

# NORAS FORESTILLING OM DET VIDUNDERLIGE. DRØMMENS BETYDNING I *ET DUKKEHJEM* (1879)

Lisbeth P. Wærp

## I

Den vanligste tolkningen av Ibsens verdensberømte Nora-skikkelse baserer seg på Noras egen tolkning av sitt liv, hvor hun anklager seg selv for ikke å ha vært lykkelig, bare lystig i et dukkehjem hvor hun har gjort kunster for sin mann. Man tar altså Noras desillusjonerte selvtolkning for pålydende, og ser bort fra at hun tross alt kan ha vært lykkelig sammen med Helmer. Et sjeldent unntak til denne tolkningen finner vi i en artikkel av Else Høst fra 1947.<sup>1</sup> Høst hevder at Nora (til å begynne med) ”er sprekkeferdig av liv og lykke”,<sup>2</sup> men anklager til gjengjeld forfatteren Henrik Ibsen for å komme til kort som dramatiker når han lar ”sitt tørre tankefoster, den nybakte kvinnesaks-kvinnen gå til angrep på lercefuglen og anklage henne for ikke å ha levd, og ikke å ha vært lykkelig”. På denne måten lar han den feministiske tendensen ødelegge det allmennmenneskelige og tidløse verket om ”drømmens makt og drømmens avmakt i livet” som *Et dukkehjem* ifølge Høst burde ha vært.<sup>3</sup> Det er slik jeg ser det gode grunner til å ikke ta Noras selvtolkning for pålydende. Og selv om jeg overhodet ikke deler Else Høsts oppfatning av Ibsens tilkortkommenhet som dramatiker i *Et dukkehjem*, Ibsens første internasjonale suksess som dramatiker, tror jeg at hun har helt rett i sin påpekning av drømmens betydning i dette dramaet, et poeng som er påfallende fraværende i andre tolkninger. Høst gjør imidlertid ikke noe mer ut av dette poenget, fordi hennes hovedanliggende er å vise at dramaet faller fra hverandre, et synspunkt som nok skyldes at hun anser dramaets tematisering av frigjøring som kjønns- og tidsbestemt og ergo som noe radikalt annet enn tematiseringen av drømmen.

Det er vanskelig, for ikke å si umulig, å lese *Et dukkehjem* uten å legge merke til den drømmen som tematiseres i dramaet, nemlig

---

<sup>1</sup> Else Høst: ”Nora”, *Edda* nr. 46, 1947.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 28.

<sup>3</sup> Else Høst, *op. cit.*, s. 27.

Noras forestilling om det vidunderlige. Til tross for det er drømmen lite vektlagt i forskningslitteraturen, kanskje fordi man anser den som noe som tilhører den lerkefugl-Nora som man mener dramaet avslører og forkaster som en urimelig størrelse? Noras forestilling om det vidunderlige er imidlertid ikke bare viktig i *Et dukkehjem* som helhet, men også i et større perspektiv, fordi den, i hvert fall slik jeg ser det, har klare likhetstrekk med andre drømmer eller visjoner i Ibsens forfatterskap, drømmer og visjoner om frihet, suverenitet og autentisitet, om et nytt og bedre liv. Her tenker jeg for eksempel på drømmen om en ny Adam, en ny menneskeslekt, i *Brand* (1866), visjonen om et nytt menneske og et nytt rike i *Kejser og Galilæer* (1873), forestillingen om adelsmennesket i *Rosmersholm* (1886), Heddas skjønnhets-lengsel i *Hedda Gabler* (1890) og, sist, men ikke minst forestillingen om en oppstandelse til et nytt liv i *Når vi døde vågner* (1899), som jeg kommer til å sammenlikne med forestillingen om det vidunderlige i denne tolkningen av *Et dukkehjem*.

