (une épaisseur de signes) (Barthes 1964). Men det är inte längre den litterära texten som styr.

Uppsättningen kom till vid en tidpunkt, då man i Tyskland diskuterade begrepp som *Werktreue* (trohet mot verket), men som tongivande teoretiker på teaterns område tog avstånd ifrån. I en kort text, som finns publicerad i hans *Gesammelte Irrtümer* (1990-94), ställde Heiner Müller frågan: »Warum interpretieren?« (Varför tolka?) Han anslöt därmed till en amerikansk postmodern tradition som bl.a. formulerats av Susan Sontag i artikeln »Against Interpretation« (1994), en tradition som alltså tar avstånd från tolkningen som estetisk praktik, något som redan Gertrude Stein på sin tid var inne på. Om man då betänker, att det är Robert Wilson som under senare år fört arvet vidare från Gertrude Stein, genom att sätta upp hennes pjäser, från Susan Sontag, vars bearbetning av *Frun från havet* han nyligen regisserat i Warszawa, och att samme Robert Wilson också hade ett fruktbart samarbete med Heiner Müller, ja, då har man, enligt min uppfattning, ringat in en krets, som genom att förena teori och praktik på teaterns område, har haft stort inflytande på hur vi ser på teaterns form och innehåll i våra dagar. Det är denna falang inom den postmoderna teatern som öppnat upp för gränsöverskridande praktiker som hybriditet och performance, vilka idag inte bara är tillåtna utan av många betraktas som det mest utmärkande för vår tids teater.

Det komiska

Men låt oss återvända till Ibsen och till den grundläggande frågeställningen för mitt projekt om det är med Ibsen som med Tjechov, och i viss mån med Strindberg, att det allvarliga i deras pjäser under 1900-talets lopp privilegierats på bekostnad av det komiska. När vi idag kan roas av den dräpande ironin i replikerna i *John Gabriel Borkman* eller skratta åt de många infallen i uppsättningen av *Frun från havet*, är det då för att Hilda Hellwig och Frank Castorf har begått våld på Ibsens text och laddat dramerna med någonting väsensfrämmande för Ibsens dramatik? Eller är det så att de i själva verket har tagit fasta på strukturer som

finns i texterna, men som har kommit bort i en hundraårig speltradition? Det är min övertygelse att detta är strukturer som finns på olika nivåer i Ibsens text, men som av olika anledningar inte har passat in i kanon, d.v.s. bilden av Ibsen såsom den har vuxit fram under de hundra år som gått sedan hans död. Egentligen är det mycket enkelt, om man ser rent historiskt till hur Ibsen själv lärde sig hantverket under sina läroår i Bergen. Om man studerar repertoaren från den tiden, finner man nämligen att förutom de historiska dramerna, som var på modet och som också blev den första genre Ibsen själv övade sig i, så var det som stod på repertoaren ofta komedier i den franska komeditraditionen, som idag är totalt bortglömd men som utgjorde en väsentlig del av repertoaren under hela 1800-talet runtom i Europa, också t.ex. på den svenska nationalscenen. En pjäs som lyser i denna repertoar och som fortfarande spelas är Eugène Labiches *Den italienska halmhatten*, som Ibsen satte på programmet under sin tid i Bergen. Sedan han övergett den historiska genren, var det alltså den borgerliga salongskomedin han vände sig till och överförde från den fransyska salong som gett namn åt genren till den norska «stuen», som blev den emblematiske spelplatsen för alla hans samtidsdramer. Det är i denna tradition de flesta av hans dramer börjar, även om de senare skruvas till vad vi ibland kan uppfatta som ren tragedi. Det *small-talk* mellan makarna Helmer som inleder *Ett dockhem* är ett utmärkt sätt att inleda en komedi, som helt och hållet följer genrens krav. Och slutet är ju och förblir öppet. Noras sorti kan rentav ses som en befrielse, och säga vad man vill, men särskilt tragisk är den ju knappast, utom möjligen för Torvald. Ironin som grund för det komiska är ett grundläggande drag redan i Ibsens text och inte något påfund av klåfingriga recensörer som vill skoja till hans texter.

Den postmoderne Ibsen

Om jag då skulle våga mig på ett första försök till att formulera en konklusion och placera in Ibsen i det postmoderna landskapet utifrån de uppsättningar jag hittills har studerat, så är det så att de representerar hela spektrat av olika typer av insceneringar, från dem som ligger relativt nära en traditionell tolkningstradition, till dem där man kan ställa sig frågan om det överhuvudtaget fortfarande rör sig om en tolkning av texten. Den ena ytterligheten skulle representeras av Ingmar Bergmans och Hilda Hellwigs uppsättningar, medan jag skulle vilja placera Frank Castorfs uppsättning långt ut på den andra kanten. Observera att jag i min korpus inte tagit med några uppsättningar som helt följer konventionen och med redundans överför texten till ett sceniskt uttryck. Samtliga uppsättningar, således även Bergmans och Hellwigs, rymmer en rad postmoderna element, även om jag inte skulle vara beredd att karakterisera dem som postmoderna rakt av. Å andra sidan är det svårt att hitta någon redundans alls i Castorfs uppsättning, för var i

Ibsens text står det om de högar av sönderrivet tidningspapper indränkt i raklödder som täcker scenen i slutet av första akten av *Frun från havet*. I den mån insceneringen är redundant i förhållande till texten är det enbart i parodierande syfte, som när sjömannen (Främlingen) uppträder på scenen iklädd sjömanskostym, kanske inspirerad av Popeye-the-Sailor-Man, förstärkt med två andra sjöbussar i samma mundering, som i berusat tillstånd skrålar fram ett potpurri på traditionella, internationellt kända sjömansvisor.

Därför kan det vara intressant att konstatera, att det som 1956 dömdes ut av Szondi som själva roten till det moderna dramats misslyckande, idag istället har lyfts fram och utgör en grund för en nyorientering inom den samtida teatern. Strindbergs fragmentariseringar och Ibsens minnesstrategier är i det avseendet likvärdiga: båda har genererat nya förståelser av texterna i vår tid. Rent formellt skulle man kunna säga att det finns en beredskap hos Ibsen/Strindberg för att platsa i den postmoderna estetiken, en beredskap som också återfinns på innehållsnivå. Pjäserna lämpar sig helt enkelt för att belysa en tematik som känns angelägen för oss idag. Det privata, det subjektiva och det narcissistiska – teman som av naturliga skäl fick en marxist som Brecht att resa ragg – är teman som står oss nära idag och som vi upplever som ett sätt att problematisera den värld vi lever i, teman som vi med lätthet kan läsa in i dramer som *Hedda Gabler* t.ex., men också i *John Gabriel Borkman*.

Epilog

När Georges Banu i slutet av 1980-talet gav ut sin bok *Mémoires de théâtre* (1987) fäste han vår uppmärksamhet vid minnesfunktionens betydelse i teatersammanhang, från memoreringen som ingår som en väsentlig del av skådespelarens arbete med texten, till det minne som hjälper oss att bevara spåren av en föreställning, när den väl ägt rum i teaterns efemära värld. Minnet av Ibsen ger oss i sin tur redskap till förståelse t.ex. av en föreställning som Kirsten Delholms *Gengångare* (se Christoffersen här). Med flera av postmodernismens grundläggande grepp, såsom fragmentarisering, minimalism och repetitivitet (och säkert fler än så) komponerade hon en kör av röster till en föreställning som bara minnet av Ibsen och *Gengångare* kan ge oss nycklarna till.

Där sätter jag punkt tills vidare, men mitt projekt om komiska inslag i Ibsens samtidsdramer fortsätter. Låt mig bara avsluta med att säga, att minnesstrategierna i Ibsens dramaturgi öppnar upp för tolkningar som äger stor aktualitet för oss idag och gör att Ibsens samtidsdramer fortfarande efter hundra år är lika närvarande i repertoaren.

Sven Åke Heed (f. 1945) är professor i teatervetenskap vid Stockholms universitet. I sin forskning har han särskilt intresserat sig för fransk teater och drama, såväl den klassiska teatern som 1900-talets avant-garde. Bland hans publikationer märks *Le coco du dada* (1983), *Roger Blin. Metteur en scène de l'avant-garde* (1996), samt som introduktion i dramaturgi för universitetsstuderande *En väv av tecken* (1989) och *Teaterns tecken* (2002). För närvarande arbetar han inom projektet Ny svensk teaterhistoria I-III, planerad utgivning 2007.

Litteratur

- Banu, Georges: *Mémoires de théâtre* (Actes Sud, Arles, 1987).
- Barthes, Roland: *Essais critiques* (Seuil, Paris, 1964).
- Genette, Gérard: *Palimpsestes* (Seuil, Paris, 1982).
- Heed, Sven Åke: «Comedy in Ibsen's contemporary plays: Ghosts», in Astrid Sæther (red.): *Ibsen, Tragedy, and the Tragic* (Centre for Ibsen Studies / Unipub, Oslo, 2003).
- Ibsen, Henrik: *Gengångare*, övers. Ingmar Bergman. (Dramaten, Stockholm, 2002).
- Liotard, Jean-François: *La condition postmoderne* (Éd. de Minuit, Paris, 1979).
- Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 1–3* (Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1990–94).
- Pavis, Patrice: *Theatre at the Crossroads of Culture* (Routledge, London, 1992).
- Sontag, Susan: *Against Interpretation* (Vintage, London, 1994).
- Szondi, Peter: *Die Theorie des modernen Dramas* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1956).

Erik Østerud

KRONOS OG TOPOS

Tidslige og romlige skjæringspunkter i Henrik Ibsens *Bygmester Solness* og *Et dukkehjem*

»Et svælgende dyb mellom i går og i dag«

Begrepet tid vil bli satt i fokus her. Med tid mener jeg ikke kronologi og tidslige forløp i Ibsens stykker, men tidserfaringene hos Ibsens personer: hvordan de opplever forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid (Østerud 2004 og 2005). Gjennom mange år har spatialitet og visualitet, dvs. forholdet mellom blikket og kroppen i det sceniske rom, vært et hovedanliggende i min Ibsenforskning (Østerud 1993 og 1997). Når jeg nå tematiserer problemet tidslighet, betyr det ikke at jeg skyver til side problemstillinger jeg har arbeidet med tidligere. Jeg integrerer dem. I denne artikkelen vil jeg se på hvordan tidslige og romlige akser krysser hverandre i et par av Ibsens dramaer, og hvordan det i disse skjæringspunktene skjer avgjørende forvandlinger, slik at *tid kan bli til rom* eller omvendt at *rom kan bli til tid*.

Terskelsteder og -tider velger jeg å kalle disse skjæringspunktene. Ibsens mennesker er - dypest sett – terskelmennesker, terskelbeboere. Terskelsituasjonen de befinner seg i, er dels av eksistensiell, dels av historisk art. Eksistensielt betyr det at de kontinuerlig er konfrontert med et krav om selvrealisering gjennom en radikal selvforvandling eller selvoverskridelse. Historisk og sosialt innebærer det at selvforvandlingskravet som oftest er satt i forbindelse med en realisering av handlinger som griper så dypt inn i de samfunnsmessige forhold at de er med på å forandre disse. Den ibsenske helt står følgelig i tett og uløselig forbund med et utopisk prosjekt, med forestillingen om å skape »det nye«. Han, eller hun, er en potensiell avantgardefigur. Dypt i det ibsenske nåtidsdrama ligger det således et utopisk håp, en optimistisk åpning mot det fremtidige – »det vordende« som det ofte heter hos Ibsen, kanskje mest markant uttrykt i forestillingen om »det tredje rige« i *Kejsers og Galilæer*.

Den 4. april 1872 skriver Henrik Ibsen til Georg Brandes fra München der han bor. Han har da nettopp mottatt brev fra den danske kritikeren, der denne beklager seg over de besværlighetene han har hatt i Danmark i forbindelse med gjennombruddsforlesningene og utgivelsen av første bind av disse, *Emigrantlitteraturen*. Ibsen har fått tilsendt boken fra forlaget og har nettopp lest den. Han skynder seg med å svare:

[...] Men jeg vil gå over til det som i denne tid uafsluttelig har været i mine tanker og forstyrret min nattero. Jeg har læst Deres forelæsninger.

Farligere bog kunde aldrig falde i en frugtsommelig digters hænder. Den er en af de bøger som sætter et svælgende dyb mellem i går og i dag. Da jeg havde været i Italien forstod jeg ikke hvorledes jeg havde kunnet føre en tilværelse forinden jeg havde været der. Om tyve år vil man ikke kunne begribe hvorledes det åndelig taget var leveligt hjem (sic) før disse forelæsninger. [...]

Hvad der kommer ud af denne kamp på kniven imellem to epoker, det ved jeg ikke; alt andet heller, end det bestående; det er for mig det bestemmende. Af sejren lover jeg mig ikke egentlig nogen stabil forbedring; al udvikling har hidtil ikke været andet end slingren fra den ene vildfarelse over i den anden. Men kampen er god, frisk, sund; Deres rejsning står for mig som en eneste stor hel sønderbrydende og frigørende genialitetsytring (HU XVII, 31f.)

Det er tre ting jeg fester meg ved i dette brevet. Det er for det første avantgarde-retorikken med anvendelsen av martialske militærmetaforer. Det er for det andre selve tidsdiagnostikken: forestillingen om at den aktuelle historiske krisesituasjonen har en dynamikk i seg som får den til å ligne en prerevolusjonær tilstand. Og som det tredje og viktigste punkt i dette revolusjonsbegeistrede brevet: uttrykket »det svælgende dyb mellom i går og i dag«.

Jeg velger å gjøre dette uttrykket til et emblem for den tidsproblematikk jeg vil diskutere hos Ibsen, og som jeg tidligere har døpt terskelens eller selvforvandlingens tematikk. En antropolog ville kalde det for liminalismens problemstilling (van Gennep 1960, Turner 1968). Så vel den ibsenske ideologi som dens dybdepsykologi gjemmer seg i dette tidlige problemfeltet.

»Det svælgende dyb mellom i går og i dag« åpenbarer seg i det ibsenske nåtidsdrama som et emfatisk ladet *nå* som den ibsenske helt til enhver tid lever i, og hvor alt - alltid - står på spill; alt kan vinnes, men også, like drastisk, tapes. Den ibsenske heltefigur synes å bære på et Janusansikt, der én side vender fremad mot fremtiden – i tidens og livets egen retning – mens den andre side vender bakut mot fortiden – og motstrøms i forholdet til livets egen bevegelse. Der det fremadvendte ansikt er fylt av visjonært håp, lengsel og antesiperende forventning, der skjuler det bakutvendte ansikt en angstfylt usikkerhet overfor tilværelsen i sin helhet, og denne usikkerheten avføder en eskapistisk trang, en drift tilbake til den trygge barndomsverden som Ibsenhelten i en viss forstand allerede har forlatt, men likevel ikke helt sluppet taket i, og derfor kan »tilbakeerobre« gjennom erindring, fantasi og gjentagelse. Denne dobbelte og paradoksale rettethet - forover mot fremtiden og bakover mot fortiden - lader *nået/øyeblikket* med en voldsom intensitet og sprengkraft som gjør det til selve den dramatiske kjerne i Ibsens stykker. En tidlig sprengladning.

Dette fremtidsladete presens kan sammenlignes med filosofen Ernst Blochs håpets utopi i *Das Prinzip Hoffnungs*, der han knytter begreper som »det-ennå-

ikke-realiserte« og »det-ennå-ikke-bevisste« til en slik fremtidsvisjon. Blochs utopi består av drømmer, lengsler, visjoner, håp og antepasjoner som ligger latent i det aktuelle *nå*, men som av en eller annen grunn er blitt forhindret, og som forøvrig også skal kalles frem av det ubevisste før det kan la seg realisere i en fremtidig handling (Andersen 1982). Det blochske *ubevisste* får seg tillagt en positiv ladning, hva det ubevisste ikke gjør hos Sigmund Freud. Den freudske *ubevissthet* er ensidig bakutrettet og kan derfor ifølge Bloch ikke inneholde »noe nytt« i seg.

Ernst Blochs »ennå-ikke-ontologi« er fundert på forestillingen om »det dunkle, oppfyllelige nå«, om en dirrende intensitet i dette øyeblikk som skyldes et aktivt overskudd i det, en energi som peker fremad mot et mer, noe annet, noe nytt. Denne progressive energi gjelder såvel for den historiske utviklingen som for de menneskelige livsprosessene. Forutsetningen for disse prosessene er forandringen, og forutsetningen for forandringen igjen er foregripelsen. Bloch ser på mennesket som et anende, skapende og fremadbevegende vesen, og han setter angsten som lidelsesform i forbindelse med disse forandringprosessene. Angsten er for ham fremtidsbefordrende erfaring. Det ligger håp i angsten, ja, »det finnes intet håp uten angst, men heller ingen angst uten håp«.

Håpets utopi hos Ernst Bloch, forestillingen om det fremtidsladede presens og om forhindret fremtid, mener jeg kan kaste lys over utopiforestillingene i Ibsens dramatik. Det kan også hans forståelse av angstens betydning for utopien. Angsten er etter min oppfatning den fugl som har sitt rede i hjertet av mange Ibsenkarakterer. Det er en angst som i utgangspunktet er fremadvendt og på parti med livsbejæret og livsappetitten, men som også kan bli så sterk og dominerende i Ibsenheltens liv at den slår om i sin motsetning. Den blir ikke lenger befordrende, men forhindrende. Den kan drive Ibsenhelten på flukt fra det han eller hun egentlig bejærer, slik at erfart *frihet til* kan forvandle seg til et ønske om en *frihet fra*. En sterkt libidinøst ladet bevegelse fremad mot det kommende, kan snu om og bli til en regressiv og patologisk bevegelse bakover, der livet selv fornektes og fortrenses.

Det er disse kontinuerlige sonderinger i grenselandet mellom ideologi og psykologi, fremdrift og regresjon, bevissthet og ubevissthet, sunnhet og sykdom, selvinnsikt og selvbedrag Ibsen foretar i sine stykker, og som gjør ham til en så fremragende dybdepsykolog. Det er dette jeg ønsker å trekke frem. I Ibsens egen terminologi heter dette grenseområde det »svælgende dyb mellem i går og i dag«.

Performancebegrepet

For å kunne forene den tematisk analysen med en formmessig, vil jeg innledningsvis peke på et eiendommelig strukturelt trekk ved Ibsens dramaer: den sce-

niske fordoblingen, det som man tradisjonelt har kalt *teater-i-teatret* hos Ibsen. Når Nora øver inn sin tarantella i annen akt av *Et dukkehjem*, spalter karakterene på scenen seg i aktører og tilskuere. Dette er det såkalte teater-i-teatret eller spill-i-spillet. Diskusjonen av slike formelementer har ført til omfattende utlegninger av forholdet mellom teatralitet og ekthet/autentisitet hos Ibsens personer, men også til diskusjoner omkring den ibsenske teaterform: ironisk distanse, melodramatiske effekter og metaholdninger.

Det er her jeg vil søke en annen vei ved å prøve på å introdusere *performancebegrepet* i forbindelse med slike formale trekk i Ibsens stykker. Forhåpentligvis vil de fremgå av det etterfølgende at dette er et heldig valg.

I min definisjon av performancebegrepet støtter jeg meg i første rekke på Erika Fischer-Lichtes *Theatre, Sacrifice, Ritual* fra 2005. Fischer-Lichte samler sin bestemmelse av det i fire punkter. Det første gjelder genrens slektskap med det kulturelt arkaiske: det mytiske og det rituelle. Det kan være performative kulturformer som brylluper, begravelser, festivaler o.l. Det er sin selvforståelse, sitt selv-bilde en kultur artikulerer gjennom sine performanceuttrykk. Det andre punkt hos Fischer-Lichte gjelder uttrykksmåten. Det performative uttrykk er forankret i det fysisk-kroppslige og fysisk-romlige, eller med Fischer-Lichtes egne ord: »the dynamic and energetic bodies moving through the whole space« (ibid. s. 59). Det tredje gjelder vektningen av det atmosfærisk-suggestive i selve utførelsen. Her appelleres mer til fysiologiske stimuli, til sanser og nerver, enn til det mentale og kognitive (Fischer-Lichte: »The permanently moving bodies of the performers triggered not only physiological and affective impulses in the spectators but also energetic and motor ones« (ibid. s. 61). Det fjerde punkt går på forholdet til publikum. Performanceteatret opererer med glidende overganger mellom aktørfunksjoner og publikumsfunksjoner; publikum blir derved en art »medaktører«. Det siste gjør performanceteatret mer til et kollektivteater enn et individteater. Det er en teaterform som annullerer individet som individ, som i høyere grad manipulerer med massene.

I min bruk av performancebegrepet her, er jeg ikke ute på å omdefinere det ibsenske drama, men på å få hjelp til å karakterisere visse formelementer eller modaliteter i hans stykker.

Hvor finner vi disse? Som sagt i *Et dukkehjem*, der Nora øver på sin tarantella med Helmer, doktor Rank og fru Linde som tilskuere, Helmer og Rank også som henholdsvis instruktør og akkompagnatør; videre i tårnoppstigningen i sluttscenen i *Bygmester Solness*, hvor de som står under tårnet, er vitner til og kommenterer først oppstigningen, så fallet; i Rosmers og Rebekkas undergang i møllefossen som madam Helseth iakttar og kommenterer fra vinduet i stuen på Rosmersholm; i sluttscenen i *Vildanden* der Hjalmar, Gina, gamle Ekdal, Gregers Werle, doktor Relling og teologen Molvig samler seg om Hedvigs døde legeme og gir hver sin kommentar til det som er skjedd med henne; i skapelsesakten i *Når*

vi døde vågner der modellen Irene står naken foran Rubek under dennes modelleringen av henne, og hvor den erotiske antenhet imellom dem forvandler kropp og blikk til »performer« og »spectator« i en visuell interaksjon.

Jeg har trukket frem disse eksemplene fra Ibsens dramatik for å underbygge en teori om at to helt ulike former for teater støter sammen i disse stykkene, på den ene side *et borgerlig tekst- eller ord-orientert drama med forankring i en moderne individkultur, der vekten er lagt på rasjonalitet, debatt og erkjennelse*, på den andre side *en performancemodalitet med aksentuering av blikket og av kroppens fenomenalitet: dens bevegelser og gestikk og posisjoner i rommet*. Der det borgerlige tekst og ord-teatret appellerer til publikums rasjonalitet og hermeneutiske tilegnelse av det som skjer, der virker performanceteatret ved bruk av affektladete, ofte sjokk-arte de, ytringer, som kan bringe tanken hen på samtidens psykofysiske eksperimenter à la Charcots og Breuers behandling av hysteripasienter på L'Hôpital La Salpêtrière på 1880-tallet i Paris. Der det borgerlige tekst- og ord-teatret peker fremad mot det futuriske og mot moderniteten og opplysningen, der peker performanceteatret bakover mot fortiden og tradisjonen, mot det sakrale, mot det kulturelt erindrede og det kollektivt ubevisste i vår kultur. På samme vis genererer de to former for teater to helt forskjellige forestillinger om dramatisk handling. Til den første teaterformen hører en handling som springer ut av det absolutt frie, selvberende og originalt skapende subjekt, til den andre hører en aksjonsform som knytter seg til repetisjon, sitering og gjenskapelse, og som er et produkt av subjektets livsangst, splittelse og manglende bevissthet om seg selv. Spennvidden i forfatterskapet mellom ideologi og psykologi kan lokaliseres i dette dobbelt-teatret.

La meg forfølge teorien om et slikt dobbelt teater ved å gå nærmere inn på noen enkeltscener i et par av Ibsens mest sentrale dramaer.

Bygmester Solness - tårnoppstigningen

I sluttscenen i *Bygmester Solness* har Solness selv tatt kransen og gjort seg klar til å stige opp i tårnet for å innvie det huset han nettopp har bygd ferdig til seg selv og Aline. Oppstigningen i tårnet med bekransning av spiret er en rituell markering av en ny tid i hans og hustruens liv. Alt skal bli bedre, alt skal bli annerledes heretter!

Det er en kjent sak at Solness er svimmel – svimmelheten skal forstås som en ontologisk svimmelhet – og derfor nødig bestiger de tårn han bygger. Dog har han gjort det en gang før. Det var da han innvidde kirkebygget i Lysanger. Den gang stod den unge Hilde Wangel under tårnet og beundret hans bedrift. Nå er Hilde der igjen. Hun ivrer sterkt for at han skal gjenta hva han gjorde i Lysanger.

Under Solness' oppstigning har det samlet seg en del mennesker under tårnet. Sammen med Hilde følger de Solness' klatretur med stigende spenning og engstelse. Husvennen Herdal er som mesmerisert av det han ser skje. »Stå urørlige alle sammen! Ikke en lyd! Ingen må røre sig! Hører De det!« sier han i sterk opphisselse til de andre (HU XII, s. 121f). Det er som om opplevelsen av hendelsen oppe i tårnet fratar ham selv og de andre deres romlige bevegelsesfrihet - som om Solness' angst og svimmelhet smitter over på dem og blir deres egen.

Størst er opphisselsen hos Hilde. Ubevegelig følger hun Solness med øynene på hans vei oppover. I sin lettbevegelige fantasi er hun med ham der oppe og gjør hvert skritt oppad sammen med ham. »Han stiger og stiger. Altid høyere. Altid høyere! Se! Se bare!« (121). Og når han når toppen, river hun med en voldsom bevegelse det hvite sjalet fra doktoren og vifter med det, mens hun skriker ut i »vild glæde«. Den hyperintense forbindelsen til Solness i dette øyeblikk er av rent kroppslig-sanselig og nervemessig karakter. Når hun ser ham øverst der oppe i tårnet, er det sin egen demoniske – eller hypnotiske – makt hun triumferende feirer, for i egne øyne er det *hun* som har lokket ham, drevet ham, narret ham dit opp. Maktfølelsen hos henne topper seg i utbrudd av sterkt erotisk fargning – som et seksuelt klimaks.

Når Solness et øyeblikk senere faller, er det som om Hilde ikke ser – eller fortrenger – det som skjer. Hun »stirrer ufravendt opad og sier som forstenet«: Min bygmester« (123). I dette øyeblikk har hun tapt enhver virkelighetskontakt. Ibsen lar henne så å si »stivne« i maktens personifiserte figur. Hennes libidinøse energier er blitt tvunget bakover i det barnlig-regressive register - og innover i det fantasmatiske-perverte. Livets lidenskapelige fremtidsjakter fra første akt er via kontakten med Solness blitt omskapt til en dødens avantgardist. Erfaringene under tårnet har med sjokkartet effekt skrevet seg inn i hennes kropp og mentale apparat, kvalt hennes kreative potensiale og gjort henne utviklingsudyktig, ja, fremtidsløs. Traumat hun har vært utsatt for - for å tale med Freud - har løftet henne ut av den dynamisk-levende og foranderlige virkelighet, den virkelighet som hun i første akt hadde ført med seg inn i huset til Solness. Traumat hun har blitt påført, gjør henne til en fange av fortiden. Det har lenket henne til den døde Solness, for med sin oppstigning og fall - og død - har han slått sin egen mytiske fortolkningshorisont om henne og sperret henne inne der.

En divan, en stol og selve »talekuren« mellom terapeut og pasient var Freuds hjelpemidler til å få kontakt med det ubevisste hos pasienten under den psykoanalytiske prosessen. Munnen og øret er talekurens organer. Ibsen gjør det annerledes. Han gjør det visuelt. Han evner å fremstille fortrenningsprosessen rent optisk, og presis i det øyeblikk *når* de finner sted. Hildes eksempel illustrerer godt hva Ibsens kunst formår.

Mytisk oppstigning og fall

To mytekomplekser ligger som et kollektivt kulturelt erindringsarsenal å øse av når Solness skal fremstille seg selv i liv og kunst. Det ene komplekset er antikt hedensk, det andre kristent. Det første har sitt sentrum i Prometheus-figuren, det andre i Bibelens lære om Jesus Kristus. Som kunstner identifiserer Solness seg med begge disse to skikkelsene. Ved å gjenbruke mytologien kan han gi sin kunstnergjerning skinn av å være et kall han er utpekt til. Kallstanken fyller ham med stolthet og selvfølelse, men også med en forestilling av å være avhengig av makter utenfor seg selv. Solness har aldri kunnet se på seg selv som en fri og autonom kunstner. Derfor har han i egne øyne alltid virket på *andres* vegne, snart på Guds når han bygger kirkebygg til ære for ham, snart på »menneskenes« (menneskehetens) når han bygger boliger for dem.

Således hvelver han et kosmisk-sakralt rom over all sin skjebne. Himmelen over ham og jorden under ham, gudsmakten der oppe og menneskeheten her nede, angir polene i det vertikale rom han forholder seg til. Alle de byggverk han har oppført, er betydningsmessig innskrevet i dette kosmiske rom, slik at arkeologi og kosmologi trer i intim forbindelse med hverandre. Det gir alle de rom Solness bygger og ferdes i, symbolske topoi og koordinater. Øverst oppe i alle de tårn han har bygd, finnes det et »prometheusk« punkt der byggmesteren selv kan stige opp og demonstrere sin makt og tross overfor den guddom han mener seg å være underlagt. Den maktsøkende Solness er et kynisk, brutalt og rovdyraktig glupsk *herremenneske*, som ingen hensyn tar for å oppnå det han ønsker seg. Trossen og maktbegjæret i ham manifesterer seg visuelt i den oppadstigende bevegelse: jo høyere Solness stiger, jo mer gir maktbrynden og trossen seg til kjenne i ham. Omvendt markerer fallets retning og bevegelse et kristent *slavemenneskes* skyldfølelse, samvittighetsnag, underkastelsestrang og selvundertrykkende ressentiment. Dette siste følelseskomplekset er genuint kristen og står i intim forbindelse med forestillingen om Kristi lidelse og død.

Hva jeg har villet komme frem til med den foregående redegjørelsen for de mytiske lag i *Bygmester Solness*, er at det finnes to paradoksalt motsatte performative »naturer« i Solness, et robust, brutalt og maktbegjærlig herremenneske og et svakt og ømskinnet og samvittighetsplaget slavemenneske. Der herremennesket i Solness presser byggmesteren oppad mot maktens tinde, der tynger skylden ham samtidig ned mot jorden. Og i denne pinefulle vertikale pendelbevegelse er Solness blitt fastholdt. Det er ikke en privat og individuell makt han søker, men den type makt som ildraneren Prometheus' tiltok seg, liksom det heller ikke er noen privat skyld han føler han bærer på, og vil sone for; men all verdens skyld, en skyld av de dimensjoner Kristus måtte påta seg og sone for. Solness »siterer« og repeterer. Det er herigjennom han gir seg selv identitet. Myter og ritualer taler

gjennom hans selvframstillinger og forvandler situasjonene til en slags omvendt buktalervirksomhet.

Det er som om han tretter med noen der oppe, sier Hilde da Solness er nådd helt opp til toppen av tårnet. Og da Solness litt etter hilser ned ved å svinge hatten, roper hun : »Å, så hils da op til ham igjen. For nu, nu er det fuldbragt!« (122). Den første av hennes kommentarer refererer til titanen Prometheus' revolte mot gudene, den andre til Kristi død på korset. Det er ord som bidrar til å legge hele sluttspillet inn under performance- og performativitetsbegrepene. Det samme gjør naturligvis den spesifikke bruken Ibsen gjør av det fysisk-kroppslige og det fysisk-romlige.

Pandoras boks

Allerede i åpningsscenen i *Bygmester Solness* fremtrer dette mytiske-rituelle performance-mønsteret. Vi møter det i Solness' konfliktfylte konfrontasjoner med sine tre ansatte. I disse sammenstøtene synes alt å dreie seg enten om »hedenske« maktfeider eller om »kristne« skyldoppgjør, ikke slik at *Solness* fremtrer som det sterke herremenneske og *de* som svake slavemennesker, men snarere ved at begge parter spiller snart den ene rollen, snart den andre – i en evig og paradoksalt pendling mellom sterk og svak, herre og slave, makt og skyld, oppe og nede. Solness' forhold til hustruen er av presis samme art. Her handler det om maktovergrep og tross på den ene side og om skyld, samvittighetsnag og plikt på den andre. Aldri tales det om kjærlighet imellom dem. I realiteten er den store kosmiske orden Solness lever innenfor, og som er generert av kunstnermyten, speilet ned i det mikrokosmos vi ser foran oss på scenen.

Ett problem utkrystalliserer seg i dette virvar av fordreidde og fremmedgjorte lidenskaper som mytene har produsert i Solness' og hans nærmeste omverden: angsten for fremtiden. Også den begrunner Solness mytologisk-kosmologisk. Han kaller det en angst for ungdommen, og ser i ungdommen et redskap for den guddommelige makt han en gang har krenket, og som derfor er ute på å hevne seg. Slik trekker han mytiske spor gjennom sin eksistens. En gjengjeldelse (fra guden eller gudene) *må* komme en gang! Hittil har Solness hatt lykken med seg, men når vil lykken snu? All tid er innenfor den mytisk-kosmologiske orden sykklisk. Således vil fremtiden komme »bakfra«. Solness ser den i skikkelse av den unge, dyktige lærlingen som han har på sitt kontor, en fremadstrebbende mann som søker å løsrive seg fra ham for å kunne starte for seg selv. Han forestiller seg at en slik løsrivelse vil komme til å knuse ham, slik han selv en gang knuste Ragnars far. Det er prometheusk logikk i en slik gjengjeldelse. Den enes lykke er den andres ulykke.

Men Solness ser også for seg den prometheuske hevn i skikkelse av den unge

Hilde som en dag helt uventet banker på døren hos ham og vil inn. Solness ser i henne en Pandora. Pandora er den kvinnen gudene sendte som gave til Prometheus og hans bror Epimetheus. Pandora var strålende vakker og tilsynelatende utstyrt med alle gode egenskaper. Men skinnet viste seg å bedra. Bak sitt velsignede ytre var Pandora dødsens farlig. Gaven var en list fra gudene som ville hevne at Prometheus hadde stjålet ilden fra dem. Straks Pandora var invitert innenfor, åpnet hun lokket på den boksen hun bar med seg, og alle onder og ulykker slapp ut i verden: sykdom, nød, trelldom, tretthet, lidelse, alderdom og død. Bare håpet ble tilbake i boksen.

Pandora er blitt oppfattet som grekernes pendant til den kristne Eva, og åpningen av boksen er blitt sett på som grekernes syndefall. Ved denne hendelsen ble tilværelsen spaltet, ikke i en motsetning mellom det moralsk gode og onde, men mellom de skjebnebestemte omslagene hos det greske menneske – fra lykke til ulykke, eller omvendt fra ulykke til lykke.

I det mytiske tvelys som Solness selv har kastet over sin eksistens, er det ikke vanskelig å identifisere slike »Pandora-bokser« rundt om i hans arkitektonisk-kosmologiske landskap, f.eks. i den »store, stygge, mørke trekassen« som brenner ned for ham og Aline helt i starten av deres ekteskap, og som bringer med seg så mye lykke for Solness som byggmester, og samtidig så mye ulykke for Aline og for ham selv som familiemann. Verden spalter seg for Solness i slike Pandora-esker av motsetninger mellom lykke og ulykke, dvs. inngrep i hans liv av skjebnemessig karakter. Kanskje er denne lykke/ulykke-dikotomien tydeligst markert i selve åpningsscenen, der Pandora-boksens samlede onder synes å tyngte Solness' ansatte: tretthet, mismot, sykdom, lidelse, alderdom og en fremrykkende død. Dog har også disse håpet tilbake.

Jeg sa innledningsvis at Ibsens mennesker var terskelmennesker. Dette er terskelens problematikk fremstilt i mytens fortolkningshorisont.

Hilde Wangel

Mot denne mytiske bakgrunn skal Solness' angst og skepsis overfor Hilde ses. I første omgang har han vanskelig for å gjenkjenne henne, og når han først gjør det, har han like store problemer med å finne ut hva hun egentlig vil hos ham. Kommer hun med den gjengjeldelsen han lenge har gått og fryktet for? Er hun en Pandora, en som bak sitt strålende ytre skjuler all verdens ulykker? Eller bringer hun tvert imot lykken inn i hans hus? Situasjonen er tvetydig. Et håp blander seg i Solness' angst og pessimisme. Hildes tvetydighet har naturligvis sin rot i hans egen ambivalens, for om enn dette vesen kommer *utenfra* og banker på hos ham, kommer hun samtidig *innenfra*, fra dypet av ham selv, der livsbejær

og livsappetitt og eros og skaperkraft blander seg med livsangst og mangel på kunstnerisk selvtilitt.

La oss se litt nærmere på Hilde-skikkelsen. For ti år siden møttes hun Solness første gang. Det var i Lysanger. Den gang var hun bare et barn, men hennes opplevelser med Solness – med kunstneren så vel som erotikeren Solness – var av en slik intensitet at de ladet henne med forventninger om det voksenlivet som lå foran henne. Alt det Solness forespeilte henne og »lovte« henne den gang, kom i ettertid til å leve i henne som en bølge av fremtidslengsel, en overordentlig kraftig drift mot voksenverdenen. For henne ga det han sa og viste av seg selv, et innblikk i en forlokkende og storslagen virkelighet som hun ennå var for ung til å kunne tre inn i.

For ham betydde møtet med Hilde noe annet. Og motsatt. Det ga ham muligheter for å artikulere drømmer og lengsler som han ellers ikke våget å leve ut, enn si formulere, men som han her – overfor et naivt barn med så åpenbar appetitt på livet – kunne tillate seg å leke litt med, uten at det fikk noen som helst konsekvenser for noen av dem. For *henne* antesipasjon, for *ham* regresjon, for henne vender opplevelsene all hennes libidinøse drift fremover i livets egen retning og stimulerer denne kraftig, hos ham blir all libido samlet i en bakutrettet bevegelse som ikke søker handling, men bare drøm og fantasisurrogater.

Men nå, ti år etterpå, står Hilde der lys levende og krever ham for hva han den gang lovte, og nå er hun ikke barn lenger, men biologisk moden for voksenlivet og krever å bli innsatt i det. Kongeriket på bordet, byggmester! Fra hennes barnlig-naive ståsted hadde Solness under sin Lysanger-opptreden demonstrert det mot og den dristighet som skulle til for å leve opp til de store krav til eksistensen som de sammen hadde fantasert om.

Her er det viktig å forstå Hilde-skikkelsen, ikke primært som et selvstendig individ, men mer som en katalysator, en personifikasjon av den livsenergi Solness en gang har initiert, og som nå vender tilbake til ham med krav om - for én gangs skyld – å bli levd ut. Hilde symboliserer således alt det urealiserte i Solness' liv og kunst. Litt forenklet kunne man si at hun representerer et forhindret fremtidspotensiale i ham. Det er med andre ord tiden selv, ja, livet selv som beveger seg i hennes bevegelser, i hennes fremtidsdrift. Dette er bevegelser som er blitt stanset i ham.

Med intuitiv sikkerhet orienterer Hilde seg mot de »lommer« av forhindret fremtid som ennå finnes i Solness' verden. La meg demonstrere det ved å se nærmere på hustruen Aline. To døde barn, to tvillinger, binder Aline til Solness i et ulykkelig ekteskap. Omstendighetene omkring dødsfallet, som jeg ikke skal gå nærmere inn på her, har fått ektefellene til å vende seg mot hverandre enten i bitter, anklagende og nesten hatefull tross, eller i like så sterke og tungsindige selvbebreidelser. Det paradoksale repetitive mønsteret kjenner vi igjen fra den solnesske mytologi. Dette er myter som binder forholdet i en uløselig hardknute.

Tre tomme barneværelser som Solness bygger i det nye huset til Aline og ham selv, står derfor der mer som gravmonumenter over et »dødt« ekteskap enn som et uttrykk for håp om ny kjærlighet.

Men i samtaler med Aline lykkes det Hilde å komme nedenunder eller bak-enfor dette stivnede performancemønsteret og avdekke spirer til et annet liv i hustruen. Det viser seg at til syvende og sist er det ikke de døde barna Aline i siste ende savner, men noe annet som også gikk tapt i den brannen som la hennes barndomshjem i ruiner. Det er de dukkene hun hadde lekt med som barn, og som hun fortsatte å leke med selv i ekteskapets aller første år. Til dem er hennes sterkeste følelser stadig vekk knyttet. Dukkene må i sin tid ha vært spirer til det voksne kjærlighetslivet Aline var på vei inn i. Men når hun fortsatt leker med dukker ennå inn i ekteskapets første år, og lar disse komme foran de barn hun selv fikk, må vi kunne konkludere at det ekteskapelige samlivet med Solness aldri kom til å forløse de evner og anlegg som hustru og mor Aline hadde – og kanskje stadig har. Aline er aldri blitt voksen i sitt ekteskap. Solness satte hennes liv i stå. I kontakten med Hilde gror dette skjulte - eller fortrenge - og aldri utnyttede potensiale frem i Aline på ny.

Det er i konfrontasjonen med den transcendentale tomhet at det moderne individ, det autonome selv, blir født i Ibsens dramaer. Men dit når Solness aldri. Den frie Hilde som banker på hos Solness og slippes inn, taper sin frihet under presset av den mytologi Solness svøper seg selv og sin omverden inn i – og »blir« til den forførende, men dødsens farlige Pandora, som byggmesteren hele tiden har fryktet slik for. På det vis forvandler tid og utvikling seg også hos henne til romlig vertikalitet og mytologi, og dette rommet slutter seg fantasmagorisk – og traumatiserende - sammen om henne, for aldri mer å slippe henne ut i det virkelige liv. Og byggmesteren selv oppslukes av sin egen angst for livet og fremtiden; han går under i det »svælgende dyb mellom i går og i dag«, som hos Ibsen utgjør terskelen til den moderne mytefrie og immanente virkelighet.

Friheten taper; utopien blir ikke realisert; patologien seirer. Men det omvendte kan også skje hos Ibsen. Det ennå-ikke-bevisste kan gjøres bevisst, det ennå-ikke-realiserte kan bli realisert. Det er dette som skjer i *Et dukkehjem*.

Jeg har tidligere pekt på tarantellamotivet som selve kjernen i den form for scenisk fordobling som jeg har satt begrepene performance og performativitet på. Men la meg begynne et helt annet sted, i Ibsens egne opptegnelser til stykket.

Tarantellaen

»En kvinne kan ikke være sig selv i nutidens samfund, der er et udelukkende mandligt samfund, med love skrevne af mænd og med anklagere og dommere der

dømmer den kvindelige færd fra mandligt standpunkt«, skriver han i »Optegnelser til nutids-tragedien« (HU VIII, 368).

Vi husker hva galt Nora gjorde. Hun lånte penger ved å skrive falskt. Kvinner i det borgerlige samfunn hadde den gang ingen rettigheter som økonomiske subjekter. Strengt tatt er dette derfor en kriminell handling, men det er ikke selve lovaspektet ved saken Ibsen interesserer seg for. Det han fokuserer på, er at Nora ved å handle slik hun gjør, har overtrådt den kvinneverden datidens samfunn hadde definert for henne. I en kombinasjon av kjærlighet, virketrang, handlekraft og naivitet har hun begitt seg inn på mannens enemerker, og denne overtredelse av grenser får følger for hennes forhold i ekteskapet. Hun tvinges til å skjule denne grenseoverskridelsen og kommer derved til å spille en dobbeltrolle overfor Helmer. Utad er hun den lystige, forførende, tankeløse og uansvarlige lerkefugl som Helmer forventer hun skal være. Innad – og skjult – håndterer hun saker som tiden forbandt med ektemannens rolle og funksjon.

Det ligger ingen bevisste refleksjoner bak Noras dobbeltspill i ekteskapet, og naturligvis heller ingen antydning av trang til å opponere mot de samfunnsmessig dikterte kjønnsrollene. Dog gir hennes kontinuerlige kryssing av kjønnsrollegrensene uttrykk for at det er krise- og oppbruddstendenser i samfunnet på dette området. Vi befinner oss i en brytningstid. »An old order is abolished and a new one not yet established« skriver Erika Fischer-Lichte og fortsetter: »A multitude of possibilities seem to emerge, contradictions can coexist in space; anything might happen« (Fischer Lichte 2005: 97). Dette er den (kvinne)historiske bakgrunn. Noras skjebne er vevet inn i historiens store vev. Dette vender jeg tilbake til.

Men la meg nå ta opp tråden med tarantellaen. Jeg har valgt meg ut en enkelt scene fra begynnelsen av siste akt, som jeg vil kommentere for å kunne rulle opp dansens dypere betydning i Noras liv og i stykket som helhet.

Situasjonen er denne: Ektefellene har deltatt i karnevalet oppe hos sagfører Stensgaard i etasjen over. Det er sent på aftenen. Helmer har trukket en noe motvillig Nora med seg hjem fra maskeradeballet litt før festen er slutt. Der oppe på ballet har hun opptrådt med sin tarantella – den aller siste før hun, ifølge egne planer, forsvinner ut i mørket for å ta sitt eget liv. Mot denne bakgrunn tegner dette aller siste »lykkelige« øyeblikk i hennes liv seg som særlig intenst og vemodig for henne, noe Helmer er helt uvitende om. Sterkt erotisk opphisset av å se Nora danse der oppe på ballet har han det travelt med å få henne med seg hjem og i seng med seg. Nora stritter imot, og slik blir de stående et øyeblikk.

Det er i denne stund at Helmer betror henne at da hun for litt siden »lokket og jaget« i dansen, og han stod på avstand og betraktet henne, da forestilte han seg at hun var en ung, uforført neapolitansk fiskerpike, og han hennes hemmelige forlovede. Og da Nora var ferdig med dansen, og han la sjalet om hennes nakne skuldre for å ta henne med seg hjem, da tenkte han seg at han var på vei inn i brudekammeret med sin unge, deilige brud, og at han om et øyeblikk skulle nyte

henne for *aller første gang*. Slik lar han i sin erotiske fantasi den Nora han ser for sine øyne, smelte sammen med den kvinnen hun fremstiller i sitt rollespill.

Nå er rollen ikke ny for Nora, liksom karnevalsdrakten heller ikke er det. Hun anskaffet drakten og brukte den første gang under ekteskapets aller første år da hun og Helmer oppholdt seg i Italia. Der lærte hun sin tarantella og danset den første gang. Og det er egentlig denne unge Nora Helmer ser repetert i dansens rytmer og bevegelser. Slik oppheves i Helmers fantasi ikke bare forskjellen mellom rolle og person, men også distansen mellom *dengang* og *nå*. Helmer er »tilbake« i Italia, og Nora også – eller snarere: de har egentlig aldri »forlatt« Italia. Tiden ble satt i stå for dem. Deres kjærlighet fikk sin driftsmessig pregning der nede, og har siden aldri endret seg. Den har aldri gjennomgått noen modning. Følelsesmessig, men også i forståelsen av seg selv og hverandre, er Nora og Helmer aldri kommet videre i deres liv. De er egentlig aldri blitt helt voksne; de lever i »et dukkehjem«.

Det seksuelle begjær er blitt fastholdt midt i selve innvielsesritualet, i øyeblikket umiddelbart forut for selve den erotiske besittelsen. Det er et øyeblikk av førlyst, av forventning om det som skal skje, og denne førlyst reproduseres på ny og på ny i deres ekteskapelige samliv i en slags evig ungdomsforelskelse, en permanent forlovelsessituasjon. Uavbrutte iscenesettelser og rollespill hjelper ektefellene til å fastholde hverandre i en slik ungdommelighet, i en evig rus av lykke og oppstemthet. I seg rommer denne ungdomseuforien angsten for at alt dette skal opphøre en gang, anelsen om at det liv de lever, lever de på lånt tid. Det spill de spiller, er et erotisk-visuelt performance-spill der kropp og blick er henholdsvis »performer« og »audience«, og der grensene mellom »scene« og »sal« er helt flytende.

Det er viktig å peke på at denne ungdommelige eros har grodd frem på bakgrunn av helt spesielle erfaringer omkring det tidspunkt hvor de ble gift. Da Nora gikk fra farens hender over i Helmers, da hun flyttet fra barndomshjemmet inn i eget hjem (dvs. under den erotiske *rite de passage*), kom begivenhetene i hennes liv til å samle seg i to skarpt adskilte og diametralt motsatte erfaringskomplekser: ett av glede og lykke og et annet av ulykke og sorg. Til det siste komplekset hører det faktum at Helmer, straks de ble gift, viste seg å være livstruende syk. Nora måtte skaffe penger til reisen sydpå for å redde hans liv. På samme tid lå Noras far for døden. Da det lyktes å skaffe pengene og hun dro til Italia med Helmer, måtte hun forlate den dødssyke faren og gi avkall på å være hos ham og pleie ham på dødsleiet. Disse samlede erfaringer av sykdom, lidelse, sorg og død kontrasteres av alle lykkelige hendelser som fant sted samtidig: forelskelsen, giftermålet, graviditeten og fødselen, det at hun fant en utvei for dem til å komme til Italia, og videre at Helmer i løpet av oppholdet ble fullstendig frisk igjen og senere ikke har vært syk en dag. Sett mot en bakgrunn av sykdom, savn, sorg, smerte og død blir

lykken ved sunnheten og ved forelskelsens rus dobbelt sterk og viktig for henne å dyrke og fastholde.

Kontrasten mellom de lykkelige og de ulykkelige begivenheter i Noras liv nedfeller seg i hennes bevissthet som ytre og skjebnebestemte omstendigheter. Det er begivenheter som *skjer* med dem uten at de selv i noen vesentlig grad har vært i stand til å gripe inn i og endre disse. I den forstand opptrer de ikke som autonome subjekter i deres eget liv.

Det er i denne sammenheng det mytiske og rituelle gjøres til form og ramme om deres liv. Det skjer ved at de under Italia-oppholdet kobler den ekteskapelige overgangsfasens kaos- og kriseerfaring sammen med den seremonielle organiseringen av tilværelsen i det årlige karneval- og fastemønsteret. Når Nora kjøper seg sitt kostyme, innøver tarantellaen og opptrer med den under den årlige karnevalsfesten, integreres både hennes og Helmers liv i dette rituelle betydningskomplekset. Presis her er det at deres ekteskapelige samliv glir over i sin performative modus, der tid blir til rom og kjærlighet til visuelle interaksjoner mellom blick og kropp, mellom indre fantasi- eller erindringsbilder og ytre iscenesatte bevegelser i rommet.

Karneval og faste

Karneval og faste utgjør ennå i de katolske middelhavslandene en levende kollektiv kultur. Feiringen av disse høytidene er opprinnelig uttrykk for en kosmisk-mytologisk ordning av tilværelsen med forankringer dels i det religiøse liv, dels i den sosiale samfunnsorden, dels i en fruktbarhetskultus relatert til årstidens vekslinger i naturen.

