

Sannhet og løgn: Gadamer versus Ibsen

Af Atle Kittang

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Flere steder i sine artikler om estetikk og litteratur refererer Hans-Georg Gadamer til innledningen i Hesiods *Theogonien*, der musene fra Helikon viser seg for dikteren og sier at de kan uttrykke mye falskt som om det var sant, men at de når de vil, også kan uttrykke sanne ting: ”mangen en løgn, som er sandheden lig, formår vi at ytre, / også vi kan, når vi vil, lade sandheden komme til orde” (Hesiod 1977: 17). Hesiods utsagn er ofte blitt tolket som fiksjonskritikk, med adresse til den måten gudene blir framstilt på hos Homer. Gadamer er av en litt annen oppfatning. Han leser Hesiods vers som uttrykk for en allmenn tanke om diktningens (og mytens) doble vesen: Når musene inspirerer dikterne, er det alltid ved å formidle sant og falskt samtidig, i uoppløselig sammenvevning. Dersom vi vil forstå at det som er oppdiktet samtidig kan gjøre krav på en egen sannhet, er det nettopp denne sammenvevningen av falskt og sant vi må ta inn over oss, mener han (jf. Gadamer 1993: 24 og 146).

Sannhet og skjønnhet

Hvordan skal vi forstå dette? At det som er oppdiktet, ikke kan gjøre krav på å være sant i den gjengse betydningen ”i samsvar med virkelige forhold” (*adequatio intellectus et rei*), er udiskutabelt. Men det er også udiskutabelt at det som er oppdiktet (myter, romaner, dramaer) også kan inneholde elementer som samsvarer med virkelige forhold. For eksempel kan topografiske skildringer i moderne byromaner være så empirisk eksakte at de kan brukes som retningsgivende for virkelige byvandring. Imidlertid er det vanskelig å tenke seg at det skulle være slike innslag av virkelighetslementer i fiksjonen som var Gadamers mål på diktverkets sannhet. I hans mange drøftinger av temaet er det oftest Heideggers ”før-metafysiske” begrep om *aletheia* (”u-skjulthet”) som ligger til grunn for resonnementet: Kunstens sannhet beror på dens evne til å la tingene tre fram fra det skjulte, å la dem bli belyst i sitt umiddelbare, konkrete nærvær.

Men slik faller sannhet og skjønnhet sammen. Det er verdt å merke seg at de siste sidene av Gadamers hovedverk *Wahrheit und Methode* er viet en inngående analyse av skjønnheten som spesifikk form for sannhetens tilsynekomst (Gadamer [1960] 1972, ss. 452–465). Han lar med andre ord verket ende som det begynner: med drøftinger av sentrale problemstillinger i estetikken. Dette understreker den dype samhörigheten i Gadamers tenkning mellom hermeneutikk og kunstfilosofi, men også den vekt som impulsene fra Platon har i hans forfatterskap. Tanken om hermeneutikkens dialogiske struktur har impulser fra Platons dialogkunst. På tilsvarende måte har Gadamers skjønnhetsbegrep også platonske sætrekk: symmetri, proporsjonalitet, og ikke minst lyskraft.

”Skjønnhet har *lysets* væreform”, hevder han i *Wahrheit und Methode* (Gadamer [1960] 1972: 457; min overs. her og senere).