Det at det finnes slike forestillinger som overlapper og likner på hverandre, viser at drømmen om frihet, suverenitet og autentisitet er et sentralt tema i forfatterskapet som helhet, og i lys av det sannsynligvis mer sentralt også i *Et dukkehjem* enn forskningslitteraturen tyder på. Felles for alle disse forestillingene er imidlertid at de har en usikker status i det dramaet de inngår i. Hvilken betydning, funksjon og status har så forestillingen om det vidunderlige i *Et dukkehjem*, og hvilke fortolkningsmessige konsekvenser får det? Med dette som innfallsvinkel skal jeg først foreta en nærlesning av relevante partier fra *Et Dukkehjem* og deretter sammenlikne drømmen om det vidunderlige med visjonen om en oppstandelse i *Når vi døde vågner. En dramatisk epilog* (1899), et drama som *Et dukkehjem* har mer til felles med enn man hittil har sett, kanskje fordi man først de siste tiårene har arbeidet grundigere med Ibsens senfasedramatikk, men hittil i liten grad tatt med seg de innsiktene studiet av senfasedramaene har gitt til å nyllese Ibsens tidligere, mer samfunnsorienterte dramatikk og herunder *Et dukkehjem*.

## II

Adjektivet *vidunderlig* betyr uvanlig vakkert, fullkomment, fantastisk, og kommer av substantivet *vidunder* som er satt sammen av *ved* og *under*, hvor *under* betegner en overnaturlig hendelse med et betyd-

ningsfullt, positivt resultat; et mirakel. Ordet forekommer i ulike former i *Et dukkehjem*, gjentas og lades med stadig mer betydning. Dette er en teknikk Ibsen ofte bruker – tenk bare på kjernemetaforer som *samfunnsstøtte* i *Samfundets støtter* (1877) og *gjenganger* i *Gengangere* (1881), for ikke å snakke om villand-symbolikken i *Vildanden* (1884). Errol Durbach skriver i sin bok om *Et dukkehjem* om det oversettelses-problemet som Ibsens bruk av slike betydningsladete nøkkelord har skapt:

The nature of Ibsen's "poetry", then, is the reiterated use of key concepts that undergo a remarkable metamorphosis of meaning evolving from the chitchat of ordinary speech to a newly defined notation of our existential being. The challenge to the translator is to reveal the heightened overtones in the ordinary phrase without resorting to the sort of old Ibsenese that makes his language unspeakable.<sup>1</sup>

Det Durbach ikke ser, eller i hvert fall ikke kommer inn på, er at den oversettelsen av *Et dukkehjem* som regnes som den vitenskapelige, James McFarlanes oversettelse i *The Oxford Ibsen*, slett ikke tar hensyn til det betydningsspillet som ligger i den gjennomførte bruken av ordet vidunderlig i *Et dukkehjem*. Her har oversetteren av en eller annen grunn funnet det nødvendig å variere ordet med synonymer (!), det vil si at han oftere enn *wonderful*, som med få tillempinger kunne brukes overalt, bruker *marvellous*, *miraculous*, *miracle*, *exquisite*, noe som utydeliggjør og undergraver det særegne betydningsspillet som finnes i den norske originalen, hvor ett ord er brukt konsekvent, uansett kontekst.<sup>2</sup> Vi skal i det følgende se nærmere på de stedene i teksten der ordet vidunderlig forekommer i ulike varianter og på de betydningspotensialene som dermed spilles ut. Én av disse er forestillingen om en kanskje ikke mirakuløs, men i hvert fall overskridende hendelse, nemlig en overgang til et nytt og bedre liv, og det er i denne betydningen det vidunderlige kan sammenliknes med blant annet forestillingen om en oppstandelsens dag i *Når vi døde vågner*, idet

---

<sup>1</sup> Errol Durbach: *A Doll's House. Ibsen's Myth of Transformation*, Massachusetts 1991, s. 36.

<sup>2</sup> For å illustrere problemene med dette har jeg valgt å ta med oversettelsen fra *The Oxford Ibsen*, bind V, oversatt og redigert av James McFarlane, London, New York og Toronto 1961, i fortløpende noter.

begge er visjoner om en dennesidig overgang til et nytt og mer autentisk liv.