Karnevalet står for utøylede gleder, kjødets lyst, orgiastisk dans og gastronomiske eksesser, kort sagt: det syndefulle, hedenske liv. Omvendt betyr fasten den kristne anger, bot og forsakelse. Under fasten kler man seg i »sekk og aske« og »speger sitt kjød«. I fasten begraver man sitt syndige hedenske menneske og gjenoppstår som en renset kristen. Umiddelbart før fasten inntreffer, munner karnevalet ut i den store orgiastiske Mardi Gras der den lystige karnevalsfiguren forvandler seg til syndebykk og blir rituelt ofret, slik at alt er klargjort til fasten.

Jeg sa innledningsvis at Nora spiller en dobbelt rolle i sitt forhold til Helmer. Disse roller har sine modeller eller prefigurasjoner i karneval- og fasteseremoniene. Til karnevalet hører den jublende lykkelige, ødsle, nytelsessyke og kokettforførende Nora, til fasten den strevsomme, sparsomme, selvforsakende og selvoppofrende låntakeren Nora. Den erotiske kjærlighet hører til hos den første av de to Noraer, mens altruismens kjærlighet, den givende og altoppofrende agapekjærligheten, knytter seg til Nora nummer to.

Disse to binære roller eller representasjoner er begge symbolsk fremstilt i

tarantellaen. Som kjent er den italienske dansen tarantella oppkalt etter edderkoppens tarantel. Det heter seg i folketroen at hvis man blir bitt av en edderkopp, blir man gal og dør. Med giften i kroppen danser man en siste dans, som er en desperat hyllest til livet, før døden kan innkassere sin sikre seier. Man hengir seg til livets gleder en aller siste gang, i full visshet om at skjult i ens kropp er giften i gang med sitt ødeleggende arbeide, og at ganske snart vil ens tid være oppbrukt. Karnevalets lykke vil uvegerlig slå om i fastens gru.

» – bare en time endnu!« ber Nora når Helmer haler Nora ned fra ballet for hurtigst mulig å komme i seng med henne (342). »Fem. Syv timer til midnat. Så fireogtyve timer til neste midnat. Da er Tarantellaen ude. Fireogtyve og syv? Enogtredive timer at leve i«, sier Nora etter å ha øvd på sin tarantella i slutten av annen akt. Det er dyrebare timer! I hennes tidsbudsjett skjuler det seg et grusomt drama.

Egentlig er dette tidslige drama hele tiden et underliggende faktum i Noras liv, bare ikke så konsentrert og intensivert som her. Hele tiden lever Nora med forestillingen om at snart vil hennes lykke ende, snart *må* den ende, for bak hennes skinnende glede skjuler det seg jo, ifølge hennes skjebnetro, alltid et mørke, en sorg, en smerte. Alltid venter et omslag på henne; spørsmålet er bare *når* det kommer. Livet handler for henne konstant om utsettelse, om å strekke lykken så langt ut i fremtiden som overhodet mulig. Og derfor er angsten alltid der, ikke spesifikt for ågreren Krogstad, men for fremtiden, for ethvert lite tegn på at et omslaget nærmer seg. Det er en angst som sitter dypt i hennes karnevalsjubel og får den til å blusse i feberaktig nervøsitet.

Andre Ibsenforskere har tolket tarantellaen som en manifestasjon av styrke, frihetstrang og rolleoverskridelse hos Nora. Jeg tolker den motsatt. Jeg ser på den som et uttrykk for den karneval og fastedialektikken som har holdt Nora og Helmers liv fast i de samme følelsesmessige bindinger gjennom åtte år, og gjort dem fremmede for hverandre og seg selv og komplett umyndige i forhold til den historiske og livshistoriske fase de er innsatt i.

»Det vidunderligste«

I *Et dukkehjem* må bilder knuses dersom Noras og Helmers personligheter skal bli satt fri. Her skal jeg ikke gå i detalj, men nøye meg med å konstatere at så snart en flik av sannheten åpenbarer seg for Nora, har hun mot og styrke nok til å forfølge den og nøste opp alle tråder i sin egen livssituasjon. Og så handler hun. Etter at hun har gått inn i alkoven, lagt av seg karnevalsdrakten og kommet ut igjen til Helmer i hverdagsdrakt, er hun allerede en annen. Med karnevalsdrakten forsvinner ikke bare den lystige lerkefuglen Nora, men også fastens selvoppofrende Nora, som hadde vært villig til – om nødvendig – å gå i døden for Helmer.

Med Noras draktskifte skifter også dramaet scenisk uttrykk. Vi er med et rykk ute av det »arkaiske« performance-teatret og inne i det helt moderne ord- og debatt-teatret. Nora står plutselig frem og tar kontroll over situasjonen. Med en hittil ukjent myndighet setter hun Helmer på plass og insisterer på øyeblikkelig å starte en alvorlig samtale med ham – den første overhodet gjennom deres åtteårige ekteskap.

Under den etterfølgende dialogen, hvor alt oppklares, argumenterer Nora for sine nyervervede synspunkter ved hjelp av holdninger som er velkjente fra samtidens debatt om kvinnefrigjørelsen. Det får den lille, individuelle historie (Noras egen) til å smelte sammen med den store og allmenne historie (som handler om de norske kvinnenes samfunnsmessige stilling), slik at Nora kommer til å fremstå som representant for det samlede kvinnekjønn. Kvinnene generelt får her mæle gjennom henne. Og Noras utmarsj fra hjemmet, med drønnet fra porten som slås i lås etter henne som et maktfullt symbol på en endelig terskeloverskridelse, markerer den handlingsmessige konsekvensen av hennes nyervervede innsikt. Hennes terskeloverskridelse er utopisk. Den bringer henne med et rykk ut i samfunnslivets levende strøm av forandringer og fornyelser – ut i moderniteten. Og her vil Nora som talsmann (sic!) for kvinnene være i fortroppen av utviklingen. Gjennom sin modning er hun på vei inn i en ny kollektiv sammenheng. Av bal-last har hun med seg sin innsikt om kvinneundertrykkelse ervervet gjennom personlig erfaring, pluss sin tilkjempede selvbevissthet og selvstendighet, og endelig hennes debatterende evne som hun for et øyeblikk siden dokumenterte en slik strålende ferdighet i.

Tilbake i dukkehjemmet sitter Helmer alene. Har han forstått alvoret i det som er skjedd? »Tomt. Hun er her ikke mere«, lar Ibsen ham si. Videre lar Ibsen »et håb« skyte opp i ham idet han formulerer sluttordet: »Det vidunderligste - ?« Men dette er det trylleord som hans og Noras forhold er blitt frosset fast i gjennom de årene de har vært gift. Nora har nettopp omdefinert dette begrepet i sin samtale med ham:

Helmer. Nora, - kan jeg aldrig blive mere end en fremmed for dig?

Nora (tager sin vadsæk). 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 vidunderlig.

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

Nora. At samliv mellem os to kunde bli'e til et ægteskab. Farvel (364).

Med sitt uttrykk *forvandling* river Nora grunnen vekk under deres felles trylleord og flytter aksenten over i en ny tidsdimensjon. Det er fremtiden som nå ene og alene teller for henne. Hun vil ikke se seg bakover. Det er i tillit til fremtiden og i

troen på individets evne og mulighet for å bli subjekt i sitt eget liv, at hun bryter opp og vandret ut i samfunnet. Det er håpets vei, utopiens vei, det er Ernst Blochs »ennå-ikke«-filosofi. Og der forlater vi henne. Ibsen skriver i et brev til Georg Brandes i 1870 »at det eneste jeg elsker ved friheten, er kampen for den, besiddelsen bryder jeg mig ikke om«.

Mange har hatt innvendinger mot avslutningen av *Et dukkehjem*. Det er åpenbart at det med Noras utmarsj oppstår en rekke mellomregninger som Ibsen ikke synes å ha kalkulert med. Flere spørsmål melder seg: Hva skal Nora leve av? Hvor vil hun ta pengene fra når hun nekter å motta noe fra Helmer? Og hva med et arbeide? Hun er jo helt uten utdanning. Og hva med forholdet til barna? Er det intet i henne som stadig vekker binder henne til dem?

Jeg tror problemene skal tilskrives den strukturelle metamorfose stykket gjennomgår når Nora forvandler seg fra »dukke« til bevisst kvinne. Med forvandlingen glir hun ut av performanceteatrets kroppslige fenomenalitet og reduseres til det Erika Fischer-Lichte kaller for en semiotisert kropp, der scenekunstneren mer opptrer som instrument for ordet eller teksten. Ibsen har presset sin kvinnefigur inn i debattheatrets uttrykksform, og her er det som nevnt talen eller meningen som har primat. Tendens og forkynnelse har tatt makten over menneskeskildringen. Forfatteren har hatt meget på hjertet og trenger seg derfor på ved å gjøre sin hovedperson til talerør.

Hva skjer med Helmer etter at Nora har gått? Som nevnt lar Ibsen »et håp skyte opp i ham« idet han fremsier stykkets siste ord »Det vidunderligste -?« Er det i Noras nye betydning av ordet han forstår det? Eller forstår han det som han forstod det før? Det får vi aldri vite. Ibsen lar stykket ende i denne tvetydigheten. Håpet peker inn i fremtiden og ut i den retning Nora gikk, mens erindringen peker bakut mot fortiden og gjentagelsen av det samme. Vi er tilbake i den terskelsituasjon der jeg begynte denne artikkelen, og som jeg lot Ibsen gi uttrykk for gjennom sitt brev til Brandes: »et svælgende dyb mellem i går og i dag«.

Men la meg få føye til at Ibsen med sin plassering av mannen i den samme terskelsituasjon som kvinnen i *Et dukkehjem* viser hvordan en eksistensiell terskeloverskridelse dypsett ikke er noen kjønns-spesifikk bevegelse. Kvinnesak er i siste ende menneskesak for Ibsen.

Erik Østerud, prof.emeritus v. Institutt for nordistikk og litteraturvidenskap, NTNU, Trondheim. Seneste Ibsenartikler: »Viewing the Nude: Body and Existence in Space and Time – A Study of Henrik Ibsens *When We Dead Awaken*«, *IbsenStudies Vol. V, N. 1*, 2005 og »The Living Dead. On the Phenomenology of Fear in Henrik Ibsen's *Ghosts*«, *Ibsen of the Cusp of the 21st Century, Critical Perspectives. A Festschrift in Honor of Asbjørn Aarseth*, Bergen: Alvheim og Eide Akademisk Forlag 2005.

Litteraturliste

- Andersen, Jørn Erslev et. al.: *Ernst Bloch: en introduktion* (Aarhus, Modtryk, 1982).
- Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre* (London and New York: Routledge, 2005).
- Féral, Josette: »Performance and Theatricality: The Subject Demystified«, *Modern Drama*, Vol. XXV, Number 1, March 1982 (Michigan, 1982).
- Gennep, A. Van: *The Rites of Passage* (trans. M.B. Viridon and G.L. Coffee, Chicago: University of Chicago Press, 1960).
- Le Roy Ladurie, Emmanuel: *Carnival. A People's Uprising at Romans 1579-1580* (transl. by Mary Feeney, London: Scholar Press, 1980).
- Parker, Andrew and Eve Kosofsky Sedgwick (ed.): *Performativity and Performance* (London: Routledge, 1995).
- Turner, Victor: *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure* (Chicago: Aldine, 1969).
- Østerud, Erik: »Henrik Ibsens teatermaske. Tablå, absorpsjon og teatralitet i *Vildanden*, *Edda* 3. (Oslo: Gyldendal, 1993).
- Østerud, Erik (red.): *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab* (Aarhus Universitetsforlag, 1997).
- Østerud, Erik: »Time, space and image in Henrik Ibsen's *A Doll's House*«, *Ibsen Studies* vol. IV.No.2 (Oslo: Taylor & Francis AS, 2004).

Jørgen Dines Johansen

BYTTE, GAVE OG OFFER I *ET DUKKEHJEM OG FRUEN FRA HAVET*

I

Både i samfundet og i samlivet spiller udveksling og de regler og normer der styrer den en afgørende rolle. I denne sammenhæng holder vi os til intimsfæren, til samlivet mellem mand og kvinde, for det er udvekslingen inden for denne der er det centrale i Ibsens samtidsdramaer. Men selvom forholdet mellem kønnene er dramaernes narrative kerne, så er det en ikke ringe del af Ibsens storhed at han hele tiden viser at samlivets udvekslinger foregår i forhold til og er reguleret af den samfundsmæssige udveksling, både som den reelt fungerer, og som den opfattes af samfundets medlemmer.

Interaktion mellem mennesker manifesterer sig nødvendigvis som udveksling. Vi udveksler ord, informationer og råd. Vi er afhængige af andre med hensyn til vort underhold, vi hjælper, støtter og servicerer selv andre, og vi forventer at modtage samme eller lignende ydelser eller tjenester fra dem. Vi udveksler tillid, venlighed og anerkendelse, og med dem vi er tæt på udveksler vi trøst, lindring og kærtegn; ja, med dem vi elsker erotisk udveksler vi kropsvæsker. Vi udveksler arbejdskraft for løn, og vi udveksler penge med varer og tjenstydelse. Vi udveksler imidlertid også foragt, mistillid, fjendskab, fornærmelser, mishag, og skadelige, nogle gange destruktive handlinger. Hvorledes udveksling fungerer, varierer i forhold til hvilken gruppe eller samfund der er tale om. I traditionelle samfund er f.eks. udvekslingen af kvinder reguleret af komplicerede slægtskabsregler, og deres cirkulation i eksogame samfund tjener ikke blot til at forhindre indavl, men også til at bygge alliancer mellem de forskellige klaner.

Reglerne for udveksling kan være meget komplicerede, og de kan være forskellige både med hensyn til hvad der udveksles mellem parterne, og med hensyn til hvilke parter der er tale om. Oftest er der tale om en form for gensidighed, dvs. at begge parter overfører noget til den anden, enten synkront eller tidsforskudt. Lad os kalde regelstyret, gensidig udveksling for bytte. Ifølge antropologerne er der oftest tale om en form for bytte, selv i gavegivning. Den franske antropolog Marcel Mauss har studeret gavegivning tværkulturelt, og han påpeger at gavegivning rummer tre momenter: Pligten til at give gaver, pligten til at modtage gaver og pligten til at gengælde gaver. Ved at fremhæve disse obligatoriske aspekter ved gavegivning i traditionelle samfund bliver forholdet mellem bytte og gavegivning særdeles kompliceret. Nu noterer Mauss at der i den antropologiske litteratur

skelnes mellem tuskhandel og gavegivning, og han antyder at der er tre forhold der adskiller dem fra hinanden: For det første udveksles tingene samtidigt i tuskhandelens bytte, mens der oftest er et tidsinterval mellem modtagelse og gengældelse af gaver. For det andet synes det ofte at være forskellige ting der udveksles i henholdsvis tuskhandel og gavegivning. I den første udveksles først og fremmest ting der har brugsværdi, eller i det mindste ting der ikke er ladet med betydning. Omvendt er der i gavegivning ofte tale om at give og modtage ting som besidder en stor symbolsk værdi, ting som »har sjæl«. De kan meget vel besidde stor brugsværdi, men denne brugsværdi er knyttet til de udvekslede tings magiske egenskaber, og til de sociale relationer der etableres i kraft af dem. I forbindelse hermed er der, for det tredje, en forskel i de bånd der knyttes mellem de to parter i henholdsvis tuskhandel og gavegivning. I det første tilfælde er udvekslingen ikke ledsaget af personlige og forpligtende bånd, mens det i høj grad er tilfældet med hensyn til gavegivning. Og det er vigtigt at disse bånd ikke blot etablerer positive relationer mellem giver og modtager, tværtimod kan disse skabe ambivalens, eller de kan skabe rent ud agonistiske relationer. Dette skyldes bl.a. at gavegivning ikke reelt er et frivilligt foretagende, noget som understreges af Mauss' tale om *pligten* til at give, modtage og gengælde gaver. At nægte at give, modtage eller gengælde skaber ændrede, negative interindividuelle og sociale relationer, der meget let, og inden for nogle samfund uvægerligt, fører til stridigheder, ja til krig (Mauss siger direkte at gaver »i realiteten er strengt nødvendige, hvis man vil undgå fejde eller krig« (Mauss 2000 [1923-24], s. 18)). Hertil kommer at fordi systemet med at give, modtage og gengælde gaver ikke er frivilligt, så kan gavegivning bruges til at ydmyge og skade modtageren, for der ligger nemlig i systemet at modtageren bliver giverens skyldner indtil han har gengældt gaven rigeligt.

Endelig har Mauss også, i en lille bog skrevet sammen med Henri Hubert, beskæftiget sig med det religiøse offer. Det skal kun inddrages her i begrænset omfang, for han ser ofrets primære funktion i skabelsen af en forbindelse mellem den hellige og den profane verden ved den eller det ofredes mellemkomst (Hubert et Mauss 1899, s. 76). Imidlertid gør forfatterne opmærksom på to ting der også er interessante i vores tilfælde, nemlig at der i ethvert offer er et moment af selvfor nægtelse og afkald (un acte de abnégation), og de stiller spørgsmålet om ikke også enhver offerhandling rummer et kontraktligt element (ibid. s. 77), et *do ut des* (jeg giver for at du skal give).

Det fælles for bytte, gave og offer er at der i alle tre tilfælde etableres en kontakt mellem (mindst) to parter som resulterer i overdragelse af et objekt eller en tjenstydelse i hvert fald fra den ene til den anden. Samtidig er det imidlertid forudsat at der er tale om en udveksling, den anden part forudsættes også i en eller anden forstand at gengælde overdragelsen gennem en modoverdragelse. Forskellen mellem bytte, gave og offer beror på udvekslingens realisering. I byttet er udvekslingen umiddelbar, ved gavegivning er den forskudt, og det er ikke altid

nødvendigt at de udvekslede gaver, har samme værdi. Ved offer, og specielt ved det personlige offer, ønsker den ofrende også en genydelse, men tager risikoen for at selvbenægtelsen og afkaldet ingen effekt har. Tabet er således umiddelbart og reelt, mens modydelsen er fremtidig og usikker.¹

Man kan naturligvis spørge hvad traditionelle samfunds gavelogik og offerpraksisser har at gøre med moderniteten. Mauss hævder imidlertid at den moral og den økonomi som karakteriserer de traditionelle samfund »stadig fungerer uforanderligt og så at sige underliggende i vore samfund.« (ibid. s. 16). Idéen om den fortsatte eksistens af gavelogikken inden for 1800- og 1900tallets europæiske samfund forekommer mig frugtbar. Og jeg vil forsøge at anvende den på to af Ibsens dramaer, *Et dukkehjem* og *Fruen fra havet*.

Imidlertid er Ibsens dramaer jo karakteriseret ved at vise den tætte sammenhæng mellem det borgerlige samfund og intimsfæren, så derfor skal Mauss' observationer og refleksion vedr. gaver mellem kønnene gengives. I Trobrianderne findes der en fællesbetegnelse for løn *vakapula* eller *mapula*: »De er tegn på taknemmelighed, og de skal gengældes«, siger Mauss, og han hævder at disse termer »kaster lys over alle de økonomiske og juridiske forbindelser mellem kønnene i ægteskabet; tjenester af enhver art, som manden yder kvinden, betragtes som en gave-belønning for den tjeneste, kvinden yder, når hun låner ham, hvad Koranen kalder »marken.« (ibid. s. 48). Mauss bygger her på den store polsk-engelske etnograf Bronislaw Malinowski, men han kritiserer både i forbindelse med det nys citerede, og senere ved at benægte Malinowskis tese at den »rene gave« er gaven mellem ægtefæller. Tværtimod hævder han: »Men efter vores mening består et af de vigtigste forhold, Malinowski har påpeget, og som kaster strålende lys over alle seksuelle forhold i menneskeheden, netop ved at sammenligne mapula, mandens »vedvarende« betaling til kvinden med en slags aflønning seksuel tjeneste.« (ibid. s. 98).

Det der udveksles i samfundet som bytte er oftest forskelligt, som f.eks. en frakke for tyve alen lærred, for man bytter sig på markedspladsen til det som man har brug for, men ikke selv har. Når vi taler om intimsfæren, gælder det samme, men det er alligevel mere kompliceret, for i tilgift til, som bytte eller gave, at udveksle hvad der er forskelligt så udveksles der her også det samme mellem parterne, kærlighedserklæringer og kys eller fornærmelser og slag. Pointen er her at man forsikrer hinanden om at man deler den andens følelser, og rent faktisk har man jo ikke den andens kærtegn, dem får man, og meget ofte med en forventning om at man giver den anden tilbage af samme art som det man har modtaget. Udvekslingen i intimsfæren er meget ofte gensidig, men det udvekslede kan variere efter parternes status og formåen og i forhold til hvad hver part behøver og begærer.

Udveksling, som bytte, gave eller offer, er allestedsnærværende, og den er også i centrum af Ibsens samtidsdramaer. De handler om den lykke og specielt den

ulykke som vederfares medlemmer af den højere middelklasse. Vederfares dem både som borgere, samfundsmedlemmer og privatpersoner, og ganske specielt handler de om sammenstødene mellem den offentlige sfære, næringslivet og intimsfærens personlige relationer, kærligheden og familielivet. Ibsen er meget optaget af de udvekslingsmekanismer der er på spil i de tre sfærer, og han gør, oftest eksplicit forhandlinger og stridigheder vedr. udveksling til dramaets motor. Ja, man kan med rette hævde at disse skuespil fra begyndelse til slutning undersøger logikken i og sammenbruddet af sådanne forhold. Den historiske periode Ibsen skriver om og i er en vigtig grund hertil.

I Norge og i Europa, var der på den tid en fortsat, nogle gange voldelig genforhandling af reglerne for social udveksling (1789, 1830, 1848 og 1871). I Norge er der politisk tale om det gryende demokrati, og den norske stræben efter uafhængighed. Økonomisk og med hensyn til magtrelationer drejer det sig om kapitalismens etablering, og om svækkelsen af den dannede klasse, af embedsmændenes magt, og inden for familien om forholdet mellem ægtefællerne, og her sættes spørgsmålstegn ved ægtemandens autoritet, og der rejses krav om kvindens emancipation. Det er unødvendigt at sige at disse spørgsmål udgør selve kernen i Ibsens samtidsdramaer.

II

Nu nævnes bytte, gavegivning og offer i denne artiklens titel; men de to sidste knytter Ibsen sammen med idéen om *forvandling*. Dette skyldes at Ibsen synes at mene at forvandlingen, som han betragter som nødvendig hvis forholdet mellem mand og kvinde skal blive autentisk og holdbart, kræver at udveksling som bytte suspenderes. Ved slutningen af *Et dukkehjem* formulerer Nora forvandlingen i forbindelse med »det vidunderligste.« Skuespillets sidste replikker lyder:

HELMER. Nora, — kan jeg aldrig blive mere end en fremmed for dig?

NORA (tager sin vadsæk). 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 et samliv mellem os kunde bli'e et ægteskab. 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 skyder op i ham:) Det vidunderligste — ?! (nedefra høres drønet af en port, som slæes ilås.)

(HU bd. VIII, s. 364)

I *Fruen fra havet* forsøger Wangel først at holde Ellida borte fra sømanden med

magt, ved at pukke på sine rettigheder som ægtemand, men da han bliver klar over at hun enten alligevel vil bryde sin kontraktlige binding til ham, eller at hun vil blive sindssyg, fornægter han sig selv og giver afkald, Han løser hende fra alle forpligtelser, så hun kan vælge i frihed. Denne forsagelse opfatter hun som en kærlighedsgave:

ELLIDA. Og kan du det også! Kan du la det ske!

WANGEL. Ja, det kan jeg. Jeg kan det — fordi jeg elsker dig så højt.

ELLIDA (sagte og bævende). Så nær — og så inderligt — skulde jeg være kommet ind til dig!

WANGEL. Det har årene og samlivet virket.

ELLIDA (Slår hænderne sammen). Og jeg, — som så lidet har sét det!

WANGEL. Dine tanker gik andre veje. Men nu altså, — nu er du fuldt ud løst fra mig og mit. Og fra mine. Nu kan dit eget rigtige liv — komme ind på — på sit rette spor igen. For nu kan du vælge i frihed. Og under eget ansvar, Ellida.

ELLIDA (griber sig om hodet og stirrer frem for sig imod *Wangel*). I frihed og — og under ansvar også? — Der er — forvandling i dette her! (Dampskibsklokken lyder atter). (HU bd. XIII, s. 153).

Forvandling er således ikke entydigt bestemt hos Ibsen, for den knyttet til modsætninger, først og fremmest modsætningen mellem rædslen, eller *det forfærdelige*, og *det vidunderlige*. Men hvad der under alle omstændigheder kendetegner forvandlingen er at den er forbundet med, ja, udspringer af en krise, et afgørende punkt i personernes liv hvor den hidtidige livsførelse ikke længere kan bære eksistentielt, den må nødvendigvis ændres. Forvandlingen betyder derfor under alle omstændigheder diskontinuitet, et tvangsmæssigt brud med både personernes selv- og omverdensopfattelse og med deres interaktion med andre. Forholdet mellem det forfærdelige og det vidunderlige kompliceres imidlertid ved at de synes at være komplementære, det ene findes sjældent eller aldrig uden det andet. Dette bliver klart i Noras replik til Fru Linde:

NORA. Å hvor skulde du kunne forstå det? Det er jo det vidunderlige, som nu vil ske.

FRU LINDE: Det vidunderlige?

NORA. Ja, det vidunderlige. Men det er også forfærdeligt, Kristine; det må ikke ske, ikke for nogen pris i verden. (HU bd. VIII, s. 331)

For Nora er det vidunderlige nemlig (forventningen om) ægtefællens mod og offervilje ved katastrofens indtræden. Som hun selv foretog en modig, men kriminel handling for at redde Helmer, forventer hun at han gør det samme for hende. Helmer er imidlertid kun optaget af den mulige skandale, skælder ud på Nora og planlægger at give efter for Krogstads betingelser. Han er mildest talt ikke den mand Nora »havde tænkt« sig. Og det ironiske er at Helmer selv, før det

brænder på, praler med sit mod og sin offervilje: »Ved du vel, Nora, — mangelgang ønsker jeg, at en overhængende fare måtte true dig, for at jeg kunde vove liv og blod og alt, alt for din skyld.« (HU bd. VIII, s. 350). Hvad Nora ser som det vidunderlige, klargør hun således:

NORA. Jeg har ventet så tålmodigt nu i otte år; for, Herregud, jeg indså jo nok, at det vidunderlige kommer ikke sådan til hverdags. Så brød dette knusende ind over mig; og da var jeg så usvigelig viss på: nu kommer det vidunderlige. Da Krogstads brev lå derude, — aldrig faldt det mig med en tanke ind, at du kunde ville bøje dig under dette menneskes vilkår [...]. (HU bd. VIII, s. 361)

Nora fortsætter med at sige at hun »tænkte usvigeligt sikkert« at Helmer ville tage skylden på sig offentligt. Og selv om hun derefter selv vil stå frem og påtage sig skylden, ville hendes forsikringer intet gælde mod hans, og »Det var det vidunderlige, som jeg gik og håbed på i rædsel. Og for at hindre det, var det, at jeg ville ende mit liv« (s. 362). Dvs. at hun har planlagt en heroisk, men dybest set nytteløs død for sig selv. Dette udsagn skal dog sammenholdes med at Nora til Krogstad siger at hun ikke har modet til at begå selvmord.

Konfrontationen mellem Nora og Helmer har karakter af demaskering, og her dumper Helmer. Han viser sig ikke at være som Nora har set ham, Men modsætningen er ikke så ligetil, for Ibsen er her, som oftest, mere end dobbeltbundet. For det første er der en konsensus mellem Nora og Helmer om en del af deres indbyrdes spil: Lærkefuglen, egernet etc. indgår i et erotisk rollespil som de begge har fornøjelse af. Der er faktisk en dyb erotisk betagelse dem imellem, noget som også får en omvendt bekræftelse da Nora afviser at leve med Helmer som bror og søster med »Du véd meget godt, det vilde ikke vare længe —« (s. 363).

For det andet udnytter Nora det erotiske rollespil og de traditionelle kønsroller til at få sin vilje med Helmer. Hun går ikke af vejen for at spille lillepigen eller flirten og kildre hans mandlige forfængelighed for at få ham til at gøre som hun ønsker. Og flirt i almindelighed og glæden ved at blive beundret er hende ikke fremmed. Det viser hendes forhold til doktor Rank: »i morgen skal De få se, hvor smukt jeg skal danse; og da skal de forestille dem, at jeg gør det bare for Deres skyld, — ja, og så naturligvis for Torvalds; — det forstår sig« (s. 322). Og hendes fortrydelse over at han ikke lader sin kærlighed til hende dække af tavshed, viser at hun nyder den uforpligtende beundring, men frygter dybet af hans følelse.

For det tredje har Nora fornøjelse af sin hemmelighed, at Helmer ikke ved hvad hun har gjort for hans skyld. Hun finder glæde ved at have to forskellige identiteter, den beskyttede middelklassehustru og den initiativrige, hårdarbejdende kvinde der har økonomiske forpligtelser: »Denne hemmelighed, som er min glæde og min stolthed« (s. 300). Ja, hun har også fornøjelse af at overskride kønsrollerne gennem hårdt arbejde: »Ak, jeg var mangelgang så træt, så træt.

Men det var dog uhyre morsomt alligevel, således at sidde og arbejde og fortjene penge. Det var næsten som om jeg var en mand« (s. 229).

Skønt Helmer er snæversynet, konventionel og dømmesyg, er han også stort set hæderligheden selv. Men han har dog pyntet på sandheden i en vigtig sammenhæng: Han har skrevet en favorabel rapport om Noras far for Noras skyld. Nora taler om hans velvillighed og hjælpsomhed mod hendes far, og Helmer siger: »Din fader var ingen uangribelig embedsmand, men det er jeg« (s. 316). Men det er et stort spørgsmål om han i dette tilfælde har været det, eller om han har bøjet sandheden om faderens embedsførelse for at beskytte Nora, og fordi han var forelsket i hende; altså om erotikken har korrumpet ham. Da Noras kriminelle handling åbenbares, hedder det: Å. Hvor jeg er bleven straffet for, at jeg så igennem fingre med ham. For din skyld gjorde jeg det; og således lønner du mig« (s. 352).

Som Nora nyder Helmer det erotiske rollespil som for ham er forbundet med forestillingen om mandlig dominans, dels som beskyttertrang, dels som en autoritet som hustruen lige så vel som børnene skal adlyde, for han ved bedst. Og denne hans moralske og intellektuelle overlegenhed mener han er af naturen. Endelig er erotikken for ham også forbundet med dominans – ja, deflorationsfantasier après coup: Når de går fra selskaber, forestiller han sig at hun er hans brud som han første skal være alene med i sin bolig i hendes unge »skælvende dejlighed.«

For det fjerde er der slet ingen tvivl om at kønsrollerne som de så nidkært forvaltes af Helmer, og før ham af Noras far, objektivt set er stærkt undertrykkende, for de bygger på mandlig dominans der kun begrundes i en angivelig forskel mellem de to køns natur. Helmer tager overhovedet ikke i betænkning at lade Nora mærke sin magt hvis hun sætter spørgsmålstegn ved den. Da hun eksempelvis, ganske korrekt, påpeger at han er smålig med hensyn til Krogstads fyring fordi den også i høj grad beror på at han er generet af at han er dus med Krogstad, er hans svar straks at sende opsigelsen af sted. Han fjerner hende, under hendes protest, næsten med magt fra selskabet efter hun har danset, og han låser senere døren så hun ikke kan komme ud. Og hertil kommer, som det værste, hans undertrykkelse af hendes intellekt og judgement. Hun har ikke lov til at danne sig en egen mening, og hun bliver ikke taget alvorligt.

For det femte sætter de traditionelle kønsroller sig igennem selv i Noras forestilling om det vidunderlige. Ganske vist rummer den et utopisk element, forestillingen om at Helmer skal ofre sig for hende, give uforbeholdent uden at tage. Men i fantasien indgår også at Helmer vil reagere i overensstemmelse med en stereotyp mandlig kønsrolle, stolt og ubøjeligt over for andre og ridderligt over for hende selv. Det vidunderlige er således for Nora knyttet til en paradoksalt forening af mandlig ubøjelighed og offervilje. Der er imidlertid også knyttet rædsel til visionen, for den rummer jo ikke alene en omvæltning i forholdet mellem parterne selv, men også en omkostningsfyldt forandring i social status med tab af

anseelse og økonomisk deroute (jf. Krogstads skæbne). Problemet er at visionen af den andens evne og vilje til at fremkalde det vidunderlige er forbundet med en ekstrem situation hvor der sker et sammenbrud af livsforhold som subjektet skatter og føler sig tryk ved.

I det øjeblik, og ikke før, at Helmer svigter Noras tillid til at han på anfordring ville indfri hendes forventninger, bryder hendes verden sammen. Nora er tvetydig da hun fortæller Helmer at hun ikke har været lykkelig, men »bare lystig« i deres ægteskab, for hun siger hvad der i dette øjeblik er hendes opfattelse, men der er andre steder i teksten hvor hun taler om sin ægteskabelige lykke, f.eks. til fru Linde: »Å, de sidste otte år har været en lykkelig tid, kan du tro« (s. 279). Det er derfor hun om sin tidligere lykke må sige: »Jeg trode det; men jeg har aldrig været det« (s. 358). Her er tale om en efterlods tolkning hvor hun sætter hele sin hidtidige eksistens i et nyt, negativt perspektiv.

Det er nemlig ikke afgørende om hun under ægteskabet har opfattet og reageret på den undertrykkende mandlige dominans, for det har hun: Hun har jo fundet veje til at omgå den, f.eks. ved at flirte sig til at få sin vilje. Det afgørende er at hun har fundet sig til rette med, ja, fundet lyst ved, det erotiske dobbeltspils glæder, ved de roller der fremmer begges lyst. Imidlertid har der for hende hele tiden eksisteret en hemmelig protokol der handler om at manden i tidens fylde skal vise sig værdig ved at overskride og ofre sig selv. Det mener hun nemlig allerede at hun selv har gjort, og før opgøret betragter hun sin egen (kriminelle) handling som en slags følelsesmæssig kapital hun kan bruge til at knytte Helmer til sig hvis han skulle miste interessen: » [...] når han [Torvald, JD] ikke længer synes så godt om mig som nu; når han ikke længer finder fornøjelse i, at jeg danser for ham og forklæder mig og deklamerer. Da kunde det være godt at have noget i baghånden — (afbrydende.) Vås, vås, vås! Den tid kommer aldrig. — « (s. 288). Ikke alene manøvrerer Nora sikkert inden for rollespillets rammer, hun reflekterer, som den citerede replik godtgør, også over forholdets natur og hvad der kan true det. Og hun ønsker at bevare det selvom den erotiske gnist skulle blive mindre.

Grunden til at Helmers reaktion på afsløringen af hendes handling tvinger hende til denne efterlods »Umwertung aller Werte«, er at hun indser at Helmers forhold til hende, i modsætning til hendes til ham, er endimensionalt: Hos hende er erotikken forbundet med kærlighed, tillid, beundring og opoffrelse, hos ham er den forbundet med besiddertrang, selvhævdelse og egoisme. I stedet for det vidunderlige finder hun hvad hun må opfatte som tillidsbrud og svig. Og hun føler at hans svigt nedværdiger hende med tilbagevirkende kraft. Hun føler sig derfor ikke alene misbrugt og besudlet, hun anklager også sig selv for i uforstand villigt at have ladet sig besvangre tre gange af en fremmed.

Der er imidlertid en dobbelthed i slutningen. Teknisk set er der tale om en smuk aristotelisk struktur med både erkendelse og omslag. Den nyvundne erkendelse indeholder et utopisk moment, for når Nora formulerer sin opgave som

først og fremmest at blive menneske, indebærer det en vilje til at komme ud af umyndigheden og tage vare på sit eget liv; og myndighed definerer hun som selvstændig refleksion og kritik. Der er også tale om en kønspolitisk utopi i hævdel-sen af de to køns ligeværd. Her dukker forestillingen om det vidunderlige op for sidste gang i dramaet, men nu potenseret til *det vidunderligste*. Det vidunderligste vil være både Noras og Helmers *forvandling*. Hendes betinget både af opnåelsen af politisk og personlig myndighed, pligten mod sig selv, og af en tro på eget intellekt og vilje. Hans betinget af overvindelse af egne (og samfundets) fordomme og selvgothed, men også af en tilsidesættelse af egne umiddelbare interesser og af magtafgivelse. Lykkes disse parallelle, men modsatte processer, — for kvinden skal tage hvad hun ikke har, og manden afgive en vigtig del af hvad han har: magt — så kan samliv mellem kvinde og mand forvandles til det vidunderligste, et ægteskab.

Der er ingen tvivl om at denne utopiske dimension i dramaet er selve dets *raison d'être*, men Ibsen ville ikke være den han er, hvis ikke utopiens umiddelbare omkostninger blev fremstillet med nådesløs kraft. Men det gør de, endda på to måder. For det første, selvom Helmer fra begyndelsen af er fremstillet som fordomsfuld, snæversynet, delvis latterlig og umådelig formynderisk, så er Nora frem til omslaget, sin umyndighed til trods, lykkelig i sit dobbeltspil, sin erotik og sin illusion. Hertil kommer at Ibsen i sidehandlingen om fru Linde fortæller hvad Nora går ind til. Fru Linde, der ved mandens død får sin frihed efter et kærlighedsløst ægteskab indgået af nød, finder at det ikke er nok at arbejde for sig selv, for det er der »ingen glæde i.« Hun siger videre til Krogstad: »Jeg trænger til nogen at være moder for; og Deres børn trænger til en moder. Vi to trænger til hinanden.« (340). Den modne, reflekterede, selvstændige og fri kvinde ønsker således fællesskabet med en mand og moderrollen.

Indlysende nok er fru Lindes skæbne og valg ikke en kritik af Noras valg, for Noras må forlade Helmer for ikke at miste sig selv. Snarere tjener fru Lindes historie og valg som et eksempel på at modenhed, erfaring, tillid og vilje kan muliggøre et autentisk og illusionsløst fællesskab mellem mand og kvinde, selv mellem to hvor kvinden tidligere har svigtet manden. Og kun bruddet kan muliggøre at Nora opnår et sådant bevidsthedsniveau. Men at fru Linde ønsker sig moderrollen for en andens børn, accentuerer den smertelige selvamputering som Nora må foretage for at gå vejen fra umyndighed mod myndighed. Skuespillets omslag er en effekt af den vundne erkendelse, men erkendelsen er grum, både fordi den sønderslår en illusion som har tilladt et i visse henseender givende samliv, og fordi den stiller et krav om en forvandling som indebærer et absolut afkald, en absolut ensomhed og en absolut usikkerhed. Det vidunderligste er et mål, men det forfærdelige er en realitet.

III

Ni år efter *Et dukkehjem* vender Ibsen i *Fruen fra havet* (1888) tilbage til spørgsmålet om betingelserne for samlivet mellem mand og kvinde. Den økonomiske, juridiske og sociale ulighed mellem kønnene, som Nora og fru Lindes historier viste forskellige sider af, er stadig baggrunden for forholdet mellem ægteparret Wangel. Dette fremgår med al tydelighed af følgende replikskifte:

ELLIDA. [...] For sandheden — den rene, skære sandhed — er jo dog det, — at du kom derud — og købte mig.

WANGEL. Købte — ! — Siger du — købte!

ELLIDA. Å, jeg var jo ikke et hår bedre end du. Jeg slog til. Gik hen og solgte mig til dig. (HU bd. XIII, s. 128)

Wangel protesterer, men Ellida siger at han »fik lyst til« hende, og hun fortsætter: »Og jeg, på min side —. Jeg stod jo der hjælpeløs og rådløs og så rent alene. Det var jo så rimeligt, at jeg slog til — da du kom og tilbød at forsørge mig for livstid. (128). Hun siger, og hermed citerer hun den fremmede, at hun ikke gik ind i hans »hjem i frivillighed. Det er sagen.« Da den fremmede kommer tilbage efter hende, forlanger hun frihed til at vælge sit fremtidige liv, for hun vil ikke skyde sig ind under at hun intet valg har, »[f]or ellers vilde der ingen afgørelse være i det.« Forvandlingen kommer da Wangel faktisk giver hende friheden til at vælge, men forvandlingen af hvad eller til hvad? En indgang til et svar på dette spørgsmål kan måske knyttes til forsøget på at svare på et andet, nemlig hvorfor vælger Ellida Wangel frem for den fremmede?

Ellida har aldrig været forelsket i Wangel, og intet antyder at han er erotisk tiltrækkende. Han er adskilligt ældre end hun. Hun er aldrig blevet fuldt integreret i hans hjem, hverken hans voksne eller halv voksne datter accepterer Ellida fuldt ud. I stedet har de et fællesskab med faren omkring den afdøde mor som Ellida er udelukket fra. Skønt egnens læge er Wangel uden fremdrift, han fremtræder som en svag person. Han er uden megen økonomisk formåen, og det antydes meget stærkt at han er drikkædlig. Hertil kommer at han, ifølge den voksne datter, giver Ellida nervemedicin der på sigt kan være skadelig for hende. Men han er loyal, til at stole på og nærværende. Og han elsker hende med en kærlighed der intet ominøst har ved sig.

Den fremmede sømand har hun været forelsket i og nært knyttet til. Han har haft stor magt over hende, ja, hun var i sin ungdom uden vilje i hans nærhed. Alligevel føler hun sig bundet til ham af det løfte hun i sin ungdom frivilligt gav ham, og hun hævder over for Wangel at hun og sømanden kunne have fået et helt og rent ægteskab, mens dette aldrig har været muligt for hende og Wangel. Imidlertid måtte han flygte efter at have begået et mord, og da hun skriver for at gøre det forbi, tager han intet hensyn hertil. Og ligeledes tager han, da han kom-

mer tilbage for at hente hende, intet hensyn til det faktum at hun er gift, blot siger han at hun må rejse frivilligt med ham, dvs. at også han overlader valget til hende selv.

Han identificeres imidlertid med havet, og havet er grænseløst, i stadig forandring, kaotisk, uudgrundeligt og forbundet med døden. Ganske vist synes det også knyttet til seksualiteten og det seksuelle begær, men som barnets død gør klart (det siges jo at have sømandens øjne), så rummer den seksualitet som er knyttet til havet, også døden. I naturen, repræsenteret af havet, er liv og død uløseligt knyttet sammen og forvandles til stadighed og uforudsigeligt til hinanden. I det enkelte menneske kriges det naturgivne og det sociale; men den fremmede er et med det ocean som han bestandigt krydser på uforudsigelig vis. Eksempelvis forbliver det en gåde at han dukker op på dette tidspunkt og ikke før, for han svarer ikke da Ellida spørger ham om det. Men det at hun ikke ved noget om ham, gør ham netop attråværdig. Hun kalder det ukendte han repræsenterer, det grufulde som hun må gå ind i fordi det er det som »skræmmer og drager.« Og det grufulde, forklarer Ellida for Wangel, er ikke en magt der truer hende udefra: »Det grufulde, — det er dragningen i mit eget sind« (s. 132). Men selvom den fremmede for Ellida er den grufulde«, så betyder han også, siger hun, en mulighed for at hun kan *leve sit liv om igen*.

Da Wangel drevet af fortvivelse renoncerer på sine rettigheder og giver hende fuld frihed til at vælge at følge den fremmede eller blive, vælger hun, på trods af den stærke binding til den fremmede, at blive. Men hvorfor? Hvorfor er Wangels tilbud til hende bedre end den fremmedes som jo også lader hende vælge i frihed? Selv forklarer Ellida det således:

ELLIDA. Å, forstår du da ikke, at forvandlingen kom, — at forvandlingen måtte komme — da jeg fik vælge i frihed.

WANGEL. Og det ukendte, — det drager dig ikke længere?

ELLIDA. Hverken drager eller skræmmer. Jeg har kunnet få se ind i det, — få gå ind til det, ifald jeg bare selv havde villet. Jeg har kunnet vælge det nu. Derfor kunne jeg også forsage det. (s. 155)

Svaret på hvorfor Wangels tilbud foretrækkes frem for den fremmedes, er måske at da han endelig lader hende vælge (gen)opdager hun sin egen humanitet. At vælge den fremmede ville, ifølge skuespillets argument betyde valget af lade sig drage ned og blive opløst i det førmenneskelige, i hvad der er karakteriseret ved en flydende tilstand under stadig forandring mellem ekstase og gru, men med tabet af individualiteten til følge. At blive hos Wangel, før han giver hende mulighed for det frie valg, ville betyde at hun forblev undertrykt af samfundets normer og konventioner, og at leve som den underordnede part i et konventionelt ægteskab, og disse forhold ville kvæle hende.

Løsningen på denne tvangssituation er at afvise begge alternativer og i stedet at skabe en situation hvor begge parter er ansvarlige over for sig selv for at skabe et forhold som bygger på en form for kærlighed hvor respekt og omsorg for den anden er afgørende, dvs. forhold som både hviler på ligeværd og selvbestemmelse, og på gensidighed og lydhørhed og sympati over for den andens følelser og behov. Et sådant forhold hviler stadigvæk på udveksling, men ikke som kontraktopfyldelse, men snarere som gensidig gavegivning. Antropologerne minder os dog med rette om at gavegivning også har sine regler, først og fremmest gensidighed, og dvs. at ingen af parterne har fuld frihed til kun at reagere på den anden blot ud fra personlige lyst. Men måske er det muligt at Ellida, også over tid, vil opfylde kravet om gensidighed, netop fordi Wangel i det afgørende øjeblik selv suspendede dette krav for at redde hende, skønt han ved at gøre dette stod i virkelig fare for at miste hende for altid. I denne handling er gave og offer forenet. Det er indlysende at Ellida ved at han var tvunget til at bruge desperate midler for imødegå en desperat situation; men hun ved også at han herved gav hende tilbage til hende selv fordi han ved at overlade valget til hende gør hende myndig, og herigennem muliggjorde han at hun selv kunne overvinde sin besættelse og indre tvang.

Ved at benytte havet som en art sindbillede på det kaotiske psykiske liv kombinerer Ibsen i *Fruen fra havet* fremstillingen af en realistisk opfattet hverdag med en dramatisk gestaltning af forhold der først og fremmest har psykisk realitet. Og denne kobling tematiseres i en art kvasimytisk fortælling om *menneskets bliven menneske* ved at stige op af havet og blive fastlandsskabning. Og når mennesket først er det, kan det med Ellidas ord ikke finde »vejen tilbage igen — ud til havet. Og ikke ud til havlivet heller« (s. 156). Det kan imidlertid noget andet, det evner ifølge Ballested, men også ifølge Ellida og Wangel, at akklimatisere sig — i frihed og under ansvar.

Men som sædvanlig er Ibsen mere kompleks, for som fru Lindes historie i *Et dukkehjem* kaster lys over Noras, perspektiverer de to sidehandlinger i *Fruen fra havet* Ellida og Wangels historie. Jeg skal ikke her opholde mig ved Hilde og Lyngstrands historie, blot notere at han er en slags parodi på den fremmede, og at han er en udnytter og snyder som Hilde har sin morbide glæde af at holde for nar.

Anderledes vigtig er sidehandlingen om Bolette og Arnholm. Hun har været forelsket i ham da han hendes lærer, men det første hun siger om ham til Hilde i skuespillets nutid er: »Tror du den halvgamle fyren er Arnholm!« (s. 60), og til Lyngstrand siger hun: »Men, Herregud, man gifter sig da ikke med en, som har været ens lærer!« (s. 118). Men Bolette har længsel, ikke farlig og selvdestruktiv som Ellidas, men ligeså konstant og insisterende, nemlig at rejse ud og se verden og at uddanne sig. Hendes far har lovet at hun skal få lov at studere, men kan ikke holde løftet pga. økonomien, og derfor sidder Bolette fast i hjemmet med en usikker fremtid.

Hun bliver begejstret da Arnholm tilbyder hende at rejse og uddanne sig og at sikre hendes fremtid, men da han samtidig frier til hende er hendes første reaktion at afvise ham, han er meget ældre end hende, og han har været hendes lærer. Til trods for hendes afslag, tilbyder han hende sit venskab og gentager sit tilbud, men uden at kræve giftermål. I dette øjeblik er det han tilbyder en gave, ikke en handel. Hun er, på en vis måde, fri til at vælge en økonomisk sikret uafhængighed. Da hun imidlertid kender hans følelser for sig, kan hun ikke modtage hans tilbud, men hun kan heller ikke opgive sin længsel efter at se verden og lære.

Og her er det hende der bytter den tilbudte gave ud med en handel, for hun matcher hans tilbud om underhold med løfte om ægteskab skønt hun ikke gengælder hans følelser. Hun foretrækker at indgå dette ægteskab da hun ellers ville føle sig i gæld til ham, og at hun udnyttede hans kærlighed til hende. Fra Bolettes synspunkt er dette ægteskab fuldt så meget et konventionsparti som Ellidas med Wangel.

Hvad er Ibsens pointe med at lade Bolette følge i Ellidas fodspor? Ja, for det første understreger denne parallelisme det faktum at på denne tid er kvinderne underkastet mændenes økonomiske magt, for de må gifte sig med dem for underholdets skyld. For det andet har begge kvinder det samme at tilbyde, nemlig deres huslige arbejdskraft, deres selskab og deres seksuelle ydelser. Men, for det tredje, i tilgift til seksuel tilfredsstillelse, længes både Wangel og Arnholm følelsesmæssig nærhed og gensidighed i ægteskabet. Og derfor er mændenes økonomiske magt, i hvert fald i et vist omfang, imødegået af den kvindelige parts seksuelle og følelsesmæssige magtmidler. Men, for det fjerde, hvis disse to forskellige slags magt blot holder hinanden i skak, står ægteskabet naturligvis i fare for at blive utilfredsstillende for begge parter. Derfor må, for det femte, konventionspartiets kontraktmæssige forhold mellem parterne på et tidspunkt annulleres således at det tillades begge, og især den socialt svagere part, frivilligt at genbekræfte forholdet, eller at blive givet muligheden for at bryde op. Og dette frihedens øjeblik er, for det sjette, gjort muligt ved at renoncere på anvendelsen af ydre magt, og dette betyder at den stærkere part løber en reel risiko for at miste sin partner. Og derfor kan Wangel, for det syvende, med rette sige til Ellida at denne frihed gør det muligt for hende at vælge »i frihed og under eget ansvar«, hvor det afgørende ord er tillægsordet »eget«.

Men hvad betyder det egentlig at ansvaret er hendes eget? I tilgift til at Wangel giver afkald på at bruge juridisk magt over for hende, betyder det at hun bliver i stand til at skabe eller forme sig selv. Jeg hævdede før at dette selvskabens øjeblik har noget utopisk over sig, for det synes at åbne muligheden for at vælge sin egen skæbne. Men Bolette og Arnholms historie tjener til at minde os om at subjektets realisering af nogle af sine længsler ofte vil gøre at andre må ofres, og i dette tilfælde betales der villigt, om end uden entusiasme, en pris for at få lov til at vokse intellektuelt.