I senere artikler utdyper Gadamer sitt syn på diktetekunstens sannhetspotensial. En tekst tilhører dikteteksten, understreker han, for så vidt som den unndrar seg den klassiske korrespondanseteorien kriterier for sannhet. Men dermed er problemet reist: Den ”skjønne” litteraturen ”er rettferdiggjort ved sin egen væren og kjenner ikke noen instans utenfor seg selv som den må rettferdiggjøre seg for. Hva skal ‘sannhet’ da bety?” (Gadamer 1993: 286). Svaret gjør sannhetsgehalten i en dikterisk tekst avhengig av dens evne til å fastholde sin autonomi som helhetlig uttrykk eller gestaltning (*Gebilde*): ”Diktverket står ikke for oss som noe man kan bruke til å si noe med. Det står der i seg selv” (Gadamer 1993: 72). Litterære tekster som er legitimert av andre interesser enn den estetiske (Gadamer kaller slike tekster for ”kitsch”), er ”usannferdige”. Den ”eminent” (dikteriske) tekstens sannferdighet beror på en ”gåtefull form for uatskillelighet [*Nichtunterscheidung*] mellom det som sies og måten det sies på” (s. 294). Ved denne uløselige enhet mellom mening og utsigelse (*Meinen* og *Sagen*) fullbyrdes diktningens sannhet som språklig *hendelse* i Heideggers forstand: ufravikelig utsagn (*Aussage*), der det som gir seg til kjenne, ”stiller seg fram” [*Sichdarstellen*] i full umiddelbarhet. Alt språk, alt det som skjer i språk, består i en slik ”selvframstilling”. Som Gadamer formulerer det mot slutten av *Wahrheit und Methode* med et vers av Stefan George som punchline: ”[...] dikteriske utsagn viste seg å være særtilfellet av en mening som helt og fullt har gått inn og kroppsliggjort seg i utsagnet. I diktverket [*das Gedicht*] rykkes det som er blitt til språk liksom inn i en orden av relasjoner som bærer og går god for det sagtes ‘sannhet’. Alt som blir til språk, ikke bare det dikteriske utsagnet, har noe av en slik bekræftelse i seg. ‘Hvor språket svikter, er ingen ting’” (Gadamer [1969] 1972: 464).

En slik tankegang viser nær sammenheng mellom dikterisk språk og symbolspråk. Gadamers symbolbegrep stammer åpenbart fra Goethe, som i en opptegnelse fra 1818 formulerer seg slik: Symbolet er ”saken uten å være saken, og likevel saken; et bilde som er sammentrukket i åndens speil, og likevel identisk med gjenstanden” (sitert og oversatt etter Bengt Algot Sørensen, red. 1972: 133). I en av sine viktigste artikler om kunst og litteratur, ”Die Aktualität des Schönen. Kunst as Spiel, Symbol und Fest” (1974), understreker Gadamer at det er nødvendig å løse tanken om det symbolske fra et idealistisk resonnement som gjør kunstverket til tegn på en begrepsmessig eller ideal sannhet. Gadamers veiviser her er Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerks*, og særlig tanken om kunstverket som på samme tid ”u-skjulthet” (*Unverborgenheit*) og ”skjulthet”:

Muligheten for å komme unna det idealistiske meningsbegrepet, og så å si fornemme den værensfylde eller sannhet som taler til oss fra kunstens doble vending mellom oppdagelse, avdekking, blottlegging på den ene siden og skjulthet og beskyttethet på den andre, kan vi når alt kommer til alt takke det tankeskrittet for, som Heidegger har tatt i vårt århundre. (Gadamer 1993: 125)

Dette betyr altså at det dikteriske språket ikke kan være fullkomment gjennomlyst av (eller i) sin sannhet. Som Heidegger understreker: Når kunstverket avdekker noe, blir samtidig noe annet liggende skjult. Særlig i den moderne litteraturen, som Gadamer er spesielt opptatt av å integrere i sitt for øvrig klassiske kunstsyn, går skjønnetens sannhet i spenn med en drift i språket til å fornekte, holde tilbake, yte motstand. For at sannhet skal inntre, er løgneren (eller det skjulte og glemte) altså en nødvendig forutsetning – slik mørket er forutsetningen for at vi skal se det som lyser. Den lettvinde kunsten, der meningen lyser motstandsritt igjennom, er en usann kunst.