Første gang vi møter ordet vidunderlig, er i første akt, hvor Nora gleder seg over Torvalds nye stilling som bankdirektør, som gjør at de er berget økonomisk: "Å, det er vidunderligt!" (1, s. 278);<sup>1</sup> "Ja, det er rigtignok vidunderligt" (*ibid.*)<sup>2</sup> og "Å, hvor det er vidunderlig dejlign at høre!" (*ibid.*)<sup>3</sup>. Senere forteller hun fru Linde om Italia-reisen, og her beskriver ordet først reisen; "Å, det var en vidunderlig dejlign rejse" (1, s. 282);<sup>4</sup> deretter hennes egen opplevelse av livet her og nå:

Å Gud, å Gud, Kristine, det er dog vidunderlig dejlign at leve og være lykkelig! (1, s. 283)<sup>5</sup>

Å ja, ja, det er rigtignok vidunderligt at leve og være lykkelig! (1, s. 289)<sup>6</sup>

I disse tilfellene bidrar ordet vidunderlig til å understreke Noras lykke, og det er ingen som helst grunn til å betvile at Nora med sin fascinerende, sterke utstråling av vitalitet, glede og forventning på dette tidspunkt i dramaet, det vil si før de vendepunktene som kommer med Krogstads entre og Helmers reaksjon på falskneriet, faktisk er lykkelig. Det er heller ikke noe som tyder på at hun ikke også selv har opppriktig glede av å være Helmers "lerkefugl" og "ekorn" på dette tidspunkt i handlingen. Den største forandringen på Noras tilstand, og dens utstråling gjennom mimikk, handling og replikker, kommer med Helmers reaksjon på falskneriet. Den fører nemlig til at hun mister troen på det vidunderlige.

Neste gang vi møter ordet vidunderlig, opptrer det som substantivert adjektiv, *det vidunderlige*, og her betegner det noe Nora forestiller seg skal komme til å skje. I andre akt forbereder Nora fru Linde på at hun – altså Nora – kunne gå fra forstanden, og at noen

---

<sup>1</sup> Den engelske oversettelsen: "Oh, it's marvellous!", *The Oxford Ibsen*, bind V, s. 206.

<sup>2</sup> "Yes, really it's marvellous", *op.cit.*s. 206.

<sup>3</sup> "Oh, how marvellous it is to hear that!", *op.cit.*, s. 206.

<sup>4</sup> "Oh, it was an absolutely marvellous trip!", *op.cit.*, s. 209-210.

<sup>5</sup> "Oh God, oh God, isn't it marvellous to be alive, and to be happy, Kristine!", *op.cit.*, s. 210.

<sup>6</sup> "Oh yes! When you are happy, life is a wonderful thing!", *op.cit.*, s. 216.

kunne finne på å ville ta på seg skylden for noe hun selv har gjort. Fru Linde, som på dette tidspunktet ikke kjenner til Noras forfalskning av farens underskrift i gjeldsbrevet, forstår ikke hva hun snakker om:

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

FRU LINDE. Det vidunderlige?

NORA. Ja, det vidunderlige. Men det er så forfærdeligt, Kristine, – det *må* ikke ske, ikke for nogen pris i verden. (2, s. 331)<sup>1</sup>

Forestillingen om det vidunderlige som begivenhet er, som det fremgår her, rammet av ambivalens. Det er likevel ikke før i tredje akt at vi får vite hva Nora egentlig mener med det vidunderlige; *hva* det er hun forestiller seg skal skje.

I tredje akt festes adjektivet vidunderlig til Nora selv, nærmere bestemt til hennes *kropp*. I en erotisk scene, like etter tarantella-forestillingen i middagsselskapet, omtaler Helmer Noras nakkebøyning som vidunderlig: "Og når [...] jeg legger schavlet om dine fine ungdomsfulde skuldre, – om denne vidunderlige nakkebøyning, da forestiller jeg mig at du er min unge brud" (3, s. 346).<sup>2</sup> I et drama hvor ett ord får så stor betydning som ordet vidunderlig gjør i *Et dukkehjem*, er det neppe tilfeldig at ordet også brukes til å beskrive Nora selv. Det dette åpner for, er at den som er bærer av forestillingen om det vidunderlige (Nora), også selv representerer det vidunderlige, for den andre (Helmer). Et viktig fortolkningsmessig spørsmål blir derfor hvordan det skal tolkes, særlig i lys av slutten, hvor forholdet snus på hodet i den forstand at Nora mister troen på det vidunderlige, mens Helmer så å si arver den fra Nora.