Der er endvidere en anden parallel mellem Ellidas og Bolettes historier, Arnholm har nemlig også, for ca. 10 år siden, friet til Ellida. Og da de mødes igen, afslører hun at grunden til at hun gav ham afslag var at hun var »forlovet« med den fremmede. På Arnholms spørgsmål om hendes svar ville være faldet anderledes ud hvis hun ikke havde været forelsket i sømanden, svarer hun: »Hvor kan jeg vide det? Da Wangel kom, faldt jo svaret anderledes ud« (s. 68). Ellidas svar peger på at for hende kunne Arnholm og Wangel meget vel være udskiftelige, for ingen af dem fremkalder hendes lidenskab, og begge kan give hende underhold, tryghed og kærlighed. Da Arnholm og Bolette diskuterer hans frieri, påpeger han følgende dilemma og følgende fare for hende:

ARNHOLM. Vil De altså heller bli ved at sidde herhjemme og la livet gå fra Dem?

BOLETTE. Å, det er så forfærdeligt våndefuldt at tænke på!

ARNHOLM. Vil De gi afkald på at få se noget af verden udenfor? Gi afkald på at få være med om alt det, som De selv siger, De går her og tørster efter? Vide, at der er så uendeligt meget til, — og så alligevel aldrig få rigtig rede på noget af det? Betänk Dem vel, Bolette.

BOLETTE. Ja, ja, — De har så storlig ret, herr Arnholm.

ARNHOLM. Og så, — når engang Deres far ikke er her mere, — da kanske at stå hjælpeløs og alene I verden. Eller også at måtte gi Dem hen til en anden mand, — som De — muligens — heller ikke kunde føle nogen godhed for.

BOLETTE. Å ja, — jeg ser jo nok, hvor sandt det er, — alt det, som De siger. Men alligevel — ! — Eller kanske dog —

ARNHOLM (hurtigt). Hvilket, Bolette!

BOLETTE. At det kunde la sig gøre, — at gå ind på det, — som De foreslog mig. (s. 145)

Arnholm argumenterer for at den pure nødvendighed senere vil kunne tvinge Bolette til at indgå ægteskab, uanset hendes følelser for den fremtidige ægtemand, for at overleve vil hun ikke have frihed til at vælge. Men accepterer hun hans tilbud nu, det vil her blot sige hans venskab, så kan hun drage fordel af hans økonomiske ressourcer til at opfylde sine længsler efter at lære verden at kende og studere. Det er samme pointe som Ellida påpegede over for Arnholm, nemlig at hvad Bolettes følelser angår, kan den ene forsørger være lige så god som den anden. Hvad han derimod kan er at opfylde andre af hendes begær, nu mens hun er ung. Hendes nægtelse af at modtage økonomisk hjælp som en gave og hendes sene accept af hans frieri godtgør på den ene side at intet har ændret sig hvad angår den juridiske, sociale og økonomiske ulighed mellem kønnene, og på den anden at byttepricippet, noget for noget, også i intimsfæren er så solidt etableret at Bolette føler sig tvunget til at handle i overensstemmelse med det.

Fruen fra havet handler om to former for tvang som truer subjektets, specielt

det kvindelige subjekts, selvbestemmelse og integritet: Den indre natur, styrken af tvangstanker og affektbundne fantasier som truer subjektets mentale sundhed og myndighed fordi det tryllebinder det til et begær som det hverken kan forstå eller mestre. Den anden er de bindinger og begrænsninger som samfundet pålægger subjektet, og igen især det kvindelige subjekt. Bindinger der tvinger kvinderne til at bytte frihed for underhold og social status. Således er ulemperne og den mulige lidelse for kvindernes vedkommende åbenbar, men hvad med mændene?

I *Fruen fra havet* er både Wangel og Arnholm fremstillet som hæderlige og omsorgsfulde, og de er begge godt klar over at de ikke tænder deres udkårnes lidenskaber. De forsøger derfor begge i første omgang at udnytte deres ressourcer til at opnå/beholde deres partnere. Men med hensyn til Wangel har Ellida afbrudt den udveksling der er forudsat i ægteskabet ved at nægte ham adgang til sin seng, og Wangel lider ved stykkets begyndelse af uigengældt kærlighed — og uigengældt lyst. I krisens øjeblik, i mødet med Ellidas utæmmelige indre natur, er vi vidne til sammenbruddet af og afkaldet på anvendelse af mandlig autoritet. Og netop ved at ofre sin magt og autoritet vinder han, tilsyneladende, for første gang hendes fulde accept. Bolette og Arnholms tilfælde er anderledes, men parallel til Ellida og Wangels. Efter Bolette har accepteret at gifte sig med ham, siger Arnholm: »Å, tak, — tak, Bolette! Hvad De ellers sa, — Deres tvivlrådighed før, — det afskrækker mig ikke. Har jeg end ikke fuldt ud Deres hjerte nu, så skal jeg nok vide at vinde det. Å, Bolette, jeg skal bære Dem på hænderne!« (s. 146). Altså et løfte om at han vil bruge deres fremtidige liv sammen til at give hende grunde til at elske ham.

Fra mændenes synspunkt bliver deres egen sociale, juridiske og økonomiske overlegenhed et problem fordi deres ægtefæller ikke har været frie til at vælge dem. Hertil kommer at kvindernes mangel på følelsesmæssig og seksuel velvilje rammer mændene præcist hvor de er mest sårbare, og de har få eller ingen midler til at forsvare sig mod denne passive modstand, undtagen måske en uendelig bejlen som Arnholm lover Bolette. De er mere magtfulde, men vedr. intimsfæren har de det egentlig ikke meget bedre end kvinderne, for når kvinderne engang offentligt har accepteret de samlivsnormer som ægteskabet indebærer så kan de i det skjulte minimere deres følelsesmæssige og seksuelle pligter og deres engagement i ægtefællen ved at gøre det vanskeligt og ubehageligt for ægtemanden at opnå dem.

Spørgsmålet bliver så om *Fruen fra havet* tilbyder nogen løsning på og gennembrud i forhold til den ovenfor beskrevne situation? Det oplysende svar herpå er både ja og nej. Løsningen er den såkaldte akklimatisering til menneskets lod, eller mere specifikt til borgerskabets tilværelsesform. En sådan akklimatisering er nødvendig for at kunne overleve, og det synes som Ellida ved Wangels hjælp til slut bliver i stand til at akklimatisere sig. Men den pris som både Ellida og Bolette betaler, er opgivelsen af den passionerede kærlighed, både som realitet og som

længsel. Og det betyder også at deres nuværende og fremtidige ægtemand må dele opgivelsen med dem. Pointen er ikke at med tiden vil den passionerede kærlighed forsvinde og blive erstattet af tilknytning og omsorg, for det er verdens gang. Pointen er at inden for den forståelse og de normer som dramaet opstiller synes opgivelsen af passionen at være en forudsætning for sand menneskelighed.

Vi kan spekulere over om det vil lykkes for Ellida og Wangel og Arnholt og Bolette at nå finde et kompromis der vil tillade dem at få et fredeligt, ja måske endda et kærligt og hengivent liv sammen, og nogle kan mene at Ibsen lægger op hertil. Men såfremt de opnår dette, vil det ske ved at afsvære lidenskab, for den er, i stykkets optik, umenneskelig.

IV

Med hensyn til forholdet mellem *Et dukkehjem* og *Fruen fra havet* er der nogle meget betydningsfulde ligheder og nogle lige så betydningsfulde forskelle. Der er strukturelle ligheder mellem stykkerne, specielt vedr. personkonstellationen. Man siger ofte at Ibsen stiller en mandlig hovedperson mellem to kvinder af vidt forskelligt temperament, men da disse skuespil har kvindelig hovedperson, er det her omvendt: Ellida står mellem den fremmede og Wangel, mens Nora står mellem Helmer og dr. Rank. Ganske vist udarbejder Ibsen kun Noras forhold til dr. Rank skitseagtigt, men at modstillingen mellem ham og Helmer er vigtig, fremgår af den fortrolighed og tryghed som hun føler i selskab med Rank, mens hun med Helmer enten er under opdragelse og kritiseres, eller også inddrages hun i et erotisk spil. Med Rank derimod kan hun tale frit med om mange ting. Han tilbøder hende uden at stille krav til hende. At Rank dør bliver derfor en meget håndgribelig understregning af at Nora nu alene står over for den mandlighed som Helmer repræsenterer.

Forskellen på de to trekanter i henholdsvis *Et dukkehjem* og *Fruen fra havet* er at mændenes egenskaber er fordelt forskelligt Wangel (og Arnholt) er ældre end hustruerne og intellektuelt overlegne, i den forstand passer Wangel sammen med Noras far og Helmer; men hvor Wangel er blid og svag, er Helmer brysk, autoritær og magtfuld. Til gengæld er Helmer stærkt erotisk, også i Noras øjne, i modsætning til Wangel i Ellidas, og derfor er en stærk affinitet mellem Helmer og den fremmede, bl.a. er de begge hensynsløse og egocentriske. Der er imidlertid også afgørende forskelle mellem dem: Den fremmede er en eventyrer, mens Helmer er indbegrebet af borgerlighed. Men først og fremmest er der en forskel i deres erotik. Den fremmede repræsenterer den grænseoverskridende passion, og hans erotik er farlig fordi den opluger subjektet og opløser dets individualitet (i øvrigt fungerer han nok først og fremmest som en projektion af Ellidas ubevidste begær).

Helmers erotik er ikke passioneret, den er lysten og selvoptaget. Den kan meget vel fænge hos Nora, men den er ufarlig og uden dybde bl.a. fordi den er indhegnet som leg og rollespil med Helmer som iscenesætter. Den foregår på en legeplads hvor ægtefæller der ellers lever to forskellige liv, kan mødes til gensidig fornøjelse, og denne leg er hvad de er fælles om. Og da det går for Nora at det kun er dette hun er for Helmer, er der intet tilbage. Hun føler sig udnyttet, ikke værdsat. Omvendt er Ellida og Bolette ikke et øjeblik i tvivl om at de er værdsat selvom deres partnere ikke evner at appellere til deres erotik. Og da fru Linde som af økonomiske grunde har været tvunget til et konventionsparti, ligefrem frier til Krogstad, nævnes erotik og passion slet ikke, men det gør fællesskab og omsorg.

Fællesmængden af det to skuespils fremstillinger af den erotiske kærlighed mellem mand og kvinde er ikke trøsterig, for det synes som om fællesskab og erotik gensidigt udelukker hinanden. Dette fremgår af en af Noras replikker til dr. Rank. Da Rank forsvarer sin kærlighedserklæring til Nora, bemærker han at hun er gådefuld, og at det ofte forekommer ham at hun lige så gerne vil være sammen med ham som med Helmer. Hun svarer: »Ja, ser De, der er jo nogle mennesker, som man holder mest af, og andre mennesker, som man næsten helst vil være sammen med« (s. 325). — og så viser det sig endda at der ikke er noget af holde af hos Helmer.

Men der er også vigtige forskelle mellem *Et dukkehjem* til *Fruen fra havet*. I det første skuespil gælder det for kvinden om at bryde samfundets og mændenes allerede stedfundne umyndiggørelse af hende. Imidlertid er dette oprør ikke spontant, det er en ellers veltilpasset kvindes reaktion på at blive udsat for hvad hun opfatter som svig, men en svig som hun opdager, bundet i en underkuelse der ikke blot gælder hende, men alle kvinder. Og pga. både af svigen og af undertrykkelsens almenhed og monstrøsitet bliver hendes brud radikalt og illusionsløst: »Å, Torvald, jeg tror ikke længer på noget vidunderligt.« I *Et dukkehjem* bliver forvandlingen til slut for Noras vedkommende frakoblet »det vidunderligste« og tilbage er det forfærdelige.

I *Fruen fra havet* tales der stadigvæk om forvandling, men denne forvandling består i overdragelsen af en myndighed som tillader det kvindelige subjekt at konfrontere og afvise det som skræmmer og drager hende. Det som, efter dømonernes, tilsyneladende, uddrivelse, er tilbage i dette skuespil er en affortryllet verden. I *Et dukkehjem* finder der en bevidstgørelse sted om samfundets massive kvindeundertrykkelse, en undertrykkelse der bl.a. består i at holde kvinderne i uvidenhed og underkende deres ræsonnementer. I *Fruen fra havet* er kvinderne fra begyndelsen bevidste om deres udlevering til den mandlige dominans, og skuespillet viser to forskellige reaktioner der dog ender samme sted. Bolette går med åbne øjne ind i et arrangement der efter hendes egen beslutning (» — tag mig så heller.«) er baseret på bytte. Ellida har før gjort det samme, men forlanger sin frihed tilbage, alligevel beslutter hun fra denne position at vende tilbage til

ægtemanden. Der har ovenfor været argumenteret for at dette valg er logisk hvis det er hendes mål at beskytte sin integritet som myndigt væsen, for den er umådelig truet af sømanden, mens Wangels ophævelse af deres tidligere kontrakt og deres fælles indgåelse af en ny synes at garantere den.

Der er altså i *Fruen fra havet* en fuldt så stærk profilering af uligheden mellem kønnene som i *Et dukkehjem*, men alligevel er fokus forrykket fra en bevidstgørelse om svig og undertrykkelse til to forskellige former for kvindelig længsel: længslen efter kundskab og forståelse, og den grænseopløsende erotiske længsel. Og den første længsel kan opfyldes, den sidste ikke. Både i *Et dukkehjem* og i *Fruen fra havet* åbnes muligheden for et bæredygtigt forhold mellem mand og kvinde, men det er illusionsløst, indrettet på verden som den er, og det bygger primært på venskab og anerkendelse, ikke på erotisk tiltrækning.

Jørgen Dines Johansen er professor i litteraturvidenskab og semiotik ved Syddansk Universitet Odense. Han er forfatter til bogen *Ind i natten. Seks kapitler om Ibsens sidste skuespil* (2004) samt til en lang række artikler om Ibsens samtidsdramaer.

Litteratur

Hubert, Henri et Mauss, Marcel : »Essai sur la nature et la fonction du sacrifice«. I *Année sociologique*, tome II, 1899, pages 29 à 138 (1899). Her citeret efter den elektroniske udgave på internettet: <classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_1/oeuvres_1_3/essai_sacrifice.html.>.

Mauss, Marcel: *Gaven. Gavegivningens form og logik i arkaiske samfund* (Spektrum, København, 2000 [1924])

Noter

- 1 Hvis man ikke indskrænker ofring og offer til en religiøs kontekst, er imidlertid næppe muligt helt at adskille de tre begreber, og de tre praksisser, fuldstændigt fra hinanden.

Bent Holm

KONCEPTET FREM FOR ALT – DOGME' FORBEHOLD!

Tendenser i nyere Ibsen-iscenesættelser

Det terminologiske teater

Det følgende kredser om en begrebslig forståelse af relationen mellem det tekstlige og det performative. Og dét handler så igen om terminologier, teorier og dogmer, m.a.o. et område, hvor afhængighedsskabende teori-misbrug som stimulans huserer i et vist omfang, terminolomanien – det terminologiske fix. Præfixet *post-* er et sådant fix, et dogmatisk kvalitetsstempel, en æstetisk *smiley* i den akademiske fødevarekontrol.

Den indre eufori, *drug*-effekten, den magiske kraft i vokabularet tørrer erfaringsmæssigt på et tidspunkt ud. En gang var termen *Spät-kapitalismus* implicit udtryk for indiskutabel videnskabelighed. I dag er det et beton-ord. Og dog. Det er ved at komme til live igen. Men det er stadigvæk et ord og dermed en del af en teori og altså et udtryk for en bestræbelse på at låse læsningen af verden. Senmodernitet, disciplinsamfund og kontrolsamfund er nyere termer med potentiale som låsende frem for kompleksitetsfremmende strategier. Tolkninger og forståelser som f.eks. forskydninger fra logocentrisk til performativ kultur (Fischer-Lichte 2005), fra dramatisk til postdramatisk (Lehmann 1999), er særdeles vigtige at forholde sig til. Problemet er den implicite præmis i visse anvendelser heraf, at involveringen af terminologien, teorien, har sandheds- eller beviskraft i sig selv. Teorier er teorier, dvs. konstruerede, instrumentaliserede optikker. De er ikke dogmer. Besværgelser er ikke beskrivelser.

Klassikerkrig

Der er mindst to lejre i disse års heftige debat om, hvordan man kan, eller måske ligefrem skal, forholde sig til klassiske tekster på teatret.

En, som hævder, at teksten har en betydning i sig selv, som det er iscenesættelsens opgave at forløse; iscenesættelsen er i den forståelse så at sige en »oversættelse« til den sceniske dimension. Synspunktet er teoretisk – og ofte litterært funderet – og har ikke meget med virkeligheden at gøre. Iscenesættelsen er og bliver en række bud på (for)tolkninger. Der skal træffes valg, som samtidig er fravalg, inden for tekstens potentialer. Og i praktisk teatervirkelighed er teksten ikke helleg. Giorgio Strehler lavede radikalt om på tekster (Holm 2001, 134ff). Ingmar

Bergman gør det samme, bl. a. i forhold til Ibsen. Ikke desto mindre opfattes de begge som »teksttro« instruktører. Der laves stort set altid om på teatret. Mere eller mindre. Problemet er, at det ikke altid gøres fuldstændig gennemtænkt eller kvalificeret. For slet ikke at tale om oversættelsesproblematikken, som er en diskussion for sig selv.

Den anden opfattelse er, at tekst i sig selv er en perifer komponent, og at det er sammenstødet, brudfladen, mellem iscenesættelseskonceptet og teksten, der er det centrale. Den strategi fremstår i praksis ikke sjældent som en eksponering af et privat instruktørprojekt (og endnu oftere som plagiat). For at fungere forudsætter den et kendskab hos modtageren til det forlæg, der konceptualiseres. Det glemmes stort set altid i de teoretiske forståelser.¹ Og selv da kan man spørge, om ikke effekten nødvendigvis vil være gentagelse på gentagelse, i betragtning af at pointen – konfrontationen – i sidste instans vel er den samme hver gang. Tilsvarende er den geniale *pointe* i Duchamps *urinoir* vel strengt taget også kun mulig en gang? Problemet er lejrtenkningen: dem versus os, tekst versus billede, radikalt versus reaktionært, traditionelt versus konceptuelt etc.

I Christoffersen p. 96 hedder det vedr. konceptualisering, at det handler om, at:

konceptet bliver vigtigere end tekstens ord og mening (...) skuespillerne skulle ikke længere være slaver af teksten. Det har ført til en historisk forandring af forholdet mellem opførelsen og teksten (...) teatret repræsenterer ikke teksten, men skaber en dialog eller polemik med teksten. En af de moderne dramaturger, polakken Jan Kott, gav inspiration til den konceptuelle læsning i bogen *Shakespeare vor samtidige* fra 1964. Her analyseres eksempelvis *Hamlet* og fremstilles som en svamp, det vil sige et værk, som har den *åbne* kvalitet, at det formår at suge betydning til sig fra sin kontekst. Kott gennemgår en række eksempler på opførelser, hvor teksten ændrer sig i samklang med de politiske, æstetiske forhold i samtidens kontekst.

Spørgsmålet er, om ikke det, Kott beskriver, lige så vel kan læses som basale dramaturgiske principper? Det er klart, at teksten er en åben struktur. Men kan man sige, at den ændrer sig? Dens betydning gør, afhængig af konteksten. Har det nødvendigvis at gøre med konceptualisering? Det har under alle omstændigheder at gøre med montage.² Sammesteds p. 98 tales der videre om Robert Wilsons *Woyzeck*-opsætning som »flad« og »befriet for tekstens psykologi (...) Men desperationen er ikke forsvundet, den er konceptualiseret og forrykket fra et psykologisk til et formalistisk register«. Atter kunne man spørge, om der evt. kunne anlægges andre synsmåder, hvor det måske ikke handler om konceptualisering, forskydning fra psykologisk til formalistisk register, men om at transponere emotionaliteten til publikum, ved at arbejde ikke fladt, men åbent, organisk, autonomt? I en artistisk selvfølgelighed, som findes tilsvarende hos Robert

Lepage (modsat epigonerne, som overkomplicerer). Skal man endelig polarisere, kan man tale om at kommunikere versus ikke at kommunikere. Det er fint nok med et teater, der ikke vil kommunikere. Dog med forbehold: det er ikke i sig selv (mere) fint. Teater med brugsanvisning er ikke pr. definition mere kunstnerisk.

En mulig tredje vej er beslægtet med begrebet om dialektisk montage. En teknik, hvor man bevidst arbejder med den kendsgerning, at tilskueren, ud af mødet mellem kontekst, tekst og iscenesættelse, skaber en kompleks tredje mening – som så bliver forestillingens (Holm 2006, 27ff.). Forhindre den menneskelige hjerne i at kombinere er under alle omstændigheder umuligt.

Nora i spil

I spændingsfeltet mellem tekst og iscenesættelse defineres Ibsen traditionelt som tekst-teater. Da tekst i moderne iscenesættelser ofte tillægges ingen eller sekundær betydning, vil dette forhold rejse interessante problemstillinger. Jeg skal forsøge at anskueliggøre et par tendenser med særlig fokus på *Dukkehjem*-opførelser fra de senere år.

Et af de mest fashionable nyere *Dukkehjem* er Thomas Ostermeiers *Nora* fra Schaubühne 2002. Produktionen er visuelt og spillemæssigt på et nærmest perfekt niveau og har mere eller mindre koryfæ-status. Den indebærer en total transponering til vor tid, med mobiltelefoner, aids (dr. Rank), digitalkameraer etc. Og en boligindretning så lækker og fashionabel som *business class* i Frankfurt Lufthavn. Karaktererne er tegnet på en gang hyperrealistisk og let tegneserieagtige. Nora klæder sig ud som Lara Kroft. Helmer er hen mod slutningen hensynsløst hidsig og direkte krænkende mod Nora – som i denne version ender med at skyde Helmer og dumpe ham i et stort akvarium, der farves af blodet. Så går hun. Den gennemgående æstetiske linje, visuelt og sonort, er den konstante reference til et blankpoleret tv-fiktions univers. Alle detaljer forskydes over i en amerikaniseret dimension.

Det er et stærkt koncept. Problemet er, at det ikke bare er et koncept, det er ét koncept. Efter et par minutter er pointen relativt klar, den varierer rent faktisk ikke i løbet af forestillingen – selvom hovedkaraktererne hver især har deres koreograferede og musikaliserede amokgang som brud på den strømlinede realisme, og selvom slutningens billede af den kvindelige terrorist eller partisan havde en vis provokatorisk – eller revolutionsromantisk – effekt, selvklart særligt stærk i præcis en tysk historisk sammenhæng. Dette fravær af kompleksitet har indlysende nok at gøre med den *genre*, der refereres til, tv-æstetikken. I øvrigt virker tv-versionen af forestillingen endnu stærkere end teaterforestillingen – opsætningen passer ganske enkelt fuldstændig til mediet. Man kan så spørge sig: hvorfor er dén æstetik attraktiv? Hvorfor er det en i sig selv interessant og relevant model? Det

handler som nævnt entydigt om eksponering af endimensionalitet. Men hvorfor er netop det en central fokusering? Det er under alle omstændigheder bogstavelig talt en forfladigelse af Ibsen. Ostermeiers *Nora* integrerer tekst – som er en forenklet versionering af originalteksten – med iscenesættelse, de to smelter sammen, på ukompleks vis, i intenderet overfladiskhed. Det kan naturligvis læses på to måder. Som en udstilling af en tom genre. Eller som en udstilling af et tomt liv. Præmissen er vel, at sådan er vor tid. Men netop derved gøres teori til dogme.

I den sammenhæng er det interessant at inddrage et interview fra *Die Welt* 23.5.06 med Thomas Ostermeier. Han lægger i interviewet vægt på den sociale optik på Ibsens universer, det borgerlige miljøes deformerende effekt. Ostermeier fortsætter:

Ibsens mennesker er altså historisk betingede, og man erfarer ikke specielt meget om mennesket 'i sig selv' Den Strindbergske psykologi, der snarere formulerer det drømmeagtige og underbevidste, kommer temmelig meget til kort hos Ibsen. Hans figurer er nærmere rationelle væsener.

Han taler dernæst om brugen af den overfladiske tv-æstetik, bl.a. i forlængelse af sin opsætning af *Shopping and Fucking*, og nævner, at »når disse figurer fremtræder meget overfladisk i forestillingerne, så er det et forsøg på at lade manglen på dybde opleves som smertefuld«. Dramaturgisk kobler han Ibsen med Hollywood og den deraf afledte tv-fortælle teknik. Endelig kommer han ind på en kvindefigur som Hedda Gabler og siger bl.a., at »Hun har den store kraft, der skal til for at leve sin ødelæggelsestrang ud«. Ostermeiers *Hedda* havde premiere 26.10. 2005. Den skal ganske klart læses i forlængelse af hans *Nora*.

Interviewet rummer tydeligvis flere nøgler til hans Ibsen-fortolkninger. Det begrundes for det første den flade tolkning, tekstligt og dramaturgisk. Spørgsmålet er, om det er noget, der læses ud af teksten, eller noget, der læses ind i teksten – som instruktørens projekt, projektion og eksponering. Det er bestemt muligt at følge hans ræsonnement. Men i bund og grund handler det om, at der lægges en bestemt mulig læsning til grund, ikke om at teksten i absolut forstand *er*, som den karakteriseres. Der arbejdes med et potentiale i teksten. Og det står selvfølgelig til diskussion.

Den anden pointe er, at der tydeligvis går en bestemt kvindefigur igen hos Ostermeier, nemlig den, han beskriver i sin karakteristik af Hedda Gabler – som jo vel at mærke er en mulig læsning af Hedda. Og den figur stemmer i eklatant grad overens med hans tolkning af Nora i *Et dukkehjem* produktionen – som jo altså på sin side atter var en (markant) *tolkning* af figuren.

Nora på spil

Samme år som Ostermeiers opsætning, i 2002, blev stykket produceret på Mungo Park Teatret i Allerød, iscenesat af Peter Reichhardt. Teatret henvender sig bl.a. til et ungt og hurtigt publikum. Ibsens omstændelige naturalisme passer umiddelbart dårligt ind i en moderne ironisk, frenetisk, fragmenteret rytme. I det univers burde Nora og Helmer principielt være udbrændte planeter.

Den scenografiske løsning ved den lithauiske billedkunstner Vytautas Narbutas visualiserede en metafor af hjemmet som et fængsel. Væggene var stålgrå, opdelt i felter af vandrette og lodrette linjer, et mønster, som blev gentaget i gulvet. Gradvist opdagede man børnenes ansigter i væggene, en art indespærret projektion, tavse vidner, til stadighed til stede. Pianoet var placeret centralt, og udstyret med dukker og legetøj. Sidenhen, da døden rykkede tættere på – Ranks død, Noras mulige død –, fremstod det som »alter«, med lys. Instrumenter, legetøj og dukker var placeret her og der i glaskister. Derudover et par akvarier med æbler på bunden. Helhedsindtrykket refererede klart til installationsgenren, en montage af genuine objekter og materialer, der frembragte et slags autonomt, autentisk univers, som ikke imiterede en ydre realitet, men skabte sit eget betydningsfelt. Noras juleindkøb bestod bl.a. i et grisehoved – på det umiddelbare plan associeret til julefesten, men gradvis også med tiltagende reference til den mandlige hovedrolle. Opsætningen var en kompleks afsøgning af Noras subjektive og mentale univers. Nora selv var klædt i stramt sort, nøgne skuldre, kort hår – som egypter; samme association lå i hendes måde at nippe makroner på – og spillende med en kropslig energi, som alt i alt fremkaldte billedet af en prostitueret. Ikke som eksplicit vulgær-kliche, men implicit og diskret. Når hun fik penge, røg de direkte ned i brystholderen.

Det implicitte metaforiske afsæt er således fængsel, projektion, en legetøjsverden, ægteskab som prostitution. På en gang enkelt og komplekst. Alle småroller var skåret væk, tjenerskab, børn. Selv henvisningerne til Noras far var fjernet fra dialogen. De tekstlige registre blev transponeret over på andre, moderne teatral niveauer. Hovedkaraktererne stod rent, så at fokus blev flyttet til de umiddelbare emotionelle konfrontationer, udvidet i diverse non-verbale registre, visuelle, koreografiske og auditive.

Den anden hovedkarakter, Helmer, var ligeledes klædt i sort, med jakken knuppet helt op i halsen og metalknapper, der diskret konnoterede uniforms-jakke, og altså fangevogter og dermed endnu et tegn i det generelle betydnings-system i samspil med dialogen.

Også Krogstad var tæt på uniformssnittet i kostumet, dog i gråt, og tilmed udstyret med et bælte. Umiddelbart før hans entre, og dermed den afgørende trussel, har Nora ifølge teksten en følelsesfuld dialog med børnene. I opsætningen talte hun med dukker og bamser, i et moment af stor poetisk intensitet. Hendes

verden er en legetøjsverden, på sin vis uvirkelig og useriøs. Ifølge kostumet holder også Krogstad hende altså i et fængsel. Og på den anden side tvinger han hende ved sin indgriben – som han jo faktisk gør i teksten – til en uundgåelig konfrontation med en nådesløs realitet, som katalysator for hendes bliven til som individ, der træffer sine egne afgørelser.

Den metaforiske undertekst peger således på »fængsel« som et sted for tvetydig uskyld, infantil før-ansvarlighed, før-bevidsthed, en narcissistisk paradisdimension. En subtil kompleksitet i teksten aktiveres, i modsætning til den konventionelle og politisk korrekte læsemåde – den, Ostermeier i realiteten lægger sig op ad: Nora som offeret for det mandlige despoti.

I den anden, afgørende konfrontation mellem Nora og Krogstad mobiliseres grisehovedet og æblerne i aktion. Han tager et æble fra grisens gab, bider i det og propper det i hendes mund. Hun tager en bid af æbler, og han kaster resten i akvariet. Forskellige billeder griber ind over hinanden: syndefald, at tage en bid af det sure æble (modsat de søde makroner), Snehvide i glaskisten efter det fatale bid af æblet etc. Træet i denne Edens have var juletræet. Den metaforiske accentuering er uskyldstabet – men i åben og kompleks materiel, fysisk handling. Scenisk indebar en sådan accentforskydning en potensering af kompleksiteten, af tegnenes ustabilitet. I denne tiltagende opløsning af sammenhængende meningsudsagn fremstod Helmer som splittet i drifter, konfusioner, frygt og ambitioner. Ikke som en dramaturgisk skarptskåren antagonist. Det var følgelig muligt også at identificere sig med Helmer, hvad de fleste opsætninger i realiteten udelukker. Ikke mindst fordi forfatteren har gjort det næsten umuligt.

Noras totale desperation blev udtrykt gennem tarantellen, potenseret via spil, lys, musik, koreografi. Den nutidige musik fik overtaget over klaverklangen og blev regulært voldsom, lyset gik over i rødt, og til slut dansede ikke blot Nora, men også Helmer og Rank, hun desperat, de andre som en art aggressive marionetter, i en æstetik, der dels refererer til det moderne, yngre publikums registre, dels, i dramaturgisk henseende, til hovedkarakterens primært subjektive optik og dermed til totalkonstruktionens overgribende kompleksitet.

Kompleksiteten virkede tilsvarende ind på slutningen. Helters udsørgen af Nora var teknisk set forstærket ved et let ekko. Via fængselsmetaforen transformeredes spørgsmålene til et tredjegrads forhør. Lokalets feltinddelinger var faldet ned, væggene var bare, rummet var tømt. På Noras erklæring om at hun ikke elsker ham mere, at hun havde levet sit liv med en fremmed, gik lyset over i metallisk koldt. Begge parter sad på gulvet, i total fortvivlelse. Nora forlod rummet, døren blev stående åben – fangevogteren var alene tilbage i sin celle, med en åben celledør – og i et enormt tryk blev der blæst ind: legetøj, dukker, bamser, blandet med sne. Musikken gik op i næsten ubærligt volumen. Chokeffekten var markant, afslutningsbilledet pegede på en basal eksistentiel komplikation, ikke,

som oftest set, på en enkel løsning. Her udfordres Ibsens tekst. Vel at mærke ikke med primært henblik på at udfordre den.

Iscenesættelsen refererede – visuelt og auditivt – til et billedligt potentiale, dels i teksten i vid betydning, dels hos rekontekstualiseringens ikke-teaterfortrolige publikum. En god del af den emotionelle højspænding i Ibsens univers blev løftet ud af dens binding til et historisk moment. Men uden at forfalde til epigonisering eller fup-modernisering. Komplexitetens transponering over i andre sceniske registre end tekstens producerede en »tredje betydning«, en kaleidoskopisk flimrende intensitet, bl.a. ved at arbejde med mere end et koncept.

Forestillingen blev ganske hårdt angrebet som *Regietheater*, i negativ betydning. Ibsen-politiet skumlede. Jeg er aldeles uenig. Den begik tværtimod den helligbrøde at tage teksten seriøst. Herved eksponerede den via undertiden ligefrem surrelle passager absurditeten i lejrtenkningen og frontdannelserne – tekst/billede, koncept/konvention osv. Disse destruktive dikotomier.

Koncept og tekst

Der findes ingen regler på teatret. Kun praksis tæller. Produktioner, som teoretisk set skulle være totale fiaskoer, kan gå hen og folde sig ud som originale og inspirede. Det teoretisk set sublime værk kan fremstå som tørt og uinspireret. Da Peter Langdal i 2003 præsenterede *Når vi døde vågner* som placeret i et radiostudie, var det en radikal konceptualisering – eller måske ligefrem *Verfremdung* – med tekst og billede i dybt interessant sam- og modspil, uden at det stod fuldstændig klart hvordan og hvorfor. Og det er just pointen. Interaktivitet forudsætter uforklarethed. Og mere end ét koncept. Katrine Wiedemann satte i 2005 *Et dukkehjem* op på samme scene, under den Ostermeierske titel *Nora*. Da var det til gengæld forventeligheden, som prægede billedet: Nora i selskabskjole fra 1950'erne, fru Linde i germansk maskulin fremtræden med de obligatoriske østtyske briller, mændene til dels i dårligt siddende 1950'er *outfit*, discount-musik, parodisk tilgang til teksten, tomgangs-ironi, en art af scenisk dristighed, som kulminerer i Noras masturbering af dr. Rank. Det hedder i teorien konceptualisering. Men er i praksis et patchwork af lånte *Regieeinfälle*. Teater på teater og altså risikofrit. Mødet mellem tekst og iscenesættelse er diffust, dramaturgien bæres af lån og tilfældigheder. En uundgåelig funktion heraf er, at teksten håndteres ubehjælpeligt.

Det er det angiveligt radikale teaters store problem: anses tekst som et perifert fremmedelement, så er professionel omgang med sprogets musikalske, rytmiske og klanglige, registre, dets gestiske og metaforiske potentiale (Bøg 2002, 87ff), erfaringsmæssigt udelukket. Det bliver illustrerede *talking heads*. Helt modsat af hvad der sås i Sger Bonfils' »dogme«teater opsætning af *Borkman* i Århus, 2004,

som var skrællet for scenisk udstyr – der var kun en skærm, som blev varieret med lys. Her skabte teksten billederne. *Hedda* på Betty Nansen fra marts 2006 – vi skal åbenbart være på fornavn i disse tider – var til gengæld (med en vis relation til Ostermeier) endnu en præsentation af forventeligheder bundet sammen med dramaturgiske diffusiteter. »Med vin i håret« lød versioneringen af *Leitmotiv*-linjen. Det klistrer, for nu at parafrasere Strindberg. Men giver det mening?

Som nævnt kan koncept bruges instrumentelt eller konfrontatorisk, enten til at kommunikere interaktivt, med fokus på publikum, eller til at udstille konfrontationen, med fokus på iscenesættelsen, dvs. iscenesætteren. En mulighed er at styre efter at konceptet ikke for enhver pris skal være mærkeligt, men at det evt. kunne være umærkeligt. Det bliver det ikke nødvendigvis mindre radikalt og komplekst af. Men det vil forholde sig til den *nye* tekst, iscenesættelsen i bund og grund er. Det forudsætter imidlertid, at man rent professionelt ikke afviser tekst som anti-kunstnerisk.

Konceptet skal være synligt, er det blevet sagt. Jeg er ikke nødvendigvis uenig. Det skal kunne ses. Men behøver det være det samme, man ser hver gang, når opsætningen postulerer at være radikal? Hvorfor er uforudsigelighed altid forudsigtelig? Epigoneriet er som ikke at have lært et sprog fra grunden, men dog at være i stand til at frembringe formuleringer, der lyder som om, man mestrede det. Prætenderet radikale opsætninger er ofte synonyme med video, særlige øst-tyske brillestel (der må være en fabrik, som ernærer sig ved den konstante efterspørgsel), dårligt siddende halvtredserdress og -selskabskjoler, *junk*musik og Elvis Presley, inplanterede citater eller statistikker, udbrud af koreograferet aggressivitet, tyrkiske gummihandsker, tjenestefolk fra den tredje verden, der ørkesløst tørrer støv af, hvor der ikke er noget... Hvorfor? Svaret er enkelt: Volksbühne, Schaubühne, Castorf, Marthaler, Ostermeier, Viebrock etc. – originale, kreative kunstnere, som følges af en sværm af *wannabee*'er. Wilson er en anden ufrivillig wannabi-avler. Man får her som tilskuer præcis hvad man forventer, inklusive en påstand om kontroversialitet og provokation. Inspiration er fint. Men en præntention om radikaliserings, måske tilmed politisk, på de præmisser, er *fake*. Der er ikke noget på spil, andet end elitær signalafgivning via effekter, tricks, botaniseret fra sammenhænge, hvor de er resultater af 1. specifikke kontekster, og 2. komplicerede kreative processer.

I bund og grund handler det om, at publikum skaber værket. I forbindelse med sit opgivne *Ring*-projekt (findes på www.zentropa.dk/links) har Lars von Trier fremlagt sine overvejelser, som har principiel interesse i denne sammenhæng. Han erklærer bl.a. som sit synspunkt, at Wagners guder ikke nødvendigvis skal placeres:

snart i den engelske industrialisme, snart i det tredje rige (...) Der er ikke brug for parallel! Faktisk er de direkte forstyrende! Lad publikum om parallel og tolk-

ninger (...) Det essentielle i illusionen er, at den ikke findes, eller rettere sagt kun findes i tilskuerens bevidsthed. Hvordan anbringer vi den der? Ved simpelthen at antyde. Ved at vise ting, som får tilskueren til selv at udlede og 'se' illusionen, som så netop ikke vises. Dette er simpel dramaturgi: Hvis A over B leder til C, så viser vi A og C og lader tilskueren selv tage sig af B! Det er den simple opskrift på tryllekunst. Vi ser oplægget og resultatet, men aldrig selve forvandlingen. Det er tilskuerens tillærte kendskab til handlingsrækkefølger, der skaber magien og illusionen.

Refleksionerne er båret af en afklaret selvfølgelighed, som får manges en teori-bygning til at skride i grus. Von Trier tager endog udgangspunkt i noget så konkret som research i lysforholdene i det teater, Wagner skrev for – og krænker altså gode indarbejdede fordomme om skel mellem kunst og forskning. Hans insisteren andetsteds i teksten på forpligtelsen til at forløse en værket iboende intention kan efter min mening diskuteres. Men ikke forpligtelsen til at forholde sig reflekteret til tekstens iboende potentiale.

Den reaktionære holdning, at tekst i scenisk sammenhæng er en uvigtig biting, vil tendentielt dyrke det non-kommunikative. Den mere komplekst moderne holdning, at tekst indebærer et kommunikativt klang- og billedpotentiale, forudsætter, at man tænker selv, er risikovillig og stoler på publikum. Der vil da være performative overraskelser at hente i Ibsens dramatik.

Bent Holm, dr. phil., lektor, Teatervidenskab, Københavns Universitet, dramaturg, oversætter. Har bl.a. publiceret *Skal dette være Troja? Om Holberg i virkeligheden*, 2004. Arrangør af konferencen *Religion, Ritual, Theatre*, KU 2006.

Litteratur

- Bøg, Pernille et al., ed.s, *Vision eller Voldtægt. Moderne iscenesættelser af klassiske skuespil*, Teatervidenskab, Kbh. 2001
- Bøg, Pernille, »Drama på drengen« i Holm, B., ed., *Klangbund for drama*, Teatervidenskab, Kbh., 2002.
- Barsotti, Anna, *Eduardo dramaturgo*, Bulzoni, Rom 1995.
- Christoffersen, Erik Exe, »Hvem ejer teatret?« i Jarl, S. og Scavenius, A., ed.s, *Sceneskift*, Multivers, Kbh. 2001.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, Routledge, London 2005.
- Holm, Bent, »Instruktøren som fortæller. Giorgio Strehler og den sceniske musikalitet« i Jarl, S. og Scavenius, A., ed.s, *Sceneskift*, Multivers Kbh. 2001.

- Holm, Bent, »A frozen Dream. *John Gabriel Borkman* 1896/2004« i *North-West Passage* 1, Carocci, Torino 2005.
- Holm, Bent, »Tyrken og tæven. Holbergs *Melampe* 1722/2006« i *Kritik* 179, Gyldendal 2006.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1999.
- Liebst, Lars og Nielsen, Erik A., *Hvem ejer Shakespeare?*, Gyldendal, Kbh. 1999.
- Trier, Lars von, *Det berigede mørke*, www.zentropa.dk/links.
- Wengierik, Reinhard, »Angst vor dem Absturz. Zum 100. Todestag von Henrik Ibsen: Ein Gespräch mit Thomas Ostermeier, dem Leiter der Berliner Schaubühne« i *Die Welt* 23.5. 2006.

Noter

- 1 Tysk teater er kendetegnet ved langt flere klassikeropførelser, og for et langt mere kyndigt publikum end dansk. Det giver en helt anden baggrund for sceniske »nyfortolkninger«.
- 2 Dramatikeren, instruktøren og skuespilleren Eduardo De Filippo hævdede undertiden, at den legendariske julekrybbe i *Natale in casa Cupiello* henviste til kærlighedsbudet, undertiden til magthavernes mentalitetsmanipulationer, cf. Barsotti s. 126f. Han spillede forestillingen fra 1931 til 1976, næsten et halvt århundrede. Julekrybben var den samme.

Roland Lysell

HENRIK IBSENS DRAMATIK PÅ 2000-TALETS TYSKA SCENER: PSYKOLOGI OCH MINIMALISM

Hur iscensätts och spelas Henrik Ibsens verk på 2000-talets tyskspråkiga teatrar? Vilken betydelse har han för den tyska regiteatern, d.v.s. vissa framstående (tyska) regissörers sätt att låta det litterära verket framträda i en form starkt vinklad i deras eget estetiska perspektiv? Vilken Ibsen är det egentligen dagens tyska publik möter? Inledningsvis vill jag ge en historisk bakgrund.

Jämte William Shakespeare och Anton Tjechov tillhör Ibsen de mest spelade klassikerna. Redan hertig Georg av Meinings Ibseniscensättningar – premiär på *Kongs-Emnerne* 1876 – Oscar Blumenthals insatser för Ibsen på Lessing-Theater och Otto Brahm på Freie Bühne i Berlin gav sin tids realistiska och naturalistiska tyska teater rika impulser och Ibsen spelades ofta under hela 1900-talet. Särskilt märkligt är att han kom att spela en avgörande roll i fyra av det sena 1900-talets tongivande regissörers arbete.

Det sena 1900-talets Ibsen

Få iscensättningar har blivit så omskrivna som Peter Steins *Peer Gynt* på Schaubühne am Halleschen Ufer i Berlin som hade premiär 13-14 maj 1971; ensemblen hade hämtats till teatern från Bremen året innan. Arbetsformerna på Schaubühne var vid denna tid demokratiska och varje nytt projekt utformades som ett experiment med en ny teaterform. Den brechtianska estetiken kombinerades med ett kortnerskt och stanislavskijskt detaljstudium, så att rolltolkningarna delvis fick prägel av inlevelsefyllda citat.¹ Pjäsen hade tagits i besittning av det man kallade borgerlig teater och nu gällde det att göra en ideologisk läsning av dramat. Peter Stein distanserade sig från *Peer Gynt* som kallades ett skådespel från 1800-talet«. *Peer Gynt* sågs som representant för 1800-talets småborgare. Men man ville inte bara se kapitalismens framväxt återgiven i dramat, utan även 1800-talsborgarens fascination för sagor och drömmar, för kitschig trivialkultur. Ensemblen läste Karl Mays romaner, exempelvis, grävde fram fotografier och vykort från tiden och studerade norsk folkdans. *Peer Gynt*-receptionen hade således med Steins iscensättning gått varvet runt. De tidiga skandinaviska iscensättningarna, från Ludvig Josephsons urpremiär i Christiania 1876 och framåt, var ofta präglade av Edvard Griegs musik och skrev in sig i en folkloristisk tradition,

medan man senare såväl i Skandinavien som i övriga Europa i ren polemik sökte enklare gestaltungsformer och en renodling av en existentiell problematik (se Marker 1989 samt Midbøe 1976-78).

I och med Peter Stein fick vi ett nytt intresse för folkloristiken, men på en annan nivå och nu dessutom utanför Skandinavien. Man betraktade Ibsens fixering vid folkliga traditioner som ett symptom på en tidsbunden livssyn. Skillnaden mellan att vara sig själv och att vara sig själv nog blev hos Stein ett borgerligt distinktionsförsök, lika falskt som den Peer som skalar löken. När Peer efter två långa kvällars äventyr dör hos Solveig, formades scenen med Bruno Ganz och Jutta Lampe till ett citat från Michelangelos Pietà i Peterskyrkan i Rom. Peter Steins *Peer Gynt* vann världsryste och bildade jämte samme regissörs iscensättning av Heinrich von Kleists *Der Prinz von Homburg* grunden för Schaubühne-ensemblens vidare arbete. Steintraditionen betraktas i nutida tysk teaterkritik med nostalgisk distans; kritikerna beundrar fortfarande Steins tidiga verk men tar vehement avstånd från hans senare, i synnerhet *Faust I-II* (Hannover/Berlin 2000).

Peter Zadek, liksom Stein även en av Tysklands mest betydande Tjechov- och Shakespeareuttolkare har iscensatt flera Ibsendramer: *Vildanden* 1975 i Hamburg, *Hedda Gabler* 1977 i Bochum, *När vi døde vågner* 1991 i München. Mest känd är *Bygmester Solness* 1983 i München med Hans Michael Rehberg och Barbara Sukowa. Peter Zadek – som trots sin erotiska fixering minst av allt framstår som kärleksapostel – låter skådespelarna omforma dialogen till en psykologisk makt- och förförelsekamp, där en aldrig uttalad mytisk kontext subtilt tycks dominera i bakgrunden. Han betraktas ofta som den tyska teaterns store illusionist som gång på gång antänder fyrverkerier av associationer. Zadek ger Ibsens gestalter en mer komplicerad psykologisk karaktär än den rena dialogen ger utrymme för och låter dem med hjälp av skådespelare som i sitt samarbete skapar något eget komma närmare vår tid.

Den tredje traditionen är Frank Castorfs med dess egensinniga drift med exempelvis *John Gabriel Borkman* (Deutsches Theater, Berlin 1990) och *Fruen fra Havet* (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 1993). I den förra skrek systrarna vildsint och en tecknad serie visades, i den senare drogs Arnholms frieri till Bolette ut i oändlighet för att provocera åskådarna. Märkligt nog framstod den senare tolkningen i viss mån som verktrögen, eftersom den sökte – och fann – den dröjande, tvekan som faktiskt finns i pjäsen. Castorf understryker gärna de komiska inslagen hos Ibsen och åtlyder sällan Ibsens scenanvisningar. Vissa roller antar grotesk karaktär och textens yta är starkt förändrad. Det är aldrig primärt Ibsens dramer som intresserar Castorf, utan snarare förhållanden i f.d. DDR och numera Volksbühnes alldeles speciella publik.

Den fjärde tongivande 1900-talstraditionen kan representeras av Andrea Breth, år 2006 belönad med den preussiska sjöhandels stora teaterpris. I hennes noggranna och lyhörda *Hedda Gabler* från Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin)

1993 lyftes varje detalj i texten fram i en iscensättning på en lätt moderniserad tidlös scenbild. Gisbert Jäkels dekor var en ren fortsättning på salongen. På de svarta sammetsväggarna längs ingången hängde lampetter och när man blickade fram emot scenen mötte man en hisnande arkitektonisk planlösning med ett väldigt pelarförsett vardagsrum. Sidoväggarna hade dragits fram och scengolvet gick så omärkligt som möjligt över i åskådarrummet. Vinröda, rosa och bruna färger dominerade Varje rollfigur, så även tante Julle och husjungfrun, ägnades minutiös uppmärksamhet och Breth strävade medvetet efter en Hedda (Corinna Kirchhoff) som *inte* var ett offer. Kirchhoffs spel lyfte fram en Hedda som är ett skal som döljer en utsäglig tomhet. Hennes tragik består i att hon blott förmår bevisa sin inre frihet i det att hon genom självmordet negerar sig själv; hon mördar den i sin egen svaghet fångna Hedda Gabler. Det handlar emellertid mindre om psykologi än om att gestalta ett tillstånd, närmast ett vagt elegiskt tillstånd av oförlöst smärta. Breth lyfter på så sätt fram en Ibsen som blir mera Ibsen än Ibsen själv: ett iscensatt medvetande.

Steins, Castorfs och Breths iscensättningar är påkostade och stora. De spelar hos dem, liksom hos Zadek, en nyckelroll i regissörernas vidare utveckling. Regissörerna har alla, ehuru på starkt divergerande sätt, varit måna om att visa ett slags »verktrohet« mot Ibsen. De pjäser som spelas är *Peer Gynt* och de tolv samhällsdramerna, men ett nyväckt intresse för de sista av de senare blir tidigare markant hos tyska regissörer än hos norska och svenska.

Vad gäller 2000-talet väljer jag att fokusera Peter Zadeks tolkningar av *Rosmersholm* på Akademietheater Wien 2000 och *Peer Gynt* på Berliner Ensemble 2004. Dessutom ämnar jag skärskåda Thomas Ostermeiers och förra delen av Stephan Kimmigs dubbelproduktion av *Ett Dukkehjem (Nora)* och *Hedda Gabler* på Thalia Theater i Hamburg, samt slutligen Barbara Freys tolkning av *John Gabriel Borkman* på Schauspielhaus Zürich 2005.