Men i Gadamers verk er klassisisten likevel sterkere enn modernisten. Sann kunst finnes ikke i den type dissonantiske og heterogene verk der meninger står mot meninger, tegn mot tegn, og ingenting ”går opp”. Klart og tydelig kommer det til uttrykk mot slutten av artikkelen ”Der ’eminente‘ Text und seine Wahrheit” (1986), som jeg allerede har hentet et par sitater fra: Det som skal anerkjennes som ”sant utsagn” [*wahre Aussage*] i samtidskunsten, må kunne ”falle sammen med” den type produksjon vi kaller ”klassisk”, der ”alt stemmer” og verkene er i stand til å ”nå oss alle, på tross av at de er bundet til sine egne betingelser som tilhører deres fjerne opphav og fremmede herkomst” (Gadamer 1993: 294). Det hermeneutiske grunnvilkåret om ”fullkommenhetens for-grep” gir seg til kjenne i denne konklusjonen, men i like stor grad det platonske skjønnetetsbegrepet som Gadamer både her og i *Wahrheit und Methode* later til å gi allmenn gyldighet.

Sannhetskrav og livsløgn i *Vildanden*

Så langt Gadamer i denne omgangen. For min del tror jeg gjerne at måten spørsmålet om sannhet og løgn i diktningen *blir stilt på* i hans forfatterskap, kan gi et fruktbart utgangspunkt for diskusjon – på liknende måte som Heideggers bruk av grekernes *aletheia*-begrep danner en tjenlig basis for enhver kritisk analyse av klassiske sannhetsteorier. Men det lar seg ikke bestride at Gadamers argumentasjon, både ved sin fattigdom på eksempler og i sin insistering på kunstverkets universalitet, kan fortone seg abstrakt og gjerne litt pompøs. Mange vil nok også mene at hans konklusjoner i altfor høy grad hviler på en apologi for det autonome kunstverket som er overraskende, tatt i betraktning at det primært er ved sin ”historisering” av hermeneutikken at han har vært sentral også i litteraturvitenskapen. Endelig lar det seg innvende at hans ideer om språkets ontologisk bestemte sannhetskraft ikke i tilstrekkelig grad tar inn over seg den slags språkfilosofiske tanker Nietzsche i sin tid gjorde seg i den ”utidssvarende betraktningen” som han ga tittelen ”Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne”. For ikke å snakke om det språksynet som ligger til grunn for Umberto Eco’s provoserende definisjon av semiotikken som ”i prinsippet den disiplinen som studerer alt en kan bruke til å lyve med” (Eco 1977: 7).

Ofte er det slik at dikterne selv gjennom sin kunstneriske virksomhet kan iverksette en slags tenkning som både er mer konkret og mer åpen for tilværelsens kompleksitet enn den filosofiske tenkning. I det følgende vil jeg derfor kommentere et dramatisk verk som på sitt vis behandler mye av den samme problematikken som Gadamer er opptatt

av i sine kunst- og litteraturteoretiske skrifter. Dramaet er Henrik Ibsens *Vildanden*, der den sentrale konflikten står mellom kravet til å være i sannhet og behovet for å leve i løgn for å greie seg gjennom tilværelsens mistrøstighet. Men som vi skal se, reiser Ibsen også spørsmålet om *språkets* og ikke minst *symbolenes* rolle i mellommenneskelige relasjoner, og mer indirekte: spørsmålet om hvilken sannhetsverdi den type kunst har, som dramaet selv iverksetter.

I *Vildanden* er spillet mellom sannhet og løgn i første omgang tematisert som en moralsk og eksistensiell konflikt, innleiret i en triangulær struktur. Gregers Werle er stykkets sannhetsapostel. Allerede under sitt elleve år lange frivillige eksil ved Høydalsverket var han kjent for å gå rundt og stille folk overfor en eller annen "ideal fordring". Når han nå er vendt tilbake til byen og blir kjent med hvilke omstendigheter barndomskameraten Hjalmar Ekdal lever under, får hans liv plutselig en mer konkret retning og fylles av en bestemt misjon: Ved å få Hjalmar til å innse hvordan det virkelig henger sammen med hans ekteskap med Gina, med farskapet til Hedvig og med grosserer Werles ansvar for gamle løytnant Ekdals vanskelige, mener Gregers at familien Ekdals liv endelig kan bli et autentisk og sant liv. Slik han ser det, er sannhetens kraft den å kunne foredle alle menneskelige forhold. Sannheten er, for å parafrasere Gadamer, det moralske lyset i vår tilværelse. Men i virkeligheten fører Gregers sannhetsideal til ulykke for hele familien. Hjalmar's reaksjoner når han får vite den trolige sannheten om Hedvigs herkomst, fører mer eller mindre direkte til at Hedvig tar sitt liv.