Litt senere i tredje akt, i en samtale med Helmer, forteller Nora hva hun egentlig mener med det vidunderlige. Det skjer idet hun forteller Helmer at hun ikke lenger elsker ham, fordi han har vist seg å være en annen enn den hun har trodd at han var:

---

<sup>1</sup> "NORA. Why should you? You see something miraculous is going to happen. MRS. LINDE. Something miraculous?"

NORA. Yes, a miracle. But something so terrible as well, Kristine – oh, it must never happen, not for anything.", *op.cit.*, s. 256.

<sup>2</sup> "And when [...] I lay your shawl round those shapely, young shoulders, round the exquisite curve of your neck... I pretend that you are my young bride", *op.cit.*, s. 270.

HELMER. Og vil du så også kunne gøre mig rede for, hvorved jeg har forspildt din kærlighed?

NORA. Ja, det kan jeg godt. Det var i aften, da det vidunderlige ikke kom; for da så jeg, at du ikke var den mand, jeg havde tænkt mig.

HELMER. Forklar dig nøjere; jeg begriber dig ikke.

NORA. Jeg har ventet så tålmodig på det vidunderlige i otte år; for Herregud, jeg indså jo at det vidunderlige kommer ikke sådan til hverdags. Så brød dette knusende ind over mig; og da var jeg så usvigelig viss på: nu kommer det vidunderlige. Da Krogstads brev lå derude, – aldrig faldt det mig ind, at du kunde vilde bøje dig for dette menneskes vilkår. Jeg var så usvigelig viss på, at du vilde sige til ham: gør sagen bekendt for hele verden. Og når det var sket –

HELMER. Ja hva så? Når jeg havde prisgivet min egen hustru til skam og skændsel –!

NORA. Når det var sket, da tænkte jeg så usvigelig sikkert, at du vilde træde frem og tage alt på dig og sige: jeg er den skyldige.

HELMER. Nora!

NORA. Du mener, at jeg aldrig vilde taget imod et sligt offer af dig? Nej, det forstår sig. Men hva vilde mine forsikringer gælde ligeover dine? – *Det* var det vidunderlige, som jeg gik og håbed på i rædsel. Og for at hindre *det*, var det jeg vilde ende mit liv.

HELMER. Jeg skulde gladelig arbejde nætter og dage for dig, Nora, – bære sorg og savn for din skyld. Men der er ingen, som ofrer sin ære for den man elsker.

NORA. Det har hundre tusend kvinder gjort.

HELMER. Å, du både tænker og taler som et uforstandig barn.

NORA. Lad gå. Men du hverken tænker eller taler som den mand, jeg skal kunde slutte mig til. (3, s. 361-2)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> "HELMER. And can you also account for how I forfeited your love?

NORA. Yes, very easily. It was tonight, when the miracle didn't happen. It was then I realized you weren't the man I thought you were.

HELMER. Explain yourself more clearly. I don't understand.

NORA. For eight years I have been patiently waiting. Because, heavens, I knew miracles didn't happen every day. Then this devastating business started, and I became absolutely convinced the miracle *would* happen. All the time Krogstad's letter lay there, it never so much crossed my mind that you would ever submit to that man's conditions. I was absolutely convinced you

Det vidunderlige er altså ifølge Nora noe hun har håpet på og drømt om i åtte år, det vil si helt siden hun giftet seg med Helmer. Hva er det så? I første omgang kan det se ut til å være en gjensidig, romantisk kjærlighetserklæring, hvor begge viser seg villige til å ofre alt for den andre. Ved nærmere ettersyn ligger det imidlertid også noe mer og annet i det vidunderlige som begivenhet, enn en slik enkelthendelse: Som begivenhet representerer det vidunderlige en overgang til et nytt liv. Det Nora har sett for seg, er jo at hun og Torvald nå endelig skal framstå som de edle og sterke personlighetene som Nora anser at de egentlig er, men ikke har fått vist seg som for den andre; *hun* gjennom å ha reddet hans liv, *han* gjennom til gjengjeld å ville redde hennes ære.