2000-talets Ibsen: exemplet Zadek

I december 2000 hade Peter Zadeks tolkning av *Rosmersholm* premiär på Akademietheater i Wien. Trots troheten mot Ibsens text blir själslandskapet tydligare än intrigen i Zadeks *Rosmersholm*. De vita hästarna nämns bara en passant i konversationen. Det idéklimat som skapat Rosmer och Rebekka intresserar inte Zadek. Däremot skymtar Ibsens tredje rike, d.v.s. hans utopi om en syntes av poesi, filosofi och religion som en ny frigörande kraft stöttad såväl av Kunskapens träd som av Korset, ibland fram i dialogen.

Zadeks *Rosmersholm* blir skådespelarnas pjäs. De skapar sig emellan, liksom Rehberg och Sukowa i *Bygmester Solness*, ett drama mera samtida med publiken

2000 än med Ibsens avsikter 1886. Gert Voss svartklädde Rosmer är samlad och förnuftig. I hans uppriktiga ansikte kan man läsa varje skiftning i hans tankar. Sedan Rosmer fått veta att hans hustru Beate troligtvis dränkt sig i kvarnforsen för hans skull blir Voss spel dock allt mer komplicerat. De förvridna anletsdragen antyder djupa samvetsqual och konflikter. Kanske tänker han mest på sig själv, när han efter att ha avvisats av Rebekka i sitt frieri försöker föra äktenskap på tal igen. Förtvivlad söker han någon som kan rädda honom från skulden att ha drivit Beate i döden. Rebekkas bekännelse att hon innerst inne velat ha Beate ur vägen i slutet av tredje akt tycks öppna en avgrund för honom.

Rosmers motpol är den eftertänksamme rektor Kroll, Beates bror. Peter Fitz gör en fascinerande nytolkning av rektorn. Hans Kroll är inte Rosmers bittre och farlige motståndare utan en klokt och ivrigt argumenterande och gestikulerande representant för en konservativ livsyn, en vän till familjen. Men när han tror sig veta att Rosmer och Rebekka, en fritänkare och en emanciperad kvinna, lever samman i synd, blir han påstridig och vulgär. Det förr så öppna ansiktet kryper ihop till en stel mask och den med gester och rörelser uttryckta vänligheten ersätts av hotfulla åtbörder.

Eleonora Duse, Olga Knipper Tjechova och Johanne Dybwad har gjort klassiska tolkningar av Rebekka. Angela Winkler (som 1999 tolkade Hamlet i Zadeks regi och 1971 Anitra i Steins *Peer Gynt*) återger Rebekka som en kvinna som bär på en djup hemlighet. Något kontemplativt vilar över hennes ansikte när hon sitter vid blomsterfönstret i morgonljuset med den vita virkningen. Helt annorlunda ter hon sig i randig tröja och grön kjol frustrerat rusar över scenen i första akt. Winklers Rebekka har bevarat det ungflicksaktiga, såväl i sina gester som i sin kärlek. Hon är inte idealisten eller den beräknande och reagerar med en blandning av sårad oskuld, ilska och häpnad på rektor Krolls anklagelser.

I andra akten uppträder Rebekka i blommig morgonrock och visar hånfullt puritanen Kroll sin bara axel. Rebekka har lätt att skratta hetsigt, men har också lätt att ta till tårar. När hon i tredje akt bryter samman och bekänner, blottar minspelet i det nu inte längre belysta ansiktet brutalitet och självdestruktion. I sista akten, inför det gemensamma självmordet, äger Rebekkagestalten slutligen en sällsam seren resning.

När Rosmer friar till Rebekka i andra akt blir hon bestört, visar ett leende som lika gärna kan tolkas som grimas, skriker till och rusar upp. Hos Zadek är Rosmer och Rebekka bundna i en kärlek vars namn de inte vet och suggererar in varandra i allt mer säregna tillstånd. Rebekka bekänner att Rosmer själsligt förädlat henne. Rosmer stärks till den grad av hennes kärlek att han vill sätta henne på prov. Hennes vilja att gå i kvarnforsen för hans skull motiverar honom att efter handpåläggning och symbolisk vigsel gå arm i arm med henne ut i mörkret.

Då är de insvepta i Rebekkas vita schal, som hon suttit vid det lysande bloms-

terfönstret och virkat. Virkningen har följt dem och oss, diskret och litet tillfälligt som alla symboler hos Zadek, och ibland legat bortglömd i trappan.

Karl Kneidls scenografi är storslagen: ett rymligt mörkt vardagsrum med blomsterfönstret till vänster, en ganska liten dörr mot trädgården i fonden, ett runt bord för tedrickning och tidningsläsning i centrum och vid sidan en stor beigefärgad lädersoffa, där aktörerna kan sitta bredvid varandra. Till höger dominerar en trappa med en röd matta, som leder ingenstans men döljer huvudingången. Rosmers spartanska arbetsrum, scenbilden i andra akten, liknar en gammal tysk gulbrun korridorvägg med två enorma trädörrar. Under frieriet sitter Rosmer och Rebekka vid varandras sida och ser ut mot salongen. Zadek tycks i denna scen vilja avstå från allt utom skådespelarna och deras elektriska kontakt med varandra och publiken. Ständigt markeras skiftningar i samspel genom André Diots subtila ljussättning.

I fjärde akten har Kneidl och Zadek flyttat ut Ibsens handling till den igenvuxna trädgården, där en gammal skrotbil står längst framme till vänster. Det växer gräs på den väldiga trappan och kvarnforsen är dold i bakgrunden. Rosmer gör entré på cykel.

På Berliner Ensemble 2004 finner Zadek en ny och egen stödpoint i *Peer Gynt*, nämligen i Peers möte med Begriffenfeldt och självmördarna i slutet av fjärde akt. En av dem tror sig vara kung Apis och bär en mumie på ryggen; en annan, här kallad Hassan, vill bara bli en penna och spetsar sig genom att skära halsen av sig.

Uwe Bohms Peer är nämligen en kreativ lögnare som starkt hävdar den skapande och hotade fiktionens rätt gentemot »verkligheten«. Angela Winklers Mor Åse riktar generat blicken neråt i sina urtvättade mönstrade kjolar och förkläden när Peer berättar om hur han nästan fångat bocken. Trots sina 60 år gör Winkler ett ungdomligt intryck. Hon förförs av sonens berättarkonst och njuter av att själv bli indragen i hans äventyr. När Mor Åse dör bärs hon på Peers rygg. Det lågmälda samspelet mellan Winkler och Bohm står i stilla kontrast till det övriga tumultet före paus.

Den etnografiska ådran hos Stein saknas hos Zadek. Trollen bär groteska gum-mimasker och Peer, som får behålla svansen till paus, älskar med Den Grönklädda ridande på en rosa sugga i papier maché.

Distanseringseffekterna överflödar. Det är ljus i salongen under hela föreställningen. Griegs musik hörs innan ridån går upp och galningarna i Marocko sjunger norska nationalsången med text av Bjørnson. Detaljerna i Karl Kneidls scenografi är medvetet billiga. När trollen skall operera Peers öga är operationsbordet en rostig strykbräda. Några gröna plywoodkullar skapar scenbilder före paus och när ridån går upp inför fjärde akt ser vi ett ljusblått pappershav med en barntekningsbåt, som sedan sjunker. Flaggor på ett bord betecknar de tre världsmakterna. Så småningom klättrar Peer upp på det välta bordet i sina kontaktför-

sök med aporna, vilka markerar naturens ovilja att behärskas genom att förrätta sina naturliga behov på hans fina kostym. Sfinxen består av sex skådespelare som klättrat upp på varandra. På havet i femte akt får de spela vågor och ett gammalt cykelhjul blir roder.

Ytligheten är dock skenbar. Särskilt i scenerna i Marocko excellerar Zadek i ett farsartat samordnande av speldosor, ringande telefoner och grimaser hos tjänare i fez. Hos Anitra (Anouschka Renzi) avslöjar sig Peer som banal sexturist innan den svårflörtade nordafrikanskan i cérisefärgade trosor rider bort på sin konstgjorda springare.

Kostymdesignerna har tagit fasta på att Ibsen i sin ungdom var påfallande sjas- kigt klädd för att senare bli minutiöst mån om sin klädsel. I Norge är Peer klädd i slitna vadmalsbyxor och solkig tröja, men i Afrika har han köpt rosa skjorta och randig ljus kostym. Senare ser vi honom i schejkutstyrrel och till sist i blå rock och grön halsduk.

Uwe Bohm är en skådespelare som skickligt förmår accentuera det vaga hos Peer. Iscensättningen byggs upp kring Peers ständiga vädjan om bekräftelse och sympati. Stundom tackar och förebrår han Gud med sitt anlete vänt mot skyn, oftare riktar han sin osäkra blick och sitt lätt inställsamma leende mot publiken. När Peer står i en korvkiosk på marknaden och skalar lök kastar han de sista skalen mot oss.

Scenen när Solveig (Annett Renneberg) kommer på skidor och möter Peer är ett situationskomiskt nummer Ibsen skänkt sina regissörer, lika tacksamt som scenen där trollkungen berättar att han tagit anställning vid teatern. Hos Zadek har trollet köpt kronan på varuhuset.

Zadek kopierar med glimten i ögat slutets Pietàscen från Peter Stein. Men det finns något beslutsamt hos Renneberg i Solveigrollen (hon bär sedlig blå klänning med smala ränder) som också för tankarna till hennes dubbelroll som Ofelia och Fortinbras i Zadeks Hamletiscensättning 1999.

Bøygen, Begriffenfeldt och Knappestøperen har på Berliner Ensemble gjutits samman till en dyster svart gestalt. Med mörk, hest skärande, röst tolkar Gerd David, ibland på berlinerdialekt, Peers ständiga motspelare. Han låter sig inte charmas som åskådarna och faller inte för Solveigs argument. I slutet står hans »vi ses vid sista korsvägen« i kontrast till Pietàscenen och Solveigs sång. Medan Zadeks *Rosmersholm* anknyter till regissörens 1900-talsuppsättningar med deras betoning av psykologin och samspelet mellan rollerna på scenen är hans *Peer Gynt*, mer lekfull och respektfullt reduktionistisk. Stundom kan den rentav te sig litet slarvig, i synnerhet som Zadek utnyttjat Botho Strauß textbearbetning från Steinuppsättningen.

2000-talets Ibsen: exemplet Ostermeier

Thomas Ostermeier, som övertog ledningen för Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin) vid millennieskiftet, iscensatte 2002 årtusendets hittills mest kända *Nora*. Ostermeiers *Nora* (*Et Dukkehjem*) finns efter tre år fortfarande på repertoaren och har turnerat världen runt och precis som kollegan Stephan Kimmig på Thalia Theater i Hamburg, som också gjorde succé med *Nora* 2003, fortsätter Ostermeier nu (premiär 26.10.2005) med en *Hedda Gabler* i yuppiemiljö. Hans *Nora* – i juni 2006 åter på repertoaren – är så ofta diskuterad att jag här främst fokuserar *Hedda Gabler*.

Efter två timmar utan paus sitter en livlös Hedda på golvet lutad mot en blodbesudlad betongvägg. Ansiktet är dränkt i röd sörja. Livet går vidare och vridscenen snurrar. Maken Tesman, väninnan Thea och assessor Brack är begeistrade av gemensam skaparglädje i full gång med att klistra ihop den skjutne Eilert Lövborgs anteckningar och ingen tar notis om den döda.

Thomas Ostermeier har varken Andrea Breths djupsinne eller hennes ambitioner och Katharina Schüttler kan lika litet jämföras med Corinna Kirchhoff som med Isabelle Huppert. Hon är varken grande dame eller ödesgudinna, utan en bekväm uttråkad egoist som i pyjamas med bar mage eller i sedlig blåsvart klänning med champagneglas i handen har en förbluffande förmåga att binda män till sig med en dockartad eller Lolitaaktig sexualitet. Ibland stirrar hon nollställt ut mot publiken som ville hon komma ut ur det trista spelet.

Hedda drivs av lusten att få makt över någon annan. Den desintresserade ytan döljer en latent brutalitet mot männen. Besattheten av Lövborg och hans hjältemod är dråparens mera än tillbedjerskans. Såsom fånge i en bungalow på en vridscen dominerad av en väldig glasruta, där regnvattnet rinner, ett golv som blänker likt svart marmor och speglar i taket besitter Hedda allt utom kontrollen.

I *Nora* strök Ostermeier ganska varsamt, men lät Nora skjuta Torvald i slutsce- nen och liket ligga blödande i akvariet. Mot Ibsens *Hedda Gabler* är Ostermeier tämligen brutal. Sex rollfigurer återstår. Man har mobiltelefon, designad grön maxisoffgrupp och laptop. Semesterfotona är digitala. Hedda krossar Lövborgs dator med en hammare i stället för att bränna upp hans manuskript. Herrarna besöker inte fröken Dianas boudoir utan går på asiatisk bordell. Ibsens subtila dialog har i Hinrich Schmidt-Henkels ganska fria översättning ibland förenklats till »OK« (som svar på tantens »Gott segne Dich«) eller »jag är alldeles slut«.

Varför rollfigurer handlar som de gör intresserar varken Ostermeier eller skådespelarna. Brack är här inte den intrigante överviktige skräckvän som Thomas Thieme gestaltade i Breths iscensättning utan en gemytlig partyglad kompis i pullover och glasögon som inte för en sekund döljer sin eufori över det menage à trois som han lyckats inreda.

Hedda biter Tesman när han kramar henne. När hon kalkylerat säger sig vara

gravid skriker maken av glädje så att vi först tror att han är utom sig av ångest. Lars Eidinger ger för några minuter rollen karaktär, men i övrigt är denne akademiker i studentkalufs och fasterns röda tofflor så färglös att han får vår varma sympati – medan Ulrich Matthes i Breths iscensättning gjorde en subtil karaktärsstudie av en akademiker uppfostrad av sina fastrar, begåvad och hänsynsfull, men inte tillräckligt begåvad för att bli professor.

Lore Stefaneks faster Julle (vars döda syster Rina fallit offer för blåpennan) är en beskäftig blonderad 65-åring i gult och rosa med inredningshysteriskt intresse för gladioler och vita liljor. Hedda däremot skjuter sönder vaserna med pistolen och undrar om tantens pinsamt »moderna« vita keps är städerskans. Nyckelpersonen Lövborg saknar såväl Wolfgang Michaels (hos Breth) charisma som vinlöv i håret och kan lika gärna vara posör som geni. Kay Bartholomäus Schulzes nyktre alkoholist i nypressad grå kostym och bakåtstruket hår blir ett självdestruktivt vrak så snart Hedda tvingat i honom ett glas. En rosaklädd Thea (Annedore Bauer) blir löjligt beskäftig med sin röda handväska.

Det finns något dödsfixerat även i denna iscensättning. Såväl Heddas pose som sarkofaggestalt på soffan som hennes skott mot vaserna för åskådarens tankar i suicidal riktning. Lövborgs självmord förebedas genom Schulzes mimiska låtsasskott i tinningen bakom rutan.

Jan Pappelbaums scenografi är kanske inte lika vacker som i *Et Dukkehjem/Nora*, men dess glas och speglar skapar fascinerande optiska effekter. Genom glaset kan vi se den som omtalas och i taket syns rollfigurers agerande när de inte är med på scenen. Glaset både speglar och verkar genomskinligt, så att Hedda och Tesman ibland trefaldigas. Ibland projiceras den parkartade trädgården på rutorna.

På Schaubühne am Lehniner Platz fixerar man just nu en ironisk generation som blir medelålders. I Falk Richters nyskrivna *Die Verstörung* – exempelvis – repeterar man teater på julafton, glömmet barnen på flygplatsen och söker kontakter på www.gayromeo.com när man inte fyller en meningslös vardag med grälsjuk könskamp. På repertoaren finns nu samtliga Sarah Kanes pjäser. Vid millennieskiftet var ambitionen att undvika klassiker och främja det nyskrivna. Ostermeier förklarade dock i en radiointervju i maj 2006 att man nu ändrat policy av flera skäl. Dels vill man spela pjäserna så att de handlar om människor av idag, dels vill man nå den publik som av princip väljer bort det nyskrivna och bara ser klassiker.

Det säregna är att Henrik Ibsens drama håller utmärkt för denna skenbara misshandel och detta medvetna förytligande som Ostermeiers position implicerar. Ostermeiers uppsättningar visas såväl genom gästspel som i videoveritioner i hela Europa och de kommer med säkerhet att påverka den fortsatta europeiska Ibsenreceptionen.

2000-talets Ibsen: exemplet Kimmig

Vid Theatertreffen 2003 visades två versioner av Ibsens *Et Dukkehjem*. Båda Nororna, Anne Tismer från Berlin och Susanne Wolff från Hamburg, tilldelades teaterpris av TV-stationen 3sat. Kritikerkonsensus rådde att Stephan Kimmigs iscensättning på Thalia Theater var vida överlägsen Thomas Ostermeiers, vilken med undantag av Tismers prestation ansågs som alltför boulevardartad. En annan gemensam nämnare var att Stephan Kimmig, precis som Thomas Ostermeier, gick från Nora till Hedda genom att iscensätta *Hedda Gabler*, också den i Hamburg.

Kimmig har en helt annan precision när han borrar sig in i rollerna, skalar bort och letar efter en lågmäld ton hos Ibsens gestalter, så att iscensättningen imploderar. Scenen är en väldig, kal och sober vindsvåning med förvirrande halva väggar och porttelefoner (scenografi: Katja Hass). Hur kommer man in och ut i detta bleka rum? Skådespelarna bär mikrofoner, vilket ökar den distansering som Kimmigs iscensättning förutsätter.

Wolffs Nora är en postfeministisk Nora, lika stark som Norman Hackers Torvald, en kortvuxen kontorsslav. Alla bär dyra märkeskläder med enkelt utseende. Fru Linde, som i början liknar en förvirrad kusin från landet, växer allt mer i styrka och när hon hittar tillbaka till Krogstad utvecklas ett hänförande lågmäلت spel mellan två bortkomna själar. Starkt berör också Christoph Bantzers cancer-sjuka Dr. Rank.

I motsats till Ostermeier låter Kimmig Torvald överleva. Efter den sista stora uppgörelsen, som Wolff och Hacker gestaltar sittande på sängen med ryggen mot oss, springer Nora fram och tillbaka på scenen och ställer sig nervöst att röka bredvid en slagpåse för boxare i innerträdgården. Det kusliga är att flykt inte är meningsfull för Wolffs Nora. Hon måste stanna i detta frusna yuppieinferno utan hopp om räddning. Torvald har gått och lagt sig.

Som Ibsenentusiast beklagar man att Kimmig strukit tarantellan och reducerat förfalskningsbrottet till en bisak. Den politiska dimension vi känner från skandinaviska tolkningar av dramat är här helt försvunnen. Ledsen blir man också över att den fingerfärdiga dramaturgin, som Ibsen ärvt från Holberg, Scribe och Sardou, gått till loppmarknaden hos Kimmig, och varför skall Ibsens slagfärdiga repliker av Gottfried Greiffenhagen översättas till trubbig vardagstyska? Det ibsendrama vi ser framstår paradoxalt nog styckevis som ett icke-ibsendrama.

Men det förunderliga är att Kimmig, som ett år tidigare gjorde fiasko med Senecas *Thyestes*, tack vare Ibsens dramer utvecklats till en lyhörd minimalist, som med introspektion som metod lyckats finna schatteringar hos Ibsens gestalter som av åskådare i Hamburg och Berlin upplevs som helt samtida och helt tyska. Kimmigs verk visar i motsats till Ostermeiers en stark affinitet till samtida måleri, fotografi och installationskonst.

2000-talets Ibsen: exemplet Frey

Barbara Frey är en sällsynt produktiv regissör, ofta verksam på Deutsches Theater i Berlin. Hennes *John Gabriel Borkman* med premiär på Schauspielhaus Zürich 15.9.2005 har fått ett mer blandat mottagande än Ostermeiers och Kimmigs arbeten. Bettina Meyers scenbild liknar en cell. Väggarna är stoppade som bruna lädermöbler. Gunhild (Barbara Nüsse) sitter hopkurad i en ensam röd fåtölj till vänster med neurotiskt knäppta händer. Nüsse gör Fru Borkman till en vassnäst och stripig kärleksoerfaren nucka, självgod men samtidigt märkligt naiv. I sliten blå tröja, grön kjol och yllestrumpor bevakar hon hemmet och intet tyder på att hon särskilt ofta får besök.

Desto mer överraskande är systemens entré. Jutta Lampes Ella intar diskret scenen i pälsbrämad kappa med en något svårhanterad handväska på armen. I vit jumper och gråbrun kjol markerar hon ett slags sliten elegans i motsats till systemens sorglösa hemmafruklädsel.

Snart bryter konflikten lös med Gunhilds fråga om Ellas avsikt med sitt besök. Ellas häpnad är uppenbar.

Medan Nüsse ger sin rollfigur skurrilt komiska drag, så att Gunhild nästan blir ett kvinnligt original från förr, förser Lampe sin Ella med en fascinerande undertext, så att vi märker att denna Ella vet betydligt mer än vad hon visar, att hon ofta känner sanningen bakom den oskuldsfullt och beskäftigt orerande systemens fragmentariska påståenden.

I detta stoppade scenrum, i denna skyddscell, hissas sedan golvet till andra våningen ned. Thomas Thiemes eftertänksamme Borkman visar för rollen sällsynt mjuka och innerliga sidor. Hans imposanta kroppshydda och grå kostym markerar pondus, men denne bankman visar fler tecken på påtvingad korrekthet än på härsklustnad. I uppgörelsen med Ella ser vi spår av saknad och ånger, fastän han aldrig förstått djupet av hennes kärlek.

En lysande pregnant detaljstudie är Siggis Schwienteks Foldal, här en skäggig och vithårig gammal vän med drag av luffare, kanske av gammal hippie. Ständigt beredd att vräka fram och diskutera manuskripten till sin gamla tragedi och cyniskt insiktsfull om vänskapens natur (= ömsesidigt accepterande av varandras livslögner), fungerar denne Foldal med sin torra pregnant röst som ett slags Teiresias den som vet och inser. (Jämte Jatgeir Skald i *Kongs-Emmerne* är Foldal ett av Ibsens ganska få författarporträtt.) Regissören Frey får med hjälp av Schwientek dramat att växa till ett metadrama.

När det gäller makt över själar, särskilt sonen Erharts själ, står sig Gunhild slätt när Fanny Wilton gör entré i lila sidenblus och orangefärgade långbyxor. Överlägset ler fru Wilton då och då och lägger sig på rygg i fåtöljen. Överraskande framgångsrik är hon också i sin häxkonst: hon hotar nämligen med att locka till

sig Erhart från modern och mostern sedan hon själv gjort sorti och lyckas! Diskret har Ibsen här bevarat ett drag av norsk folktro.

Andra våningens golv sänks aldrig helt ner. Vi ser Gunhild krypa på alla fyra lyssnande och såväl psykiskt som fysiskt förtryckt. Ibland rör hon sig i takt med Borkmans rörelser som hon hör men inte ser.

Medan Nüsses Gunhild blir hånfull och hård i sin behandling av sonen, blir Lampes Ella allt mer kärleksfullt förstående. Som åskådare fångas man ibland mera av Ellas och Borkmans vakna stumhet och skiftande ansiktsuttryck än av Erharts och Gunhilds generationsuppgrörelse.

I sista akt hissas bakväggen upp och scenen öppnar sig mot en mörkblå himmel med fallande snöflingor. Borkman stapplar bakåt, faller och försvinner i en sällsamt diskret sorti. Ella lyckas inte väcka liv i honom.

De båda systrarna, Ella till vänster, Gunhild till höger, sitter vid varandras sida på scengolvet, ser på oss och räcker varandra händerna.

Barbara Frey har funnit en musikalitet i Ibsens drama och för oss, trots den noggranna nyanseringen, ganska snabbt fram genom Ibsens intrig, så att föreställningen blott blir drygt två timmar lång. Spelet mellan Gunhild och Fanny, denna påtagligt bedagade femme fatale, har uppenbara komiska poänger som väl bryter mot och samverkar med iscensättningens mer elegiska drag.

Freys iscensättning visar hur djärv reduktionistisk scenografi kan kombineras med detaljstudier av roller som drivs så långt att nya aspekter hos personerna utvinns och skådespelare som Thieme och Lampe förmår skapa en scenisk närvaro som drar publikens blickar till sig även då medspelarna har ordet.

Den nye Ibsen i Tyskland

Den tyska regiteatern visar som vi sett fram en annan Ibsen än den vi känner från Skandinavien. De dramer regissörerna väljer är med undantag av *Peer Gynt* och *Et Dukkehjem* allt oftare hämtade från Ibsens sista period (fr. o.m. *Rosmersholm*). Denne Ibsen framstår sällan som moralist eller samhällsskildrare, däremot ofta som ironiker. 2000-talets scenografier beaktar få av Ibsens minutiösa anvisningar och flera av dem har förbindelser med aktuell bildkonst och design. Översättningarna till tyskan förenklar eller i något fall förgrovar dialogen. (Detta gäller självfallet inte Strauß *Peer Gynt*-bearbetning.) Ofta får även Ibsens exakta dramaturgi ge vika för en förenklad konstruktion. Däremot ges skådespelarna av samtliga här diskuterade regissörer en frihet att utveckla sina roller de tycks sakna såväl i skandinaviska iscensättningar som hos exempelvis Robert Wilson. Hos Zadek kan vi tala om en psykologiserande tendens, hos Castorf är det fråga om komik, hos Breth och Frey blir det närmast fråga om ett slags teatral fenomenologi och hos Kimmig om återhållen minimalism. Musik används på ett mycket medvetet

sätt, och ofta kan man som hos Kimmig, Breth och Frey också metaforiskt tala om en »musikalitet« i själva regin, vilken delvis får ersätta Ibsens pièce-bien-faite-struktur.

För Stein och Zadek kom Ibsens dramatik att spela en avgörande roll i deras karriärer. För Castorf innebar hans *Fruen fra Havet* ett genombrott i Sverige och ledde till vidare samarbete med Stockholms Stadsteater. Det är självfallet för tidigt att förutspå Ostermeiers, Kimmigs och Freys fortsatta konstnärliga verksamhet, men *Nora* och *Hedda Gabler* ledde åtminstone till att publiken åter köade vid kassorna på Schaubühne am Lehniner Platz och att Ibsen fick en ny ung publik i Tyskland.

Det förunderliga är att Henrik Ibsens dramaintriger så utmärkt väl håller för att transformeras och psykologiseras av den i dagarna 80-årige Peter Zadeks (* 19.5.1926) regi eller minimalistiskt sobert beskåras av Stephan Kimmig och anpassas till dagens tyska tristess. Kraften i generalsdotterns leda består till och med hos den explicit samtidsinriktade Thomas Ostermeier. Varför? God only knows. Regissören lägger på grammofonskivan och låter Beach Boys svara.

Roland Lysell är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms Universitet sedan 1999. Han har tidigare varit verksam bl.a. som Wissenschaftlicher Mitarbeiter vid Freie Universität Berlin 1982-86, som Gastprofessor vid Universität Wien 1994-95 och regelbundet bevakat tysk teater bl.a. för Upsala Nya Tidning. Hans specialområden är modernismen, romantiken och drama-forskning. Viktigaste bokpublikationer: *Erik Lindegrens imaginära universum* (1983), *Erik Johan Stagnelius - det absoluta begäret och själens historia* (1993), *Carl Jonas Love Almqvist – konstnären, journalisten, pedagogen*, (medred. 1996), samt *Slöja och spegel – romantikens former*, Aiolos nr. 14-15, 2000 (medred.).

Litteratur

Marker, Frederick J. & Lise-Lone Marker: *Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays* (Cambridge, Cambridge University Press, 1989).

Midbøe, Hans: *Peer Gynt, teatret og tiden*, 1-2 (Oslo, Universitetsforlaget, 1976-78).

Noter

- 1 Fritz Kortner (1892-1970) regissör och skådespelare, verksam på många tyska scener, berömd för sin exakta gestaltning och personinstruktioner. Peter Stein ser sig som hans elev.

Anne Marie Rekdal

IBSEN, KVINNENE OG FRIHETEN

Nora, fru Alving og Hedda Gabler

»(...) just fordi hun er kvinde«

Ibsen har et ubestridt ry som forkjemper for kvinners frihet og som dramatikeren med en særlig evne til å skildre kvinnekarakterer. De som er blitt stående som de typiske Ibsenkvinner, er først og fremst de frimodige og sterke kvinner som har kraft til å stå mennene og mannssamfunnet midt i mot, slike som Nora og fru Alving. Ibsens kvinner er også de kompliserte ødeleggerne som Hedda Gabler, foruten noen få sarte og mystiske som Ellida Wangel i *Fruen fra havet*.

Det hører også med til bildet av Ibsen som kvinnes talsmann at vi i mange av dramaene fra *Catilina* (1850) til *Når vi døde vågner* (1899), finner en mannlig protagonist, og den typiske personkonstellasjonen i forfatterskapet er triangelen med en sentral mannsskikkelse plassert mellom to kvinner. Mannen har et stort livsprosjekt som handler om penger, makt og ære – eller det å skape kunst, og dette prosjektet er det kvinnes oppgave å fungere i forhold til. Den ene kvinnen er erotisk lokkende, og henne velger mannen gjerne bort til fordel for en kvinne uten erotisk tiltrekningskraft, en mild og moderlig kvinne som skal tjene kallet. I ulike omforminger går triangelen igjen i forfatterskapet og bidrar til å nyansere bildet av Ibsen som en entydig forkjemper for kvinnefrihet.

Ibsens univers er et pyramidalt, patriarkalsk univers, og kvinnene – både de sterke opprørerne, de kompliserte og de sarte – er alle plassert i familien og i et samfunn styrt av menn og preget av menns tenkemåte, verdier og makt. Det er en mulighet at det for Ibsen er like viktig å utforske mennenes sfære og den patriarkalske kultur, som å utforske kvinner spesielt. Men for å finne ut noe om den patriarkalske makten kan det være nyttig å bruke kvinnes blikk og erfaringer. I den tiden Ibsen arbeidet med *Gengangere* skriver han i brev til Hegel i København: »Den sorte theologiske bande, som for tiden råder i det norske kirke-departement, skal jeg ved lejlighed sætte et passende literært mindesmærke« (HU bd. XVII, s. 412). Selv om den sorte theologiske bande har fått sitt minnesmerke i pastor Manders, er det fru Alvings opprør mot ektemann og samfunnsorden som har vært viet oppmerksomhet i resepsjonen.

Men hvor konsekvent og hvor radikal Ibsen er i sitt kvinnesyn, og i hvilken grad han overskrider samtidens tradisjonelle syn på kvinner, er jeg i tvil om – eller jeg stiller spørsmålet åpent. Etter at *Gengangere* kom ut, og Ibsen ble erklært som nihilist og samfunnsfiende, understreker han i et velkjent brev til sin danske dik-

terkollega Sophus Scandorph at det er pastor Manders som provoserer fram fru Alvings radikalisme. Og så sier han: »Og just fordi hun er kvinde, vil hun, når hun engang er begyndt, gå til de yderste yderligheder« (HU bd. XVII, s. 450).

»(...) just fordi hun er kvinde«. Selv om Ibsen på det tidspunkt hadde behov for å fraskrive seg ansvaret for fru Alvings radikalisme, kan dette knapt nok oppfattes som en entydig flatterende karakteristikk av kvinner, eller som en oppvurdering av kvinner i forhold til menn. Sett med tradisjonelt mannsblikk den gang som nå, er kvinner grenseoverskridere og hysterikere som ikke opptrer på samfunnets premisser for å nå sine mål, og som lar sine emosjonelle kriser uttrykkes i teatralisk atferd. At kvinner må vurderes ut fra at de er kvinner, vitner også Ibsens første, daterte nedtegnelse til *Et dukkehjem* den 19. oktober 1878 om:

Der er to slags åndelige love, to slags samvittigheder, en i manden og en ganske anden i kvinden. De forstår ikke hinanden; men kvinden dømmes i det praktiske liv efter mandens lov, som om hun ikke var en kvinde, men en mand. Hustruen i stykket ved tilslut hverken ud eller ind i hva der er ret eller uret; *den naturlige følelsen* på den ene side og *autoritetstroen* på den anden bringer hende ganske i vildrede. (HU bd. VIII, s. 368) [mine kursiveringer]

Lest bokstavelig kan det siste tolkes slik at dikteren mener det hadde vært hensiktsmessig med to sett av lover, et sett for menn og ett for kvinner, fordi kvinner følger »den naturlige følelse« som står i motsetning til den samfunnsmessige Loven som er mannens og fornuftens lov. Én ting er likevel hva Ibsen skriver i brev og notater, noe annet hva vi kan lese ut av dramatekstene. Men kanskje er det slik at Ibsen med sine innsiktsfulle skildringer av kvinneskikkelser stilte det samme provoserende spørsmål som sin litt yngre samtidige, Freud: »Hva vil kvinnen?«. Eller: Er det forskjell på det mannlige og det kvinnelige, og hva består forskjellen i? I løpet av det 18. og 19. århundre ble patriarkatet som vestlig samfunnsform bygd på guddommelig autoritet sterkt svekket. Det skapte et klima som styrket ideologien om kvinners frigjøring og betydde alburom for kvinnebevegelsen. Det igjen skapte uro og forvirring om mannlige og kvinnelige, og om forholdet mellom mann og kvinne. Ibsen stiller som Freud også disse spørsmålene, og han gjør det i forkant av Freud.

Ibsen er dikter og dramatiker og ikke psykolog, og som dikter utforsker han frihet over et bredt spekter og på alle felter, fra det sosiale, kulturelle og psykologiske til det subjektive og eksistensielle. Det er denne kompleksiteten og sammenvevingen av perspektiv som gjør Ibsen fortsatt aktuell. På samme måte som Freud, utforsker Ibsen frihet også på den scenen Freud kalte *den andre scenen* – den ubevisste. Dette perspektivet er med når jeg vil si noe om kvinnene hos Ibsen, hva deres ufrihet består i og hva slags frihet og frigjøring de søker. Jeg kommer derfor tilbake til enkelte psykoanalytiske begrep hentet fra Jacques Lacans

nylesning av Freud. For en sammenhengende framstilling av den aktuelle teorien hos Lacan, viser jeg til min bok (Rekdal 2000).

Kvinnene i Ibsen-resepsjonen

Ibsens kvinner, Nora, fru Alving og Hedda Gabler er alle ufrie i sosialt tradisjonelle roller som mødre og hustruer, og det er ingen tvil om at Ibsen i de realistiske samtidsskuespillene uttrykker behov for å gi kvinner sosiale rettigheter i et mannsdominert samfunn. Som forkjemper for frihet ble Ibsen i sin egen samtid oppfattet som brandesianer og liberaler. Friheten kan nåes dersom en individuelt gjør de rette valg og retter kampen for frihet mot de samfunnsinstitusjoner som hindrer frihet, enten det er ekteskap, skole eller kirke.

Ut fra en oppfatning av Ibsen som liberaler ble *Et dukkehjem* helt fram til begynnelsen av 1950-årene lest som sosialrealistisk kvinnesaksdrama der Nora i tredje akt får innsikt i sin posisjon som undertrykt kvinne i ekteskapet og blir fri ved å forlate ektemann og barn. I 1970-årenes sosiologisk-marxistiske perspektiv ble denne liberalistiske frigjøringen problematisert ut fra at det er en tvilsom frihet en kvinne kan oppnå ved å gå ut av ekteskapet og inn i et samfunn der kapitalismen rår, og der Torvald Helmerne fortsatt sitter med makta. Nora kan bli fri bare dersom hun tar Helmer med seg og kjemper sammen med ham mot kapitalismen.

Den estetisk-filosofiske skolen som var toneangivende i Ibsen-forskningen fra 1950-årene, så samtidsdramaene inkludert *Et dukkehjem* som allmenngyldige tragedier i et åndelig perspektiv. En av de mest sentrale norske forskerne, Else Høst, hevdet at det er drømmen om *det vidunderlige* som gir Nora den tragiske storheten og løfter dramaet opp til evig, allmenngyldig diktning. Kvinnesakskvinnen Nora i 3. akt ser hun som et tørt tankefoster og et beklagelig feilgrep fra dikterens side.

Jeg har tidligere (Rekdal 2000) forsøkt å begrunne at Ibsen i sin forståelse av frihet ikke kan leses verken som sosialrealist eller som idealist, at frihet i Ibsens tekster er betydningsmessig polyvalent, eller i betydningsmessig fri flyt fra det ideologiske, samfunnsmessige til det subjektive og eksistensielle. Idealismen og visjonene har da også en tendens til å bryte sammen og ende i selvmord som i *Rosmersholm* og *Hedda Gabler*. Men både Nora og Ellida Wangel blir begge i en forstand *fri*, i betydningen at de gjør eksistensielle, frie valg.

Da *Et dukkehjem* kom ut, var det ni skilsmisser årlig i Norge, og følgelig en grenseoverskridende handling å forlate mann og barn. Kvinner kunne ikke eie og ikke ta opp lån, og det de brakte med seg inn i ekteskapet, pluss barna var mannens eiendom. En skilsmisse ville derfor normalt bety at en også måtte forlate barna. I dag går halvparten av alle inngåtte ekteskap i vårt land i oppløsning,

og de færreste mister samværsrett med barna. Slik sett har kanskje *Et dukkehjem* mistet noe av sin aktualitet som samfunnsdrama. Likevel kan *Et dukkehjem* treffe oss ganske nådeløst, og jeg tror ikke at grunnen først og fremst er at porten slår i og Nora går. Et mer aktuelt perspektiv i dag, er å se *Et dukkehjem* som en dramatisering av den prosessen som gjør Nora i stand til å velge å gå, en prosess som når sitt høydepunkt i tarantellaen. I hvilken forstand forvandles Nora, hva forvandles hun *fra* og hva hun forvandles *til*, og hvordan representeres forvandlingen i teksten?

Den første scenen med Nora og Torvald Helmer er arrangert som et dukketeater på scenen, der forholdet mellom Nora og Helmer blir framstilt i all sin teatraliskhet. Helmer trekker i trådene og er stemmen fra arbeidsværelset, mens Nora agerer dukke på scenen. Helmer spør etter lerkéfuglen og ekornet, og Nora svarer som det lille dyret hun blir tiltalt. Eller hun opptrer som den forføreriske alpepike – som barn og mytisk seksualisert vesen. Så lenge leken i dukkehjemmet går uforstyrret, spiller Nora opp til den identitet Torvald Helmer som representant for det patriarkalske samfunnet gir henne, og hun finner sitt jeg som forfører i maskeraden med mannen. Spillet mellom Nora og Helmer i første akt kan ses som paradigmatisk for forholdet mellom mann og kvinne i vår kultur. Nora forfører mens Torvald Helmer demonstrerer sin manndom og myndighet. Baudrillard (1979, s. 79) har beskrevet kvinnens forførelse som en måte å forsvinne på ved at hun gir seg ut for å være noe hun ikke er. Slik forsvinner også Nora bak den forføreriske masken, men gjennom å iscenesettes som dukketeater på scenen og dermed teatraliseres, blir kjønnets maskerade mellom Nora og Helmer gjort synlig som maskerade.

Den naive dukken Nora er ikke bare troskyldig forfører, men er også lov-bryter. Hun har handlet ut fra kjærlighet, men har skrevet under falsk og brutt loven. Av samtalen med fru Linde i første akt ser det imidlertid ikke ut til at hun selv forstår at hun har gjort noe galt. Hun legger for dagen både lyst og spenning ved tanken på hvordan hun skaffet pengene, og hun har holdt det hemmelig for alle. Men stilt overfor Krogstads trusler om avsløring erkjenner Nora langsomt rekkevidden av sitt falskneri. Hun kastes inn i en opprivende angst og ser døden for seg som mulighet. Ved slutten av 2. akt kommer Krogstad med det avslørende brevet, og truer med at det er han som rår over hennes ettermæle om hun skulle velge å forsvinne »Under isen kanskje? Ned i det kolde, kuldsorte vand« (HU VIII, s. 239).

Tarantellaen

Så vil Torvald åpne brevkassen. Det er situasjonen da Nora vil øve på tarantellaen. Hun griper tamburinen og det brokete sjal, slår de første taktene på pianoet

og insisterer på at Torvald må veilede henne. Hun danser vilt og ekstatisk, mens Torvald spiller og forsøker å roe ned tempoet. Så overtar Rank spillet, og Nora danser villere og villere, håret løsner og faller ut over skuldrene: »[...] du danser jo, som om det gik på livet løs« og »dette er jo den rene galskab. Hold op, siger jeg« (s. 334), sier Torvald. I det har han rett. Noras dans er overskridelse og uttrykker en slags galskap. Hun er i en situasjon av eksistensiell frihet – løsrevet fra kulturens normer og på en måte hinsides.

Tarantella-scenen er melodramatisk slik Peter Brooks (1995, s. 15 f.) beskriver det melodramatiske som uttrykk for basale etiske og psykiske sannheter. I dansen gir Nora et gestisk, visuelt kroppslig uttrykk for sin angst og smerte, men hun legger også for dagen en slående kroppslig nytende utfoldelse. Hun ler og roper, og når fru Linde kommer tilbake og blir stående som målbundet, sier Nora mens hun danser: »Her ser du løjer« (s. 334). Etter dansen vil hun fortsette med champagne til den lyse morgen, og hun vil ha makroner.

Denne dobbeltheten av smerte og angst på den ene siden, rus og nytelse på den andre, kan knyttes til den tilstand Jacques Lacan kaller den kvinnelige eller feminine *nyttelsen* eller *jouissance* i det omdiskuterte seminaret *Encore* (Lacan 1975). Jeg skal gjerne medgi at jeg etter hvert opplever den kjønnsforskjellen Lacan beskriver ut fra sitt fallosentriske perspektiv som problematisk. Men jeg oppfatter den som meningsgivende fordi den beskriver en de facto patriarkalsk oppfatning av kvinner i vår kultur. *Jouissance* (norsk oversettelse: *den absolutte nyttelsen*) er en nytelse som er forbundet med morskroppen og som må oppgis i det en går inn i språket. Det er en nytelse Lacan mener er betegnende for kvinnene, mens den mannlige nyttelsen er utelukkende knyttet til språket og er en fallisk nytelse. Mannen forbyr *jouissance* gjennom forbudet mot incest, mens kvinnen har en relasjon til *jouissance* gjennom sin egen kropp. Denne kroppens *jouissance* hevder han kan artikuleres og gis en plass i det symbolske, i språket, slik at kvinnen har en tilgang til det symbolske som mannen ikke har. Selv om det som skjer i tarantellaen, er hinsides en språklig patriarkalsk logikk, bringer dansen Nora nærmere og foregriper en autentisk subjekt- posisjon.

Tarantellascenen er *teater-i-teateret* der Nora opptrer på scenen med de andre aktørene som tilskuere. Teaterets generelle knep er å bære maske, og den som opptrer på scenen, annonserer at jeg-et på scenen er en annen. Men samtidig som Nora viser fram en jeg-maske som den ville, gale, grenseoverskridende Nora for de andre på scenen, viser hun at det finnes et subjekt bak masken som en eksistensiell mulighet. Jeg-et *le moi* og subjektet *le je* »sammensyes« eller »quiltes« som er Lacans uttrykk, i denne dobbelte teatraliske scenen.

Først i 3. akt får vi Torvald Helmers beskrivelse av hvordan han så Noras dans på ballet. Torvald er kikker og ser tarantelladansen som uttrykk for oppvisning, teater, litteratur og forstilling. Han nyter Noras smerte og blir seksuelt pirret av at hun har danset tarantellaen på liv og død.

Dr Rank og Noras forvandling

Det endelige bruddet med den gamle Nora kommer først etter dr. Rank's besøk i tredje akt. Dr Rank har penger, og han og Nora har drevet en utilsørt erotisk lek både i 1. og 2. akt. Rank er derfor den siste reddende mulighet, men Nora avviser muligheten i det den streifer henne: »Aldrig!«. Men selv etter at hun har avvist hans hjelp, har Rank en sentral plass i dramaet. Da han dukker opp sent på natten etter maskeradeballet, holder han og Nora en metaforisk, dobbeltbunnet samtale gående over Helmers hode. Ranks vage antydning om at hans egne dager er talte, får Nora til å spørre etter resultatet av den vitenskapelige undersøkelsen han har gjort. Det får hun bekreftet når Rank forteller at han på neste maskerade skal ha usynlighetshatten på. Slik forstår Nora at Rank vil dø. Da ber Rank Helmer om en sigar, og i det Rank står med den mørke Havanna i hånden, sender Nora ham sin dobbeltbunnede, metaforiske hilsen »La mig gi Dem ild« (s. 348), og Rank takker for ilden.

Gjennom hele denne scenen snakker Rank og Nora i metaforer, de vet begge at koden de bruker er dobbel, men Helmer forstår ikke metaforens dobbelthet. Selv om han fra første scene har brukt banale dyremetaforer om henne og fortsatt prøver å holde fast bildet av Nora som lerke og ekorn, forblir han en latterlig, bedekkende storfugl når han sier: »(...) du min lille forskræmte sangfugl. Hvil du dig trygt ud; jeg har brede vinger at dække dig med (...)« (s. 355). I det Nora står inne i alkoven og bekrefter at hun har kledd sig om, løfter hun det hverdagslige »nu har jeg klædt mig om« (s. 356) til det metaforiske, mens Torvald forstår det i den konkrete betydningen av å bytte klær.

Før Nora tar sin endelige beslutning har Rank meldt sin egen død med to visittkort med kors over, ett til Nora og ett til Helmer, og med et budskap til Nora om at hun er en egen person, atskilt fra Helmer. Ibsen kunne latt Rank forsvinne ut av det helmerske hjem på en skånsom måte, men han lar ham dø. Og det er neppe for effektens skyld. Samtalene mellom Rank og Nora har i tre akter sirklet om erotikk og død. Rank har beskrevet sin egen død som biologisk død og oppråtning, og Nora er i angst for konsekvensene av det hun har gjort, drevet mot den selvvalgte død. De har samtidig begge dratt det erotiske spillet så langt det går an innenfor, og til dels utenfor, tidens konvensjonelle rammer. De er begge ved dødens grense, der begjæret etter å leve viker og dødsdriften – Thanatos overtar, og der Eros er den mulige motbevegelse. Dr Ranks funksjon i dramaet kan leses som et generelt uttrykk for døden som eksistensiell mulighet, men en kan også se Ranks død som medvirkende i den prosessen som gjør at Nora kan bli en annen enn i første akt, men da lest som det som foregår på Freuds andre scene – på den ubevisste scenen.

Etter prøven på tarantellaen ved slutten av 2. akt er Nora på sett og vis i det tomme rom, i en situasjon av eksistensiell frihet der alle utganger er åpne. Hun

er i et nullpunkt, løsrevet fra kulturens lover og normer. Det er i denne situasjon hun kan velge å dø – eller hun kan velge å være en annen, å bli en ny Nora. I tarantellaen viser hun sin egen dødsangst på grensen til galskap og at det finnes en annen bak dukkemasken som en mulighet, men noe må skje som gjør at hun kan finne en annen plass innenfor den kulturelle konteksten og bli et subjekt som snakker for seg selv. Språket og kulturens orden betegner Lacan *Den symbolske orden* som også forutsetter Loven. Den symbolske orden etableres gjennom den symbolske far som er den døde far. Nora har overskredet og er utenfor Loven, og Ranks død kan leses symbolsk som uttrykk for at den symbolske orden kan gjenopprettes på nytt og Nora bli et språklig subjekt, som snakker fra en annen posisjon enn i første akt. Fra tarantellaens gestiske uttrykk for Noras smerte og angst, finner Nora en subjektposisjon i språket som gjør det mulig å avdekke maskeraden i dukkehjemmet.

Et dukkehjem og kjønns maskerade

Dramatittelen *Et dukkehjem* introduserer metaforen i teksten. Metaforens særpreg som trope er at den skjuler et ord samtidig som den viser fram det skjulte gjennom et annet ord. Ordet *dukkehjem* skjuler realiteten om ekteskapet bak den lykkelige dukkehjemsfasaden. Gjennom hele dramaet utnytter Ibsen den strukturelle likheten mellom metaforen som trope på den ene siden og maskeraden og teaterets maskespill på den andre. Denne strukturen ligger også i kjønns maskerade mellom Nora og Helmer, der hun *skjuler* seg og gjør seg til lokkemat ved å framstå som en annen enn den hun er. Slik gjennomspilles dobbeltheten av å skjule og vise fram på mange nivå i teksten. Mot dobbeltheten og maskeraden i dukkehjemmet settes Noras (og Ranks) bevissthet om metaforens dobbelthet og om språkets mulighet til å utsi noe om det som finnes bak masken.

Spørsmålet om i hvilken forstand Nora blir fri når hun går, utover å ha funnet en posisjon i språket å snakke fra, krever en mer omfattende diskusjon enn jeg kan gi her. Mitt poeng er at Nora i hvert fall bryter med den stereotype posisjonen som kvinne i maskeraden med mannen, og hun bryter med den tradisjonelle kvinnerollen som mor og hustru. På den måten undermineres den tradisjonelle patriarkalske bestemmelsen av det kvinnelige. Men teksten gir ikke noe entydig svar på hvem den nye Nora er, eller *kan* bli. Ved å la Krogstad trekke avsløringen av Nora som lovbrøyer tilbake, forsvinner det ubesvarte spørsmålet i Ibsens første nedtegnelse til *Et dukkehjem* om kvinner skal dømmes etter en annen lov enn menn fordi de tenker og handler ut fra kjærlighet til familien – og dermed annerledes enn menn. Slik ser det ut til at den delen av den patriarkalske loven og etikken blir stående urørt i det Nora går.

Gengangere som frigjøringsdrama

Hva Nora fant ut om det var hun eller samfunnet som hadde rett, er kanskje *Gengangere* et slags svar på. Ibsen lar i dette dramaet den kvinnelige hovedpersonen Fru Alving gå til de ytterste ytterligheter i sine krav om frihet. Så ble det da også skandale da dramaet kom ut. Ibsen ble erklært som samfunnsfiende, bøkene returnert til forlaget og stykket refusert av teatrene fordi Ibsen her presenterte tabuene for åpen scene: incest, kjønnsykdommer og barmhjertighetsdrap.

Også i *Gengangere* gjelder det hjem og familie, men Ibsen går grundigere til verks enn i *Et dukkehjem* når han retter søkelyset mot ekteskapsinstitusjonen som ramme for familien. Pastor Manders holder på at i et familiehjem lever en mann sammen med sin hustru og sine barn, og det legitime ekteskapet er den selvsagte ramme for familien. Oswald snakker om »det skønne, herlige frihedsliv« i Paris, og hevder at familien slik han kjenner den, er der en mann lever sammen med sine barn og sine barns mor, også om det skjer utenfor det lovformelige ekteskapets rammer. Umoralen og det Oswald kaller »tilsølingen av hjemmet og familien« har Oswald bare erfart når en og annen mønstergyldig ektemann og familiefar kom til Paris for å se seg om på egenhånd.