Mot Gregers med sitt krav om å leve sitt liv i sannhet, står som en grell kontrast Hjalmar's tilværelse, som er en tilværelse i illusjoner og selvbedrag. Hjalmar er tilsynelatende fotograf, men det er Gina og Hedvig som utfører det fotografarbeidet familien lever av. Han framstiller seg selv som en sann og omsorgsfull pater familias, men det er bare en fasade: Hedvig er etter alle solemerker ikke hans biologiske barn, og han er trolig ute av stand til å bli far i det hele tatt. Når han i slutten av første akt kommer hjem fra middagsselskapet hos grosserereren, opptreer han som en beleven vinkjenner, men vi vet allerede at han har absolutt ingen greie på vin. Det som skal rettferdiggjøre hans uvirksomme liv, er den store fotografiske oppfinnelsen han arbeider med, men oppfinnelsen er rent tankespinn. Kort sagt: Hans liv er uten realitet. Det eneste han synes å ha vært dyktig til, er resitasjon og deklamasjon. Men dette talentet er jo ikke noe annet enn et skuespillertalent – en evne til å kunne forestille noe annet enn det man er. Tomheten i hans karakter blir spesielt tydelig i sluttscenen. Ofte er Hjalmar Ekdal blitt sammenlignet med Peer Gynt, og det er ikke uten grunn. Løken som Peer skreller i femte akt og erkjenner som et sinnbilde på sitt eget tomme selv, med det ene laget utenpå det andre, men uten kjerne, er så visst også et talende sinnbilde på Hjalmar Ekdal.

Den tredje posisjonen i dette spillet mellom sannhetsfordring og selvbedrag inntas av doktor Relling. Han innser at familien Ekdal og i særdeleshet de to mennene i familien, lever sitt liv i usannhet. Men i motsetning til Gregers aksepterer han dette. Ja, mer enn det: Han oppfordrer, stimulerer og i noen tilfeller fabrikkerer de "livsløgnene" som utfolder seg omkring ham. Det er Relling som bidrar til å opprettholde Hjalmar's drøm om den store oppfinnelsen, og han er direkte ansvarlig for kandidat Molviks "dæmoni" – det skalkeskjulet som den fordrukne teologen kamouflerer sin alkoholisme og sitt havarerte liv bak. I Rellings øyne er slike livsløgn "det stimulerende princip" i

tilværelsen – illusjoner og selvbedrag som får livet til å humpe og gå for mange vanlige mennesker. Som han sier det i en av de sentensene som står tydeligst fram i Ibsens store arsenal av sitatverdige uttrykk: ”Tar De livsløgnen fra et gennemsnitsmenneske, så tar De lykken fra ham med det samme” (Ibsen 2009: 204). Det er åpenbart at han også betrakter Gregers’ ”ideale fordring” på tilsvarende vis – som en livsløgn, bare langt farligere enn andre livsløgnere.