Det vidunderlige skulle ha kommet som en effekt av avsløringen av Noras hemmeligholdte gjerning og – dermed – skjulte identitet. Nora har håpet – og trodd – at Helmer, når han fikk vite om falskneriet, ville ta det som et tegn på kjærlighet og selv ta på seg skylden for å vise at hans kjærlighet til henne er viktigere enn samfunnets lover og ære og anseelse. Det vidunderlige har altså ikke bare kjærlighetens selvoppfrelse som vilkår, men også – og vel så viktig – egen *edelhet, storhet og styrke* og den andres anerkjennelse: Nora har tatt det for gitt at Helmer vil anerkjenne henne for det hun har gjort, anerkjenne henne som den hun har vært i skjul og nå trer fram som, det vil si den viljes- og handlingssterke kvinnen som for å redde mannens liv overskrider ikke bare sin tilkjente aksjonsradius som

---

would say to him: Tell the whole wide world if you like. And when that was done...

HELMER. Yes, then what? After I had exposed my own wife to dishonour and shame...!

NORA. When that was done, I was absolutely convinced you would come forward and take everything on yourself, and say: I am the guilty one.

HELMER. Nora!

NORA. You mean I'd never let you make such a sacrifice for my sake? Of course not. But what would my story have counted against yours? – That was the miracle I went in hope and dread for. It was to prevent it that I was ready to end my life.

HELMER. I would gladly toil day and night for you, Nora, enduring all manner of sorrow and distress. But nobody sacrifices his *honour* for the one he loves.

NORA. Hundreds and thousands of women have.

HELMER. Oh, you think like a stupid child.

NORA. All right. But you neither think nor talk like the man I would want to share my life with. *op.cit.*, s. 284.

kvinne, men også – med eller uten viten – samfunnets lover. Men det vidunderlige inntreffer altså ikke, og når det ikke inntreffer, innser Nora at hun har tatt feil av Helmer: Han er ikke ”den mand” hun har trodd. Han er ikke sterk og edel, men feig, svak og forfengelig, mest opptatt ære og anseelse, og anerkjenner henne nettopp ikke for det hun har gjort eller som den hun også er: Nora har elsket et drømmebilde av Helmer, og bygd sin livsdrøm på en illusjon.

Det som blir tydelig i dette, er at forestillingen om det vidunderlige bygger på et ikke bare essensialistisk, men også idealistisk syn på mennesket, en grunnleggende tro på menneskets iboende edelhet, storhet og styrke, som vi finner i mange andre av Ibsens dramaer, mest åpenbart kanskje i gjennombruddsverket *Brand* (1866). Og faktisk har Nora mye til felles med sin yngre bror, den stivsinnede presten Brand, særlig i sin absolutte, nesten fanatiske fremmedgjøring for og fornektelse av sin tidligere identitet og alt som er knyttet til den, inklusiv mann og barn. Det vi også ser, er at forestillingen om det vidunderlige er uløselig forbundet med forholdet til den andre.

Selv om det vidunderlige altså ikke kommer når Nora forventer det, blir drømmen om det vidunderlige aldri helt borte i *Et dukkehjem*. I dramaets sluttscene innføres nemlig en ny variant av forestillingen om en overskridende begivenhet, det vidunderligste:

HELMER. Nora, kan jeg aldri bli mer enn en fremmed for dig?

NORA (tager sin vadsæk). Ak, Torvald, da måtte det vidunderligste ske. –

HELMER. Nævn mig dette vidunderligste!

NORA. Da måtte både du og jeg forvandle os således at -. Å, Torvald, jeg tror ikke længer på noget vidunderligt.

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

NORA. At samliv mellem os to kunde bli'e et ægteskab. Farvel. (hun går ud gennem forstuen.)

HELMER (synker ned på en stol ved døren og slår hænderne for ansigtet). Nora! Nora! (ser sig om og rejser sig.) Tomt. Hun er her ikke mere. (et håb skyder op i ham: Det vidunderligste -?! (nedenfra høres drønnet af en port, som slæes ilås). (3. s. 364)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> HELMER. Nora, can I never be anything more to you than a stranger?  
NORA (*takes her bag*). Ah, Torvald, only by a miracle of miracles...