»Dette tilsølede hjem« (HU bd. IX, s. 83), sier fru Alving når hun forteller Manders om sitt ekteskap med kammerherre Alving og hans forvrengte livsglede og frihetslivet på kammeret →»hans lønlige svirelag oppe på kammeret«, »hans uterlige sanseløse snakk« (loc.cit.). Oswald gir selv et entydig bilde av sin far når han sier: »Jeg har jo aldrig kendt noget til far. Jeg husker ikke andet om ham end at han en gang fikk mig til at kaste op« (s. 125). Det avgjørende for Manders er om fru Alvings ekteskap ble stiftet i overensstemmelse med »full lovlig orden«, mens fru Alving på sin side, ser ekteskapet med Alving som en form for lovbrudd fordi hun fornektet sin kjærlighet til Manders og giftet seg for pengenes skyld med Alving.

Fru Alvings frihetskrav spenner over et bredt register. De gjelder tankens frihet – frigjøring fra gamle avdøde meninger, gammel tro og slikt noget, og frihet handler om sannhet – om det å fortelle Oswald at faren var »et forfaldent menneske« (s. 89). Manders står på løgnens nødvendighet og fru Alvings plikt til å skjule sannheten for at Oswald kan elske og ære sin far og mor slik den guddommelige, universelle loven sier. Fru Alving på sin side stiller spørsmålet om enkelttilfellet når faren ikke representerer den samfunnsmessige Loven: »(...) skal Oswald agte og elske kammerherre Alving?« (s. 90).

Den grenseløse frihet

Til de ytterste ytterligheter i sitt krav om frihet går fru Alving når hun antyder at hun burde latt Oswald ta med seg halvsøsteren Regine til Paris slik han ønsker,

implisitt at han kan gifte seg med henne. Dermed åpner hun for at incestforbudet heller ikke er absolutt og rokker ved fundamentet for hele den patriarkalske kultur. Et slikt overordnet kulturelt perspektiv iscenesettes med Engstrand som opptrer i djevelens skikkelse med kloss under foten, og med eder og forbannelser som er fanden verdig. »Det er fandens regn« (s. 53) slår Regine fast da stefaren dryppvåt av regn trenger inn i hagestuen, mens Engstrand kjapt repliserer: »Det er Vorherres regn, det, barnet mit«. Med planene om et hjem for sjøfarende der stedatteren Regine skal stå til tjeneste, perverterer Engstrand det faderlige. Han vurderer Regine som erotisk objekt og argumenterer samtidig med at hun har en datters plikter overfor ham som far. Dermed iscenesetter han en utvetydig incestuøs far-datter relasjon og en absolutt, grenseløs frihet fra Loven.

For å realisere planene om sjømannshjemmet sørger Engstrand for at asylet brenner. Deretter bærer han falsk vitnesbyrd mot sin neste når han legger skylden på Manders. Så tar han på seg skylden for brannen han selv har tent på mot betaling. I rask rekkefølge bryter han et flertall av de ti bud og avslutter med å framstå som en pervertert Kristuskikkelse med disse ordene: »Jeg ved en, som har taget skylden på sig for andre engang før, jeg« (s. 119). Med prestens penger kan han realisere sin egen versjon av et hjem, sjømannshjemmet som skal hete *Kammerherre Alvings hjem*, og som representerer en invertering av familiehjemmet bygd på den guddommelige Loven.

Det er en bedrøvelig rekke av farskikkelser Ibsen stiller opp i *Gengangere*, med den perverterte snekker Engstrand, den nytende kammerherre Alving og den bestikkelige presten Manders. Det er dette vaklevorne, bristfeldige patriarkat fru Alving søker frigjøring fra. Konsekvent forsøker hun da også å rydde kammerherren ut av huset. I barnehjemmet som skal stå som monument over Alving som den gode far, har hun plassert hele arven etter kammerherren for at Oswald ikke skal arve noe fra faren. »Min søn skal ha' alting fra mig, skal han« (s. 84), og hun understreker at arven ikke bare dreier seg om penger: »Fra iovermorgen af skal det være for mig, som om den døde aldrig havde levet i dette hus. Her skal ingen anden være, end min gut og hans mor« (s. 85).

Utover i 2. akt forsterker og understreker sceneanvisningene den fysiske kommunikasjonen mellom mor og sønn uten erotiske over- eller undertoner, og den kulminerer med pietà-scenen i 2. akt der Oswald sitter med hodet i morens fang. Gjennom hele scenen skifter kommunikasjonen fysisk og verbalt mellom nærhet og atskillelse. Oswalds verbale budskap er at han må forlate henne, samtidig trekker han moren ned igjen på sofaen når hun forsøker å reise seg.

Mens kritikken både i samtiden og senere har vært opptatt av den incestuøse relasjon mellom Oswald og Regine, er den for tette ikke-erotiske relasjon mellom mor og barn uten en farsinstans, også en forbudt relasjon i den forstand at mor-barnrelasjonen og tilbakevendingen til moderskjødet er en umulighet.

Livsgleden

Fru Alving møter da også gjengangerne i tur og orden, først paret fra blomster-værelset, så Oswald som forteller om sykdommen som legen i Paris mente at skyldtes »fedrenes misgjerninger«. Etter brannen har Manders kjøpt seg fri og har stukket av, mens fru Alving sitter igjen med en syk sønn og ektemannens datter. Så kommer den scenen som i standardlesningen av dramaet gjennom hundre år har vært oppfattet som fru Alvings erkjennelse av sin egen skyld i kammerherrens utsvevende liv. Motivet var i sin tid å berge både Ibsen og dramaet fra skandalen da professor i gresk, P.O. Schjøtt, i en anmeldelse, forsvarte *Gjengangere* og hevdet at dramaet sto den greske tragedie nær (Schjøtt 1882). Ikke i sin form skrev han, men som »en viderearbeiding i den samme ånd«. Andre kom til, og etter hvert ble Ødipus' erkjennelse gjenfunnet som fru Alvings erkjennelse av at hun har tatt livsgleden fra kammerherren.

Fru Alving står i 3. akt overfor en umulig oppgave. Monumentet over Alving som hederlig far og embetsmann er brent. Hun har løyet for Oswald om faren, og Oswald tror at han selv er skyld i sykdommen uten at han forstår hvordan. Han vet heller ikke at Regine er hans halvsøster, og at han ikke kan ta henne med til Paris for at hun skal gi ham de dødelige pillene når sykdomsanfallet kommer. Dessuten er alle Oswalds verdier knyttet til livsgleden og til det han kaller frihetslivet i Paris – til den livsgleden han har malt som kunstner. Fru Alving balanserer derfor på stram line. Hun må både gi et positivt bilde av Oswalds livsglede, og hun må fortelle sannheten om Alvings forvrenge livsglede. Det Oswald beskriver som livsglede, synes å være det motsatte av den livsgleden som ble pervertert i kammerherre Alvings liv. Dessuten står det om Oswalds kjærlighet. Hvis Oswald ikke elsker sin far, elsker han kanskje heller ikke en mor som har løyet for ham gjennom et helt liv.

Fru Alving innrømmer derfor sin egen pliktmoral, men noen rehabilitering av kammerherren er det neppe når hun sier: »Jeg så bare den ene tingen, at din far var en nedbrutt mann før du ble født« (s. 122). Livsgleden settes så i spill i sin mangetydighet når Regine erklærer at hun vil dra til byen: »Og jeg har da også livsglæde i mig, frue« (s. 123). Hun har også arvet kammerherrens livsglede. I byen venter Engstrands hjem for sjøfarende om det skulle »gå riktig galt«.

Fadernavnets sammenbrudd

Oswalds sammenbrudd knyttes i teksten til at monumentet over den døde far brenner. »Alting vil brænde«, sier Oswald etter brannen, og tar seg til hodet. »Jeg går også her og brænder op« (s. 120). Når Alving omtales, refereres det dels til ham som *kammerherre Alving*, dels som *kaptein Alving* og han eksisterer bare i personenes tale. Det er i en slik sammenheng Lacans *Fadernavnet, le Nom du Père*, er relevant. Subjektet som et språklig subjekt etableres ifølge Lacan ved at

barnet avskjæres fra enheten med moren og tar på seg de språklige strukturer som er regulert av farsmetaforen *Fadernavnet* (og *Fallos*). Med ordspillet *nom/non* refereres til nei-et som rettes mot barnets ønske om å bevare sin privilegerte posisjon hos moren. Embetsmannstittelen *Kaptein* konnoterer lov, orden og autoritet, og Manders gir monumentet over Alving navnet *Kaptein Alvings minne*. Osvalds sammenbrudd, med gjentagelsen av solen og en oppløst syntaks, er iscenesatt som et språklig sammenbrudd og knyttet til at *Fadernavnet* i positiv forstand, *Kaptein Alving*, er gått opp i flammer. *Kammerherre* mangler de militære attributter, og som den perverterte far, *kammerherren*, får Alving sitt rettkomne ettermæle i Engstrands sjømannshjem som han selv forsikrer skal bli salig kammerherren verdig.

Det er først i det øyeblikk fru Alving står med pilleglasset i hånden og med utfordringen om å ta sønnens liv at hun erkjenner. Hun erkjenner at det var nytteløst å frigjøre seg fra arven etter kammerherre Alving og realisere visjonen om at Osvald skulle få alt fra henne, dvs. å realisere friheten fra det faderlige og patriarkalske.

Når fru Alving i sine krav om frihet går til de ytterste ytterligheter, er det et svar på hva dette samfunnets menn representerer, og samtidig er den tragiske utgangen en bekreftelse på farsfigurens nødvendighet og på frihetens begrensninger. Patriarkatet blir stående, men med en kvinne som opprører og kritiker, kan Ibsen gå inn til beinet når det gjelder å rette kritikk mot det samme patriarkat, fordi kvinnen »just fordi hun er kvinne« går til de ytterste ytterligheter. Og jeg finner det urimelig å lese *Gengangere* som Ibsens dom over fru Alving. Dømmes noen i dette dramaet, er det de mennene som representerer faderskapet og patriarkatet.

Både i *Rosmersholm* og *Fruen fra havet* forfølger Ibsen frihetstematikken og frigjøringen i et bredt spekter av betydninger. Rosmers drøm om å skape frie, glade adelsmennesker dreies gradvis bort fra en politisk frigjøring fra den lamende skylden for Beates død. For Rebekka gjelder frigjøringen fra skylden også den incestuøse skylden. Visjonen om den sosiale og ideologiske frigjøring bryter sammen, driften mot død overtar, og det ender med selvmord. I *Fruen fra havet* representerer den Fremmede sjømannen lokkelsen mot den absolutte frihet som en frihet til galskap, og her markeres tydelig at en absolutt frihet i det subjektive ikke finnes.

Hedda Gablers ufrihet

Mens både Nora og fru Alving har et eget frigjøringsprosjekt og er tydelige bærere av en visjon om frihet, er det neppe mulig å si det samme om *Hedda Gabler*. Det er Ejlert Løvborg som bærer frihetsvisjonen, men sterkere enn sine forgjengere

uttrykker Hedda i handling en grenseløs frihet hinsides alle etiske kategorier. Hedda er også i høyere grad enn sine forgjengere Nora og fru Alving ufri, og hennes ufrihet går langt utover den sosiale ufrihet det innebærer å tilhøre en embetsmannsklasse med artistokratiske ambisjoner på vei nedover i samfunnet. Hun er ufri fordi hun er generaldatter og identifisert med det mannlige, og hun er gravid. Hedda vil ri og skyte, og ikke være mor, samtidig som den moderlige tante Julle Tesman insisterer på Heddas framtidige rolle som mor og befester hennes kulturelle og biologiske ufrihet.

Den ufrihet som skaper den sterke dramatikken i stykket, er den ufrihet som Ingmar Bergman iscenesatte på *Dramaten* i Stockholm i 1964 da han fjernet alle naturalistiske detaljer og gjorde scenerommet om til et enormt mørk rødt fløyelskledd, innestengt rom. Scenografien brakte fram assosiasjoner til fangenskap og isolasjon, men også til det indre, kroppslige rom Hedda er fanget i, og som Bergmann oppfatter som Heddas indre virkelighet.

Bergmanns iscenesettelse av Heddas indre, lukkede rom står i sterk kontrast til det bildet Julle Tesman gir av fortidens Hedda, den gang da Hedda red henad veien med sin far, kledd i sort kjole og med fjær i hatten. Julles bilde av Hedda i fortiden gir henne en aura av aristokratisk frihet, og bildet forteller at Hedda Gablers frihet hører fortiden til. Dette bildet kan Hedda aldri gjenskape, annet enn som det noen kaller idealer, og som jeg oppfatter som fantasier om mot, dåd og skjønnhet, og som har referanse til en fortidig aristokratisk samfunnsform og til antikkens Bacchus eller Dionysos kultur.

Den umulige framtiden

Utfordringene for Hedda er framtiden. Hennes forestilling om framtiden og en mulig oppgave for henne utover å være gift med Jørgen Tesman, uttrykker hun vagt i samtale med Brack som »noget lokkende« (HU bd. XI, s. 337). Den eneste konkrete handling i retning av sosial frigjøring fra Heddas side, er å plassere et skrivebord med bokhylle i selskapsværelset, men det skjer først etter at Thea har fortalt om Løvborgs og hennes arbeid med manuset. I det hun forstår Theas begjær etter Løvborg, tennes Heddas begjær. Hedda har ikke del i visjonen om det framtidige som er nedfelt i Løvborgs historisk-filosofiske manuset om framtidens kultur som Thea kaller for hennes og Løvborgs barn. Men en slik metaforikk er ladet for den gravide Hedda. Manuset som sammenfallende med barnet representerer for Hedda det umulige. Når hun ved slutten av tredje akt sitter med manuset i fanget og tar ett og ett blad og kaster inn i ovnen, ledsaget av ordene »Nu brænder jeg dit barn, Thea«, da brenner hun både Løvborgs visjon om det framtidige, hans mulige vei bort fra den dionysiske rusen, og hun brenner symbolsk sitt eget barn. Men selv den destruktive handlingen å brenne manuset led-

sages av et rytmisk, suggestivt språk. Hedda nyter ødeleggelsen på samme måte som Nora i tarantellaen uttrykker dobbeltheten av nytelse og smerte. Hedda er hinsides Loven og overskrider Loven i en destruktiv frihet.

Det er ikke mangelen på utdanning og mulighet til aktiv deltagelse i samfunnslivet som er den viktigste forklaring på Heddas mistilpasning. Hun er selv vendt mot fortiden og regisserer gjentagelsen av det fortidige, slik det skjer ved innledningen til 2. akt der hun sikter mot Brack som kommer gjennom haven. Når Hedda senere sitter med fotoalbumet fra bryllupsreisen i fanget og Løvborg ved siden av, gjentas en annen scene i fortiden da hun lyttet til det Løvborg fortalte om sine erotiske utskielser, mens generalen satt med ryggen imot. Slik blir gjentagelsen en styrende struktur i dramaets plot, og den er styrende i Hedda – og Løvborg.

Gjentagelsen er også påfaldende i Heddas og Løvborgs språklige gjentagelser. »Jeg fik ligesom et slags magt over ham« (319), sier Thea til Hedda, og det er en uttrykksmåte Hedda gjenkjenner fra sine egne samtaler med Løvborg i fortiden. »Som to gode kammerater altså«, sier Hedda. Og til det svarer Thea: »Kammerater! Ja tænk, Hedda, – så kalte han det også! (...)« (s. 320).

Heddas visjoner om det framtidige artikuleres i hennes bilde av Løvborg som sitter med vinløv i håret og leser fra sitt manus, og i hennes poetiske, metaforiske brokker – som *noget der er et skær af uvilkårlig skønhed over*. Men gradvis destabiliseres og forskyves betydningsinnholdet i disse metaforiske brokkene. Når Hedda gir pistolen til Løvborg, knyttes forbindelsen mellom *skjønnhet og død*: »Kunde De ikke sé til at – at det skede i skønhed?« (s. 375). Når Hedda så får vite at Løvborg har skutt seg, kobles skønhed videre til *noe frivillig modig*, og deretter til *å dø for egen hånd*: »Og så nu – det store! Det som der er skønhed over. Det, at han havde kraft og vilje til at bryde op fra livsgildet – så tidligt« (s. 387). Men så får Hedda vite at Løvborg har skutt seg i underlivet, og da står bare hennes egen mannsdåd igjen. Heddas fantasier om *den uvilkårlige skjønnhet* er for skjøre til å dekke over hennes indre ufrihet og hennes egen indre tomhet. Som en Narsissus er Hedda fortapt i bildet av seg selv i vannspeilet. Derfor blir hun rasende og retter den aggressive handlingen mot seg selv.

I Hedda Gabler-skikkelsen er ufriheten fundamental, og hun balanserer mellom regressive, repeterende krefter og en visjon eller en poetisk fantasi om frihet. Skuddet i Heddas panne bekrefter neppe frihetens mulighet. Det kan heller ses som en mannlig fantasi om transcendens symbolsk preget av det falliske våpenet. Det som balanserer det regressive og destruktive hos Hedda er skjæret av uvilkårlig skjønnhet i tekstens poetiske språk.

Fra *Et dukkehjem* til *Hedda Gabler* ser det ut til at ekteskapet som basis har uttømt sine muligheter for kvinner. Med unntak av Noras og Ellidas frigjøring viser Ibsen det nytteløse i de kvinnelige opprørernes frigjøring. For Ibsens kvin-

ner som for hans mannlige helter blir den sosiale frigjøringen fra undertrykking i ekteskap og samfunn underordnet det subjektive – dødsdrift, skyld og begjær.

Men både i *Et dukkehjem*, *Gengangere* og *Hedda Gabler* dreier det seg om en utforsking av det patriarkalske der kvinnene gjør opprør, og i alle betydninger og fasetter av frigjøringskamp går til de ytterste ytterligheter. Samtidig som de er grensesprengende og overskridende, bekrefter de en mer eller mindre tradisjonell oppfatning av kvinner og det kvinnelige. Men i det å iscenesette og språkliggjøre opprøret og overskridelsen ligger selvsagt også muligheten for at Ibsens drama kan fungere subversivt i forhold til det patriarkalske.

Det viktige Ibsen gjør, er først og fremst å stille spørsmålet om frihet fra den patriarkalske dominans, spørsmålet om det kvinnelige og det mannlige, og forholdet mellom kvinne og mann. Han utforsker, skaper alternative scenarier og holder flere muligheter åpne. Og det er vel faktisk slik at vi stadig holder på med de samme problemstillingene, at vi fortsatt er forvirret, og at det fortsatt er uavklart om det er en forskjell og hva forskjellen er – om forskjellen er konstruert og om forskjellen kan oppheves.

Anne Marie Rekdal er professor i litteraturvitenskap ved Høgskulen i Volda. Hennes doktoravhandling om Ibsens samtidsdrama er utgitt som bok med tittelen *Frihetens dilemma. Ibsen lest med Lacan* (2000). Hun har ellers utgitt bøker og artikler om Ibsen.

Litteratur

Baudrillard, Jean: *De la séduction* (Denoël, Paris, 1979)

Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, and Melodrama, and the Mode of Excess* (Yale University Press, New Haven and London, 1995 [1976])

Schjøtt, P.O.: »Ibsens Gengangere«, i *Nyt Tidsskrift* nr. I. s.100-104 (1882)

Atle Kittang

HEDDA – TROLL OG TRAGISK SKIKKELSE

I

En klassisk litterær tekst er en tekst som stadig vekker krever å bli gjenlest, fordi den trigger oss, irriterer oss, ikke går opp, eller også fordi den har en egen gåtefull generøsitet som setter den i stand til å gi oss noe, hele tiden, fra den ene lesningen og opførelse til den andre.

At *Hedda Gabler* er en klassisk tekst, vil ingen bestride. Men hva mente Ibsen selv om stykket sitt? Trekker han de store og lange linjene bakover i tradisjonen av andre klassiske dramaverk – Racine, Shakespeare, de greske tragikerne – for å framheve tidløse og allmenn-menneskelige trekk? Nei, heller tvert imot. I et brev fra desember 1890 til den franske oversetteren sin, grev Moritz Prozor (som forresten ikke var fransk, men litauer og diplomat i den russiske tsarens tjeneste) skriver han for eksempel ganske flatt: »Hovedsagen har for mig været at skildre mennesker, menneskestemninger og menneskeskæbner på grundlag af visse gældende samfundsforholde og anskuelser« (HU bd. XVIII, s. 265). Men er det virkelig den klare forankringen i fin-de-siècle-periodens samfunnsforhold, kultur, atferdsnormer og interiør som gir klassikerstatus til *Hedda Gabler*? Knappt nok.

Samtidskritikken var forøvrig ikke på bølgelengde med Ibsens nye stykke. Den hadde en tendens til å oppfatte det som »et rent psykologisk drama« (Gerhard Gran), og stilte seg stort sett negativ, først og fremst til hovedpersonen selv. Det kommer godt til uttrykk hos den samme Gerhard Gran, som mener at »hun falder fra hinanden i motsigelser« og »forekommer mig derfor kuriøs, men ikke interessant, og stykket om hende spændende, men ikke gribende« (Gran [1891] 2001, ss. 69, 70, 71). Slike vurderinger deler Gran med flere mannlige kritikere, for eksempel med Georg Brandes som skriver: »Hedda er da en sand Degenerationstype, uden Dygtighed, uden virkelig Evne, uden Evne til aandelig eller sanselig Hengivelse engang« (Brandes [1898] 2001, s. 80). Men også Lou Andreas-Salomé hører til i dette selskapet. I boken sin *Henrik Ibsens Frauengestalten*, som hun gav ut i 1892 (og som Hulda Garborg oversatte til norsk allerede året etterpå), er det først og fremst Heddas sære psykologi hun er opptatt av: »Det Dyb, hvoraf Hedda stiger op, er ikke fyldt af vildt overstrømmende liv, som af uudgrundelige Havbølger; det er et tomt Dyb, hvor ingen Slags store Kræfter slumrer, en hul Afgrund.« Og videre: »Hedda er den eneste af Ibsens Kvindeskikkelser, hvis Liv ikke inneholder nogen Kamp eller Forvandling til noget nyt [...]« (Andreas-Salomé [1893] 2001, ss. 72, 73f.).

Blant kritikerne på 1890-tallet er det stort sett bare Ibsen-biografen Henrik Jæger som nærmer seg en annen forståelse av Hedda. Han ser henne som en (i alle fall delvis) tragisk skikkelse. Slike synspunkt måtte man stort sett vente i 50–60 år for å gjenfinne, nemlig hos etterkrigstidens nykritiske generasjon av Ibsen-tolkere (John Northam, Else Høst, Daniel Haakonsen).

Fremdeles står to ulike oppfatninger mot hverandre. Den ene oppfatningen hevder at Hedda er tragisk ved å være et offer for sosiale og kjønnspolitiske forhold. En spesiell variant finner vi i Theodor W. Adornos Ibsen-kommentarer i *Minima Moralia*. Den andre oppfatningen ser Hedda som en ondskapsfull person, nærmest demonisk (og dermed ikke automatisk tragisk). En tydelig, men temmelig idiosynkratisk utforming av dette synet finner vi hos Harold Bloom. I *The Western Canon* blir Ibsens demoni, ikke minst slik den kommer til utfoldelse i *Hedda Gabler*, selve målet på dramatikerens mesterskap, og Hedda, hans »mest formidable menneskelige troll« (Bloom [1994] 1996, s. 311), blir Ibsens side-stykke til Shakespeares Iago og Edmund. Å slå seg til ro med å kalle henne ond, blir feil, mener Bloom: »Hennes trollske er det strålende ved henne, hvor dyster den enn er.« (s. 312)

Begge disse synsmåtene representerer etter min vurdering gyldige, men ensidige perspektiv på verk og hovedperson. Skal en kunne oppheve ensidigheten, må en vende Ibsens eget dobbeltblikk mot stykket – dette blikket som den kanadiske Ibsen-forskeren Errol Durbach med en annen metafor kaller det 'astigmatisk' blikket (jf. Durbach 2001). Nettopp det dobbeltperspektiverte preget som stykket (og hovedpersonen) har – det at de ikke går opp i den ene eller den andre tolkningen, eller at tolkningen ikke kan samles i ett klart punkt – gir dem den slitestyrken at de kan utfordre oss og kreve å bli lest også i dag.

II

Dramaets handlingsgang skal jeg ikke gå nærmere inn på her. Jeg vil konsentrere meg om hovedpersonen. Men det innebærer å ta hensyn til relasjonene mellom Hedda og de andre sentrale personene i stykket. Hos Ibsen lar aldri hovedpersonene seg studere inngående 'in splendid isolation'. Det er de interpersonale relasjonene som gir mening til enkeltpersonene. Slik sett er Ibsen strukturalist på et vis. De interpersonale relasjonene danner ofte en egen triangulær struktur som kritikerne har vært oppmerksomme på helt siden Georg Brandes observerte den aller først: en sentralperson plassert i spenningsfeltet mellom to sidepersoner med motsatte egenskaper. Oftest er det tale om en mannlig hovedperson i spenningsfeltet mellom en mild og lys og en mørk og demonisk kvinne. Men egentlig er strukturen kjønnsvariabel, i og med at også kvinnelige hovedpersoner kan stå i et liknende spenningsfelt. I *Hedda Gabler* finner vi faktisk en dobbel trekant av

denne typen: Vi har Hedda i spenningsfeltet mellom ektemannen Jørgen Tesman, representant for den trygge, hjemmekoselige og drepende kjedelige familiehyggen, og den langt mer spennende Ejlert Løvborg; og vi har Ejlert i spenningsfeltet mellom den milde og oppofrende Thea Elvsted og den både kalde og lidenskapelige Hedda. Til denne doble trekanten svarer parallelle utganger: Både Ejlert og Hedda dør til slutt av pistolskudd som de trolig begge to har avfyrt selv (selv om det er litt uklart hvordan skuddet falt i Ejlerts tilfelle). Og skuddene er avfyrt – om ikke fra samme pistol, så i alle fall fra to tvillingpistoler, noe som understreker fordoblings- og parallellstrukturene i stykket. Hvis *Hedda Gabler* på en eller annen måte tilhører tragediegenren, så ville det i lys av dette ikke være urimelig å kalle stykket en dobbeltragedie.

Hvordan er den dramatiske personen Hedda skrudd sammen? Ibsen presenterer de første karakteristikkene gjennom omtaler som forbereder Heddas entré et stykke ute i første akt. Disse omtalene peker i to retninger. De gir et bilde av Hedda slik hun var *før*: den aristokratiske, vakre og omsvermede Hedda, i dans og til hest, »med fjær på hatten« (HU bd. XI, s. 296) – et bilde av stolthet, vitalitet, gjerne også kraft, forsterket gjennom tilknytningen til generalfaren. De forbereder også vårt møte med Hedda slik hun er *nå*: en vanskelig og trollaktig person, lunefull, mistilpasset, og mer opptatt av ting enn av mennesker.

Heddas trollaktige karakter blir konkretisert i den episoden i første akt som de aller fleste legger vekt på når den usympatiske Hedda skal beskrives: episoden med tante Julles hatt. For er ikke tante Julie et elskelig og oppofrende gammelt vesen som har gjort sitt ytterste for å pynte seg opp for det aristokratiske nye familiemedlemmet? Og er ikke Heddas behandling av henne rett og slett gemen? Selvsagt er den det. Og den er ikke tilfeldig, men utført med velberådd hu og utspekulert hensikt, nettopp for å skape maksimal ydmykelse. Hvordan kan det da være rimelig å hevde, slik Adorno gjør i sine Ibsen-kommentarer, at i denne situasjonen er Hedda offeret, ikke tante Julie?

Adornos *resonnement* går omlag slik: I det høykapitalistiske samfunnet mot slutten av 1800-tallet består det ikke bare antagonistiske motsetninger mellom samfunnsklasser, men også en motsetning mellom godhet og ondskap og mellom en privat og en offentlig sfære. Godheten, de moralske gode handlingene og de etiske normene, blir lagt til den private sfæren. Slik kan det barbariet som den samfunnsmessige totaliteten er gjennomsyret av, desto lettere utfolde seg: »Det efemære bildet av harmoni som godheten soler seg i, framhever bare mye mer grusomt lidelsen ved den uforsonligheten den tåpelige fornekte« (Adorno [1951] 2006, s. 119). Adorno forstår Heddas onde handling som opprør mot den kompakte godheten tante Julie representerer, og som egentlig tilslører en grunnleggende umoralsk falskhet. Hedda »forsynder seg tvert imot mot det beste hun får med å gjøre, fordi hun i det beste erkjenner det godes vanære«, skriver Adorno (ibid.). Formelen for dette har han allerede gitt: »Bare fremmedheten danner

motgift mot fremmedgjøringen« (ibid.). Det samme resonnementet gjøres også gjeldende for den skjønnhetsdyrkelsen Hedda representerer.

Slik Adorno ser det, er Hedda altså en fremmed fugl i den lune og trange borgerlige idyllen tante Julle har laget i stand for henne og Tesman – ironisk symbolisert ved Tesmans gamle tøfler. Dette gir seg til kjenne på flere måter, i første omgang ved Heddass forhold til de rommene hun skal bo i. Hovedhandlingen gjennom hele dramaet går for seg i det store og tungt møblerte »*selskapsværelset*«, som vi med én gang merker at Hedda ikke føler seg hjemme i. Tydeligst er det når Hedda sier hvor dårlig det gamle pianoet hennes står til resten av møblementet. I andre akt er pianoet flyttet inn i »*bagværelset*«, det rommet som Hedda gjør sin entré fra i første akt. Her henger allerede general Gablers portrett på veggen. Etter hvert – og særlig i sluttscenen – blir bakværelset på en måte Heddass eget rom, kontrasten til det andre rommet der hun er en fremmed. I bakværelset spiller hun sin siste »*wild[e] dansemelodi*« på pianoet før hun skyter seg. Mellom disse to handlingene får vi vite at hun »*stikker hovedet frem mellom forhængene*« (s. 392), som om hun var en slags teaterklavn og som om bakværelset dannet en slags scene for seg selv på scenen, der et annet og langt mer foruroligende drama går for seg enn det som oppføres på framscenen.

Både tante Julle og Tesman opplever Heddass nærvær som foruroligende. De går på tå for henne, hun er det uhjemlige elementet i en kompakt hjemlig uhygge; de er redd henne. Fra Heddass synsvinkel er utsiktene til å bli inkludert i denne 'godhetens totalitet' (som Adorno kanskje ville ha sagt), drepene. Peket med tante Julles hatt er i så måte plassert på eksakt riktig tidspunkt og lett å lese som en reaksjon på det som går forut: Først har vi Tesmans tåpelige glede over de gamle tøflene tante Julle har tatt med til ham, en glede han ønsker at Hedda skal dele med ham, »nu da hun hører til familien« (s. 306). Og så kommer, som en direkte forsvarsreaksjon kunne man si, Heddass ondskapsfulle avbrytelse: »Med den pigen kommer vi visst aldrig ud af det, Tesman. [...] Se der! Der har hun lagt sin gamle hat efter sig på stolen.« (sst.). Hverken tante Julle eller Tesman forstår åpenbart hva slags mekanismer de har utløst, tante Julle aller minst når hun, rett før hun går, »*bojer med begge hænder hendes hoved og kysser hende på håret*« og sier: »Gud velsigne og bevare Hedda Tesman. For Jørgens skyld« (s. 307). For er det noe Hedda Gabler må hate, er det å høre seg tiltalt som Hedda Tesman. Den oppmerksomme leser og tilskuer derimot ser nok mekanismene. I alle fall ser de Heddass fysiske reaksjon når de to andre har forlatt scenen og hun er alene tilbake: »(Samtidig hermed går Hedda om på gulvet, hæver armene, knytter hænderne som i raseri. Slår så forhængene fra glasdøren, blir stående der og ser ud.)«

Dette er en av de få gangene i skuespillet der Heddass kjølige maske slår sprekker og følelser viser seg: avmakt, raseri – og kanskje lengsel etter å slippe ut av dette godhetens fengsel som hun erkjenner at hun er i ferd med å bli innesperret i. Hedda er likevel den eneste av Ibsens store heltinner som aldri forlater sitt sce-

nerom. Det nærmeste hun kommer, er når hun i begynnelsen av andre akt »står ved den åbne glassdør og lader en revolverpistol« (s. 328). Kanskje nettopp derfor blir forholdet hennes til den glassdøren som fører ut av fengselet og som slipper sol og luft inn i rommet, av sentral symbolsk betydning. I første akt er ambivalensen i dette forholdet tydelig: Hedda reagerer mot alt sollyset som glassdøren slipper inn, men vil gjerne at døren skal stå åpen slik at frisk luft kan komme inn i det innestengte rommet. Litt senere i andre akt, på det punktet i handlingen der Tesman avslører sin manglende evne til å tenke i framtidskategorier, blir symbolikken i forholdet til glassdøren markert på en diskret, men likevel talende måte. Ejlert Løvborg har fortalt om det verket han nettopp har avsluttet, og som handler om »fremtidens kulturmagter« og »fremtidens kulturgang«. For Tesman fortøner det seg merkelig å skulle skrive om noe man ikke vet noe om: »Sligt noget kunde det aldrig falde mig ind at skrive om«, sier han. Heddas reaksjon blir beskrevet slik: »(ved glassdøren, trommer på ruden). Hm-. Nej-nej« (s. 341). Dette er ikke bare et uttrykk for irritasjon; det er også som om Tesmans ord forsterker den kvelende følelsen av å være innestengt. I begynnelsen av tredje akt, etter at hun har sendt Thea til sengs og fortsetter å vente alene på at Ejlert skal komme tilbake fra bakkanalet »med vinløv i håret«, får vi vite at hun »går hen til glassdøren og trekker forhængene fra. Det fulde dagslys falder ind i stuen. Derpå tager hun fra skrivebordet et lidet håndspejl, ser seg i det og ordner håret.« (s. 360) Det er kanskje ikke så merkelig at Ibsen plasserer Hedda akkurat på dette stedet når hun gjør seg klar til å ta i mot sin fantasihelt, selv om hun blir skuffet i sine forventninger etter hvert som Tesman og Brack forteller hvordan natten egentlig har artet seg. Fjerde akt starter med at det er mørkt både ute og inne, forhengene for glassdøren »er trukne til«, og når Hedda »letter forhænget lidt tilside«, er det bare mørket hun ser ut i (s. 376). Dette er den siste referansen til glassdøren. Resten av handlingen utspilles på trygg avstand fra denne porten ut av Heddas fengsel, den som kunne ha ført ut i lyset og den friske luften, eller som i det minste gir til kjenne at det fins sol og lys og luft der ute.

Harold Bloom har rett i at Hedda er et troll i sine handlinger gjennom hele dramaet, ikke bare når hun så utspekulert krenker tante Julle. Å brenne opp manuskriptet til Ejlert Løvborg, »barnet« som han avlet sammen med Thea i sitt asketiske eksil oppe hos fogden, er en like sadistisk handling som å sende Ejlert først inn igjen i alkoholismen, og så i døden. Det samme kan sies om selvmordet, for Hedda er selvsagt klar over at det innebærer et mord også – at det går et barn med også der. Bloom ser Heddas trolldom *per se* som det egentlige strålende kraftsenteret i stykket, uutgrunnelig i sin svarte glans. Et perspektiv i slekt med Adornos vil prøve å etablere en meningsgivende kontekst for trolldømmet: Det er et uttrykk for desperasjon, og samtidig fremmedhet som motgift mot fremmedgjørelse. Men det ligger i bunnen en lengsel og en frigjørende impuls. Glassdøren som et åpnende element nær knyttet til denne impulsen hos Hedda, blir samtidig

et mål på den tragiske kurven i dramaets forløp: Når døren er stengt i siste akt, forhenget trukket for, og det bare er mørkt ute, er døden det uunngåelige neste stopp.

En slik tolkning forutsetter at Hedda-figuren ikke bare er et psykologisk-sosiologisk portrett av en frustrert og seksualhemmet deklassert kvinne fra høykapitalismens epoke, men at det også er en lengsel i Hedda som havarerer, en vilje »til noget bedre, / til noget Høiere end dette Liv –«, som det heter i åpningsreplikken i Ibsens første drama, *Catilina* (HU bd. I, s. 43). Det er saktens gode grunner til å betrakte Hedda som Ibsens kanskje mest ufri skikkelse – innesperret ikke bare i den tesmanske klamme familieidyll, men også i sin samtds konvensjonelle kvinnebilde og (ikke minst) i en kropp som ikke lenger bare er hennes egen, som hun på en måte har mistet kontrollen over. Hun tilstår overfor Thea sitt dype ønske om »for en eneste gang« i sitt liv å »ha' magt over en menneskeskæbne« (HU bd. XI, s. 355). Ønsket virkeliggjøres med forferdelig utgang i hennes manipulering av Ejlert. Men det er ikke bare et uttrykk for en dypt amoralsk, nietzscheansk maktbrynde 'hinsides godt og ondt', eller et behov for frigjørende livspotensering som kompensasjon for et fattigslig liv under tarvelige vilkår. Det er også et ønske om å virkeliggjøre en visjon. Ibsen understreker et sted i opptegnelsene sine til stykket: »Hos Hedda ligger dyb poesi på bunden« (s. 501). Denne dype poesien ytrer seg først og fremst i en forestilling om et liv »i skønhed«. Og når det livet ikke lenger er mulig å tro på: i forestillingen om en død »i skønhed«.

Alt dette er ganske vagt fra Heddas side, og en kunne tenke seg at når Ibsen lar Hedda være så vag på et såpass vesentlig punkt, så ligger det i det en distanse, en kritikk, en advarsel om at skjønnhetsdrømmen er urealistisk, en flukt fra livets grimme realiteter, et 'gå utenom'. Kanskje er det slik, men ikke *bare* slik. Hedda konkretiserer sin utopi om et verdigere liv i en bestemt metaforikk, nemlig bildet av Ejlert »med vinløv i håret«. Metaforen er knyttet til forestillinger om edel rus, livslyst og livsmot, om en heroisk eksistens i frihetens tegn, løftet høyt over småborgerlig tranghet og stagnert ekteskapelig samliv. Og den Ejlert vi finner i Heddas forestillingsverden, er nettopp inkarnasjonen av en slik heroisk eksistensform. Det kan innvendes at Heddas visjon reduseres betraktelig ved at hun ikke våger å stå for den i sitt eget liv, men ønsker å leve den ut per stedfortreder. Men er det virkelig det det er tale om? Er ikke Heddas makt over Ejlert snarere i slekt med den makten for eksempel en dikter har til å iscenesette sine personer slik at de kan inkarnere visse verdier, visjoner eller indre bilder?

Sant nok ødelegger virkeligheten Heddas ønske. Viljen til »noget bedre, / til noget Høiere«, til et liv eller en død »i skønhed«, kan ikke innfris. Men ikke desto mindre synes denne viljen og dette ønsket å være uutryddelig i Ibsens forfatter-skap. Fra begynnelse til slutt er grunnmønsteret til stede: en visjon om en jordisk tilværelse der livslyst og livsbegjær kan utfolde seg, enkelte steder i form av en førkristen utopi om en tilstand før syndefallet, før mennesket ble et skyldig og

dødelig vesen. Bildet av mennesket »med vinløv i håret« viser direkte til dobbeldramaet *Kejser og Galilæer*, der keiser Julian i en sentral scene i første akt av andre del markerer overgangen fra kristen statsreligion til gresk-romersk statsreligion med et stort Dionysos-tog gjennom gatene i Konstantinopel. Midt i toget rir keiseren selv, utkledd som Dionysos med »vinløvkrans om panden« (HU bd. VII, s. 190) – symbolet på den livsformen i frihetens og den sanselige skjønnhetens tegn som lider nederlag i løpet av dobbeldramaet, men som Julian likevel aldri gir slipp på, ikke en gang i dødsøyeblikket. Hedda er blitt tolket som en slags modernisert kvinnelig Julian på dette punktet. Men det fins mange andre i denne familien av livslengtede Ibsen-helter: Oswald i *Gengangere*, Rebekka West og Johannes Rosmer i *Rosmersholm*, Ellida i *Fruen fra havet*, Halvard Solness og Hilde Wangel i *Bygmester Solness*, for å nevne de viktigste fra samtidsskuespillene. Felles for dem alle er at de havarerer med sin lengsel. Og den som havarerer i den mest nedverdiggende situasjonen, er nok Hedda.

III

Ejlert Løvborg er blitt framhevet som en heroisk-tragisk figur ved siden av Hedda. Men det innebærer at en må identifisere Ejlert i Heddas fantasi med den virkelige Ejlert, og ikke er i stand til å gjøre den samme erkjennelsen som Hedda når hun får vite at Ejlerts død var det stikk motsatte av en død »i skønhed«. Den virkelige Ejlert er et forsoffent talent med større evne til bohemliv enn til disiplinert arbeid. Riktig nok eier han den intellektuelle vitaliteten og maskuline karismaen som Tesman mangler, og at Hedda var og er mottakelig for disse egenskapene, er det liten tvil om – selv om også bohemen Ejlert like så mye er en pirrende del av Heddas indre bilde av ham. Henrik Jæger hevdet i sin omtale av skuespillet at Hedda gjorde sitt tragiske mistak da hun ikke ga seg over til Ejlert den gangen hun var på nippet til det, i stedet for å gifte seg med den tørre Tesman. Men på det punktet er det mulig å være enig med Joan Templeton (i *Ibsen's Women*, der det står et fint kapittel om *Hedda Gabler*), som spør retorisk hva i all verden for et liv det ville være for Hedda å jobbe med å holde Ejlert unna flasken og i de tørre stundene fungere som hans sekretær, slik Thea Elvsted har gjort de siste årene? (Jf. Templeton 1997).

Studerer vi det som skjer mellom Hedda og Ejlert i løpet av stykket, ser vi en gradvis degradering av ham og en tilsvarende degradering av Heddas fantasibilde av ham. Poenget med å la Hedda lokke og provosere ham ut i alkoholrusen på nytt, ser dermed ut til å være dobbelt hos Ibsen. Hedda vil så gjerne at fantasi og virkelighet skal stemme overens; hun vil gjerne se Ejlert i kontrollert rus, som den glitrende intellektuelle helten med visjoner og kreativitet. Men på den andre siden demonstrerer hennes onde handling at Theas rehabilitering av Ejlert var

av skrøpelig kvalitet. Ejlert sprekker med et smell, havner på bordell, får politiet på nakken for ordensforstyrrelse og oppfører seg akkurat slik som han gjorde før Thea fikk ham til tørk ute på landsbygda hos fogden. Dramaet viser forøvrig at forholdet mellom Ejlert og Thea ikke er framstilt fra Ibsens side som et idealforhold mellom myndige mennesker. Ejlert omtaler Thea temmelig nedlatende av og til, mens Thea selv ikke er i stand til å vente på at Ejlerts lik skal kjølnes før hun kaster seg ut i et nytt tjenende forhold, denne gangen til den personen som hun trolig har det tetteste åndelige slektskapet med, nemlig Tesman. Det ville ikke være vanskelig å forestille seg en komisk-satirisk epilogakt der både Thea og tante Julle bor sammen med Tesman i hellig tett treenighet.

Hva så med den tredje av mennene som omgir Hedda? Også assessor Brack hører hjemme i en trekantstruktur, men av et annet og mer konvensjonelt slag enn den jeg har omtalt tidligere, nemlig den klassiske erotiske trekanten vi helst kjenner fra de komiske genrene. Brack er husvenn av et litt spesielt slag, litt i slekt med doktor Rank i *Et dukkehjem*. Men den dødssyke Rank går rundt og bærer på en ekte hemmelig kjærlighet til Nora. Brack derimot er en lett demonisk satyr, sanselig og kynisk, med et ønske om å være eneste hane i hønsegården, men samtidig med en dyp aversjon mot å la seg binde i et ekteskapelig forhold. Denne trangen til et liv i frihet deler han sant nok med Hedda, på samme måte som han deler med henne forakten for Tesman. Dermed representerer han på sin kyniske måte et alternativ til den klamme familieidyllen som tante Julle og Tesman står for.

Det er kanskje dette fellesskapet som gjør at Hedda i samtalen med assessoren ser ut til å slippe løs sider ved seg selv vi ellers ikke ser så mye til. Hun åpner opp for sin bitterhet, sin ulykkelighet, samtidig som det kommer fram i henne en slags dekadent lekenhet, en ironisk-uansvarlig tone som også er Bracks tone. Men dette er selvsagt bare én side ved forholdet mellom de to. Det er ikke tilfeldig at Ibsen har gjort Brack til assessor, eller som vi ville si i dag: dommer. Dommeren er ikke bare den som håndhever samfunnets lover og reguleringer. Han har også makt til å legge den type restriksjoner på individets frihet som vi kaller straff. Denne makten ser vi konkretisert i sluttscenen, når Brack truer med å bruke sin kunnskap om Heddas medansvar for Ejlerts død til å tvinge fram den erotiske situasjonen han tidligere bare har latt Hedda ane i uforpliktende kynisk spøk. Den flørtende leken er nå blitt dødsens alvor. Hedda erkjenner at det ikke lenger fins noe menneskelig liv for henne. Ikke bare er skjønnhetsdrømmen totalt rasert. Hun har også mistet resten av sin frihet og makt: »Jeg er altså i Deres magt, assessor. De har hals og hånd over mig fra nu af. [...] Afhengig af Deres krav og vilje. Ufri. Ufri altså! (*rejser sig hæftig.*) Nej, – den tanke holder jeg ikke ud! Aldrig!« (s. 391) Dermed blir selvmordet det logiske siste skritt.

Hedda Gabler kan altså leses som et av flere Ibsen-drama der en heroisk visjon om skjønnhet og vitalitet haverer sammen med den personen som er visjonens

bærer. Spørsmålet er så hva som kan ha vært Ibsens hensikt med å holde på og skrive slike drama gjennom et helt forfatterskap. Gjør han det for å banke inn i oss en spissborgerlig advarsel mot å lage seg lengsler og utopier som aldri kan bli virkelighet? En slik oppfatning strider mot alt det vi vet om Ibsens intensjoner med sitt forfatterskap. Likevel er det forbløffende mange tolkninger som direkte eller indirekte har grunnlaget sitt i slike oppfatninger.

Men Ibsen er fra første til siste stund fascinert av den slags lengsler og visjoner, og han tar på alvor de personene som bærer dem fram. Samtidig er det udiskutabelt at både personer og visjoner har det med å gå under på den mest entydige av alle måter: De dør. Enten for egen hånd, eller på annet vis. Betyr det ganske enkelt at det er selve den uforsonlige motsetningen mellom drømmen og det virkelige livet – mellom en død »i skønhed« og et blodig og maltraktert underliv – som er tragisk hos Ibsen? Og at tragikken i et drama som *Hedda Gabler* ikke ligger i handlingskurven, slik en aristotelisk tragedieteori foreskriver, men rett og slett i selve den grunnleggende eksistensielle situasjonen, uavhengig av hva personene gjør eller ikke gjør? I så fall nærmer Ibsen seg en gestaltning av menneskelige grunnproblemer som er nummeret før den type absurd drama vi finner hos Beckett.

IV

Den tankerekken skal ikke forfølges videre her. Derimot vil jeg se litt på to andre sider ved hovedpersonen i *Hedda Gabler* som jeg knapt har nevnt så langt. Det dreier seg om forholdet Hedda har til musikken og til døden. Hvilke relasjoner er det mellom disse to motivene?

Hedda Gabler er ikke det eneste av Ibsens stykker der musikk – nærmere bestemt pianomusikk – spiller en rolle. Vi finner det også i *Et dukkehjem*, der Noras tarantelladans til pianomusikk av doktor Rank synes å uttrykke både fortvilelse og ønske om frigjøring; og i *John Gabriel Borkman*, der Frida Foldals pianomusikk er utvetydig knyttet til en dødssymbolikk av et helt spesielt slag: Frida spiller *Danse macabre*, et musikkstykke som henviser til den gamle folketroen om at ved midnatt kan de døde slippe opp fra sine graver og danse en time på kirkegården, før de må ned igjen dit de kom fra. Dette motivet må ha virket på Ibsen med en særlig fascinasjonskraft. Vi finner det allerede i ungdomsdiktet »Dødningeballet«, datert til årene før 1850; og slik tittelen viser, ligger det samme motivet til grunn for hans siste drama, *Når vi døde vågner*, skrevet 50 år senere.

Sammen med portrettet av general Gabler er pianoet den eneste delen av interiøret som hører Hedda og bare henne til. To ganger spiller Hedda på pianoet sitt inne i bakværelset, og begge gangene skjer det i fjerde akt. Først helt til å begynne med, »nogle akkorder« (s. 376), som et slags kontentum i et sceneri preget av mørke og tiltrukne forheng. Det er en svartkledd Hedda som spiller; hun er ikke

bare i rituell sorg over tante Rinas død, men er også et symbolsk forvarsel om sin egen død. Den andre gangen er rett før selvmordet; Hedda har fått vite at hun ikke kan brukes til noen verdens ting, hun har forlatt borgerskapets diskrete sjarm i selskapsværelset og trukket seg tilbake til sitt eget scenerom, bakværelset. Hva er det så hun spiller? Jo, »*en vild dansemelodi*« med assosiasjoner tilbake til Noras ville tarantelladans, samtidig som den peker framover mot *Danse macabre* i *John Gabriel Borkman*.

Musikk henger altså sammen med død i disse Ibsen-dramaene. Men Hedda er i seg selv også en dødsfigur fra første stund. Slik presenterer Ibsen henne i første akt: »*Hudfarven er af en mat bleghed. Øjnene er stålgrå og udtrykker en kold, klar ro*« (s. 304). Kulde, langsomhet, tretthet er forøvrig de kvalitetene som stadig vekker går igjen når Hedda skal karakteriseres i scenehenvisningene. De få tilløpene til eksplosivt liv som hun legger for dagen, er knyttet til aggressive, negative og rett og slett livsfjendtlige handlinger. Det fins en rekke tolkninger av Hedda som forsøker å gjøre rede for slike trekk ved hjelp av psykologiske teorier om narcissisme, nevrotisk seksualhemming, hysteri, latent homoseksualitet, osv. Men like viktig som å forstå Hedda med teorier hentet utenfra, er det kanskje å forstå henne ut fra den immanente teorien som lar seg utlede fra Ibsens egne tekster. Det underlige sambandet mellom død, dans og musikk er et element i en slik immanent teori. Og som dødssymboliserende kvinne med destruktiv makt er Hedda så å si et ekko av Ibsens aller første demoniske kvinnefigur, nemlig Furia i *Catilina*, samtidig som hun kan leses som et forvarsel om Ibsens aller siste demoniske kvinnefigur, Irene i *Når vi døde vågner* – hun som virkelig er den døde stått opp fra sin grav.

