

Atle Kittang

## HEDDA – TROLL OG TRAGISK SKIKKELSE

### I

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

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

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

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

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

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

## II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### III

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

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

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

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

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

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

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

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

## IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Litteratur

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