Hva er dette vidunderligste som Nora ikke lenger vil tro på, men som Helmer griper som sitt håp? Som det framgår av sitatet, forutsetter det vidunderligste en *forvandling* av identitet, en identites-metamorfose, som skal bidra til at "samliv" blir "ægteskab". Det siste, at samliv blir ekteskap, blir ofte tolket som en tautologi, men vi har nok mer sannsynlig med en ekteskaps-metafor å gjøre (som dessverre forsvinner i oversettelse til engelsk) som spiller på ordet ekteskaps første ledd, *ekte-*, som betegner uforfalskethet, autentisitet, at noe er det som det gir seg ut for å være.<sup>1</sup> I lys av det kan det vidunderligste tolkes som en forvandling som åpner for et autentisk samliv, og for så vidt representerer det noe av det samme som det vidunderlige. Men mens det vidunderlige betegner en tilstand, et nytt liv, som skulle inntre etter en *avsløring* eller *framvisning* og *anerkjennelse* av en skjult eller forestilt egentlig identitet, betegner altså det vidunderligste en tilstand, et nytt og bedre liv, som følger etter en *forvandling* av identitet til en ønsket identitet.

Det er i en viss forstand ikke den andre de har elsket, verken Nora eller Torvald Helmer, men drømmen om den andre, bildet av den andre, og de kan ikke nå, etter at drømmebildet er avslørt, og drømmen tapt, leve sammen som fremmede. Realiseringen av det vidunderligste krever, som det framgår av sluttscenen, at de begge må forandre seg grunnleggende (*forvandle* seg innebærer jo noe så radikalt som en *omskapning*). Men til hva? Og hvordan?

Man kan godt forestille seg at Nora ute i samfunnet kunne finne brukbare verdier og idealer å orientere seg etter i livet, og slik bli et *menneske*, som hun sel sier. I det ligger noe av dramaets optimisme, og for så vidt har de optimistiske fortolkerne av dramaet, representert for

---

HELMER. Name it, this miracle of miracles!

NORA. Both you and I would have to change to a point where... Oh, Torvald, I don't believe in miracles any more.

HELMER. But I *will* believe in it. Change to a point where...?

NORA. Where we could make a real marriage of our lives together. Goodbye! (*She goes out through the hall door.*)

HELMER (*sinks down on a chair near the door, and covers his face with his hands*). Nora! Nora! (*He rises and looks round.*) Empty! She's gone! (*With sudden hope.*) *The miracle of miracles...?*

(*The heavy sound of a door being slammed is heard from below.*) *op.cit.*, s. 286.

<sup>1</sup> Det andre leddet, *-skap*, beskaffenhet (dvs. natur, karakter, tilstand), blir brukt for å danne substantiver av substantiv (f.eks. *borgerskap*), verb (f.eks. *kjennskap*) og adjektiv (f.eks. *ekteskap*).

eksempel ved Errol Durbach som i sin bok presenterer en eksistensialistisk tolkning av Noras forvandling, rett:<sup>1</sup> Frigjøring er mulig. Men kunne Nora unngå at Torvald for henne er den hun ser i ham, den hun forestiller seg at han er, og motsatt hun den som han drømmer om å se i henne? Neppes. Problemet er altså at den forvandlingen som det vidunderligste forutsetter, i sin ytterste konsekvens må være en forvandling som innebærer at personene selv blir ekte og uforfalskede, *autentiske*, og autentiske ikke bare i den forstand at de blir identiske med den de selv mener at de er eller gir seg ut for å være, men også med den som den andre tror at de er, eller vil at de skal være, – drømmer om å se i dem. Noe slikt er selvsagt umulig. I det ligger noe av dramaets dype pessimisme: Slik forstått er frihet og autenticitet umulig.