Jeg har tidligere sitert Ibsens bemerkning om at »[h]os Hedda ligger dyb poesi på bunden.« Det er ikke vanskelig å bli enig om at denne poesien kan knyttes til drømmen om skjønnhet, om et jordisk paradys »med vinløv i håret«. Men drømmen er umulig. Hvordan kan det så være poesi i den, når vi samtidig må slå fast at drømmen er båret fram av en kvinne som har langt mer dødssymbolikk enn livssymbolikk ved seg? Er vi tilbake til den konklusjonen som så mange har endt opp med, nemlig at Ibsens ærend ikke er poesi, men poesi-kritikk, mer eller mindre snusfornuftig kritikk av alle livsformer som bærer i seg denne blandingen av åndelig overanstrengelse, nietzscheansk amoralisme og livsløgn som vi finner hos så mange av personene hans?

Hedda Gabler er trolig det minst deklamatoriske av alle Ibsens drama. Vi bør kanskje ikke la oss lure av det. Grunnproblematikken er den samme som i de aller mest veltalende av hans verk. For eksempel i *Brand*. Der finner vi en person, nemlig Agnes, som virkeliggjør den store selvoverskridende lykken nettopp på terskelen til døden. Etter at ektemannen har tvunget henne til å ta på seg det ene offerkravet mer brutalt enn det andre, jubler hun ut i en avsendig glede som ingen moderne kommentatorer har vært i stand til å hanskkes med: »Der er Sejr i Viljens

Dyst! / Af er alle Taaker strøget, / bort er alle Skyer føget; /gjennem Natten, over Døden / ser jeg Skimt af Morgenrøden!« (HU bd. V, s. 300) Denne ubegripelige erfaringen er det så Brand selv formulerer, etter at Agnes har forlatt ham, i det kanskje største av alle paradoks som Ibsen noensinne satte på trykk: »Sejrens Sejr er alt at miste. / Tabets alt din Vinding skabte; – / evigt ejes kun det tabte!« (s. 303). Et lignende uttrykk for dette har vi i forbindelse med slutten av *Bygmester Solness*, der hovedpersonen blir overtalt av Hilde Wangel, den unge kvinnelige mot- og medspilleren sin, til å trosse sin svimmelhet og klatre like høyt som han bygger. Han når toppen av tårnet, bare for å falle ned og slå seg i hel. Enkelte kommentatorer har indirekte ment at Ibsen med dette oppfordrer oss til å unngå overmot: hold beina på jorden! Men Ibsen selv skal ha sagt følgende: »Men var det saa galt, om det kostede Livet, naar man satte det ind for sin Lykke og først opnaaede den?« (sitert etter Meyer [1967] 1995, s. 702).

I *Hedda Gabler* blir det knapt oppnådd noen lykke – om det ikke nettopp skulle være i den ultimate selvhevdende og selvoverskridende handlingen som et selvmord tross alt er. Men det får vi ikke vite noe om. Det går ingen veltalende monolog forut for Heddas selvmord, og heller ikke høres noen klok kommentar etterpå. Teksten viser oss bare at Hedda i sluttscenen først og fremst er musikk og død, oppført og utført på hennes egen scene – som er den andre scenen i forhold til den virkelighetsscenen der hun er ufri og bare til overs, og som hun derfor har trukket seg tilbake fra. Men kanskje hører dette sammen i noe som det er forsvarlig å kalle både skjønnhet og poesi – i den grad skjønnhet og poesi, så langt fra å være liv, eier sin paradoksale kraft i å være *lengsel* etter liv og *løfte* om lykke, slik Stendhal en gang definerte skjønnheten.¹

Bare lengsel og løfte, aldri realisering? vil kanskje mange innvende. Men lengsel og løfte er ikke bare bare. Det er potensialitet. En mulig tolkning av det ibsenke paradokset er at i den rent negative modus av ikke-væren som lengselen og løftet representerer i forhold til virkelig liv, ligger en evighetsdimensjon i livet som livet i det faktiske ikke eier: »evigt ejes kun det tabte«. Og da taler vi ikke om evighetsdimensjon i noen som helst religiøs forstand, men om overlevelseskraft, trossig motstand mot tiden. Det som også er den skjulte kraften i det klassiske verket, den skjulte kraften som gjør at samtidslitteratur er i stand til å overleve sin samtid.

Både dødsfiguren Hedda, hennes ødelagte skjønnhetsdrøm og det avsluttende selvmordet, er tragisk i en mening som går ut over den aristoteliske teorien om tragedien. Men nettopp i det dødsens tragiske ligger det kanskje både en løfting og et løfte som er skjønnhet på et annet nivå – i en annen potens, så å si? Spørsmålet er om det er noe slikt Ibsen har sett for seg, når han forestiller seg at »[h]os Hedda ligger dyb poesi på bunden«.

»Skjønnhet gir bare et *løfte* om lykke [la beauté n'est que la *promesse* du bonheur]« (Stendhal 1995, s. 51).

Atle Kittang (f. 1941) er professor i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen, hvor han har arbeidet spesielt med litteraturteoretiske emner samt norsk og fransk litteratur fra det 19. og det 20. århundre. Viktigste bokpublikasjoner: *Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud* (1975), *Luft, vind, ingenting. Knut Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet* ([1984] 1996), *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar* (1998), *Ibsens heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner* (2002).

Litteratur

- Adorno, Theodor W.: »Om Ibsen« [1969], in: *Agora, Journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 2-3, 1993.
- Adorno, Theodor W.: *Minima moralia. Refleksjoner fra det beskadigede livet* [1951]. Oversat av Arild Linneberg. Oslo: Pax Forlaget A/S, 2006.
- Andreas-Salomé, Lou: [»Utdrag fra Henrik Ibsens Kvindeskikkelser«], in: Anne Marie Rekdal (red.): *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet. Om Henrik Ibsens Hedda Gabler* [1893] (LNU / Cappelen Akademisk Forlag, Oslo, 2001).
- Bloom, Harold: *Vestens litterære kanon. Mesterverk i litteraturhistorien* [1994] (Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1996).
- Brandes, Georg: [»Om Hedda Gabler i Henrik Ibsen«], in: Anne Marie Rekdal (red.): *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet. Om Henrik Ibsens Hedda Gabler* [1898] (LNU / Cappelen Akademisk Forlag, Oslo, 2001).
- Durbach, Errol: »'Slight Noget'. Den astigmatiske stilen i Ibsens Hedda Gabler«, in: Anne Marie Rekdal (red.): *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet. Om Henrik Ibsens Hedda Gabler* (LNU / Cappelen Akademisk Forlag, Oslo, 2001).
- Gran, Gerhard: [»Anmeldelse av Hedda Gabler i Samtiden«], in: Anne Marie Rekdal (red.): *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet. Om Henrik Ibsens Hedda Gabler* [1891] (LNU / Cappelen Akademisk Forlag, Oslo, 2001).
- Meyer, Michael: *Henrik Ibsen. En biografi* [1967] (Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 2. no. utgave 1995).
- Stendhal: *Om kjærlighet*. Oversatt og med innledning av Karin Gundersen. (Oslo, Gyldendal, 1995).
- Templeton, Joan: *Ibsen's Women* (Cambridge University Press, Cambridge, 1997).

Elin Andersen

GÅDEN HEDDA

I Ibsenårets første sæson foråret 2006 kunne man se fire opsætninger af Ibsens *Hedda Gabler*. På Schaubühne i Berlin, Thalia teatret i Hamborg, Betty Nansen teatret i København og på Aalborg teater. Heri er der en uimodståelig appel til sammenlignende betragtninger, og det vil jeg gøre i det følgende. Men først nogle generelle synspunkter.

I programmet til Thalia-forestillingen konstaterer teaterkritikeren og kulturredaktør ved *Spiegel* Wolfgang Höbel, at Ibsen er en af de mest spillede dramatikere på den tyske scene i dag. Det må komme bag på de mondæne teaterteoretikere, mener han, der længe har erklæret det borgerlige drama fra det sene 1800tal for passé. De har betvivlet, at man overhovedet kan fortælle lige ud på en scene og kræver i stedet dekonstruktion, en munter partering af lukkede tekstforlæg med en performativ karakter i et sceneshow som vejen frem for den aktuelle kunst. Subjektet er i opløsning, hævder de, fremmedbestemt af vrede manipulerende magter, af reklameideologi eller lignende tidsåndsfænomener. Således opstod slagordet *det postdramatiske teater*, som efter sigende hørte fremtiden til. Men disse teaterteoretikere har gjort regning uden vært i tilskuerens og det praktiske teatermenneskes erfaring, følelse og forståelse, fortsætter Höbel. For både tilskueren og iscenesættene finder stadig Ibsens stykker tidssvarende. Det ligger ikke i Ibsens modernitet, som man måske kunne tro, men i vores konservatisme. Vi interesserer os stadig for familie og ægteskab på trods af skilsmisser og single liv (*Thalia theater*, program til »Hedda Gabler« 2004, s. 20-26).

Såvidt Höbel. Frontalangrebet på teaterteoretikerne rammer jo primært ophavsmanden til begrebet det postdramatiske teater, nemlig Hans-Thies Lehmann. I sin afhandling *Postdramatisches Theater* (1999) samler Lehmann under dette begreb og med gyldighed langt ud over det tyske domæne en række udviklinger i teatret og scenekunsten, der undersøger, eksperimenterer med og reflekterer over de helt basale fænomener i teatret: kroppen, kønnet, rummet, tiden, teksten, fiktions- og virkelighedsforståelser og ikke mindst relationer til tilskuerne. Der er på ingen måde tale om en samlet bevægelse. Udgangspunktet er forskellige neo-avantgarde-retninger i 60'erne som minimalisme, konceptkunst og fluxus-events, happenings og lignende. Mange af Lehmanns eksempler fra 80'erne og 90'erne genkender vi som performanceteater: Robert Wilsons, Richard Foremans og Einar Schleefs teater, Hotel Pro Forma, Remote Control Production m. fl. Det gør det imidlertid ikke meget lettere at give en samlet karakteristik. Lehmanns postdramatiske teater beskrives bedst negativt som det, det ikke er, nemlig et

dramatisk teater, der vil konstruere et fiktivt kosmos, en mimetisk iscenesættelse af en fabel. Det postdramatiske teater foregiver ikke at repræsentere et sådant kosmos, men derimod en fragmenteret verden, der åbner sig for en betydningspluralisme.

Ibsens teater er i Lehmanns terminologi naturligvis et dramatisk teater, men hvorfor på forhånd som Höbel afvise, at de udviklinger i scenekunsten, som Lehmann kalder postdramatiske, skulle have nogen som helst heldig indflydelse eller afsmitning på de aktuelle Ibsen-iscenesættelser. Tværtimod mener jeg det modsatte er tilfældet, og jeg skal herefter opsøge nogle stilistiske spor fra dette postdramatiske teater i de fire Ibsen-opsætninger og diskutere effekten i forhold til forestillingernes samlede udtryk og centrale ide. Sporene gælder især; 1. *det scenografiske teater* eller *den visuelle dramaturgi*, der med tekstens vigende betydning som masterplot har udviklet sig efter sin egen logik. Ikke mindst påvirket både af billedkunst, film og elektroniske medier. 2. En ny reflekteret naturalisme, *hypernaturalisme* inspireret af fotorealisme og tv-scener af hverdagsliv eller en *ren formel præsentation af kroppen som metafor* erstatter en psykologisk repræsentation af et menneske på scenen. Det medfører at sarkasme, ironi, distance bliver hyppigere end indlevelse og identifikation, og at følelserne og relationerne får fysiske udtryk. 3. Scenens karakter af at være en *begivenhed* eller en *situation i dens egen ret* betones frem for en narrativ, dramaturgisk fremdrift i sceneforløbet (Lehmann 1999, s.113-239). Disse træk er naturligvis ikke alle til stede i den enkelte forestilling og er heller ikke alle repræsenteret med samme prægnans.

Et vedvarende tema i de talrige Hedda-studier i Ibsenslitteraturen er spørgsmålet om, hvorvidt Hedda er en tragisk skikkelse eller primært dæmonisk og uhyrlig.¹ I det stærke fokus på Hedda i disse analyser glider de andre karakterer gerne ind i et bagtæppe, hvorfra de hentes frem i forhold til deres indflydelse på Hedda, enten positivt (Løvborg) eller negativt (Tesman, tante Julle, Brack). Jeg skal ikke diskutere tragedieproblematikken her. Den er formentlig uafgørlig og mindre relevant i et aktuelt opsætningsperspektiv, hvor Hedda under alle omstændigheder indgår i et team på en scene. Når jeg bringer spørgsmålet på bane skyldes det, at disse fire forestillinger, på trods af deres udtalte forskelle, synes at være enige om ét: at fremstå som antiheroiske og antiromantiske i forhold til en tradition og de forventninger, den måtte have skabt, bl.a. om Heddas heltindestatus.

***Hedda Gabler* som livsstilsdrama**

Frem for nogen gennemfører Thomas Ostermeier en sådan atheroisering og affortryllelse i sin opsætning på Schaubühne i Berlin (prem. 26. okt. 2005). På en let forhøjet drejescene er Heddass stue og vinterhave indrettet i glas med silende regn og beton. Alene møbleret med en trendy sofa og dekoreret med et par blomster-

vaser, som Hedda dog skyder sønder og sammen under sin morgentræning med pistolen. Scenen er sat for et sært historieløst og sterilt designerhjem. Tilmed hænger der over dette et stort skråtstillet spejl på bagscenen, der (strategisk) afslører rummet og dets beboere for tilskuerne som en ren livstilsdekoration.

Under scenens drejninger zoomes der ind på personerne i dette glas og betonmiljø. De fremstår umiddelbart som dagens typer i et tv-reality-show. Især Jørgen Tesman (Lars Eidinger), den arbejdsløse privatdocent og kunsthistoriker, tumler kejtet 'amatør'agtigt og venligt rundt med sine papirbunker og sin bærbare. Brack (Jörg Hartmann) færdes i trekanten med Tesman og Hedda med stor selvfølgelighed og uden det dobbeltspil, der ellers gør ham til en glat kyniker. Den største overraskelse på sværdside er dog Løvborg (Kay B. Schulze). Som han står i glassdøren i grå habit, hvid åbenstående skjorte, sirligt tilbagestrøget hår og med sin mappe med manuskriptet på den bærbare ligner han en ordinær it-sælger. Han er et absolut modbillede til de forestillinger, vi måtte have om Ibsens dristige tænkere, åndelige kvindebedårer og alkoholiserede boheme. Som fuld bliver han frastødende og ynkværdig i sit delirium. Da han forlader Hedda med pistolen i 3. akt, mimer han spottende sit selvmord op af glasvæggen, en afskedssalut, der betvivler skønheden ved et skud i tindingen. Hedda (Katharina Schüttler) ligner heller ikke nogen, vi har set før. Hun er yngre i sin fremtræden, end vi plejer at se hende. Mere en pige end en kvinde, en cool party girl, som hun betegnende er blevet kaldt (*Theater Heute*, nr. 12 dec. 2005) med sikker instinkt for manipulation, men tilsyneladende uden indestængte lidenskaber eller skjulte længsler. Hun bevæger sig rastløs i interiøret, ikke som protest mod selvvalgt indespærring, men snarere for at tage bestik af situationen og med Lolita-agtig charme opnå det, hun vil. Det er vanskeligt at forestille sig, at denne Hedda og denne Løvborg skulle have haft en lidenskabelig fortid sammen.

Her er vi ved et kardinalpunkt i Ostermeiers opsætning. Skuespillerne spiller ikke på undertekst, på afdækning af skjulte motiver, bevidste eller ubevidste, hverken fra fortiden eller fra øjeblikket. Tilsyneladende er der ingen subtil psykologisk analyse bag rollefremstillingerne, sådan som vi kender dem fra Ibsen-traditionen på scenen. I en dynamisk dialog uden 'huller' med plads til underforståelser, synes de at være, hvad de siger og hvad de gør. Hypernaturalistisk – som Lehmann formentlig ville kalde det – er de i den grad indforstået til stede i dette miljø, uden sprækker hverken i forhold til tilskueren eller det rum, der dog aftegner sig uden for drejescenen. De glider i deres farveløshed sammen med glas- og betonvæggene, på samme tid udstillet i deres mangel på formål med at være til stede. Heddas selvmordsscene understreger manende en sådan virkning. Trængt ud i det tilstødende rum af Theas og Tesmans notearbejde og Bracks kluntede tilnærmelser, skyder Hedda sig selv, uden at de tager sig af det. Scenen drejer og den døde Hedda blødende fra tindingen i en akavet, men ikke uskøn stilling og med blodstænk på væggen bliver synlig. Således drejer scenen flere gange - mens

de tre i stuen fortsat er uanfægtet - indtil den standser med den døde Hedda lige foran os. Et chokerende nyt dekorativt element i udstillingen, der samtidig er et tavst skrig af mangel på mening.

I det samlede koncept er det naturligvis en pointe, at alt føjer sig ind i denne åndløse materialisme. Som kritik af en livsstil i den højere middelklasse er forestillingen ætsende. Æstetisk set ville den være udialektisk, hvis ikke det var for en sprød visuel poesi i en løbende relativ selvstændig kommentar. I korte mellem-spil mellem akterne overblændes drejescenen af stills med sørgmodige gigantiske nærbilleder af Hedda eller billeder af Hedda forvildet i en skov, ledsaget musikalsk bl.a. af *The Beach Boys*. I disse intermezzi får vi en ide om en anden Hedda i en anden verden, som dog ikke synes at influere på personerne i det tv-vinklede livsstilunivers, hvorfra selvmordet er den nærmeste udvej.

En truende Zeitgeist

Også på Thalia teatret i Hamburg sker afheroiseringen af Hedda Gabler inden for prosceniets billedramme med Stephan Kimmigs opsætning fra 2004 (prem. 27. nov.), der atter er på repertoire i foråret 2006. Her er interiøret endnu mere bizart. Hedda (Susanne Wolff) selv kalder det neo-organisk i sin samtale med Brack (Werner Wölbern). Formentlig har scenografen Katja Hass lagt hende dette ord i munden. Hass har angiveligt tilstræbt et krigerisk, forskruet rum med inspiration i en neo-organisk arkitektur, der i det væsentlige er computeranimeret (*Thalia Theater*, program til »Hedda Gabler« 2004, s. 43-44). Frem for alt er det et nådesløst, hvidt rum. Loft og gulv er skåret igennem af enkelte lige skinner eller revner med bøjede rør, som personerne kan læne sig op ad for en stund. En enkelt bænk kan minde om et hvilested for mennesker. En skulpturagtig 'skrue' i midten gemmer Tesmans arkiv, mens en glasvæg på bagscenen fører ud til en vinterhave.

Rummet er helt åbenlyst Heddas fængsel. I de første 3 akter bærer hun sin trøje som en spændetrøje med hænderne på ryggen, mens hun under samtaler skridter rummet af langs revnerne som en indespærret. Under en sådan afskridtning tager hun to gange i løbet af forestillingen sine sko og støvler af og på igen – tilsyneladende helt umotiveret. Selv en så uanselig intim adfærd bliver her udstillet og mærkværdiggjort som handling, mens det derimod falder 'naturligt' ind i scenebilledet, at hun slæber rundt med sin målskive, en mandshøj dukke fra 2. til 4. akt. Hvad anbringer Hedda i dette frivillige fangenskab? Vi bemærker, at der i starten og mellem akterne højlydt tændes og slukkes to gange for det totale scenelys som om en særlig lysmester er på spil her med et varselsblink? Lad mig til en begyndelse kalde denne lysmester, der overvåger det forvredne rum for en Zeitgeist.

Ibsens tekst på Schaubühne var moderniseret med lette forkortelser. På Thaliateatret er der radikale beskæringer. Scenen med tante Julle og hendes hat er væk, dermed også den tesmanske kærlige omklamring. Mange af Heddas replikker er strøget og erstattet af tavshed. Vinløv er ikke et ord Thalias Hedda bruger og hun taler heller ikke om en død i skønhed. Bortfaldet er således to helt centrale udtryk for Heddas skønhedslængsel, der sammen med selvmordet har været stærke indicier for opfattelsen af Hedda som tragisk skikkelse. Ændringerne betyder følgelig langt større jævnbyrdighed mellem Hedda og de andre, især Tesman (Felix Knopp). Endelig er vi blevet skånet for den underdanige tøffelhelte. Thalias Tesman er nok distræt, stolt af sit 'bytte', men på vagt over for Hedda, når hun forsøger at opnå noget. Han skiller sig ud fra traditionen og fra den oprindelig tekst på et væsentlig punkt. I slutningen af 4. akt, da det er afklaret at Løvborg er død og hans manuskript gået tabt, indtræffer i Ibsens plot det lille coup de théâtre eller melodramatiske trick, hvor Thea hokus pokus finder de små lapper i sin taske med Løvborgs diktater. Det kan arkivaren Tesman normalt ikke stå for og de begynder nu på deres rekonstruktion i et afsides rum, så Brack kan få lejlighed til at afsløre sagens rette sammenhæng for Hedda alene og gøre det klart, at han har hals- og håndsret over hende. Thalias Tesman hopper ikke på Ibsens kneb. Han reagerer slet ikke på Theas forslag, men bliver stående midt på scenen tavs, mens sandheden om Løvborgs død og pistolen kommer frem. Herefter forlader han scenen uden et ord og vender ikke tilbage. Ser han sin chance i Løvborgs død og manuskriptets endeligt? Løvborg (Hans Löw) og han er i deres umiddelbare fremtoning ikke så forskellige. De er kammerater og helt sikkert konkurrenter. Løvborg er den impulsive, nærværende og har ikke i denne udgave mistet sin aura, tilmed er han oprigtigt interesseret i Hedda. Det berømte – her håndskrevne - manuskript har han i en gammel mappe, som bliver skjult i Tesmans arkiv. På Schaubühne slår Hedda arrigt Løvborgs bærbare i stykker, mens hun snerrer: »Nu dræber jeg dit barn Thea«. Heller ikke denne dæmoniserede gestus tilstås Thalias Hedda. Hun tager Løvborgs taske med to fingre, bærer den ud og makulerer den. Hendes handling er en lakonisk og ironisk omvendning af den rituelle tilintetgørelse af Theas barn. I slutningen af 3. akt, hvor Hedda giver Løvborg pistolen, sidder de længe tavse uden at se på hinanden med hver sin pistol. Hedda mumler noget uhørligt, Løvborg nikker hvorefter han rejser sig og går. De har formentlig indgået en slags stiltiende dødspagt om at slutte livsfesten, som Hedda senere taler om.

Hedda bliver ikke stor, fordi de andre er små. Vi genkender hende naturligvis som negativ, urimelig, manipulerende. Hendes hovedmotiv er fortsat at få magt over en menneskeskabne, men med en vigtig tilføjelse. Hun vil også have magt over sig selv. Mod til at blive en anden, betror hun Thea i slutningen af 2. akt. Tydeligvis gør dette tilføjede motiv hende svagere, mere nysgerrig, mere impulsiv, mindre beregnende. Hedda bærer på en smerte og indesparrede følelser, der

aftegner sig som en grimasse af gråd og latter. Det er tiltagende smerte. Mens hun venter alene i mørket i begyndelsen af 4. akt, danser hun vildt som på liv og død, mere desperat end Nora, som Susanne Wolff også har spillet i Kimmigs regi i 2002. Da sandheden om Løvborgs død og hendes andel deri er afsløret, bliver hun ladet alene, både af Tesman og Brack. Hun har ingen at opføre sit selvmord for, som Ibsen i det mindste sikrede hende. Hedda vandrer rundt med sin maske af gråd og latter, tager langsomt pistolen frem og forsvinder off stage et øjeblik – kommer igen med en sandwich, som hun propper sig med. Knæler så og skyder sig i tindingen. Har Løvborgs ynkelige død profaneret deres pagt og fået hende til at travestere sit eget selvmord? Er det en sidste livsbekræftende gestus – eller instruktøren, der tilstår hende et sidste måltid? I hvert fald er det ingen frivillig heroisk død, men snarere en bitter tvangshandling.

Tilbage til forestillingens visuelle design. Rummet er ikke en bolig, men en tilstand. En postuleret overgribende mental tilstand, men i en forstenet depressiv og stivnet form. Ikke ulig performancekunstneren Robert Wilsons neo-mytiske scenerbilleder. Det er ikke et rum, der appellerer til den psykologiske realismes facetterede karakterportræt. Hedda viser os helt tydeligt sin indespærring gennem sin adfærd og bærer sine tvetydige følelser udenpå som en maske vi ikke kan overse. Her spilles direkte ud og det gælder alle. Der skabes et særligt konfrontationsmønster gennem dialogen: Hedda over for Brack – Hedda / Løvborg – Løvborg / Thea – Tesman / Hedda. Et replikskifte kan starte lavmælt og i ro, så stiger det pludselig hidsigt mod et crescendo, tilsyneladende ikke motiveret i emnet i sig selv, for derefter at falde til ro igen. Det kan virke som om personerne uafvidende hjemses af underliggende aggressioner, der frigør sig fra rummets forsteninger rent øjeblikkeligt. Heller ikke i denne forestilling åbner spillet sig på noget tidspunkt hverken i forhold til tilskueren eller i stiliserende distancer til rollen. Selv om spillet psykologisk set er minimalistisk som på Schaubühne, er det dog anderledes ekspressivt med sin konfrontationsstil og de tavse melankolske øjeblikke. Forestillingen refererer tydeligt nok til et samfund, gennemsyret af konkurrenceånd og ekstrem individualisme med aggression og melankoli til følge. Samtidig er der i endnu højere grad end på Schaubühne tale om en visuel dimension uden for personernes univers, men analytisk forbundet med dette. Den overgribende visuelle metafor hænger apokalyptisk truende over den (uanfægtede) dramatiske aktion som et Robert Wilsonsk landskab »der venter på menneskets gradvise forsvinden« (Müller i Lehmann 1999, s. 136).

Ibsens *Hedda Gabler* kan stadig blive en spydspids i en samfundskritik på den tyske scene. I 70'erne var stykket i Peter Zadeks regi med til at udforme en kritisk realisme på scenen. I dag synes det at deltage kompetent i udformningen af en neorealisme, der ophæver dikotomien mellem en subjektiv visualisering af indre landskaber, som har hørt modernismen til og en klassisk realismes karakterstudie. Eller om man vil mellem et postdramatisk og et dramatisk teater.

Eros i kampzonen

De danske opsætninger har til forskel fra de tyske anbragt scenen blandt publikum. Hermed aktiveres nogle basale relationer i teatret. Den fysiske nærhed bliver påfaldende. Kroppens inerti, såvel som dens skjulte impulser og dynamiske energier trænger sig på i oplevelsen uden dog at dæmpe skuelysten. Det er ikke muligt momentant at skabe distance til scenehandlingen f.eks. gennem tableauets billedudskæring, tværtimod bliver (andre) tilskuere uundgåeligt en del af synsfeltet, hvorfra i rummet scenen end anskues. I Peter Langdals iscenesættelse på Betty Nansen (*Hedda*, prem. 3. marts 2006) er scenen bygget op som en arenascene med tilskuere hele vejen rundt. En firkantet platform med en spejlagtig overflade hæver sig midt i salen. Den er belyst nedefra og aftegner en mindre firkant midt i, der viser ned til virtuelle rum. En trappe til den ene side fører off-stage. I hver sit hjørne af denne arena står en hvid mondæn lænestol. Så enkel er den her, konsulinde Falks villa – nu præsenteret som renoveret ministervilla, på en gang skue- og kampplads. Den umiddelbare overraskelse i forestillingen er dens cross-casting. Ikke fordi kønsbytning på scenen er noget nyt fænomen, men her er det ikke skuespilleren, der leger et andet køn, men rollen, der skifter køn. Tante Julle er blevet til en jovial onkel Julle (Jesper Langberg)– Thea en elskværdig bøsse Theo Elvsted (Nicolai Kopernikus) og Tesman er konverteret til en lesbisk karrierekvindinde Tesse (Paprika Steen), der synes at være oprigtig fornøjet ved at forsørge Hedda (Sonja Richter), som på sin side er blevet træt af sine eventyr med mænd, specielt en. Med kønskiftet har Langdal lukket nogle erotiske sprækker hos Ibsen. Til gengæld åbner han andre på vid gab til kønnets frie udspil med sikker sans for arenascenens appeller til fysisk ageren. Det gælder relationerne mellem Hedda, Brack (Tom Jensen) og Løvborg (Shanti Roney). Også Betty Nansens Hedda er ung. Tøset, sjusket og halvt påklædt med tøj spredt rundt om gør hun sin entré, får Theo ned på alle fire så hun kan ride rundt på ryggen af ham. Men hun er ikke nogen cool party-girl og hun kan meget andet end ride ranke, lade sig falde om eller danse rundt med sine pistoler som var det legetøj. Hun har konstant frustrerede energiudladninger med udfald som en hysterisk, men også som en desperat ung kvinde, når hun i 2. akt skriger til Brack: »Jeg keder mig«. Først og fremmest indgår hun i erotiske aktiviteter, både med Brack og Løvborg. Brack har ikke andet end sex i hovedet. Ustandselt forsøger han at tage hende, forfra eller bagfra. Hedda både afparerer tilnærmelserne og går ind i spillet. Gentagne gange opfører de en rituel parringsleg på midten af scenen, som de begge to synes at have fornøjelse af. Stolene i ringhjørnerne indkredser banen i den intime fight. Der er en slags time out her i begyndelsen, når personerne sætter sig i dem, f. eks. for at tale sammen. Men stolene rykkes tættere på gennem akterne, hvorved de snævrer kampzonen ind og til sidst væltes de omkuld. Noget uafvendeligt er på færde. Det skyldes Løvborg. Han spiller direkte ud straks ved sin entre. Mens

han stirrer ufravendt på Hedda, løsner han bukserne og tager sit maskinskrevne manus frem og smider det på gulvet foran hende. Nok har Theo beåndet det som forventet, men manuskriptet er åbenbart også inspireret af andet end ånd og nu kaster han straks sine visioner ind som pant i et spil, der alene vedrører ham og Hedda. Det er et erotisk spil af en hel anden karakter end parringslegene med Brack. Tydeligst demonstreret i deres lidenskabelige nærkamp i slutningen af 3 akt, hvor også stolene inddrages da Løvborg fuld og desperat dukker op for at lede efter manuskriptet. Ligesom på Thaliateatret indgår Hedda og Løvborg en slags dødspagt til slut, idet de danser rundt med pistolerne sat for hinandens pande. Men hvad vi især bemærker i scenen er, at Hedda faktisk giver ham manus tilbage, men han afviser det og det spredes på gulvet. Det er unægtelig en afvigelse fra plottet, men tjener til at understrege den egentlige drivkraft i Langdals koncept. *En erotisk dødsrute*, er undertitlen på forestillingen. Løvborg og Hedda er eksponenter for en passioneret desperation, som tilsyneladende ikke kan andet end ødelægge dem begge.

Langdals iscenesættelse forudsætter tilskuere tæt ved ringside, dog uden opfordringer til direkte medvirken. Det er trods alt hverken en boksekamp eller et peepshow, vi overværer, men et stærkt og pågående udspil af en utilpasset, men også ganske uheroisk skæbne, akkompagneret af visuelle hieroglyfagtige formationer, som lyset danner i en slags væltet perspektiv på platformen. Ibsen var »en mester i at skildre længslen efter drifternes frie udfoldelse i sin kunst« siger Langdal i programmet (*Betty Nansen*, program »Hedda« s. 4). Alligevel er det som om vi får gentaget en velkendt romantisk dikotomi mellem den store urealisable passion om den så nok så meget forstås som drifternes frie udfoldelse og de trivielle parringslege og tilfældige kønsløse parforbindelser.

Når de døde er vågne

Anderledes står det til på scenen i Aalborg, både hvad tilskuersituationen og drifternes udfoldelse angår. Her er forestillingen iscenesat af Ibsen-instruktøren frem for nogen i Norden, norske Terje Mærli (prem. 28. jan. 2006), og er uden tvivl den mest dristige og konsekvente af de fire. Vi sidder i et totalt blåmalet rum, hævet amfiteatralsk til begge sider over en ret smal gulvscene i midten af salen. Der er et flygel med blomster i den ene ende, et bord med stearinlys, nok til at brænde et manuskript i, i den anden, nogle forsøvede grene hænger demonstrativt fra loftet ned over det hele. Til den ene side danner salens dør ud til gaden ind- og udgang, til den anden er scenen foruroligende uafsluttet, undtagen når f. eks. tante Julle (Joan Henningsen) med en gestus fortæller os: »Går til terrassedøren og trækker forhænget fra«. Til samme side sidder skuespillerne på stole blandt os, hvorfra de dukker op i fiktionen. Mens vi sætter os, spiller Hedda (Meike

Bahnsen) på flyglet og da tante Julle i første scene deponerer sin elegante paraply hos en tilfældig tilskuere kan vi tro der er lagt op til en godmodig interaktion mellem scenen og tilskuerne. Men vi er ikke til en soiré med hyggepianist men en match for viderekomne, ikke egentlig på liv og død, for den sondring synes ikke at være relevant. Allerede i de første to scener får vi deltagerne på banen. De præsenterer oplagt sig selv, enten når de går i spil: »Jørgen Tesman, stipendiat og kulturhistoriker« eller når de nævnes første gang i dialogen: »Eilert Løvborg: kultur- og fremtidsfilosof«. Det foretrukne våben i denne fight er ikke kropslige excesser som på Betty Nansen, men verbale giftpile. De sender deres ironiske eller sarkastiske replikker mod hinanden fra uventet hold på den næsten tomme gulvscene, hvor de samtidig appellerer til os i et blik eller en indsmigrende gestus. Det gælder især Tesman (Michael Brostrup), tante Julle og ikke mindst Hedda. En sådan spydig, temperamentsfuld og ærekær Tesman har vi næppe mødt før. Ironien korrumpere de kærlige relationer. Således afviser han tante Julles fremstrakte arme, mens hun på sin side tager et førergreb om Heddas nakke, mens hun hvæser: »Gud velsigne og bevare Hedda Tesman, for Jørgens skyld«. Hedda er anspændt på banen fra starten, vittig, spydig og aggressiv i stigende grad, mens hun deler sine gnistrende blikke mellem os og sine med- og modspillere. Men hun kan også skal det vise sig være dybt sårbar.

Således spilles 1. akt teatralt ud i en vittig lystspil-stil, hvor alle kan gå ud og ind af spillet og klappe muntert af tøflerne, da Tesman viser dem frem. Forestillingen fremtræder indtil da som et citat af *Hedda Gabler* med en tekst, der er en let moderniseret og forkortet version af Hundredeårsudgavens. Det er her vi som tilskuere bliver taget som gidsler i positiv forstand, fascineret fanget i den kølige distance mellem det, der siges og måden, det siges på. I ironien er subjektet negativt frit ifølge Kierkegaard, dens hensigt er ikke andet end ironien i sig selv. Negativiteten er en vedvarende trussel her, ligesom karikaturen heller ikke er langt væk. Men forestillingen holder balancen; den ændrer langsomt stil. I slutningen af første akt forlader tante Julle, Thea (Camilla Gjelstrup), Løvborg (Jens Gotthelf) og Brack (Bue Wandahl) rummet og kommer herefter ind og går ud som de skal af døren til den ene side og 'bagevejen' til den anden. En ny alvor slår igennem og der skabes åbninger i sarkasmen. En af disse åbninger er Thea. Fri af ironiens svøbe træder hun frem som en levende indtagende, androgyn skikkelse, der tiltrækker både Hedda og Tesman. Hun giver oprejsning til det galleri af ydmyge Thea tosehoveder, som vi har mødt gennem tiden, også i de aktuelle tyske eksempler. I slutningen af 2. akt, da de er ladt alene af mændene, tvinger Hedda Thea i et kys og udkrænger rasende sin jalousi i det, så betages hun og falder et øjeblik fortvivlet på knæ foran Thea. Theas indflydelse på Tesman er mere varig. Et spørgsmål trænger sig på fra starten. Elsker denne Tesman overhovedet Hedda? Forestillingen giver ikke noget svar på hans kyniske kærlighed til hende, men i hans forkrampede glædessammenbrud ved Heddas falske tilståelse: »Jeg

gjorde det for din skyld«om manuskriptet, hun netop har brændt, forstår vi, at relationen til Hedda kunne have været oprigtig og kærlighedsfuld. Hvis den blev gengældt! Med Thea er det anderledes. Han har blik for hende fra hendes første entré, og da de i slutscenen går tavse, men indforståede rundt i deres lyskegle med hendes noter til Løvborgs tabte værk, har Tesman aflagt sarkasmen.

En hel central blotlæggelse sker naturligtvis i Heddas forhold til Løvborg. Heller ikke han tager del i spydighederne i starten. Hedda har kysset ham spontant i punchscenen, men driver sit spil med ham og Thea suverænt onskabsfuldt, som ventet. Da han overmåde fordrucken og rasende tumler ind af døren i slutningen af 3. akt, starter den afgørende scene mellem de tre som en nådesløs kampscene. Løvborg slynger brutalt Thea fra sig, styrter brølende efter Hedda, der smidigt undviger. Herefter klapper han, prøver afmægtigt at få publikum med, idet han fremstammer »Papirerne – nuvel da – papirerne, dem har jeg revet i tusinde stykker...«. Med et arrigt udfald mod Thea:» Det er livsmodet og livstrodsen, som hun har knækket i mig« jager han den fortvivlede kammerat af banen og Hedda gør klar til slutrunden i kampen om at få fingrene i en menneskeskæbne. Også hun klapper publikum op med sine replikker, mens hun sniger sig katteagtigt ind på Løvborg. Så indtræffer vendingen og en sprække åbnes situationelt på vid gab for Heddass sårbarhed, men også for vores som tilskuere. Tæt på hinanden løsner Løvborg famlende Heddass dragt, men uden at kunne røre hende, mens hun står stivnet, afventende. Intet sker. Hun giver ham så pistolen og da han lidt efter tumler ud med den, lader han døren til gaden uden for teatret stå åben, mens Hedda står med sit bare bryst og stirrer efter ham. Den dør, som indtil nu blot har været ind- og udgang, åbner for en fuldstændig tilfældig og hel indifferent virkelighed, og netop derfor virker den så truende. Hvad venter derude: friheden, døden eller det, der er værre skandalen eller fiktionens ophør? Grænsen for teatrets virkelighed, som vi alle indenfor er fanget i, trækkes brutalt op. Den åbne dør aktiverer momentant teatret som en provokerende begivenhed for alle involverede – en ustabil sfære af simultane muligheder og afsløringer.

Startede forestillingen i en vittig Noel Coward – komediestil slutter den snarere i Sartres helvede. Den døde Løvborg er nu melankolsk og velsoigneret til stede i periferien under Bracks forhør af Hedda, og tante Julle smiler triumferende ved udsigten til at få Thea og Tesman i sit hus. Hedda skyder sig som hun skal, går herefter i et skarpt skrålæs under en skærende musik over scenegulvet, standser så brat, mens de andre udbryder i kor: »Sådan noget gør man da ikke«. Ikke engang døden kan gøre en forskel. Kongenialt fordyber denne *Hedda Gabler* opsætning sig i undertekstens forgreninger af selvhad, kynisme, fortvivelse og kærlighedshunger.

Afsluttende

Alle fire forestillinger har tydeligvis integreret væsentlige stiltræk fra Lehmanns postdramatiske teater i sine nyfortolkninger uden at vige afgørende fra Ibsens masterplot. At de tyske eksempler skaber deres visuelle og spilmæssige fornyelser inden for Regie-theatrets (instruktørteatrets) rammer med et klart samfundskritisk mål, er vel ikke overraskende i forhold til en tysk tradition. De danske opsætninger derimod henter underteksten i dramaet frem i scenisk klartekst i et nærgående og - tillige i Aalborg - udfordrende samspil med tilskuerne. Den ene i et frodigt, men frustreret scenemiljø. I den anden er alle, tilskuere såvel som karakterer, intelligent tilfangetaget i en blå isbox. Der kan være en klar pointe i at rendyrke et perspektiv på dramaet som f.eks. Ostermeier gør det på Schaubühne, men det er alligevel *gåden* Hedda Gabler, der fascinerer os. Errol Durbach giver et bud på vores vedvarende interesse i dramaet, når han fremhæver det 'ubestemmelige' ved Hedda-skikkelsen i stedet for at betragte hende enten som heltinde, antiheltinde eller uhyre (2001, s. 95-106). Tvetydigheden er en vigtig kvalitet ved *Hedda Gabler*. I scenisk øjemed er det ubestemmelige som vi har set ikke alene knyttet til Hedda-karakteren, men til dramaet i sin helhed i en aktuel udfordrende kontekst.

Elin Andersen, lektor ved Institut for Æstetiske fag, afd. for Dramaturgi, har skrevet om Ibsen bl.a. i bogen *Den bristende uskyld*, Reitzels forlag, 1986 og i antologien *Den optiske fordring* (red.) Erik Østerud, Aarhus Universitetsforlag 1997. Blandt de seneste udgivelser er *Kroppens sublime tale* Aarhus Universitetsforlag, 2004.

Litteratur

- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater* (Verlag der autoren, Frankfurt am Main, 1999)
- Durbach, Errol: »'Sligt Noget'. Den astigmatisk stil i Ibsens *Hedda Gabler*« i Rekdal, Anne Marie (red.) *Et skjær av uvilkaarlig skjønnehet. Om Henrik Ibsens Hedda Gabler* (LNU, Oslo, 2001)

Noter

- 1 Blandt de vigtigste fortalere for Hedda som tragisk personlighed er Henrik Jæger i sin anmeldelse fra 1891, Else Høst med sin doktorafhandling *Hedda Gabler* 1958 og Helge Rønning i *Ord & Bild* 1973.



Hedda (Betty Nansen Teatret, 2005)
Sonja Richter
Foto: Signe Vilstrup

Erik Exe Christoffersen

GENGANGERE SOM PERFORMANCE

Ibsen udviklede med nutidsdramaerne (1877-99) en dramaturgisk og scenisk realismekonvention, som absorberer tilskueren i fiktionsrummet, men samtidig er der en række dramaturgiske greb som så at sige modarbejder realismen: markante symboldannelser, gentagelser, kompositionelle greb og ikke mindst intertekstualitet. Det, at Ibsens dramaer citerer, gentager, spejler og kommenterer hinanden indirekte, skaber en selvrefleksivitet, som ganske vist var vanskelig at se for samtiden. Ibsen griber tilbage til tidligere tekster og genskriver, spejler og varierer: *Hedda Gabler* genskriver træk fra *Et dukkehjem* med en fundamental anden slutning og *Når vi døde vågner* genskriver *Brandt*. Tekster komplementerer hinanden, således som eksempelvis *Gengangere* lader tilskuerne se konsekvensen af, at fru Alving bliver i hjemmet, ligesom Hedda komplementerer Nora. Enkeltværkerne afprøver tydeligvis forskellige muligheder eller retninger, som tilsammen viser den ibsenske mangfoldighed. Der er tale om en spejling mellem værkerne og i de enkelte værker som i *Når vi døde vågner*, hvor skulpturen gentages i den dramatiske nutid. Det gælder faktisk ofte, at Ibsen i sine værker har et indre værk som reflekterer, gentager eller spejler helheden. Det skaber en form for indre teatralitet og performativitet som tendens i Ibsens værk. Ibsens personer kan ses som skuespillere og roller, som undertiden forlader deres kontekst og opsøger nye. Det skaber en metafikcionalitet. Marvin Carlson beskriver, hvorledes denne optik er aktuel i en tysk opsætning af *John Gabriel Borkman*. Gennem teksten har man fået introduceret et manuskript, som Foldal har skrevet, og som Foldal og Borkman diskuterer på en måde, som spejler Ibsens tekst:

Foldal. Å, det er et frygteligt sørgespil-

Borkman (nikker til ham). Næsten lige så frygteligt som dit synes jeg, når jeg tænker over det.

Foldal (troskyldigt). Ja mindst lige så frygteligt.

Borkman (Ler stille). Men fra en anden side betragtet, så er det virkeligt en slags komedie også.

Foldal. En komedie? Dette her? (HU bd. XIII s. 76) .

I slutningen sidder Ella og Borkman ifølge Carlson

On the bench high on the recently constructed mountain, the turntable slowly moves them far upstage, almost out of sight and of hearing, as their lines along with Ibsen's stage directions are taken over by old Foldal, who appears on a small side stage down right, reading the tragedy which is his life work. The tragedy he

is writing, never quoted by Ibsen, is thus conflated with John Gabriel Borkman itself, a daring and original concept (Marvin Carlson: *'Unser Ibsen'*. 2003. Ibsen.net 2005).

En sådan slutning tilskriver Ibsen et metafiktionelt greb, der som nævnt er manifest i flere af Ibsens dramaer. Denne udvikling kan beskrives som en udvikling fra referentiel realisme, som henviser til et virkelighedsunivers, til modernismens autonomi. Handlingen bliver i stigende grad en kunsthandling, som fungerer dynamisk i forhold til tilskuerne i kraft af en betydelig ubestemthed. Ibsen etablerer en række performative handlinger i fiktionen og kommer derved til at problematisere teatret som dagligdagens blændværk. Dette greb betyder imidlertid også, at spillet som sådant ekspliciteres, teatret opløser realismens usynliggørelse af sig selv og påpeger fremstillingen som greb. Effekten er, at Ibsen skaber en dramatik, som både absorberer tilskueren i fiktionens illusion og samtidig mærkværdiggør denne i en reflekterende distance. Ibsen omtaler meget sigende sine værker som »galskaber« og yndede en ubestemthed i henvendelsen som i de senere værker bliver en deformation af det narrative forløb og karaktererne med gentagelsen som strukturskabende, billedskabende og opløsende greb. Hos Ibsen bliver det dulgte noget som tilhører modernitetens vilkår, specielt i de senere værker, hvor der er tale om en gennemført teatralisering af figurer som Hedda, Hilde og Irene. De forener det kunstneriske, uskyldige, jomfruelige med forførende dæmoni. De er maskerede og skulpturelle, og maskeraden skjuler en drift, en galskab og poesi, en længsel og en angst. Det drejer sig om overgangen fra liv til død, ligesom »Opstandelses dag«. Det samme gør Heddas bogbrænding og selvmord som et kunstnerisk tableau. Hilde minder Solness om en glemt fortid. Fortiden er en erindringskonstruktion, som i lige så høj grad er en »drøm«, som det er virkelighed. Hilde er både en reel rolle og en fantasifigur i Solness' univers. Hun er en af Solness' levendegjorde indre djævlé. Disse er 'skuespillere' og præget af det statuariske. Hilde udfører eksempelvis et danseagtigt partitur, hvor hun skiftevis fryser bevægelserne, lader blikket være indadvendt, taler som i søvne, med det glade tindrende udtryk eller det ubestemmelige udtryk i øjnene. Også Borkmann og Rubek er teatrale figurer med poseringer af tableauagtig karakter. Det er imidlertid også muligt med disse senere værker som baggrund at se samme tendenser i de tidlige stykker, hvor melankoliens 'tomme skuespil' og tilværelsens intethed fylder dagligstuen.

I og med at handlingsbegrebet i stigende grad bliver repræsentationelt og symbolsk, er det ikke mærkeligt, at kunsthandlingen bliver en del af den tematiske, retoriske og formelle handling. I *Når vi døde vågner* peger Ibsen på kunstens dobbeltkarakter som fiksérbillede, og kunstens tvetydighed fordrer et reflekterende publikum. Det tematiske og det indholdsmæssige væves sammen på en ny prismeagtig måde og det er som om »indholdismen« og det referentielle opløser

sig i sammenhæng med at oprindelsens essens viser sig at være tvetydig og gådefuld. Rollerne og dermed også dramaets forhistorie bliver i stigende grad tvetydig, hvilket forhindrer genkendelse og anagnorisis. Rollerne fremhæves som fiktioniserede og fortalte. De fremhæves som udsigelser gennem kunstiggørelse som gestuelle tableauer og bliver dermed mindre forståelige som psykologiske karakterer. Vi skal se, hvordan disse skulpturelle træk kan forstørres og gøres til genstand for iscenesættelse. I det følgende skal jeg beskrive nogle dramaturgiske overvejelser i relation til en iscenesættelse af *Gengangere* (Akademi for scenekunst 2006) ved instruktør Kirsten Dehlholm, kunstnerisk leder af Hotel Pro Forma.

Hotel Pro Forma og den klassiske tekst

Hotel Pro Forma (1985) forsøger i enhver forestilling at redefinere teatret: Hvad er det for en viden, som kan repræsenteres? Hvordan organiseres processen? Hvordan bruges teksten i iscenesættelsen og af performerne? Udgangspunktet er tværmedialt. Det vil sige at værket ikke er bundet til en bestemt medialitet men blander billedkunst og teater med lyd- og rumkunst. Hotel Pro Forma må opfinde præcist begrænsende kunstgreb og en strategi for begrænsning af muligheder og det tilfældige. Ofte er der tale om regler fra billedkunsten og forskellige typer af performative iscenesættelser: tableau, skulptur, gestus, parade, ritual, format, synsvinkel, lyd og billede dissonans. Der benyttes både regler fra landskabsmaleriet og det modernistiske eller minimalistiske spil mellem rum og flade. Hotel Pro Forma udspringer af billedkunstens udvikling mod installationskunst, men vægter i nogle forestillinger det temporære, dramaturgien og teatraliseringen af tid.

Hotel Pro Forma lader teksten være en funktion af forestillingen, hvis betydning opstår i processen. Teksten sideordnes med skuespillernes handlinger, lys, musik og scenografi i en simultan mangfoldighed. I princippet fritager det teksten for en henvisende funktion og man kan koncentrere sig om at fremstille den ved at fremsige den på en særlig måde af børn, af skuespillere eller ikke-skuespillere, som sang, som billedprojektion, som tegnsprog eller som båndet tale. Dramaturgien kan beskrives som en sammenvævning af samtidige stemmer, der tilsammen udgør en konstruktion. Gentagelsen af teksten bliver ikke en symbolsk repræsentation, men en allegori, der ser teksten som en samling af tegn uden en substantiel reference til tekstens sandhed eller virkeligheden. De forskellige kunstformer blandes uden at reduceres til en ensartethed. Det betyder, at forestillingernes repræsentationskarakter er bevidst uigennemskuelig og med en spænding mellem det visuelle rum og tekstens indhold. De tekstforfattere, som Hotel Pro Forma har benyttet, er meget forskellige og har ofte ingen relation til teatret.

