

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 karakteristikkk 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 rå, 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 lerkfuglen og ekornet, og Nora svarer som det lille dyret hun blir tiltalt. Eller hun opptrer som den forføreriske alvepike – 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 paradigmatiske 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 kjønnetts maskerade mellom Nora og Helmer gjort synlig som maskerade.

Den naive dukken Nora er ikke bare troskyldig forfører, men er også lovbrøter. 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 forstillelse. 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 utslørt 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 asyllet 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 Kristusskikkelse 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 vakleворne, 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 forvrenget 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 Ejler 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 transcensens 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)