Det vi har sett hittil, er at ordet vidunderlig brukes om Noras lykke, at det brukes om henne selv og at det betegner to ulike forestillinger om en overgang til et nytt og mer autentisk liv; først en forestilling om en avsløring og anerkjennelse av skjult identitet med et påfølgende mer autentisk liv, som altså uteblir; deretter en forestilling om en forvandling av identitet med et påfølgende mer autentisk liv. Hva slags fortolkningsmessige konsekvenser kan vi så trekke av dette betydningsspekteret?

### III

Uansett om vi leser *Et dukkehjem* som et drama om kvinnen spesielt eller om mennesket generelt,<sup>2</sup> er det i hvert fall tre fortolknings-spørsmål vi må forholde oss til. For det første: Hvilken status har den forvandlingen Nora forestiller seg i dramaet, den som er vilkåret for at det vidunderligste skal kunne skje? For det andre: Hvordan skal vi forstå den forvandlingen som rent faktisk skjer i dramaet, i hvert fall

---

<sup>1</sup> Errol Durbach, *op.cit.*

<sup>2</sup> Dramaet ble allerede i samtiden lest som et kvinnesaksdrama, men fra og med nykritikerne, som gjerne vektlegger diktningens tidløse tematikk, finner vi en dreining av perspektivet fra feminsime til humanisme. En Ibsenforsker som i nyere tid har reagert mot denne dreiningen, er Joan Templeton i sin bok *Ibsen's women*, Cambridge 1997, og vi finner feministisk inspirerte perspektiv i flere nyere studier av dramaet, f.eks. i Tone Selboes "Maskerade – kvinnelighet – frihet. Perspektiver på Henrik Ibsens *Et dukkehjem*", *Edda* nr. 1, 1997 og i Anne Marie Rekdals dukkehjems-studie i *Frihetens dilemma: Ibsen lest med Lacan*, Oslo 2000.

med Nora? For det tredje: Hvordan forholder den faktiske forvandlingen seg til den forestilte?

I fortsettelsen skal vi se *Et dukkehjem* og forestillingen om det vidunderlige i et komparativt perspektiv, og da særlig i forhold til *Når vi døde vågner* og den forestillingen vi finner i dette dramaet om en oppstandelsens dag.<sup>1</sup> *Når vi døde vågner* er ikke bare det siste dramaet Ibsen skrev, men også et drama som inngår i et bestemt forhold til de andre dramaene i forfatterskapet, noe Ibsen selv har gjort oppmerksom på selv i og med at han har gitt *Når vi døde vågner* undertittelen *En dramatisk epilog*. Like etter utgivelsen av *Når vi døde vågner* uttalte Ibsen til en VG-journalist at dette dramaet var ment som en epilog til serien nettopp fra og med *Et dukkehjem* (1879). Selv om han senere, faktisk bare noen måneder etter, merkelig nok gav grev Moritz Prozor medhold i at serien egentlig startet med *Bygmester Solness* (1892), og selv om mye ved dramaene selv tyder på at *Når vi døde vågner*s epilogstatus gjelder forfatterskapet som helhet, er det – som vi skal se – interessante likhetstrekk mellom *Et dukkehjem* og *Når vi døde vågner*, likhetstrekk som viser at det er et helt spesielt forhold mellom akkurat disse to dramaene, – også *utover* forestillingen om det vidunderlige og om en oppstandelse.

#### IV

Noe av det viktigste som skjer i *Et dukkehjem*, er at Nora mister troen på noe vidunderlig overhodet, mens Helmer – i dramaets sluttscene – får troen på det vidunderligste – det vil si på forvandling og nytt liv – som sitt håp; han så å si arver den fra Nora, men da som sitt håp om å få henne tilbake (mens Nora til å begynne med har det vidunderlige som en lengsel etter at Helmer skal få se hennes og hun hans edelhet, styrke og kjærlighet). Det innebærer at det vidunderlige samtidig både framstår som en avslørt illusjon og som det håpet og den drømmen som kan gi livet ny mening. Den motsigelsen – eller kontradiksjonen – som ligger i dette, finner vi også mellom det Nora sier; ”Jeg tror ikke lenger på noget vidunderligt”;<sup>2</sup> og det hun gjør; hun forlater mann og

<sup>1</sup> De fortolkningsmessige poengene som gjelder dramaet *Når vi døde vågner*, er hentet fra min bok *Overgangens figurasjoner. En studie i Henrik Ibsens Keiser og Galilæer og Når vi døde vågner*, Oslo 2002, noe som innebærer at argumentasjonen for tolkningen av *Når vi døde vågner* er mindre fyldig i denne artikkelen enn den er i boken.