Bør vi forstå doktor Relling som dramaets *raisonneur*, og dermed som Ibsens talerør i stykket? På dette punktet strides de lærde. I den grad Relling er Gregers Werles hovedantagonist, må vi kunne tenke oss at vurderingen av hans rolle i den grunnleggende konflikten mellom sannhetskrav og livsløgn avhenger av hvordan vi tolker Gregers og hans bestrebelser. Som nevnt er det ingen tvil om at Gregers’ ”rettskaffenhetsfeber” og kompromissløse krav om å være i sannhet fører til Hedvigs død, og dermed til stykkets tragiske slutt. Relling er på sin side den som advarer Gregers mot å påvirke Hedvig i en utilbørlig retning, og som får rett i sine advarsler. Tilsynelatende bekrefter dette sannheten i Rellings pessimistiske og langt på vei kyniske livsfilosofi, som kan utlegges slik: Livet har ingen iboende positiv mening; tvert imot lar det seg forstå som en slags sykdom full av lidelse og med døden som eneste sikre utgang; alle idealer (moralske, religiøse eller politiske) som vi rigger opp for å skape oss en tilværelse med mening i, er illusjoner og selvbedrag. I den grad menneskene noensinne kan oppleve det vi kaller lykkelige stunder, vil slike stunder logisk nok ikke ha sin kilde i *sannheten* om menneskets tilværelse, som ikke inneholder noe annet enn lidelse og ulykke. Tvert imot vil de med nødvendighet være knyttet til *løgnene*, det vil si til forestillinger og tanker som står i motsetning til livets grusomme sannheter. Når han lar illusjonene iverksettes som selvbedrag i livets tjeneste og reduserer de ideelle sannheter til løgner rett og slett, snur Relling det gjengse forholdet mellom løgn og sannhet trill rundt. Allerede i 1906 pekte Anathon Aall på en viss likhet mellom Rellings tanker og de ideer om språkets og kunstens illusoriske vesen i livets tjeneste som vi finner hos Nietzsche (jf. Aall 1906). Slike likheter finnes uten tvil, men parallellene til Schopenhauers pessimisme er minst like slående.

Innebærer dette at Gregers *må* tolkes i det perspektivet Relling og hans livsfilosofi tilbyr oss, det vil si som en tvers igjennom negativ og livsødeleggende figur, og at hans korstog for sannhet og mot løgn dermed også er noe stykket som helhet (og dets dikter) tar avstand fra? Ikke nødvendigvis. Dersom vi vurderer Gregers fra den tragiske ironiens perspektiv, er det mulig å hevde at han representerer et sett positive verdier (sannhet og idealitet) som ødelegges i det brutale møtet med virkelighetens verden. Stykkets tragisk-ironiske grunnstruktur blir dessuten forsterket ved at Hedvigs selvmord kan tolkes som resultatet av en misforståelse, slik blant andre Bjørn Hemmer mener. Når hun fra sin plass inne på loftet hører Hjalmar si rett før skuddet avfyres: ”Hedvig, er du villig til at gi slip på livet for mig” (Ibsen 2009: 224), må vi anta hun forstår det slik at det er sitt liv han ber henne ofre, mens det han mener, er det ”livet” i rikdom og velstand som grossererens og hans kommende hustru fru Sørby nettopp har tilbudt henne (jf. Hemmer 2003: 321 f.). En slik tolkning blir styrket ved den dramatiske slektslinjen Gregers kan plasseres i. Det er ikke vanskelig å se ham som en noe pjusket versjon av den kompromissløse dramahelten Ibsen først tegnet i helfigur da han skapte Brand, og

senere utstyrte med både heroiske og komiske trekk i doktor Stockmanns skikkelse i *En folkefiende*. Med denne genealogien som bakgrunn lar det seg argumentere for at også Gregers er farget av den intrikate sympati som Ibsen ser ut til å ha hatt for mange av sine mannlige helter. Altså: I et tragisk-ironisk perspektiv er det ikke nødvendigvis slik at Gregers "sannhet" må forstås som løgn, og "livsløgnen" som livets "stimulerende princip", slik det fortøner seg fra Rellings perspektiv. Om Gregers i likhet med Brand og doktor Stockmann er en tragisk helt som lider nederlag sammen med sine positive og frigjørende verdier (sannhet, autenticitet, oppriktighet), impliserer det at Relling er en negativ, ja rett og slett en reaksjonær figur, hvis apologi for selvbedraget fører til opprettholdelse av det bestående og en forsterking av menneskenes ufrihet. Blant nyere Ibsen-fortolkere er det Bjørn Hemmer som har argumentert sterkest for en slik tolkning (jf. Hemmer 2003: 335-340).