Hotel Pro Forma skaber en iscenesættelse af spillet og rummet og af iagttagel-

sesmåder. Scenen kan etableres hvor som helst, også på et traditionelt teater, hvor teaterrammen bliver en del af iscenesættelsen. Opførelsen er et skulpturelt objekt, som påvirker tilskuernes sanser i det tidsrum, forestillingen varer. Det fysiske rum med dybde, balance, proportioner, farver, tempo, rytme, spændinger og relationer skaber en orientering eller desorientering, som er baggrunden for tilskuerens kunstblik. I den forstand er disse forestillinger iagttagelsesmåder på virkeligheder. Fugleperspektivet, dybden, spejlbilledet og fordoblingen er sådanne synsmåder, som kan oversættes til konkrete formelle perspektiver. Det er koder, symboler eller psykiske strukturer, som udsættes for ny-iscenesættelse, hvor de konkretiseres således, at den fortolkende eller afkodende dimension hos tilskueren forrykkes og bliver en sensorisk oplevelse. Det er en kuratering, der udstiller og iscenesætter traditionernes sanselighed. Fraværet af normer giver netop mulighed for valget af en regelpoetik, og det er i den personlige holdning til valget, man kan tale om pathos. Pathos er traditionelt forbundet med det lidelsesfyldte, det indlevede, som opstår gennem narration og karaktertegning. Her er det imidlertid pathos som det rensede, indarbejdet i det enkeltstående, det unikkes autenticitetseffekt. Ved siden af denne pathos ligger der en selvrefleksion eller konstruktionsbevidsthed, som er medvirkende til at skabe distancen. Pathoseffekten ligger i det stramme, det disciplinerede, konceptuelle valg, som opnår karakter af noget enestående og noget ophøjet. *Pathos* opstår gennem konceptets forblændelse, genfortryllelse eller særliggørelse og skaber et blik på objekterne som tabt væren.

Hotel Pro Formas greb har vist sig virksomme i forhold til klassiske tekster, som opføres således, at de fiktive universer med proportioner, afstande, skalaforhold og dimensioner opløses. Den formelle præsentationsform åbner tekster og skaber en abstrakt, distanceret ramme, som gør nærværet og pathos mulig på nye måder. Eksempelvis lavede Kirsten Dehlholm i 1996 en arbejdsdemonstration på Afdeling for Dramaturgi, hvor *Mågen* af Tjekhov blev iscenesat i Århus Rådhus, i et rum hvor man fra balkoner kan se ned på gulvet. *Mågen* blev set i fugleperspektiv. Det var et optisk perspektiv på Tjekhov, som var med til at vriste ham fri af en naturalistisk og realistisk konvention, så stykket og figurerne blev set i forhold til et vekslende perspektiv. Det fugleperspektiv, som ofte forbindes med Tjekhovs særlige realistiske ironiske dramaturgi, blev her et konkret fysisk perspektiv på Tjekhovs tekst, som altså i bogstavelig forstand blev set fra oven, og opførelses-situationen blev hele tiden understreget i kraft af den vertikale optik.

I forbindelse med en anden workshop i 2002 blev der arbejdet med Ibsens *Gengangere*, og grebet var her den enkle formalisering af gangbaner (med maler-tape) for skuespillerne, som ikke måtte overskrides, og meget formelle instruktionsregler. Skuespillerne kunne skifte mellem at råbe, hviske og tale, eller de kunne skifte mellem at stå, gå og løbe. De skulle ikke tage hensyn til tekstens interkommunikation og derfor ikke se på hinanden, men udelukkende være i deres egen bane. Hermed elimineres underteksten, og der skabes rene plastiske

arrangementer, som dog rummer betydelige overraskelser og nye betydninger i forhold til synskonstruktioner i Ibsens tekst. Hotel Pro Formas metode demonstrerer muligheden af at dissekere og fragmentere teatrets elementer og genopføre teatrets repræsentationsformer i nye kontekster, som er reflekser, medrivende, pirrende og suggererende for blikket og høresansen i tilknytning til opførelseskunsten. Metoden kan kort sagt fungere som ramme for kunsttraditioner og dermed perspektivere fremtidens kunst, men også forandre fortolkningen af fortidens kunst. De ubestemtheder, tomrum eller undertekster, som alle kunstværker rummer, kan suge energi til sig og fyldes med nye betydninger, idet synsvinklen og udsigelsens form ændrer sig.

Gengangere

Gengangere. Et familiedrama i tre akter (1881) er struktureret omkring Helene Alvings indvielse af et børneasyl til minde om manden, afdøde Kaptajn Alving. Sønnen Oswald er vendt hjem for at deltage, men også fordi han er syg, og fordi han er interesseret i stuepigen Regine. Derved kommer han som en genganger til at spejle faderen og dennes forhold til stuepigen Johanne, Regines mor. Også pastor Manders, som i ungdomsårene havde et kærlighedsforhold til Helene Alving inden hun blev gift og måske efter, er kommet til hjemmet for at deltage i indvielsen.

Tekstens plot, af næsten kriminalistisk tilsnit, er kun tilsyneladende hovedsagen. Det centrale er genkomsten af fortiden i nutiden som ny handling med bevidste eller ubevidste hensigter. De handlende personer bidrager til stadighed med aspekter og synsvinkler på fortiden, men der er ikke en alvidende fortæller. Alle mangler viden på grund af fortrængning eller informationer, de ikke har fået. Fru Alving ved ikke, at Oswald er døende. Oswald ved ikke, hvorfor han er syg, og da det endelig går op for ham, at han har arvet faderens sygdom, forekommer oprindelsen ham ligegyldig. Regine ved ikke, hvem hendes far er, eller at Oswald er syg. Manders benægter sin kærlighed til fru Alving og ved ikke, hvilket familieliv han overlod hende til, da han i sin tid tvang hende til at følge pligten over for ægteskabet. Engstrand kender tilsyneladende ikke Regines herkomst, selvom han naturligvis ved, at han ikke er hendes biologiske fader. Miskendelse, bedrag og fravær af liv trives på alle planer. Sandheden om fortiden og den døde kaptajn Alving er tvetydig, ligesom årsagen til branden er uopklaret. Fru Alving svigtede kærligheden til Manders ved at gifte sig, flygtede og blev sendt tilbage af Manders. Hun søgte at beskytte sønnen ved at sætte ham ud og skabte en forfalsket repræsentation af Kaptajn Alving. Det betød, at Regines sande herkomst måtte hemmeligholdes. Hun markerer radikale synspunkter samtidig med, at hun fremstiller Alvings handlinger som det afskyeligste. Hun ændrer fremstillingen således, at det nu hedder sig, at Alving var en livsglad mand

og benægter til det sidste Osvalds nedarvede sygdom. Disse fremstillinger har et gennemgående fravær af sandhed. På sin vis er det uvist, om hun og Manders var forelskede, og ret beset er pastor Manders en yderst tvivlsom 'elsker'; barnlig, forfængelig og angst for at miste en hårdt tilkæmpet position. Kaptajn Alvings sande karakter fortøner sig ligeledes som barnlig og ubehjælpelig. Fru Alving har skjult sig bag en række maskeringer, der én for én fjernes, og den sidste og måske vigtigste måske *moderrollen*, viser sig at være tvivlsom, da hun skal ofre moderskabet.

Fru Alving er som Peer Gynt et løg uden kerne. Osvald sygdom gør det muligt for hende at fastholde ham som et barn uden grænser og sprog og hun må »næsten velsigne din sygdom« (HU bd. IX s. 125). Spørgsmålet om skyld rettes imidlertid ikke mod en enkelt, alle fem personer er bedraget af illusionen om både friheden og lov og orden. Alle er *tombændede* og har mistet andel i livsglæden. Sandheden er en umulighed og loven baseret på tilfældighed og blændværk (de falske fædre). Det chokerende er at familiehjemmet er præget af lovens fravær. Loven har teatraliseret sig som en performativ proces betinget af talen og dødens genkomst (som Genfærdet i *Hamlet*). Det retoriske optræder i en dobbeltkonstruktion. Ibsen skaber et symbolunivers, men samtidig er der fokus på det retoriske som blændværk. Talemåder fordrejer virkeligheden og mulighederne for en virkelighedsforståelse. Fokus er denne miskendelse, som man finder både som tema og form i dramerne, og som spærrer for erkendelse som en skærm for virkeligheden. Det retoriske benyttes bevidst og ubevidst af personerne til at gennemføre deres handlinger eller undskylde manglende handlinger og på værkets retoriske plan gentages begreber og replikker, scener, figurer og objekter som spejlinger og dobbeltgængere. I *Gengangere* er det Osvald, som gentager faderen, ligesom Regine moderen. Manders gentager Engstrand, og fru Alving gentager sig selv i et forsøg på at vende tilbage til det »oprindelige« mor-barn symbiotiske forhold med en sproglig og psyko-fysisk opløsning til følge.

Et performativt ritual

Ibsens tekst er stramt kodificeret. Det gælder replikker, gentagelser, entreer og exitter, bevægelserne i rummet. Scenerummet har dybde, bredde og højde med forgrund og mellemgrund (blomsterværelset) og baggrundens fjelde og med kammerherrens værelse ovenpå. Denne sammenhæng mellem tekst og scenisk konvention brydes i Dehlholms iscenesættelse med henblik på at frisætte teksten og skabe nye receptions muligheder, ikke blot som nye fortolkninger, men som perceptions muligheder. Det vil sige at de regler som instruktionen benytter skaber et nyt rum for teksten og teksten skulptureres i stedet for at gestaltes psykologisk. Reglerne har deres oprindelse i billedkunst, dans, arkitektur, skulpturkunst, rumkunst og hverken kan eller skal legitimeres hermeneutisk. Arrangementet er

primært visuelt og skulpturelt og benytter tekstens rum som oversættes gennem billedets konkrete konventioner: rammen, fladen, afstand og dybde, skygger og fordoblinger, perspektiv og fokus. Samtidig oversættes den fjerde vægs konventioner til rituelle gestus, som eksempelvis det rygvendte, at de ser eller ikke ser på hinanden. Miskendelsen og underteksten, tekstens retoriske gentagelsesstruktur, konkretiseres og formaliseres således at disse koder mærkværdiggøres eller ritualiseres, ligesom branden og solen ekspliciteres som lyssætning.

Alle personerne har deres dobbeltgænger undtagen Engstrand, som går på knæ som den falske Kristus, hvis spil til gengæld er det mest personlige. De to Manders er entydige og tvillingeagtige. Regine har både en fræk og en dydig side, Oswald en dæmonisk og en barnlig, og fru Alving er den mest tvetydige, idet den ene visker, og den anden taler højt.

Forløbet i forestillingen bevarer et narrativt forløb fokuseret omkring Oswald og rummer tekstens afdækning af fortiden. Samtidig er teksten beskåret og replikker gentages som ekkoer, undertiden som en form for disorientering, undertiden med en særlig ladning af replikken, eller teksten udtales neutralt uden at den fortolkes. De fleste sekvenser er fastlagte, men visser er improviserede. Udover at repræsentere tekstens karakterer fungerer personerne som lydcor, der gentager replikker og enkelte regibemærkninger.

1. akt bevæger personerne og dobbeltgængerne sig frem og tilbage i hver sine baner uden at se til siden. I forhold til tilskuerne veksler de således mellem nær og fjern. Rummet er åbent og afgrænset af lys. Performerne ser insisterende på tilskuerne, idet de går helt frem i forgrunden. En enkelt gang brydes skematikken. Alle performerne ser på Oswald ved Manders replik: »Da Oswald kom der i døren med pipen i munden, var det som jeg så hans far lyslevende«.

2. akt bevæger de sig i en firkant i den bagerste halvdel af scenen. Spillerne går rundt i firkantens yderbane og må ikke overhale hinanden, men må vende sig mod hinanden ind i mellem. Med rullegardinerne skabes der et nyt rum, idet de langsomt rulles ned af Regine. Der skabes således et rum i rummet. Enkelte gange brydes skematikken. Akten slutter med at rummet er lukket med gardinerne som farves dybrøde under branden.

3. akt foregår i den bagerste del af scenen, hvor de følger linjer på tværs af rummet. Oswald sidder allerede bag bagvæggen rullegardiner som skygger. Manders og Engstrand forsvinder ud af sidevæggen. Fru Alving forsvinder bag gardinerne i bagvæggen, mens Regine som den eneste bliver stående til sidst. Regine bliver på den måde udenfor »hulen« og citerer Oswalds replik: »Du kommer ikke ud og ingen kommer ind«. Hun signalerer ikke en »stor« frigørelse eller erkendelse, men en vilje til overlevelse.

Der er flere principper bag iscenesættelsen af *Gengangere*:

1. Intertekstualitet. Ibsens tekst er en overmaling af *Kong Ødipus* (Olav sættes ud som Ødipus og vender hjem til moderen efter faderens død) og *Hamlet*

(Hamlet vender hjem efter faderens død og forstyrres af faderens genfærd) og foregriber på mange måder *Slutspil*, hvor Clovs centrale replik som bekendt er »Nu går jeg« (og bliver stående) som et ekko af *Et dukkehjem* og dermed også et ekko af *Gengangere*, som jo i sig selv er et ekko af *Et dukkehjem*, hvor fru Alving i modsætning til Nora netop bliver. Intertekstualiteten understreger genkomsten også på et kunstnerisk plan af en tradition, som varieres og performes.

2. Platons skygger. I *Gengangere* er personerne som fanger i hjemmet. Tradition, sprog, normer er blændværkerne som spærrer for virkeligheden (solen). Personerne bliver adskilt fra solen som livsglæde, oplysning, indsigt og selvindsigt. Det peger på en fænomenologisk effekt og interaktionen mellem scene og tilskuer på det performative niveau. I slutningen står solen op og blænder tilskuerne. Ibsen har formodentlig tænkt det som en symbolsk effekt, men i nutidens teater kunne et kraftigt lys fra bagscenen blænde tilskuerne og konkretisere valgsituationen for den enkelte. Ibsen bryder det absorbtive til slut i dramaet og skaber en teatral henvendelse i og med, solen ser tilskuerne i øjnene, så de enten må blændes, se ned eller fastholde smerten. Tilskueren har som Platons frisatte fange mulighed for at vælge (jf Regine). Blændværket er et vilkår, som tilskueren kan erkende.

3. Gentagelser. Gentagelsesmotiver spiller en afgørende rolle i Ibsens tekst, hvor personerne gentager hinanden og sig selv i en uendelighed. Ekko princippet gælder både i forhold til enkeltreplikker, strukturelt og i forhold til gentagelsen af fortiden. Gentagelser er både symbolskabende og strukturerende for plottet, men har også en betydningsopløsende funktion som med »håndsrækningen« og »solen«. Begge begreber mister betydning og negeres i kraft af gentagelsen så universet tømmes delvis for betydning ligesom hos Beckett. Det, der bliver tilbage, er netop gentagelsens betydning.

4. Den springende dramaturgi. Dramaturgien hos Ibsen er ikke blot lineær og aristotelisk den bevæger sig også frem og tilbage, idet fortiden gentages og genspilles. Man kan naturligvis tale om en kronologisk fortælling, men plottet springer frem og tilbage og sætter tilskueren på prøve som detektiv og sporfinder. Tilskueren skal som en anden Sherlock Holmes løse gåden. I den forstand skaber teksten en aktiv relation til tilskueren og Dehlholms montage forsøger at eksplicite og styrke tilskuerens detektiviske tilbøjelighed ved at fragmentere teksten, gentage og spole frem og tilbage. Derved fremstår teksten som tekst løsrevet fra illusionsrummet. Skuespillerne performer teksten. Det vil sige, at de siger teksten som tekst, mens de går, står og sidder. At fremsige teksten bliver nærmest et udsigelsesritual. Det kunne minde om Tesmand og Thea Elvsteds forsøg på at samle fragmenterne bag Løvborgs manus i *Hedda Gabler*. De hverken kender eller forstår betydningen af værket, men selve handlingen at samle får en rituel, ekstatisk betydning på linje med Rubek og Ireas forsøg på en genopførelse af »Opstandelsens dag«.

Gentagelsen som kompositionsteknik

Gentagelsesteknikken i Kirsten Dehlholms instruktion er som nævnt på ingen måde fremmed for Ibsen, og kan perspektivere og fremhæve dette greb, som gør Ibsen mere modernistisk end sædvanlig. I *Gengangere* veksler brugen af gentagelse fra teknisk virkemiddel til tematisk figur. Genkomsten er knyttet til forhistorien og drejer sig om at blive repræsenteret eller symboliseret for ikke at blive glemmt eller fortrængt fra historien. Repræsentation er både et tema og gentagelsens formelle form reflekterer repræsentationens mulighed eller umulighed. Gentagelsesstrukturen skærper tilskuerens opmærksomhed i forhold til en frigørelse og opløsning af binding til fortiden, men gentagelsen fungerer også som en betydningsopløsning inden for fiktionen (se Lis Møller 1999). Solen og ilden er eksempelvis sådanne genkomne symboler som både sammenfatter og opløser. Det vil sige, gentagelsen skaber en form for meningsløshed og fremmedgørelse, hvor frigørelsesperspektivet fortøner sig. Gentagelserne skaber en form for tomrum, hvor sprogligheden og det retoriske opløser sig og modstilles en sprogløs realitet som solopgangen i *Gengangere* (og lavineskredet i *Når vi døde vågner*). Ibsens symbolkonstruktion er med til at skabe betydning, men samtidig også med til at opløse betydningen som entydig. Dette understreges i og med handlingens klimaks (Osvalds opløsning) modstilles eller spejles i en modsat handling (solopgang). Samtidig findes der i værket en modstilling af kunsten som det nøgne, det essentielle, det rene liv over for kunsten som drøm, tvetydighed, projektion og forstillelse. Det forekommer at være en indre modsætning hos Ibsen. Snart er der tale om demaskering og afklædning, snart er den »nøgne« slutning en forførende maske, som kan betvivles, som alle andre former for maskeringer.

På et psykologisk plan kan man tale om gentagelsestvang, det traumatiske vender tilbage, og teksten afslører en binding i fortiden (se Østerud, 1997, 1998). Gentagelsen kan få karakter af en leg eller bemestring som Noras dans, der sammenkæder den helbredende handling i fortiden med et selvdestruktivt begær i nutiden. Gentagelsen skaber et mønster, som unddrager sig personernes intentionalitet og får karakter af noget dæmoniseret, noget »unheimlich«. Gentagelseslogikken er et mønster i legen som minder om seksualitetsangsten, dødsdriften og begæret efter det reelle, hvilket er begæret efter en mangel i det symbolske, men hvis realisering har subjektets opløsning som konsekvens. Opløsningen af subjektet og den symbolske orden er to sider af samme sag og efterlader en stemning af meningsløshed. Sluthandlingen får karakter af en tom automatisme, som hverken er meningsskabende eller frigørende, men som peger på det reelle som opløsningens dynamik. Det hænger sammen med Ibsens univers, som er præget af det faderløse og i symbolsk forstand det lovløse. Det meta-dramatiske moment skaber en grundlæggende tvivl med hensyn til det »autonome jeg«, oprindelsen, skylden og fortolkningen.

Gengangere og Ibsens nutidsdramaer handler om modernitetens tendentielle opløsning af traditioner, værdier og love, som både en positiv mulighed og en form for negativ destruktion af handlemuligheder. Ibsens værker reflekterer en udpræget tomhedsfølelse, en hjemløshed og en intethedsfølelse og dermed også en manglende mening eller helhed i livet. Der opstår en form for ustabilitet, manglende orden og forståelighed. En af de gentagne symboldannelser er sygdomsbilledet, smitten som trænger ind og opløser det organiske liv, fragmenterer og skaber angst, fejhed og resignation. Over for dette sygdomsramte univers, som også fremstilles som et fængsel, bliver det et spørgsmål om at søge og fremstille frihedens muligheder, eller måske nærmere at vise frihedens indre og ydre fjender. Som et gennemgående træk kan man sige, at det er i kunsten friheden lader sig realisere. Dog ikke ustraffet og ofte med galskaben og døden til følge.

Især i værker som *Når vi døde vågner* og *Bygmester Solness* er det et spørgsmål om at gentage fortidens kunstdrøm ved at gå ind i kunsten som et særligt utopisk sted. Ibsen understreger netop kunsthandlingen i begge værker ved at lade Hilde og Irene være kunst- eller drømmefigurer i mandens univers (selvom de også er realistiske personer) som Osvald til en vis grad er fru Alving's »drøm«. Irene peger tilbage på *Bygmester Solness* med sin sidste replik »Og så helt op til tårnets tinder, som lyser i solopgangen«. Solness' opstigning bliver en gentaget iscenesættelse af Hildes drøm, Rubek og Irene lever »Opstandelsens dag« og omskaber den i en ny lignelse, »i din lignelse, Irene« (HU bd. XIII s. 340), en slags epilog i forhold til skulpturen. Hedda, Borkmann, Solness, Rubek og Irene genskaber kunstens rum, de gør det umulige og gennemfører en absolut frigørelse i form af en teaterhandling, som forvandler scenen til et stykke i stykket og de øvrige personer til tilskuere. Hilde stammer fra *Fruen fra havet* og altså et andet stykke. Faktisk er der tale om et epistemologisk sammenbrud, idet to virkelighedsuniverser, som tilsyneladende er lige virkelige og autonome, altså her blendes. Det hænger ikke sammen, og det er ikke tilfældigt at både Hilde og Solness indrømmer, at de ikke finder sammenhæng i bøgerne (bd. XII, s. 76). Relationen mellem Hilde og Solness har en skabende karakter, hvor fortiden subjektiveres som allegori. Hilde er den dynamiske kunstneriske drivkraft, som er grundlaget for at bygmesteren kan skabe »luftslotte« i form af opstigningen som en teatral scene. Og luftslottet bliver netop et scenisk kunstværk:

Hilde: Jeg hører sang. En vældig sang! (råber i vild jubel og glæde.) Se, se! Nu svinger han med hatten! Han hilser herved! Å, så hils da op til ham igen! For nu, nu er det fuldbragt! (river det hvide sjal fra doktoren, vifter med det og skriger opad.) Hurra for bygmester Solness! ... (ligesom i stille, fortvivlet triumf.) Men helt til toppen kom han. Og jeg hørte harper i luften. (svinger sjalet opad og skriger i vild inderlighed.) Min, - min bygmester!« (XII, s. 123)

Dobbeltheden mellem den kunstneriske ramme og den religiøse parafrase er markant. Sjalet får karakter af ligklæde og dødseblem. Scenen har en markant reference til opstandelsen og Kristus død på korset (det er fuldbragt), som på en måde dementeres med faldet. Samtidig er det en form for selviscenesættelse og en overskridelse for Solness vedkommende, en realisering af det umulige, mens Hilde realiserer sin billeddrøm. Her er den ubestemmelighed, gådefuldhed og mystik, som præger figuren Hilde central. Ikke blot er virkelighedsreferencen ubestemt og tilhører et andet stykke, det er ikke muligt at vide om fortidshændelserne er noget hun opdiger eller som rent faktisk har fundet sted. Ibsen er også omhyggelig med i regibemærkningerne at påpege hendes ubestemmelige udtryk i øjnene, ligesom hendes ekstatiske oplevelse af slutningen grænser til at være billedsyner.

Bestræbelserne på at udtrykke sig, skabe kunst eller repræsentation er i værkerne forbundet med herkomst og frigørelse, sublimering af begæret efter liv. Det betyder at fiktionens problemstillinger, motiver og begærsforhold i forhold til livet overalt er forbundet med lignende problemer knyttet til repræsentation, begæret efter kunst, genkendelse og anerkendelse og nødvendigheden af at udtrykke sig for at blive sig selv. Karaktererne indgår i en retorisk gentagelses- og spejlingsstruktur, som dementerer et samlende enhedsligt subjekt. Subjektet er i stigende grad fragmenteret og usammenhængende, disharmonisk og spaltet, som teksten i sig selv er det. Hvem der taler, er på mange måder uklart, netop fordi der er noget »fordulgt bag al din tale«, som Rubek siger til Irene, og hun svarer »Hvad kan jeg gøre for det? Hvert ord, jeg siger dig, hviskes mig i øret.« (bind XIII, s. 235). På et realistisk plan er Irene muligvis sindssyg, men samtidig er hun en retorisk figur, som må ses i sammenhæng med de øvrige og ikke mindst med hendes »skygge«, den tavse sortklædte diakonisse. Hun er også den levendegjorte statue, som Rubek drømte om. Hun ikke blot repræsenterer, men er den stivnede krop, som bevæger sig langsomt i demonstrative positioner med et blik, som intet synes at se. Hun skrider frem som en marmorstatue (som Hedda Gabler) og er i den forstand objektgjort af Rubeks kunstneriske deformation. Regiens detaljerede beskrivelse af Irene giver nærmest et billede af en Butoh-dansers slowmotionsagtige bevægelser. Det statuariske udtrykker en tidsløshed i forhold til karakterens ubestemmelige alder, som minder om Hilde. (Se Helland. 2000).

Irene er som figur på grænsen mellem en psykologiske karakter og en abstrakt »genganger«. Det er netop denne karakter af gengangere som artefakter og skulpturer i rummet, fremsigende tekst som hviskes i øret, med deres fordoblinger og tekstlige ekkoer, som karakteriserer Dehlholms gengangeriscenesættelse. Forestillingen er ikke opførelse af fiktion, men en rituel gentagelse af teksten, en »tilfældig« samling af teksten, efter at den er blevet brændt eller sønderrevet. Teksten bliver til som en mulighed i dette rum og fremsagt af disse performere uden hverken ironi eller pathos. Betydningen knytter sig både til tekstens genkomst i mørket, men også til performernes fremsigelse af teksten. Hvorfor denne

tekst, hvorfor her og nu, hvorfor Ibsen? Hvorfor disse performere, hvad betyder genopførelsen af Ibsens »galskaber«? Det kan ikke besvares entydigt, fordi det er en dobbeltbetydning, et fikserbillede, i stil med de billeder professor Rubek nævner i Ibsens sidste værk *Når vi døde vågner*.

Erik Exe Christoffersen (1951). Lektor, Institut for Æstetiske fag, Aarhus Universitet fra 1982. Har skrevet om Henrik Ibsen og Hotel Pro Forma i *Teaterhandlinger* (udkommer på forlaget Klim november 2006). Har desuden fungeret som dramaturg i forbindelsen med denne opsætning af *Gengangere*.

Litteratur

Erik Østerud (red.): *Den optiske fordring*. Aarhus Universitetsforlag 1997.

Erik Østerud: *Theatrical and Narrative Space*. Aarhus Universitetsforlag 1998.

Lis Møller: *Gentagelse, genkomst og fordobling i Henrik Ibsens nutidsdramaer*. In: Ny Poetik nr. 9, 1999.

Frode Helland: *Melankoliens spill*. Universitetsforlaget 2000.

Gengangere

Akademi for Scenekunst med tekst af Henrik Ibsen.

Instruktion og koncept: Kirsten Dehlholm/Hotel Pro Forma

Lys: Jesper Kongshaug

Dramaturgi: Erik Exe Christoffersen

Kostymer: Christina Peios

Konsulent: Torunn Kjølner

Skuespillere: Anders Høgli, Mads Pettersen, Solveig Mohn, Thea Fjørtoft, Niklas Westerberg, Kim Atle Hansen, Christina Nicolaisen, Mona Solhaug og Joao Pamplona.

ANMELDELSER

Hvilken Ibsen?

Af Erik Exe Christoffersen

Ovenstående er Anne Marie Rekdals spørgsmål i hendes bog *Skolens Gjenganger? – et pædagogisk blik på Ibsen* (Aschehoug, 2004), som er et forsøg på at diskutere den pædagogiske brug af Ibsen. Det drejer sig om forskellige forskningstraditioner, som har set meget forskelligt på Ibsen. Rekdals tilgang er receptionsanalytisk og sigter på en interaktion mellem læser og værk. Det drejer sig om udviklingen af identitet og subjektivitet og dertil en vægtning af den side af Ibsen, som problematiserer subjektet som en fast, stabil kerne.

Følgende er en omtale af nogle af de senere års udgivelser om Ibsen. Der er langt fra tale om en komplet oversigt, men forhåbentligt et signalement af de nyere læsninger, som har betonet allegoriske, barokke og modernistiske tilgange frem for referentielle og symbolske. Man har fokuseret på teatraliteten i Ibsen og forskellige former for refleksion over teaterkunsten og selve repræsentationshandlingen.

Anne Marie Rekdals *Frihedens dilemma – Ibsen lest med Lacan* (Aschehoug, 2000) drejer sig om subjektets betingelser for individuel frihed. I den lacanske optik er det en umulighed. Subjektet er uden nogen egentlig kerne og fremmedbestemt dels gennem imaginære forbilleder, dels gennem den symbolske kastration, der danner det sproglige subjekt. Sproget er ubevidste struktu-

rer, som konstituerer subjektet i den samfundsmæssige orden. Rekdal analyserer Noras exit som en indskrivning i den symbolske orden, og denne indoptagelse af Loven i meget bred social, adfærdsmæssig og udtryksmæssig forstand, betyder samtidig et tab eller en fortrængning af et absolut begær og en nydelse knyttet til *det reelle*. Det er markant, hvorledes Nora i slutopgøret med Helmer indoptager en ny talemåde og aflægger sig det metaforiske sprog, som tidligere i teksten har domineret. Begreber kommer simpelthen til at betyde noget andet end tidligere. Det er frihedens dilemma: den absolutte nydelse eller frihed (som Nora kalder *det vidunderlige*) bliver til ufrihed, galskab eller selvdestruktion (som det er ved at ske for Nora), hvis ikke der forekommer en begærssublimering. Overgangen til den symbolske orden via den symbolske kastration betyder opgivelsen eller fortrængningen af den oprindelige nydelse, som erstattes af 'dannelsens' sublimerende nydelse. Det centrale Lacan-begreb for Rekdal i forbindelse med analysen af *Et dukkehjem* er *jouissance*. Noras mere eller mindre ubevidste nydelse ved overskridelsen af loven. Det gælder lige fra den store forbrydelse, hvor hun har underskrevet i faderens navn for at redde Helmer, til mindre overtrædelser af forbud, som eksempelvis nydelsen af makroner, den erotiserede relation til Rank og ikke mindst den ekstatiske nydelse ved dansen, Tarantellen, som netop rummer dobbeltheden af fortabelse og subjektets dannelse. Noras udgang kan også ses som en overskridelse, der er

forbundet med nydelse af destruktion. Rekdal henviser bl.a til Lacans analyse af Antigones parallelle lovovertrædelse, hvor hun begraver sin bror på trods af statens forbud:

Et udgangspunkt for en alternativ tolkning måtte være at Nora gennem tarantellaen som *jouissance* hinsides det falliske artikulerer en subjektivitet som ikke er bestemt af Helmer og det patriarkalske. Nora gir opp de stereotype positioner som kvinde i maskeraden med mannen, og vælger å være et subjekt uten de hevdvunne masker som jeg-bilde. Dermed undermineres den patriarkalske bestemmelse av det kvinnelige som motsetning til det mannlige. (Rekdal, 2000, s. 88).

Rekdals analyse fokuserer på familiedramaerne *Et dukkehjem*, *Gengangere*, *Fruen fra havet* og *Hedda Gabler*. Den ødipale problematik bliver underkastet et fornyet blik i forbindelse med de oprørs- eller frigørelsesprocesser, der knytter sig til især de kvindelige hovedfigurer. Et fælles træk for disse kvinder er længslen efter en tabt enhed betinget af den 'fraværende fader'.

Frode Hellands bog, *Melankoliens spill – en studie i Ibsens siste dramaer*. (Universitetsforlaget, 2000), fokuserer på allegoriens fragmenter i modsætning til symbolets helhedsskabende bestræbelser. Det betyder, at Helland positiverer teatraliteten, det metatekstuelle og melankolien som en erkendelsesform. Det metasceniske perspektiv, spil i spillet, skaber en dramaturgisk refleksion og en eksplicitering af den sceniske situation. Helland ser en teatralisering

af personerne og deres indbyrdes spil og påpeger tendensen til, at personerne forvandles eller allerede er blevet til roller, masker og statueagtige i en sådan grad, at det menneskelige for længst er forsvundet, hvis det nogen sinde har været der. Personerne har mere eller mindre overskredet grænsen og rettet blikket mod det forgængelige og døden. Rubek er eksempelvis melankolikeren som lader livet stivne og lader døden eller intetheden træde frem i modernitetens vilkår, hvor den sidste opstigning bliver en ironisk fremstilling af forløsningens umulighed. For Helland er Ibsens personer rækker af masker, spejlende, reflekterende og kommenterende hinanden som Noras replik i udkast til *Et dukkehjem* peger på: »Jeg har flere ansigter end et« (bd. VIII, s. 422). Det mangeansigtede kunne også gælde Ibsen selv, der yndede betegnelsen som digtersfinx og den gådefulde.

Hellands allegoriske læsning ser Ibsen i forlængelse af Walter Benjamins teser om barokkens sørgespil. Læsningen dyrker det ikke-sammenhængende, fragmentet, paradokserne, oxymoronen, ironien, tomheden, forfaldet, forgængeligheden og melankoliens erkendelsesform. Det dramatiske værk bliver en form for flade, hvor tilskueren kan forføres af skjulte tegn og fragmenter som i barokkens *anamorfoser*. Det er netop sådan, kunstneren Rubek i *Når vi døde vågner* ser, at tilskuerne tillægger hans værker betydninger, han aldrig har tænkt på, og omvendt nedlægger han skjulte dyreansigter i portrætbusterne. Selvom Helland holder sig til Ibsens fire sidste dramaer, er det også

muligt at lade hans begreber kaste et frugtbart perspektiv på en så realistisk tekst som *Et dukkehjem*, hvor Noras mange lag af masker, og hvor hendes entré og exit kan ses som en tvetydig teatral handling, der både peger på en frigørelse og en ny rituel iscenesættelse (eksilet og fremmedhedens mytologi). Ligeledes kan et stykke som *Hedda Gabler* ses som en modernistisk meta-refleksion, hvor teksten ud over dens realisme artikulerer modernismens teatralisering, tomhed, fragmenterfaring og historieopløsning (Helland, 1993).

Asbjørn Aarseths *Ibsens samtidskuespill – en studie i glasskapets dramaturgi* (Universitetsforlaget, 1999), studerer rummets og scenografiens funktion og betydning. Det er i forlængelse af John Nortams, *Ibsen's Dramatic Method*, 1953, som var en af de første, der analyserede Ibsens visuelle anvisninger i regibemærkningerne samt i parallelsituationer og spejlinger mellem personerne. Aarseth ser bl.a. nærmere på vinduets og specielt dørens funktion i *Et dukkehjem*, som skaber en overgang og grænse mellem inde og ude, mellem det private og offentlige rum, og hvor dørene afgrænser et mytisk, psykisk og fysisk rum for Nora, som hun så i slutningen overskrider. Dørene i *Et dukkehjem* kræver et centralt dramaturgisk valg, hvad enten instruktøren vælger helt at fjerne dem og gøre vægge og døre imaginære eller gøre dem til en del af teatrets virkelighed. I en række af specielt Ibsens dagligstuedramaer viser Aarseth, hvorledes der skabes en scene midt i stuen som fordobler teatersi-

tuationen, dels ved at pege udad mod tilskueren og den faktiske opførelsessituation og dels ved at pege indad mod 'spillet' i dagligdagen og dagligdagens illusionsrum, som loftet i *Vildanden*, blomsterværelset i *Gengangere* eller bagværelset i *Hedda Gabler*. Aarseth viser, hvorledes scenebilledet rummer et skjult teater, hvor døre, vinduer og gardiner får scenisk karakter og indgår i et spil med kukkassens lukkethed. Passagen og det transparente tematiseres ofte hos Ibsen som en rituel grænse og overgangen mellem det indre og det ydre markeres i øvrigt af en række personer, som passerer uhindret, ofte af bagvejen: Krogstad, Engstrand, Brack og Rank.

Atle Kittang *Ibsens heroisme* (Gyldendal Norsk Forlag, 2002) fastholder Ibsen i et dramaturgisk perspektiv ved at interessere sig for karakternes selvoverskridende kraft:

Dramaet er ei gjennomført dialogisk litterær form: eit spel mellom sjølvstendige stemmer som i sin tur uttrykker sjølvstendige individuelle handlingsprosjekter. I dramaet er alle overordna synspunkter prinsipielt fråverande. Den dramatiske 'forteljarren' er ei løynd ånd, ein *deus absconditus*. Dramaets lov er *perspektivismen*. (...) Det dramatiske verket er i prinsippet ein type litterær kunst som er strukturert i retning av det genuint fleirtydige. Og det gjeld i eminent grad for Ibsen. (ibid. s. 25).

Kittang ser således en refleksion af dramaets grundelementer hos Ibsen, og han påpeger, at det som er essentielt for kunsten, er den kraftgivende

kerne i den form for liv, som Ibsen er fascineret af. Kittang distancerer sig i sin modernitetslæsning fra afsløringens eller mistankens hermenutik og dermed fra den magtstruktur, der optræder i denne sammenhæng. Det vil sige, det mimetiske, det moralske og det referentielle nedvurderes til fordel for Ibsens fascination af galskabens og kunstens overskridende perspektiv. Det får Kittang til at opvurdere en række af de mænd og deres heroiske ambitioner, som ellers har været kritiseret i megen Ibsenlæsning. Kittang følger i forlængelse af Nietzsche, Freud og Heidegger autonomiens tilblivelse som gådefuld, tvetydig og vital. Kunsten skaber sin egen opstandelse som perspektiv og distance til det hverdagslige, normativiteten og ikke mindst det formålsrationelle. Det er denne dimension, som Rubek i sidste ende svigter, mener Kittang. Ikke kunsten som en iscenesat afsløring, men kunsten som vitalismens visuelle og plastiske tvetydighed. Det gådefulde behov for selvoverskridelse ser Kittang som drivkraft for personerne og dramaturgien i en optimistisk pessimisme.

Kittang forholder sig ikke til de kvindedominerede dramaer, men det er spørgsmålet, om ikke det heroiske perspektiv også kunne forbindes med Nora og Hedda. Noras grænseoverskridende heling af Helmer og den grænseoverskridende exit, kunne ses som en utopisk handling, mens det heroiske for Hedda bliver en abstrakt negation af moralismen og en reaktion mod *det latterlige og lave*. Hendes afsluttende selvmord kan ses som en *teatral hero-*

isme og en overskridelse, som er en tom, teatral gestus.

Bjørn Hemmers *Ibsen – Kunstnerens vei* (Vigmostad & Bjørke, 2003), søger i fodsporet af Ibsen selv at forbinde liv og værk. Hemmer gør en dyd ud af ikke at foretage en teoretisk læsning, men derimod en helhedslæsning af værkerne i sammenhæng med Ibsens vej ind i kunsten og hans kunstneriske egenart og metode. Hemmers gennemgang af forfatterskabet, værk efter værk, er betinget af en tiltro til og afsøgning af, det kreativt skabende menneske. Personerne i Ibsens univers er præget af tomhed og et fravær af mening som driver dem til opbrud og forandring. De bliver skabende, og nogle af dem skabende i kunstnerisk forstand. Hemmer forfølger denne trang til at digte og omskabe verden. Nora og Helmer har begge etableret sig i et teater, hvor de spiller roller, som kun umiddelbart passer sammen, og som bryder sammen, idet krisen indtræder. Fru Alving har omdigtet fortiden, kammerherre Alvings karakter og sin egen rolle, men sønnens sygdom tvinger hende til en konfrontation med den del af virkeligheden, hun mere eller mindre har fortrængt. Hedda Gabler har skabt sit eget drama, som hun ønsker at beherske og dominere, men som viser sig at være uforenelig med virkeligheden, og ender som en opført tragedie. En række af Ibsens personer trækker sig frivilligt ind i en fiktionsverden, som de tilsyneladende behersker. De er mere eller mindre bevidste om denne tilbagetrækning til kunstens

verden som en form for resignation fra det levede liv. De gør det, fordi de foretrækker den kunstneriske frihed i døden frem for fangeskabet i livet. Det sidste synes i høj grad at gælde Rubek og Irene, ifølge Hemmer. I kunstens verden er det skabende subjekt frit og kun forpligtet og ansvarlig over for sig selv, og den man er. Som Rubek siger: Én gang digter, altid digter. Den kunstneriske vej betyder ifølge Hemmer, at kunstnerisk nærhed skaber en distance til livet. Det gælder for personer som Hedda og Rubek, og det gælder for Ibsen selv, er Hemmers pointe. Ibsen oplevede et grundlæggende manglende tilhørsforhold. Han forblev 'hjemløs' og i en permanent form for eksil.

For Hemmer er Ibsens sidste værk hverken ironisk eller ubestemt, men udtryk for et bevidst valg af den kunstneriske vej, om end denne kun bliver en 'episode' og betyder et fravalg af livet. I kunstens verden er subjektet både Gud og Djævelen, forfører og forført. Ifølge Hemmer handler *Når vi døde vågner* om kunstnerens almagt og afmagt over for det virkelige liv.

Jørgen Dines Johansens *Ind i natten – seks kapitler om Ibsens sidste skuespil* (Syddansk Universitetsforlag, 2004), analyserer en forskydning af denne horisontale inde-ude struktur til en oppe-nede modstilling. Solness, Borkman og Rubek stræber opad mod en frigørelse fra jorden. Hvor de første stykker tematiserer en social autonomi og frigørelse drejer de sidste stykker sig om en metafysisk problematik. Tomhedsfølelse og hjemløshed i *Når*

vi døde vågner genskaber behovet for meningsfylde både i livet og i kunsten. Her er det på sin plads at fremhæve, at denne vertikaliseringsdrift ikke nødvendigvis er Ibsens egen, det er personernes begær, som får dem til at placere sig i skaberens sted.

For Dines Johansen bliver vertikaliseringsstendenser hos personerne fortolket som et forsøg på at udholde hjemløshedens vilkår. Han vælger modernismetermen frem for symbolismen, som undertiden er blevet brugt om Ibsens sidste fase. Han argumenterer for, at stykkerne stadig rummer en socialpsykologisk profil og er optaget af de forskellige former for begær, som kendetegner de sidste dramaer. Ofte er det, som med Rubek, det digteriske begær, det narcissistiske begær, der er den stærkeste drivkraft. Begæret efter at blive myte og begæret efter at blive værk, statuelængslen, driver Rubek og Irene til opstigningen mod døden. Subjektet søger ikke blot sig selv som en spejling eller forening med den anden. Der er også tale om et begær efter en vertikal opstigning som en halvreligiøs ekstatisk forening, ikke med Gud, som jo i moderniteten er væk, men med en guddommeliggørelse af sig selv. For Rubek har det kunstneriske arbejde fået en sådan karakter af epifani. Værket bliver en åbenbaring eller fuldendelse af det kunstneriske arbejde, som dog samtidig netop rummer skylden over for Irene. Rubek udnytter det erotiske i form af Irenes nøgenhed, men afstår fra seksualitet, selvom de kalder værket *barnet*. Fuldendelsen slår over i en manglende tro på det kunstneriske, som rammer

både kunstner og model, og som fører til et liv i intethed og stivnen. Irenes genkomst vækker på ny begæret nu efter at leve livet om, Rubek drømmer om at genskabe værket i en ny levende version af en personlig mytologi. Igen er det ikke hende, men sig selv i hende, han søger at finde og udtrykke gennem en ny opstigning.

Et dukkehjem og *Gengangere* søger et brud med sociale bindinger og fortidige myter, men i *Når vi døde vågner* er det modernitetens mytologi som spærrer for virkeligheden. Rubek og Irene (samt Ulfhjem og Maja) er personer, der har frigjort sig fra traditioner og slægtsrelationer. De er individer, som er frigjorte og autonome, og de har så at sige digtet deres egen mytologi. Dermed har de imidlertid også erfaret frihedens negative side, kedsomheden, tomhedsfølelsen, fraværet af mening og relativitetens dominans, magtens guld og individualiseringens ensomhed. Den manglende samhørighedsfølelse udtrykkes blandt andet i savnet af en vertikal religiøs transcendental oplevelse og forening med Gud eller Satan, som kommer til udtryk i det gennemgående begreb om »al verdens herlighed« svarende til Noras »det vidunderlige«. Det er præcis den enhed, som Rubek og Irene søgte i kunsten, men som den tilsyneladende alligevel ikke synes at tilbyde, fordi kunsten skaber en adskillelse mellem kroppens og kunstens begær. Ifølge Johansen leverer Ibsen en kritik af modernitetens frisætning, ikke for at vende tilbage til en præmoderne religiøsitet, moral eller romantisk dyrkelse, men for at påpege

at moderniteten ikke er entydig, men derimod rummer ambivalens, tvetydighed og dobbelthed, og at vertikaliteten eller det transcendentale behov ikke lader sig fordrive blot ved at sige, at Gud er død eller ved at erstatte det religiøse med kunsten.

Tom Eides *Ibsens dialogkunst – Etik og eksistens i Når vi døde vågner* (Universitetsforlaget, 2001) forsøger at afdække det æstetiske og etiske kommunikative forhold mellem tekst og læser. Analysen befinder sig mellem det, der opfattes som centrale poler hos Ibsen: Kaldstanken og den dionysiske impuls. Eide benytter Nietzsches modstilling af det apollinske og dionysiske. Den etiske dimension hænger for Eide sammen med Ibsens tilbagevendende spørgsmål om livets kvaliteter, begrænselsen af at have forspildt livet og længslen efter opstandelsen og et nyt liv. Det afgørende for Eide er dog fortællemaneren, dramaturgiens normbrud, flertydighed og paradoksalt. I forlængelse af Roman Ingarden og Wolfgang Iser opsøger Eide værkets såkaldte ubestemtheder, som påtvinges læseren eller tilskueren som en appel til at udfylde de 'tomme pladser'. Det vigtige for Eide er, at Ibsen, både på et æstetisk og etisk plan etablerer en ubestemthed, og specielt i slutningens spændingsfelt mellem tilsyneladende uforenelige værdier. Eide opregner følgende træk, som udfordrer læserens reception: en gennemgående flertydighed, udpræget langsomhed i handlingens fremdrift, brud i fremstillingen, fokus på tilsyneladende tilfældige detaljer, en

tilbagevenden af det fortrængte, folkloristiske, mytiske og religiøse konnotationer, ekkoer fra tidlige værker, modstridende følelser som tomhed, anger, raseri, begær, en ustabil symbolik i statuens forskellige varianter og skiftende relationer mellem hovedpersonerne. For Eide er det en pointe, at teksten inviterer til forskellige fortolkninger. Slutningen kan både læses som en selvrealisering i forhold til en etisk fordring og som en dionysisk selvdestruktion og ekstase, og derigennem udfordres læseren til etisk refleksion.

Lisbeth Pettersen Wærp har redigeret: *Livet på likstrå* (Cappelen Akademiske Forlag, 1999), en omfattende antologi om *Når vi døde vågner*, og den dramaturgiske nytænkning som Ibsen anvender i dette stykke. Bogen rummer en række synspunkter på teksten foruden en detaljeret omtale af forskningstraditionen. Her skal jeg blot nævne Vigdis Ystad som påpeger tekstens samspil mellem dramaet, skulpturen og billedkunsten, hvor dramaet gentager skulpturen, og refererer til en række billeder og skulpturer. Spillet mellem skulpturen og dramaet bliver centralt for Ystad som en rumlig og en tidlig dimension i dramaet. Den tidlige dimension er den tilsyneladende aristoteliske plotstruktur, som Ibsen benytter, men her bliver der tale om en underlig ubestemt og opløst tidslinie. Det rumlige i form af opstigningen og den skulpturelle gentagelse bliver en anden kompositorisk struktur i dramaet. Men derudover kan forholdet mellem det kunstnerisk formgivende

og det levede liv etablere et spændingsforhold i teksten, som Ystad forbinder med Nietzsches kunstfilosofi.

I Lisbeth Pettersen Wærp, *Overgangens figurasjoner – en studie i Henrik Ibsens Kejser og galilæer* (Solum, 2002), interesserer Wærp sig for Ibsens brug af den retoriske figur oxymoron (som f.eks. 'det døde liv' eller 'levende død'). Denne retoriske figur er yndet i barokken og benyttes eksempelvis af Shakespeare i *Romeo og Julies* retoriske sammenkobling af dødsleje og brudeseng. Wærp analyserer *overgangen* til et nyt og mere autentisk liv, uden at dette skal forstås som et udviklingsforløb. Der er tale om det splittede livs længsel efter en ny form, således som man også ser det i Noras længsel efter *det vidunderlige*. Mens statuens første version realiserer opstandelsen, og den anden version dementerer denne, mener Wærp, at dramaet samtidig hævder begge positioner, og at det generelt gælder, at identitetens mange masker veksler med hinanden. Wærp læser Ibsens mangetydige sprog og retorik ind i forholdet mellem illusion og desillusion i forfatterskabet, og kunstens og identitetens overgange. Hun ser et nærmest kontradiktorisk, kritisk afslørende og opbyggeligt digterisk projekt. Wærp forrykker selvsagt analysen fra en psykologisk handlingsorienteret til en retorisk, og ikke mindst i forbindelse med *Når vi døde vågner*, forekommer dette relevant. Både antitese og oxymoron sammenstillter og modstillter ord eller begreber. Desuden benyttes personifikation, som er en

levendegørelse af begreber eller objekter, og allegori, som er en sammenstilling af tegn, objekter, begrebet som en form for lignelse. Wærp opfatter således både skulpturen i teksten og dens processuelle, figurative forandring, samt dramaet som helhed, som en allegori. Det afgørende i disse allegoriske spejlinger er en dobbelthed mellem statuens første og anden version, der kan sammenfattes som komplementariteten mellem vision og desillusion. Dramaet gentager denne dobbelthed, idet slutningens gentagelse af statuens første version og dens drøm om genopstandelse både rummer det utopiske håb samtidig med, at det understreges, at der er tale om en illusion. For Wærp er det vigtigt, at begge versioner er samtidige. Hun ser således ikke skulpturens metamorfoser som faser i Ibsens forfatterskab, men som en kompleksitet og mangetydighed, der viser sig som en ikke-reducerbar samtidighed af desillusion og håb, skepticisme og idealisme. Begreber som *det vidunderlige* og *opstandelse* rummer begge denne dobbelthed af ønsket om en vital livskraft og en dødelig sygelighed, afskyelighed og destruktion. Den grundlæggende antitese er for Wærp forholdet mellem liv og død, der allerede ligger i statuen, men som også gentages i de fire personers livssituation. Rubek har forladt kunsten for at leve livet, men er nu træt og resigneret. Irene omtaler sig som død, men genopstår igennem handlingen. Det samme gælder Maja, der oplever sig som fængslet for til slut at blive fri, mens Ulfhejm tilsyneladende er den frigjorte jæger, der

dog til slut viser sig at være bedraget og lader sig binde til en slags lappeløsning og nedstigning. Karaktererne veksler mellem forskellige modstillinger af det egentlige og det uegentlige. Irenes statueagtige krop uden udstråling modstilles af den opstandne statue med det *forklarede* blik, samtidig er Irene spaltet mellem en offerversion og en hævnversion rettet mod Rubek. Denne er ikke mindre antitetisk positioneret mellem Gud og Djævlen, den som giver og tager liv, og mellem den angrende og den selvhævdende side. Ulfhejm og Maja er versioner af de to hovedfigurer som kontrastfigurer.

