

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 mellem 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 mellem 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 Hoffnung*, 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 fortreges.

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 »medaktør«. 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. Traumatet 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. Traumatet 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 fortrenningsprosessene 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 kunstnergjernning 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 tletter 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 ondt 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 tvetyls 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 ondt 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 bakenfor 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 vekkt 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 fortrengete – 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 lerkfugl 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 blikk 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 rensset 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 vekk 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 debatteatrets 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 får 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).