Det finnes også en tredje tilnærming til relasjonene mellom Gregers, Hjalmar og Relling og til konflikten mellom sannhet og løgn. Den representeres av blant andre Helge Rønning. Etter hans syn representerer ikke Gregers og Hjalmar "løgner stilt opp mot sannhet", men "selvbedrag stilt opp mot selvbedrag" (Rønning 2006: 367). Relling på sin side kan nok være oppriktig i sin tro på livsløgnens nødvendighet for gjennomsnittsmennesket, men "han skaper også sitt eget selvbedrag når han paraderer som om han er den som kontrollerer de andre" (369). Dersom hele konfliktstoffet i stykket løser seg opp i et slikt spill mellom illusjoner og selvbedrag, har vi nok et eksempel i Ibsens forfatterskap på den aporetiske situasjonen som mystikeren Maximos i *Kejser og gali-læer* uttrykker med utbruddet "Tægn imod tægn!" Tegnene som utveksles i dramaets mellommenneskelige spill, kan aldri tas på sitt pålydende, men er blotte maskeringer av ynkkelige særinteresser. Men siden slike tegn utgjør *språk* – både i snever mening (dramaets dialog) og i en videre betydning (dramaets symbol- og billedspråk), innebærer det at det er språket som bærer av både sannhet og løgn, som blir grunnleggende problematisert.

Språk og symbol: tveeggede sverd

Dette er ikke uvanlig i Ibsens dramatiske forfatterskap. La oss ta *Peer Gynt* som eksempel. Hovedpersonens forhold til det språket han betjener seg av ved viktige vendepunkt i sitt liv, gjør det umulig å avgjøre om han er en uansvarlig skurk, eller om det dypt inne i ham er noe godt som kan forklare hvorfor Solveig elsker ham og venter på ham hele livet igjennom. Hos Peer er fantasien et middel til å lyve seg vekk fra det virkelige livets vanskeligheter. "Peer, du lyver"! er dramaets åpningsord, og Peer bekrefter til fulle mor Åses påstand når han løgnaktig svarer: "Nej, jeg gjør ej!" (Ibsen 2007: 481). På den annen side kan det være vanskelig å motstå følelsen av Ibsen også har lagt noe verdifullt inn i Peers lyvekunst. Peer er tillike en slags dikter, som for eksempel kan bruke sitt talent til å hjelpe sin døende mor over den vanskelige terskelen fra liv til død, slik det skjer mot slutten av tredje akt. Den eventyrverden som Peer skaper for mor Åse, har selvsagt ikke noe med sannhet og virkelighet å gjøre. Men den gir ham makt til å mildne og trøste, den gjør døden lettere. Imidlertid ville ikke Ibsen være Ibsen om han lot

fantasiens trøstende virkning være siste ord om Peers lyvekunst. I femte akt hører Peer sin gamle mors stemme i det fjerne, som beskylder hans poesi for å være Fandens forførelse: "Galt har du kjørt mig/ Peer, hvor er Slottet?/ Fanden har forført dig/ med Kjæppen i Kottet!" (Ibsen 2007: 710).

I *Vildanden* er de fleste av hovedpersonene på en eller annen måte vitnesbyrd om språkets mangetydighet: I språket tales det sant, men med språket lyver man også. Like viktig er det at språket er basis for det vi kaller misforståelse, som er en måte språket tilraner seg makt over sine brukere på. Aller tydeligst kommer dette fram hos Gregers, særlig i måten han håndterer bilder og symboler på i forhold til Hedvig.