De fire personers bevægelser eller overgange mod frigørelsen og deres egentlighed sidestilles med det, man kunne kalde statuens mellemfigurer, som igen er variationer over de portrætter, som Rubek, efter færdiggørelsen af *Opstandelsens dag* i dens anden version, er forfalden til at lave som kunstner. Det særlige ved disse er, at de er lumske og tvetydige, ligesom i øvrigt alle personerne. Det er fikserbilleder eller vekslebilleder, som både rummer vellignende ansigtsportrætter og skjulte dyrebilleder. Wærps pointe er, at der ikke er et hierarki mellem disse billeder, men at de så at sige udstiller en dobbelt metamorfose: Menneskene har dyrelignende træk, og dyrene har menneskelignende træk. Konklusionen er, at der ikke findes nogen egentlighed eller autenticitet hverken i naturen eller i mennesket. Det er netop sådan, de fire personer er karakteriseret. Rubeks dyrebillede og erotiske side findes i Ulfhejm, mens Irenes dyrebillede og

erotiske side findes i Maja, og omvendt er Irene og Rubek transcendent sider af de to andre. Etableringen af en række binære modstillinger i teksten må således fortolkes som samtidige iscenesættelser. Portrætterne er vekselbilleder, og på samme måde hævder Wærp, at teksten selv befinder sig i et vekselforhold til bibeltekster og specielt i forholdet mellem Jesus og djævelen, samt Jesus' relation til sine disciple. Disse tekststeder indgår som en form for undertekst, hvor forholdet mellem Jesus og Djævelen er Rubeks indre ambivalens: at give eller tage liv (dræbe), det erotiske over for det åndelige, kunsten over for naturen. Disse oppositioner udfoldes i alle fire personer i divergerende versioner, ikke som binære modstillinger, men som vekselbilleder, det vil sige modstillinger, som er samtidigt til stede. Dermed forekommer der en opløsning af det egentlige og det autentiske. Identitet bliver en dynamisk proces ligesom en række andre begreber. Mellemgrundens figurer i den reviderede statue er tvetydige dobbeltmasker på vej op som i en opstigning og samtidig på vej til at blive opløst af helvede. Netop som de fire personer samlet set er på vej op mod lyset, solen og forklarelsen, er de samtidig under nedstigning mod helvede og ufrihed. Wærps pointe er, at *Når vi døde vågner* handler om en kunst, der både skabes og aflæses som tvetydig og uden egentlighed, og derigennem spejles en tilsvarende identitetsproblematik. Subjektet befinder sig i overgange mellem forskellige masker, hvor ingen så at sige udtrykker en egentlighed. Det vil også sige, at subjektet befinder

sig i en dynamisk udveksling mellem fiktion og realitet. Således kan Wærp tale om en uopløselig kompleksitet og et kiastisk forhold mellem Ibsen som den idealistiske desillusionist og den desillusionerede idealist.

Til slut skal jeg blot pege på tre temaantologier, hvor en række af de omtalte forfattere leverer artikler, som forfølger og udbygger de omtalte positioner. Det drejer sig om tidsskriftet North-West passage n. 2 2005 med titlen *Ibsen: The Dark Side*. En anden antologi redigeret af Gunnar Foss er *I skriftas lys og teatersalens mørke* om Ibsen og Fosse udgivet af Høyskoleforlaget i Norge og Kulturstudier nr. 40. Endelig foreligger der en svensk antologi redigeret af Vigdis Ystad, Knut Brynhildsvoll, Roland Lysell: »bunden af en takskyld uden lige« Om svensk-språklig Ibsen-formidling 1857-1906. Aschehoug, 2005.

Anti-idealisme og kunsttematikk hos Ibsen

af Kristin Ørjasæter

Toril Moi: *Ibsens modernisme*
Oversatt av Agnete Øye
Oslo: Pax forlag, 2006

Toril Moie nye bok, *Ibsens modernisme* er en av de viktigste forskningspublikasjonene som er kommet ut i Ibsenåret. Moie ambisjon har vært å skrive Ibsen ut av norsk litteraturhistorie og inn i europeisk idéhistorie. Hun

spør etter »hvordan Ibsen ble teaterhistoriens første modernist, og hva det egentlig betyr å hevde noe slikt« (Moi 2006, s. 12). Svarene hun gir er ikke så selvfølgelige som en kunne tro.

Bokas første del handler derfor om Ibsens plass i historien, i sin tid og i estetikkens historie. Derfor veksler teksten mellom innføringer i det kulturelle, politiske og estetiske landskapet som Norge og Europa utgjorde for Ibsen, og en diskusjon av estetikkhistoriens betydning – ikke bare for Ibsen, men også for resepsjonen av Ibsen.

Mois hovedprosjekt er å gi et nytt bilde av Ibsen gjennom en nyskrivning av litteraturhistorien. Hun setter fokus på estetisk idealisme, den romantiske ideen om at etikk og estetikk faller sammen, som oppstod i tysk filosofi, og spesielt ble utviklet hos Schiller. I Skandinavia ble disse estetiske ideene formidlet av J. L. Heiberg og J.S. Welhaven, så Ibsen må ha hatt den estetiske idealismen med seg i bagasjen da han dro i utlendighet, uten at Moi legger vekt på akkurat det. Derimot argumenterer Moi overbevisende for at den estetiske idealismen preget hele det 19. århundret.

Den estetiske idealismen krevde at kunstverkets innhold skulle være moralsk høyverdig for at kunstverket skulle kunne betraktes som estetisk høyverdig. Derfor ble kunst betraktet som det skjønne, men for å bli skjønt måtte kunsten være idealiserende. Realismens inntog betydde ikke nødvendigvis et brudd med idealismen, slik som naturalismens inntog. Men modernismen oppstod ifølge Moi som

en reaksjon på idealismens krav om sammenfall mellom etikk og estetikk.

Modernismen startet som et oppgjør med synet på den skjønne kunst, men det har litteraturhistorien glemte, mener Moi. I stedet har det vært vanlig å ta utgangspunkt i den estetikk som rådet rett etter 2. verdenskrig, og bruke den som målestokk for modernisme. Modernismeideologi, kaller Moi dette fenomenet. Det fører selvfølgelig til en rekke feil-lesninger at kritikken ettersporer etterkrigsestetikk i verk fra det moderne gjennombrudd. Mois viktigste kritikk av den rådende Ibsenforskningen er at den i for stor grad har vært a-historisk.

Ifølge Moi bør Ibsens dramatik karakteriseres som modernisme fordi den utfordret samtidens forståelse av hva kunst er, men dette har Ibsenresepsjonen oversett og redusert ham til realist, hvormed en betydningsfull tematikk hos Ibsen – den som handler om kunst – er blitt underkjent. Hun kunne – dersom hun hadde vært interessert i det – ha understreket poenget med henvisninger til aktuelle europeiske teateroppsetninger (se Heed her). Og hun burde ha rettet kritikken mer spesifikt mot den tidligere Ibsenresepsjonen. For i dagens europeiske litteraturforskning har Ibsens teatralitet lenge vært et diskusjonsemne.

For å underbygge sin konklusjon, diskuterer Moi i stedet Ibsenresepsjonens forhold til Ibsens interesse for maleriet. Ibsen var nemlig interessert i malerier som Ibsenresepsjonen har funnet gammeldags. Moi peker på den nære forbindelsen som den gan-

gen rådet mellom billedkunst og det Diderot-inspirerte teatret, som utnyttet tablåer og attityder, og som Ibsen var hjemmekjent med. I malerkunsten fantes det tilløp til å overskride idealismen, uten at dette ble åpent erkjent: »den stadig mer utdaterte idealistiske estetikken sent på 1880-tallet [kunne] ikke [...] forhindre framstillinger av moderniteten. Det den forhindrete, var *erkjennelse og tolkning* av denne moderniteten.« (s. 200). Moi viser at Ibsen våget det i teatret som maleriet fremdeles bare antydet – å bryte med den idealistiske estetikken.

I del 2 – »Ibsens moderne gjennombrudd« – viser Moi gjennom lesninger av Ibsens tidlige arbeider at han der forholder seg til den estetiske idealismen som til en tvangstrøye, men at han etter hvert blir mer og mer opptatt av teatrets teatralitet, og altså blir mer moderne. Hun diskuterer de metaestetiske dimensjonene ved Ibsens hoveddrama, *Kejser og Galilæer* (1873) og gjør det til omdreiningspunktet i hans samlede produksjon. Etter dette dramaet, var Ibsen klar til å bryte helt med idealismen. *Samfundets støtter* (1877) blir startpunktet på hans anti-idealistske samtidsdramatikk.

I del 3 presenterer Moi sine lesninger av *Et dukkehjem* (1879), *Vildanden* (1884), *Rosmersholm* (1886) og *Fruen fra havet* (1888). Og her beviser hun hvor fruktbart det har vært å ta seg bryet med å revidere litteraturhistorien for å kunne utvikle et nytt perspektiv på Ibsens dramatikk. Analysene fokuserer på metaaspektet ved verkene, de melodramatiske trekkene, teatraliteten,

kunstsynet og opptattheten av språk – elementer som ifølge Moi preger modernismen i dens tidlige fase. Dette analysegrepet, parett med et skarpt blikk for motstanden mot idealisme, gir henne anledning til å presentere sterke lesninger av ellers gjennomanalyserte verk.

»Hva slags kjærlighetsbegrep trenger vi i en verden der kvinner også krever å bli anerkjent som individer,« spør Moi i forbindelse med *Et dukkehjem* (s.349). I forbindelse med *Fruen fra havet* utleder hun ett svar: At begge parter »anerkjenner hverandres frihet.« (s. 434). Moi skriver Ibsens radikale kvinnesyn frem fra de dramatiske tekstene og viser at Ibsen står i opposisjon til Hegels kvinnesyn. Hun gjør rett i å heroisere Ibsens radikalisme med hensyn til hans kvinneskikkelser, men ikke i å underbetone samtidsdebattene om kvinnespørsmålet. Ibsen brøt nytt land for teatret, og for kvinnen på teatret, men han var ikke alene om å bane vei for et nytt syn på kvinners rett til frihet og menneskelighet.

Toril Moi er professor i litteraturvitenskap ved Duke University i USA. Hun er tidligere kjent for biografien *Simone de Beauvoir. En intellektuell kvinne blir til* (1995) og de to Beauvoir-inspirerte essayene *Hva er en kvinne? Kropp og kjønn i feministisk filosofi* (1998) og *Jeg er en kvinne. Det personlige og det filosofiske* (2001). I årets bok er inspirasjonen fra den amerikanske filosofen Stanley Cavell vel så viktig. Alle Mois bøker er skrevet på engelsk, men Moi er norsk, og bøkene

hennes er også utgitt i Norge. Ibsen-boka kom på norsk først.

Én av drivkreftene bak *Ibsens modernisme* har vært å vise amerikanske akademikere at Ibsen er verdt å beskjefte seg med og like interessant som Flaubert, Baudelaire og Manet. I europeiske, for ikke å si norske ører, høres det merkelig unødvendig ut. Det vet vi at han er. Men så viser det seg altså at Mois poeng, som hun argumenterer interessant og overbevisende for, er å vise hvordan Ibsens nyskapende borgerlige drama er anti-idealistisk, at han bryter med ideen om at etikk og estetikk sammenfaller i kunstverket, og i stedet tematiserer teatret som teater og henter kvinnen ut av romantikkens kvelende idealisering frem til en nyvunnen menneskelighet.

Henvendelsen til den amerikanske akademiker preger *Ibsens modernisme* på vondt også – mottakeren kommer noen steder veldig klart til syne gjennom teksten, og det er en som ikke leser Ibsen fordi han er »'hvit, mannlig, borgerlig' forfatter« (s. 79). Moi forklarer sine lesere om forholdene i datidens Europa og at Norge så å si var en postkoloni. Det er fint at Moi tar den amerikanske akademikeren i hånden, leder henne gjennom Ibsens kulturelle og ideologiske bakgrunn og gjør det politisk korrekt å interessere seg for Ibsen. Men for en europeisk akademiker virker mange av disse smådiskusjonene merkelig avsporende. For øvrig er dette en betydningsfull Ibsen-bok fordi den gjennomfører sitt eget prosjekt på en overbevisende fruktbar måte.

Norske dramaturgier

Af Mads Thygesen

Frode Helland og Lisbeth Pettersen
Wærp: å lese drama – Innføring i teori og analyse Universitetsforlaget, Oslo 2005.

Gladso, Gjervan, Hovik og Skagen (red.):
Dramaturgi – forestillinger om teater
Universitetsforlaget, Oslo 2005

I 2005 udgav Universitetsforlaget i Oslo to bøger om »dramaturgi«. I begge tilfælde er der tale om velskrevne og fyldige introduktioner, som henvender sig til studerende ved universitetet og andre med praktisk eller teoretisk interesse for teater og dramatik. Bøgerne, der kan anvendes som grundbøger og opslagsværk, er absolut anbefalelsesværdige for denne målgruppe, og kan endog fungere som et fint supplement til hinanden, bl.a. fordi forfatterens tilgang til emnet adskiller sig fra hinanden på helt afgørende punkter. Modsætningerne drejer sig ikke mindst om distinktionen mellem »litterær dramaturgi« og »teatral dramaturgi«, altså om bestemmelsen af vidensområdet dramaturgi som noget, der vedrører enten en litterær genre (dramaet) eller teatret i en mere bred forstand. Det er en modsætning, man bør holde sig for øje, når man læser bøgerne, og læser man dem parallelt med hinanden, kan den give anledning til mange frugtbare metodiske refleksioner.

Jeg begynder med litteraturteoretikerne Frode Helland og Lisbeth P. Wærps bog, *å lese drama* (2005), der har den kvalificerede læsning af dra-

matekster som sit hovedanliggende. Begge forfattere er kompetente Ibsenforskere, og i det begrebsafklarende forord fornemmer man, at de har et presserende ærinde: »Selv om det no er mer enn 25 år siden sist det ble skrevet en bok av denne typen på norsk«, skriver de, »kan man likevel ikke si at dramaets stilling er svækket, hverken som kulturinstitusjon eller undervisnings- og forskningsgjenstand« (op. cit., s. 11). Indledningen kan derfor betragtes som et indlæg i debatten om den »litterære« tilgange til dramaanalyse. Hos Helland og Wærp tænkes *dramateksten* nemlig som et fuldvægtigt forskningsområde – altså som en litterær genre, der må gøres til genstand for læsning og fortolkning ud fra sine egne forudsætninger. Forfatternes insisteren på tekstens autonomi skyldes givetvis deres litteraturvidenskabelige sigte, men det virker nu alligevel en anelse overspændt, når de argumenterer for at mange moderne teoritekster og opslagsværk knytter dramaet alt for strengt til teatret og dets opførelsespraksis. Det er jo indlysende rigtigt, at dramatekster ikke »bare« er noget som opføres på teatret. De udgives nemlig også i bogform, og klassiske værker af Ibsen, Goethe, Shakespeare, m.fl. læses flittigt af et publikum som muligvis aldrig sætter fod i teatret. Ej heller er der grund til at være uenig med forfatterne, når de hævder, at dramatekster ikke kan betragtes som noget blegt og foreløbigt i forhold til opførelsen. Det omvendte er, hævder de, ofte tilfældet: »alle har vel oplevd oppsetninger som er kedelige, misforståtte, irriterende og

slappe – der tekstene under lesningen vært spenstige, rystende eller hysterisk morsomme« (ibid., s. 13). Denne polemiske betragtning finder sikkert genklang hos mange teatergængere. Men som dramaturg kan man ikke undgå at ihukomme en mængde dramatekster, der blev hjulpet ganske godt på vej af opfindsomme iscenesættere. En konceptuel forvirring indfinder sig desuden, når forfatterne forbinder denne betragtning med Aristoteles berømte bemærkning om, at tragediens virkning er den samme også uden opførelse og skuespillere, hvorigennem de risikerer at underminere den distinktion mellem tekst og opførelse, som jo er et af bogens hovedanliggender. I et mere forsonende tonefald insisterer forfatterne imidlertid på, at de ikke ønsker at »nedvurdere teatret på noen som helst måte. Tvert imot må teatret på en rekke måter tas med i betraktning også for den som leser« (op.cit., s. 14). Udsagnet om at opførelser kan være »misforståede« antyder ikke desto mindre, at det hele begynder med læsningen, med teksten. Ifølge Helland og Wærp må såvel litteratur- som teatervidenskab forholde sig til dramaets særegne dobbeltkarakter af litteratur og teater, men det synes at være underforstået, at teateropførelsen er indskrevet i teksten.

Et andet særtræk ved dramateorien, som anfægtes hos Helland og Wærp, er dens overvejende historiske orientering: »Orienteringen mot den konkret historiske dimensjon ved teksten er en dyd, men som dyder flest bærer den lasten i seg«, hævder de, »man kan fort

komme til å fortape seg i teaterkonvensjonenes historie, uten noensinne å komme fram til tekstene« (op.cit, s. 15). I modsætning til de dramateorier, der udfolder kortfattede dramahistoriske oversikter, setter Helland og Wærp derfor en mere eller mindre kraftig parentes omkring den teaterhistoriske dimension. De betrakter dog forestillingen om en »ren« tekstuel tilgang til dramaet som en utopi. Såvel tekst som læser alltid har sine forudsætninger (f.eks. historiske, kulturelle, politiske, ideologiske og kønsmæssige), og det analytiske kunststykke består således i at finde en »farbar vei mellom Skylla og Karybdis, mellom historisk detalj og analytisk struktur, mellom teater og tekst« (ibid.).

Bogens intention er derfor at gøre rede for centrale momenter som må tænkes ind i en dramaanalysen, og i den henseende styrer forfatterne deres læsere sikkert igennem seks kapitler der kortlægger forskellige analytiske områder: 1) Dramagenren, 2) Handling og tilstand, 3) Fremstilling og kommunikation, 4) De dramatiske personer, 5) Dramaets tid og rum, 6) Det dramatiske sprog. Idet de bestræber sig på at give en introduktion til hvert område uden at plædere en fuldstændig gennemgang, har forfatterne desuden tilføjet en tillægssektion til hvert kapitel, hvor man finder forslag til videre læsning. I sagens natur er der tale om velkendt teoretisk stof, der gennemgås med gode analyseeksempler fra kanoniserede værker fra Sofokles til Beckett. Forfatterne formår ikke desto mindre at indføre noget nyt i form af eksem-

pelmateriale hentet fra værker af kontemporære dramatikere. I afsnittet om »dramaet efter modernismen« giver de således en velafgrænset introduktion til værker af blandt andre Caryl Churchill, Mark Ravenhill, Sarah Kane og Elfride Jelinek. Det er i gennemgangen af de analytiske eksempler, at bogens styrke skal findes, for Helland og Wærp tager mange vanskelige emner under behandling i en misundelsesværdigt enkel og klar fremstillingsform.

En helt anden tilgang finder vi hos teaterforskerne Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen, der har forfattet bogen: *Dramaturgi – Forestillinger om teater*. Som den fyndige titel antyder forsøger bogen at give indsigt i »den teatrale dramaturgiens historie og teori« (op.cit., s. 11). Her handler det altså ikke primært om litterær dramaturgi – forstået som teorier og metoder til analyse af dramatik. Dette felt findes der nemlig »mye annen litteratur som dekker« (ibid.), argumenterer forfatterne i skærende kontrast til Helland og Wærp, men tilføjer: »Teaterdramaturgiens historie inkluderer imidlertid også den litterære dramaturgien, spesielt i de perioder av teatrets historie der teatret er blitt betraktet som en realisering av den dramatiske litteraturen« (ibid.). Med andre ord: her bruges dramatikken som eksemplermateriale til at anskueliggøre bestemte perioders syn på teatret, dvs. epokens *forestillinger om teatret*, og den betragtes derfor ikke isoleret, men i sin teaterhistoriske kontekst. Det historiske, kontekstuelle og ikke mindst institutionelle perspektiv er således ganske

dominerende i bogen, bl.a. fordi forfatterne indleder med at argumentere for, at teatrets begreber spiller en stadig større rolle i beskrivelsen af samfundet: »I det hele taget har den økende bevisstheten om at det (post)moderne mennesket er henvist til selvfrestillinger og selviscenesættelser gjort at teatrets begreber er blitt attraktive metaforer i andre fag« (op.cit., s. 13).

Det er selvsagt en besnærende antagelse for enhver teaterforsker. Deres insisteren på en tæt forbindelse mellem kultur- og teaterhistorie rummer ikke desto mindre en række problematikker, som man bør være opmærksom på. Det har f.eks. stor betydning for bogens fremstillingsform, dens selektion af værker og dens teaterforståelse, at begrebet om det postmoderne sættes i enden af den historiske gennemgang.

Bogen er opdelt i to hoveddele med i alt 18 kapitler, som alle skitserer dele af dramaturgiens begrebshistorie. Første del præsenterer en kronologisk oversigt over dramaturgiens historie fra antikken til det postmoderne i 12 kapitler. Forfatterne tager udgangspunkt i antikkens teater og Aristoteles' poetik, og fører os dernæst igennem Middelalderen, Italiensk renaissance, Commedia dell'arte, Shakespeare, Fransk klassicisme, Oplysningstiden, Romantikken, Melodramet, Realismen, Modernismen, og ender rejsen igennem det (primært) europæiske teaterlandskab med kapitlet »Postmoderne dramaturgi – mellem performativitet og virkelighed«. Alle kapitler indeholder korte indføringer, bestående af lige dele historisk baggrund, teoriuddrag

og værkeksampler. Sidestillingen af det postmoderne og det performative i kapitel 12 indebærer imidlertid, at beskrivelsen vægter de teaterformer og værker, der på den ene eller anden måde tematiserer virkeligheden »som et netværk der mange ulike virkeligheter kan opptre samtidig« (op.cit., s. 146). Det performanceteater, som forfatterne har i tankerne, handler med andre ord om den udfordring som det postmoderne menneske møder, når det forsøger at orientere sig i »en slik konstruert verden« (ibid.). Det er vanskelig at indvende noget mod en sådan tolkning af værker som Robert Wilsons *Black Rider* (1990), The Wooster Groups *Brace Up!* (1991), eller for den sags skyld filmen *The Matrix* (1999), der i høj grad arbejder med mangfoldige fiktionslag, genre- og stilblanding, etc. Men disse iagttagelser kommer desværre ikke helt på højde med den aktuelle forskning på området, som tværtimod sætter teatrets begivenhedskarakter og dets forhold til det reelle og til materialiteten i forgrunden. Her kunne man f.eks. have ønsket sig, at forfatterne havde haft mulighed for at forholde sig til Erika Fischer-Lichtes indflydelsesrige bog, *Ästhetik des Performativen* (2004), hvor det såkaldte »performative vende« i 1960'erne beskrives som et brud med forestillingen om sprogets fængsel.

Anden del flytter fokus fra den dramaturgiske teaterhistorie til den mere konkrete anvendelse af dramaturgiske teorier og tænkemåder. I de første to kapitler sættes der fokus på to velkendte områder, dramaturgiske modeller og grundbegreber, og der

trækkes i den forbindelse tunge veksler på den »Århus-tradition« (dvs. artikler af Janek Szatkowski, Niels Lehmann, Erik Exe Christoffersen, m.fl.), som tilskrives afgørende betydning for bogens teoretiske perspektiv. De næste fire kapitler er mere eksperimentelle i deres omgang med områder som pædagogik, leg og improvisation, nye medier som computerspil, elektronisk kunst, virtual reality, rollespil, m.m. Her bevæger forfatterne sig i sagens natur ud på ny og usikker grund, men de formår ikke desto mindre at bringe mange spændende og tankevækkende emner på banen.

Sammenfattende kan man sige, at man får dækket det meste i de to norske dramaturgier. Jeg kan imidlertid ikke undgå at bemærke en overraskende veludviklet teoriskepsis hos Gladsø, Gjer- van, Hovik og Skagen, der gentagne gange skriver, at modeller alt for ofte bliver brugt som færdige »værktøjskasser«. En sådan generaliserende tankegang reducerer kun alt for let kompleksiteten i den analytiske og kunstneriske proces, lyder det formanende, og må undgås selvom den måske umiddelbart kan virke pædagogisk attraktiv. Deres bekymringer er selvsagt prisværdige, men efter min mening er de også lidt overdrevne, når nu bogen faktisk præsenterer læseren for så mange nuancerede teoretiske perspektiver.

Min afsluttende kommentar handler om den skarpe skillelinje mellem litteratur og teater, eller rettere mellem litteratur- og teatervidenskab, som begge bøger insisterer på at opretholde. Det er der ikke noget overraskende

nyt i – tværtimod – men efter endt læsning, spørger man sig selv om ikke fronterne bliver trukket unødvendigt hårdt op. For både litterater og teaterfolk tilskriver nemlig teater og dets begreber en overordentlig stor betydning for den aktuelle kultur. Når man nu engang har konstateret, at bøgerne faktisk deler mange grundantagelser, må man undres over det stærke behov for at adskille litterære og teaterfaglige teorier og metoder. Af denne grund kommer man aldrig ud over den blotte konstatering af de spændinger mellem teater og tekst, der som bekendt spiller en betydelig rolle i dramaturgiens begrebshistorie. Det er denne formidable vanskelighed ved at sammen- tænke litteratur- og teaterteori uden at ophæve deres indbyrdes forskelle, som ansporer os til at tænke bedre over de faglige skillelinjer.

Multipliserede mennesker i forskellige opsætninger

Af Julian Apostata Blaue

»Dette er et standpunkt. Hvor er det næste? - / Alt skal en prøve å vælge det bedste.«, siger Peer Gynt lidt før han tager teaterhistoriens mest kendte løg i hånden og i den efterfølgende monolog sammenligner sig selv med denne grønsag, der har mange lag, men ingen kerne. *Peer Gynt* er et dialektisk teaterstykke, der bevæger sig mellem et autenticitetskrav på den ene side og en lyst til at opfinde sig selv på den anden. Dialektikken skal i denne artikel ikke så meget analyseres, men snarere efterlignes. Jeg vil bruge forskellige *Peer Gynt* opsætninger for at undersøge spørgsmålet om den menneskelige identitet og relatere dem til egne erfaringer med identitetskonstruktionen Julian Henning von Gärtner Blaue. Artiklen er et udtryk for et ikke afgjort valg mellem enten kernen eller overfladen, enten teksten eller opsætningen, enten at være eller at iscenesætte sig selv, enten »Karrierekonstruktivismen eller free your fucking mind«.

Dette er titlen på et teaterstykke, skrevet af Julian Henning von Gärtner Blaue, som ernæres af to liv: Henning Gärtners og Julian Blaues, hvoraf sidstnævnte er forfatter til denne artikel.

I stykket søger Ibsen-karaktererne Nora, Gina Ekdahl, Hedda Gabler, Halvard Solness, lille Eyolf og Peer

Gynt om et Job i kulturrådet, i pornoindustrien og i ligestillingsrådgivningen. I et håbløst forsøg på at være teoretisk og i et magtesløst forsøg på at være revolutionær diskuterer dramatikeren emner som nationalkultur, massemedier og kønskonstruktion. *Peer Gynt*, som i vores stykke er anden generations indvandrer, søger om stillingen i kulturrådet. Løg-monologen er helt central for vores *Peer*. Han præsenterer ansættelseskomiteen for monologen og fortolker den idealiserende i retning af *synlig konstruktion* som utopi. Kulturrådet derimod vil egentlig kun bruge den sorte *Peer* med somalisk baggrund, for at fremstå som politisk korrekt.

Vores *Peer Gynt* foreslår overfor ansættelseskomiteen, at man skulle vælge et halvt løg som symbol (på flag, hjemmeside, frimærker!) for et utopisk Norge uden essentialistiske, fanatiske holdninger. For et halvt løg ville symbolisere mennesket, hvis identitet er sammensat af diskursive prægninger som ikke har nogen oprindelig kerne. Kernen var for os, da vi skrev stykket, roden til alt ondt. For det forekom os, at det altid var troen på en essens, en essentiel sandhed, der gjorde mennesker fanatiske. Vi malede, ligesom vores indvandrer-Peer, det halve løg på vores eget flag. Figurene fra vores stykke blev til vores egne forbilleder.

Er vores *Peer* naiv? Var vi naive? Vi holdt en oplæsning på Københavns Literaturhaus og gik rundt i gaderne i sorte aftenkjoler og med make up på øjenvipperne, fordi en af os har transseksuelle tendenser og for at være en

levende diskussion af kønsidentiteten, som var et diskursivt produkt ligesom al anden form for identitet. Vi kaldte os Julian Henning von Gärtner Blau og mente at denne iscenesættelse af identitet kunne udtrykke, at identitet altid var iscenesat. Ved vores fødsel kysede vi hinanden på *Riga* i Istedgade, Claus Beck-Nielsens dødsleje, selv om kun en af os er homoseksuel - i dette øjeblik var vi begge to gay!

Så læste vi stykket *Peer Gynt* (vi havde indtil da bevidst ikke læst men kun citeret, samplet fra det). Det var et helvede at læse det. Alt, hvad vi havde troet om Peer, var forkert. Stykket hævdede, at man skulle være sig selv! Ellers var man kun som troldene, som er sig selv nok. Peer, som iscenesætter sig selv uafbrudt, er ikke engang ond nok, mener knappestøberen i slutningen af Ibsens drama, til at kunne komme i helvedet; en teatralsk opportunist er alt for middelmådig til den evige ild.

Først er Peer bondedreng, så er han imperialist; den ene dag er han negerhandler, den anden dag profet; han vil være verdens kejser og udgiver sig for at være oldtids-forsker. »Det var en ustyrtelig mængde lag! Kommer ikke kernen snart for en dag?«

Peer som moderne iværksætter, som, kunne man retrospektivt sige, postmodernistisk kapitalist, der ser, at der ligger profit i opportunistisk iscenesættelse. Én der har forstået, at bureaukratiet er kapitalismens ligkiste, den kreative opfindelse af sig selv derimod en penge-kiste! Peer var ikke en konstruktivistisk utopist, som vi havde

troet, han var en benhård karrierekonstruktivist!

Men var vi, var Julian Henning von Gärtner Blau, andet? Var vi ikke lige så overfladisk, succesorienteret, liderlig efter karriere som Peer? Synlig selviscenesættelse, det halve løg, der gør opmærksom på samtlige entiteters konstruerethed – pah! Ville vi med vores kvindetøj og med vores make-up i ansigtet virkelig være den levende diskussion af kønsidentiteten, var det ikke en simpel PR-gag for at promote vores stykke »Karrierekonstruktivismen« og vores ultimativt økonomiske og kreative kunstmanifest »Kunst og Revolution«, hvor vi lancerede vores 10 kunstneriske teser? Kunne Julian Henning von Gärtner Blaues latterlige fødselskys på Istedgade virkelig sammenlignes med Claus Beck-Nielsen langsomme død på samme sted? Vores manifest blev trykt i Den Blå Port og vores stykke skulle sættes op på Den Nationale Scene i Norge. Grundlaget var en markedsføring af Julian Henning von Gärtner Blau, hvis strategier kom fra BT og Creative Economy.

Vi så *Peer Gynt* på Betty Nansen Teatret. Et par komikere hoppede rundt på scenen, fortalte drengerøve-jokes og overtalte os, liderlige efter publikumskærlighed, til at synes, at de var sjove. Løget blev tegnet på et stykke papir, men der blev hurtigt bladret videre. Alt var sjovt, iscenesat og vældigt intetsigende. Folkelig postmodernisme. Sceniske greb som nedbrydning af den fjerde væk, ofring af teksten, inddragelse af popkulturelle elementer i det litterære drama kunne

jo sagtens beskrives med Hans-Thies Lehmanns teaterteori, men var det her virkelig postdramatisk teater? Nej, det var comedy uden at kernen nogensinde kom frem, det var bare lag på lag på lag. Denne *Peer Gynt* var ligesom Julian Henning von Gärtner Blau: Populær men i sidste ende en intetsigende konstruktion baseret på en letvundet brug af kunstneriske og postdramatiske strategier til fremmelse af »kunstner«-egoet og skabelse af et godt kreativt og akademisk netværk!

Julian Henning von Gärtner Blau havde ingen substans. Han blev derfor splittet i to. Det tværnationale kanakeri var forbi, Blau tog tilbage til Tyskland, Gärtner tilbage til Norge, Die Party var vorbei!

Og da kom kernen endelig for en dag. En iskold, beskidt og støvet kerne. I hvert fald hvis vi følger Blau til Berlin. Den sorte aftenkjole, som han havde gået med i byens gader, havde Blau efterladt i København. I Berlin kom han til en stor forfalden lejlighed. Med en osende kulovn, 10 centimeter store mellemrum mellem gulvbrædderne, mens der udenfor var minus 20 grader og indenfor minus 15, plus isarabesker på vinduerne. I kulden og i støvet var der kun lidt plads til selvscenesættelse. Blau blev befriet fra en form for Heideggers kollektive »man« i »massemediernes tegn«, han var ankommet til en simpel, urenoveret »Eigentlichkeit«. Denne realiseres bedst i stor enkelthed langt væk fra samfundets prægning, der netop står i vejen for menneskets autenticitet. Heidegger boede derfor i en hytte på et bjerg. Lejligheden i Ber-

lin var næppe mere end en simpel hytte på et bjerg, naboerne var fjerne og vandet var koldt.

En hytte... en hytte... også i *Peer Gynt* er der hytter! Mindst én i starten og mindst én i slutningen! I hytter er man sig selv. Også *Peer Gynt* er sig selv i hytterne. For en ung bondedreng er vel sig selv: *Peer* du lyver, det gør du som dreng! Først som voksen bliver drengerøvsloagnene til livsløgn. *Peer* sætter sin mor på hyttens tag. Større er forbrydelserne i dramaets begyndelse ikke!

Og som ældre herre vender *Peer* tilbage til hytten. Denne gang til Solveigs hytte, Solveig, hans ungdomskærlighed, har ventet på ham i alle de år. *Peer* er hele sit liv flygtet fra sig selv, har iscenesat sig selv. Men i kraft af Solveigs kærlighed finder der en forsoning sted. *Peer* ender som sig selv. Hytter er selvrealiseringens sted.

Fra sin hyttelejlighed tager Blau, Tram-banen til Berliner Ensemble, for her går der en *Peer Gynt* opsætning af instruktøren Peter Zadek. I fjerde akt hopper aber og strudse rundt på scenen, pennen skærer halsen over på Galehus i Cairo, »Hauptsache verrückt!«, siger *Peer*. Hvor bliver løgmonologen af? Blau har brug for understøttelse i kampen om sig selv.

Og så kommer den, og ja, monologen er en fortvivlet jagt efter sig selv, en modernistisk melankoli over tabet af selvet! En advarsel: lev ikke som *Peer*, han, som overfladisk bare iscenesætter sig selv efter smag og behag og kalkule? For se hvor fortvivlet han er! Blau føler sig bekræftet i sin søgen. Men

hvor er det egentlig selvrealiseringen foregår? Det lugter af pomfritter og billig oksekød i hele teatret. Peer deroppe på scenen sidder i en »Dönerbude«, han griber efter et løg (der ligger et på disken, Döner tilberedes jo med løg), og beruset siger han: »du gamle spøgmands-gøg! / Du er ingen kejser, du er en løg.«

Og Zadek har ret! I dag plukkes løget ikke i en skov, som hos Ibsen og spises ikke i en hytte, som hos Heidegger! Den plukkes og spises i dag i en Dönerbude! Og denne framing berøver den modernistiske melankoli dens autoritet, jagten efter sig selv latterliggøres. Så triviel som postmodernismen kan være i New Economy's tider, så triviel er kravet om at være sig selv i dag hos alle os forældede banal-eksistentialister!

»Ein Schauspiel aus dem 19. Jahrhundert«, ja, selvrealiseringen er »et skuespil fra det 19. århundrede.« Peter Stein forstod dette allerede for 35 år siden, da han med denne undertitel iscenesatte stykket med otte Peer-aktører, på to aftener ved Schaubühne am Halleschen Ufer (i dag Schaubühne am Lehniner Platz). Bruno Ganz fremfører løgmonologen ganske alvorligt, meget alvorligt, hyper alvorligt. Så alvorligt, at publikum ikke længere kan tage ham alvorligt. Selvrealiseringspatos og højtidelig fortvivelse over at løget ingen kerne har! I skuespillerens overidentifikation med den dramatiske karakter giver instruktøren publikum en mulighed for at distancere sig fra Peer og hans konflikt. Slutscenen spil-

les to gange. En gang »virkelig«: Peer hopper på Solveigs skød, hun forløser ham med sin evige kærlighed, så hopper Peer'en, en blanding af olding og baby (»jeg skal vugge dig, jeg skal våge; - / sov og drøm du, gutten min!«), ned fra skødet igen. Han går med Solveig til et andet sted på scenen og gentager slutningen, hopper igen på hendes skød: Men denne gang poserer de bare for at fotograferne kan tage et billede af dem. For historien om Peer er ikke universel, den er et historisk sort-hvid fotografi fra det nittende århundrede. Stykket er ingen »nordisk Faust«, som så mange kritikere hævder, *Peer Gynt* er ingen universel konflikt, som religiøsspirituelle opsætninger af stykket ville lade det se ud som, men derimod et historisk skuespil fra det 19. århundrede, bundet til en småborgerlig tids-epoke. At denne tids værdier (inklusive selvrealiseringskravet) har overlevet også i vores tid, er intet bevis på værdierens universalitet, men tværtimod på vores reaktionære holdninger!

Blaue sad i sin kolde, forfaldne herskabslejlighed fra det 19. århundrede og måtte indse, at kernen måske alligevel ikke var kommet for en dag. For var det så let og enkelt? Betød kulden, lejlighedens enkelthed og den manglende lyst til at iscenesætte sig selv, at nu var selvet realiseret? Var iscenesættelsen forbi, bare fordi viljen til at iscenesætte sig var forbi? Var ikke det, at han nægtede at iscenesætte sig selv, bare en anden form for selvscenesættelse? I lange perioder levede Blau af

løgsuppe, noget af det billigste, mest enkle og autentiske man kan spise i Berlin, men kerner havde løgene lige så lidt som Peer Gynts løg havde en. Måske er løgets altid fraværende kerne den eneste universelle kendsgerning, som vi her kan slå fast.

Som med en pistol havde Zadek og Stein tvunget ham til at erkende, at hans selv ikke fandtes. Ikke som en fast substans.

Kernen, som ikke fandtes, havde svært ved at forstå sin minus-eksistens, men efterhånden som den forsvandt, kunne den acceptere at blive udskiftet med lag på lag på lag.

Blaue kunne ikke realiseres, men Julian Henning von Gärtner Blaes kunne realiseres. Rettere sagt: Julian Henning von Gärtner Blaes stykke, for instruktøren Tore Vagn Lid ville realisere »Karrierekonstruktivismen eller free your fucking mind« på Den Nationale Scene i Bergen! Troede Blae.

Men nej! Efter at Blaes identitetskerne langsomt var blevet myrdet af Stein og Zadek, begyndte nu Erika Fischer-Lichte langsomt at kvæle Julian Henning von Gärtner Blaes stykke for til sidst at dræbe og ofre det. Blae var en af deltagerne på seminaret »Ibsen auf der Bühne«, som Fischer-Lichte holdt på Freie Universität i foråret 2006 og her diskuterede de forholdet mellem den litterære tekst og opsætningen. Og det blev hurtigt tydeligt, at et koncept som »tekstens autoritet« nok er håbløst forældet, hvis det gælder om at

beskrive samtidige teateropsætninger. Historien begyndte mild og sagte. Den dramatiske tekst led en langsom død. Det kunne jo tænkes, at transformationen fra dramaet til opsætningen kunne beskrives som oversættelse. Dramaets sproglige tegn ville i så fald blive oversat til opsætningens ikoniske tegn. De ikoniske tegn ville præsentere publikum for et overskud af signaler i forhold til de verbale tegn. For en skuespiller og hans eller hendes krop er jo ikke kun lig med det, regibemærkningerne siger om figuren i dramaet, er ikke kun lig med replikkerne han eller hun skal sige. Skuespilleren har en helt specifik kropslighed, som altid går ud over den mest nøjagtige karakteristik i teksten.

Naiv glæde bredte sig på Blaes ansigt. Stykket var reddet. Det ville oversættes på scenen.

Men nej, det ville det ikke. Teatervidenskaben havde for længst sagt farvel til oversættelsesmodellen, da den indebærer, at teksten ville opfattes som en slags original, mens opsætningen ville være en sekundær kopi.

Slagtningen fortsatte altså. Ligesom selvet stykke for stykke opløste sig til fordel for selviscenesættelsen, blev dramaet opløst til fordel for opsætningen. Der var intet at holde sig til. Ingen tekst, ingen stabil identitet!

Men som sagt, slagtningen foregik langsomt. Intertekstualitetsmodellen blev diskuteret. Forholdet mellem drama og opsætning kunne måske beskrives som værende intertekstuel. De tænkte mulige opsætninger ville i skriveprocessen have indflydelse på dramatikerens tekst, og

dramaet ville selvfølgelig have en indflydelse på opsætningen. Begge kunstformer var autonome, men der var en vekselvirkning mellem dem.

Godt, tænkte Julian Blaue med henblik på opsætningen i Bergen, lad os bare stoppe diskussionen her, forholdet er intertekstuel! Opsætningen er et selvstændigt kunstværk, dramaet er et selvstændigt kunstværk – alle er tilfredse, lad os gå hjem, peace and love!

Men nej, nu begyndte slagtingen for alvor! Erika Fischer-Lichter slyngede offermodellen i hovedet på Blaue. I opsætningen var teksten kun et materiale. Dens status kunne sammenlignes med offerlammets ved offermåltidet. Teksten/lammet fanges, dræbes, pateres, fedt og knogler skæres fra og ofres til guderne, resten steges, krydres, serveres (med grønsager til?); måltidet spises sammen med de andre deltagere, en form for fælles identitet opstår ved den festlige indtagelse af det højtidelige måltid. Opsætningen af et drama ville ligne dette offermåltid: Teksten inkorporeres ligesom kødet, den indgår i opsætningen, er en del af en ny scenisk identitetskonstitution, men skuespillerens *oprindelige* identitet er ligeledes del af den. Der opstår en slags mellemidentitet: figurerne på scenen er lidt *dem selv* og lidt dramaets roller, som de kropsliggør (*verkörpern*). Men det er på ingen måde teksten, som bare *realiseres* på scenen.

Mellem-identitet. Blaue måtte tænke på Julian Henning von Gärtner Blauges optræden som drag-queen i den sorte aftenkjole i Literaturhaus i København. Dér havde han også været

en mellem-identitet. Ikke helt mand, ikke helt kvinde, men noget midt imellem. Og ligesom det at opgive sin entydige identitet var en legende overvindelse, således var det at opgive teksten en overvindelse, som dog endnu ikke forekom så legende. Identitetskernen var allerede død, teksten ville lide samme skæbne.

Blaue mødes med Peggy Mädler på Klärchens Ballhaus, måske kan hun forklare ham sammenhængen mellem en opløst identitet og en opløst tekst. Og hvordan man kan acceptere begge dele. Hun er dramaturg på en teaterproduktion på berlinske Sophiensæle, hvor bl.a. She She Pop og René Pollesch skal iscenesætte *Peer Gynt – Revue in 35 Folgen*.

»Nej«, fortæller hun, »Peers konstante selviscenesættelse vil vi ikke fremstille som et moralsk problem, tværtimod vi fokuserer på dens kunstneriske potentiale, vi understreger Peers ikke entydige, ekstremt sammensatte identitet, idet tretten forskellige instruktører skal instruere vores *Peer Gynt* aktør Uwe Schmieder.«

»Og teksten, Ibsens drama, hvilken status har den i jeres opsætning?«

»Som dramaturg er det min opgave at præsentere instruktørerne for dramaet. Men det overlades til den enkelte instruktør, om hun eller han vil bruge teksten eller fortolke sin scene på en anden måde. Således udelades for eksempel replikkerne i første scene helt, i stedet for kommer der en danskoreografi. I en anden scene erstattes replikkerne af sprogmateriale, som vi

har hentet fra protokollerne ved Peter Steins Schaubühne-*Peer-Gynt* 1971. Stykket refererer således til dets egen scenehistorie, Steins lidt naive 1970'ers kapitalismekritik tematiseres i vores opsætning. Scenen med løg-monologen derimod er et eksperiment: Uwe Schmieder har ingen på forhånd fastlagt tekst, han skal tale og associere frit. Han skal tænke sig frem, så at sige *direkte* og foran publikum, fra én tanke til den næste, uden ende. Og på den måde skal han fremstille løg-monologens udsagn: Lag på lag, uden kerne, stiger tankeboblerne op fra Peers hoved.«, siger Mädler.

Offermodellen er altså også en realitet her. Teksten indgår i opsætningen, men den udgør ikke opsætningen. Mellem-identiteter opstår: Hovedfiguren i *Peer Gynt – Revue in 35 Folgen* er en *mellem-ting* mellem Ibsens Peer, når han realiserer dennes replikker fra originaldramaet, Uwe Schmieder, når skuespilleren selv tænker højt på scenen som i løgmonologen, og andre identiteter, når han realiserer fremmed tekstmateriale, som f.eks. Schaubühneprotokollerne.

Blaue væmmedes ved tanken om ikke kun at opgive sig selv, men også dramaet, som Julian Henning von Gärtner Blaue havde skrevet. Dette var måske straffen for, hvad vi selv havde gjort ved Ibsen. For gjorde vi andet end at ofre Ibsens dramaer for vores eget? Ibsens naturalisme ofret til fordel for pop-vulgærprog-teori-potpourri med karakterer fra hans stykker!

Julian Henning von Gärtner Blaue mødes og genfødes fysisk, in presentia, helt konkret i Bergen den 26.05.2006. Deres stykke »Karrierekonstruktivis mer eller free your fucking mind« har urpremiere, skal ofres, slagtes samme aften som del af Festspillene. Vi køber et norsk flag og sort ansigtsfarve. En af os binder sig flaget rundt om underkroppen, så det bliver et miniskørt. Den anden maler sit ansigt sort. Dette sker i solidaritet med to af stykkets figurer: Halva(rd), som er en »yndig transvestit« og Peer Gynt, der som sagt er »en sort nordmand med baggrund fra Somalia«.

Stykket spilles ikke på en scene, det spilles i hele rummet. Jobsamtalerne er ikke naturalistiske. Samme skuespiller er i starten lederen af kulturrådets ansættelseskomité og i slutningen Peer Gynt, som søger om job i kulturrådet. Nogle af regibemærkningerne spilles ikke, men læses op. Vores unge flashlight-trendy figurer spilles af ældre skuespillere. Sex-scenerne foregår bagved kulisserne, transmitteres til publikummet på sort-hvide tv-skærme og afdæmpes således. Vi foreslog Nancy Sinatra og Sex-Pistols, men der spilles Grieg på klaver og Strindberg læses op på svensk. Med ét ord: Teksten ofres klart til fordel for opsætningen også her. Men dette viser sig slet ikke at være et problem, heller ikke for dramatikeren, som måske med tekstens autoritet også vil miste sin egen.

Det forbavsende er nemlig, at opsætningen til trods for tekstens sønderlemmelse er fremragende! Og endnu mere forbavsende er det, at opsætningen i sin

balance mellem pop og teori, trash og inderlighed på en prik svarer til vores intentioner. Løgmonologen udlades i opsætningen, den eksisterede i teksten. Men med skuespillernes bestandige rolleskift har publikum for længst forstået vores identitetskonstruktivistiske udsagn! Så monologen er helt med rette fjernet. Det forekommer os, at teksten, vores tekst, i sandhed først realiseres, når den netop ofres til fordel for opsætningen!

Post Scriptum: Der gik også en *Peer Gynt* opsætning på den Nationale Scene i Bergen i løbet af Festspillene, instruktøren er Calixto Bieito. Og her ser vi den værste version af fri identitetskonstruktion, postmoderne selv-scenesættelse, og kitch-performance. Postdramatiske og in-your-face strategier bliver brugt på samme måde som ved *Peer Gynt* på Betty Nansen Teatret. Når *Peer* tager tøjet af eller når troldene hengiver sig til SM-spil, er det blot såkaldte *interessante påfund* for underholdningens skyld og uden kritisk dybde. Og i scener som løgmonologen afslører opsætningen hurtigt dens vattede intentioner, der kun går ud på at behage: Løget uden kerne bringes af en hyggelig julemand og er en sød lille *gave* uden kerne men derimod med lag på lag bestående af julepapir i alle farver.

Det minder om Julian Henning von Gärtner Blaes værste sider og »Karrierekonstruktivismers« værste passager. »Kommer ikke kernen snart for en dag?« I sådanne øjeblikke ønsker Blae sig tilbage til en kold, forfalden lejlighed fra det 19. århundrede i

Berlin med Ibsens læsedrama *Peer Gynt* på jagt efter sig selv.

Omtalte opsætninger

Peer Gynt. Ein Schauspiel aus dem 19. Jahrhundert,

Instruktion: Peter Stein

Premiere: 13. maj 1971 på Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin

Gynt. Version af Ibsens Peer Gynt

Idee og medvirkende: Jonatan Spang, Rune Klan, Carsten Bang, Geolo G og Blæs Bukki

Premiere: 2005 på Betty Nansen Teatret, København

Spilles igen fra den 18.09.2006 - 21.10.2006

Peer Gynt

Instruktion: Peter Zadek

Premiere: 8. April 2004, Berliner

Ensemble

Peer Gynt

Instruktion: Calixto Bieito

Premiere: 25. 05. 2006 på Den Nationale Scene, Bergen, Norge.

Peer Gynt Revue in 35 Folgen nach Henrik Ibsen

Idee und künstlerische Gesamtleitung:

Susanne Truckenbrodt

Dramaturgi: Peggy Mädler og Kai Lenke

Premiere: 22. juni 2006 på Sophiensæle, Berlin

Karrierekonstruktivismen eller free your fucking mind

Instruktion: Tore Vagn Lid

Urpremiere: 26.05.2006 på Den Nationale Scene, Bergen, Norge.

Spilles også den 21.06.2006 på Det Norske Teatret, Oslo