Under sitt første besøk hos familien Ekdal stifter Gregers bekjentskap med mørkeloftet og dets innboere: hønene og kaninene og duene og ikke minst villanden selv. Han får også greie på hvordan villanden ble skamskutt av hans egen far og reddet opp fra bunnen av innsjøen. Av denne historien lager han sin allegorisk fortelling der den skadeskutte anden forestiller i tur og orden medlemmene av Ekdal-familien, og han selv den hunden som dykker ned og befri den fra løgnens mudder. Dette ville ha vært et uskyldig innslag i dramaets dialog, og vi ville trolig ha tolket allegorien i tråd med Gregers selv som en slags "dikterisk sannhet" om en skadeskutt familie, hadde det ikke vært for den rollen Gregers lar villand-symbolet spille i sin strategi for å omskape den selvbedrageriske Hjalmar til en sannhetsforklaret helt. Han utnytter nemlig Hedvigs nære forhold til villanden som et middel til å hente Hjalmar tilbake til den familien han nettopp har forlatt i skuffelse og harme, når det sannhetens øyeblikk som Gregers har iscenesatt, ikke har hatt den planlagte virkning. Et ordentlig kjærlighetsoffer er da eneste utvei: Hedvig overtales til å ofre det dyreste hun eier for å bevise sin kjærlighet til faren. Vi vet hvilke tragiske konsekvenser dette får.

Den makten Gregers har som sannhetsforkynner, har han altså i kraft av språket. Språket er ikke bare et kommunikasjonsmiddel, det er også et maktmiddel, slik forholdet til Hedvig demonstrerer. Mellom Gregers og Hedvig blir det utviklet en "samforståelse" som er spesiell ved at den er basert på en utveksling av fiksjoner, bilder, "uvirkeligheter" knyttet til det høyst imaginære, men likevel reelle rommet som utgjøres av det ekdalske loft. Riktignok bringer de litt forskjellige dimensjoner inn i samtalen. Gregers har sin jakt-allegori, mens Hedvig fantaserer rundt dystre sider ved loftet. Men de ser ut til å møtes på det planet som til slutt skal bli mørkeloftets grunnleggende virkelighetsplan – som dødens skueplass. Hedvig er faktisk den eneste som forstår og tar på alvor Gregers' allegoriske tale. Kanskje er det fordi den på gåtefullt vis korresponderer med hennes egen indre verden av bilder og forestillinger, slik den sammenfattes i opplevelsen av loftet som "havsens bunn". Men Gregers' makt over Hedvig er basert på denne samforståelsen – helt til språket selv tar makten over menneskene og skaper grunnlag for skjebnesvangre misforståelser med dødelig utgang.

Diktekonstens mørke loft

Det Ibsen synes å si i *Vildanden*, er altså at vi blir grundig lurt hvis vi tar livsløgnene med alle sine fiksjoner og symboler så alvorlig at vi lar dem bli til grunnmønster i våre

liv. Doktor Relling kan ha rett i sin desillusjonerte livsdiagnose, men tar feil når han som en annen homeopat vil kurere tilværelsens sykdom med dens årsak. Mer allment formulert: Hvis vi tolker fortellingen om villanden som en allegori over Ekdal-familiens skjebne, tar vi ikke nødvendigvis feil. Det er når fortolkningen blir gjort til praktisk handling at alt går galt. På samme måte med Hedvig: Hun tar sitt eget liv fordi hun forveksler symboler med realiteter, villanden med seg selv. Ibsens symbolspråk i *Vildanden* er altså ikke uskyldig og entydig. Det brukes ikke bare til å formidle en mening eller et budskap. Ved å la Gregers bruke fortellingen om villanden på sin spesielle måte, er det selve symbolikkens funksjon, dens eventuelle sannhetsverdi Ibsen dekonstruerer. Alt dette innebærer at dramaet også sier noe dypt urovekkende om hvilken makt fiksjonen og fantasien eier. Ikke bare den slags makt som Gregers har over symbolene, men den slags makt symboler kan få over det som skjer i menneskenes liv.

Enda mer urovekkende er det at denne dekonstruksjonen er utført ved hjelp av akkurat samme type symbolsk språk som det som blir dekonstruert – det språket ikke bare den dramatiske kunsten, men fiksjonslitteratur generelt er basert på. Loftet, slik Ibsen presenterer det, er som en slags scene i bakkant av scenen, med sitt eget forheng som løftes opp og ned, og sin egen fiktive ”virkelighet” der høner og kaniner agerer storfugl og bjørn, der de visne juletrærne forestiller en dunkel skog, og der jegerne i og for seg er like virkelige (og like oppdiktet) som aktørene på den egentlige scenen – usannheter i tredje grad, som Platon ville ha sagt. Slik skaper Ibsen et ”play-within-the-play”, en iscenesatt livsløgn som bekrefter doktor Rellings pessimistiske menneskesyn – inkludert hans tilleggsbudskap om at livsløgner også kan skape sine lykkelige stunder. For både gamle Ekdal, Hjalmar og Hedvig er utvilsomt lykkelige når de kan dra seg tilbake til dette spesielle refugium der tiden har stanset og det virkelige livet ikke lenger eksisterer.

Denne lykken blir brutalt ødelagt ved Hedvigs død. Fiksjonens frie rom invaderes med ett av dyster virkelighet; mørkeloftets fiktive skog omskapes til et dødens rom. Som gamle Ekdal så skjebnetungt uttrykker det før han forlater scenen: ”Skogen hævner” (Ibsen 2009: 228, jf. også 230). Men dermed er det på nytt fiksjonen som har tatt makten fra virkeligheten og omformet den i sitt bilde. For i Hedvigs egen fantasi har loftet hele tiden vært et slikt dødens rom – en ”havsens bunn” befolket av dødsfigurer, timeglass og ur som har stanset. I dette mangetydige, metadramatiske spill, denne virrende svingdøren mellom fiksjon og virkelighet, livsløgn og sannhet, er det at Ibsens eget drama finner sin egen uutgrunnelige sannhet.

Men kanskje er det nettopp den type sannhet Hans-Georg Gadamer også har i tankene, idet han åpner for at diktverket også eier sine mørke, utydelige og uavklarte rom. Det skjulte som muliggjør det u-skjulte. Skyggefeltene som skjønnetens lys aldri når helt inn i, slik det heller ikke når helt inn i det paradoksale ibsenske rommet som er havsens bunn og hevneende skog på én og samme tid. Så la meg gi Gadamer det siste ord, med et sitat som Ibsen trolig ville ha nikkert bekreftende til:

Det er sant at det dikteriske utsagn har noe tvetydig ved seg, akkurat som oraklets utsagn. Men nettopp deri ligger dets hermeneutiske sannhet. De som i dette ser noe estetisk uforpliktende som mangler eksistensielt alvor, miskjenner åpenbart

hvor grunnleggende for den hermeneutiske verdenserfaring menneskets endelighet er. (Gadamer 1960: 463)

Litteratur

Eco, Umberto (1977): *A Theory of Semiotics*. London: Macmillan.

Gadamer, Hans-Georg (1972 [1960]): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutikk*. 3., erweiterte Ausgabe. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Gadamer, Hans-Georg (1993): *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage* (= *Gesammelte Werke*, Band 8). Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Ibsen, Henrik (2007): *Henrik Ibsens skrifter 5*. Oslo: Universitetet i Oslo / Aschehoug.

Ibsen, Henrik (2009): *Henrik Ibsens skrifter 8*. Oslo: Universitetet i Oslo / Aschehoug.

Hesiod (1977): *Theogonien. Værker og dage. Skjoldet*. Ved Lene Andersen. 2. Opplag. København: Gyldendal.

Sørensen, Bengt Algot, red. (1972): *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum.

Aall, Anathon (1906): "Ibsen og Nietzsche". *Samtiden* 3.