<sup>2</sup> ”Oh, Torvald, I don't believe in miracles any more” (s. 286).

barn for å bli noe mer enn hustru og mor, et menneske, som hun selv sier, noe som tyder på at hun tross alt tror på – eller håper på – forandring og forbedring.

Går vi til *Når vi døde vågner*, ser vi en liknende indre motsigelse der i forbindelse med forestillingen om en oppstandelse. Billedhuggeren Arnold Rubek har lagd en skulptur, "Oppstandelsens dag", hvor den kristne forestillingen om en oppstandelse blir brukt metaforisk om en dennesidig overgang til et nytt liv. Opprinnelig bestod denne skulpturen av en enkeltstatue, en kvinneskikkelse som våkner til nytt liv. Etter hvert som Rubek får mer livserfaring, innser han det som Nora før ham innser, at menneskene ikke er slik han har trodd, nærmere bestemt at de ikke så så edle. Rubeks idealistiske menneske-bilde må vike for et mer realistisk, og det fører også til at visjonen får en ny, desillusjonistisk utforming: Han forandrer oppstandelses-skulpturen til en skulpturgruppe, hvor blant annet en gruppe "mennesker med dulgte dyreansigter" blir satt inn som uttrykk for hans nye menneskesyn, et menneskesyn som innebærer et desillusjonert livssyn. Og mens den første versjonen av skulpturen håpefullt framstiller oppstandelsen og det nye livet som mulig, framstiller den andre versjonen oppstandelsen og frigjøringen til det nye livet som umulig, som en ren utopi. Men poenget er at idet dramaet åpner, er Rubek blitt usikker på hvilken av disse to motstridende versjonene som er det egentlige mesterverket. Og ser vi på dramaets handling, som er en levendegjøring av skulpturen, får dramaet et nærmest kontradiktorisk uttrykk av både optimisme og pessimisme, fordi det er en iscenesettelse av to motsatte versjoner av én skulptur.<sup>1</sup>

Mens den desillusjonistiske versjonen av oppstandelses-skulpturen tematisk minner om Noras desillusjonerte "Jeg tror ikke lenger på noget vidunderligt", minner den optimistiske versjonen av skulpturen tilsvarende på den ene siden om Noras tidligere tro på det vidunderlige, på den andre siden om Helmers optimistiske "Men jeg vil tro på det". Og kontradiksjonen blir den samme i begge dramaene: Pessimisme mot optimisme i et disharmonisk hele.

---

<sup>1</sup> Dette tolkningspoenget er helt sentralt i den mer omfattende tolkningen av *Når vi døde vågner* i min bok *Overgangnes figurasjoner. En studie av Kejser og Galilæer og Når vi døde vågner*, Oslo 2002.

## V

Fokuserer vi nærmere på skulpturen i *Når vi døde vågner*, og nærmere bestemt på den endringen som Rubek foretar med den kvinnestatuen som representerer oppstandelsen, ser vi at den endringen Rubek foretar, likner på den forandringen som Nora gjennomgår i *Et dukkehjem*: Mens kvinnestatuen i den første versjonen av skulpturen utstråler "lysglæde", er dette borte i den andre versjonen. Noe av det som skjer med Nora er tilsvarende nettopp det at hun i løpet av dramahandlingen gradvis mister sin sterke og fascinerende utstråling av vitalitet, glede og forventning, fordi hun skremmes av Krogstad, skuffes i sine forventninger om Helmer og slik blir desillusjonert og mister troen på det vidunderlige. Det er den nye, desillusjonerte Nora som hevder at hun ikke har vært lykkelig sammen med Helmer, bare lystig. Så lenge hun tror på det vidunderlige, før forvandlingen, både utstråler hun lykke og sier at hun er lykkelig. I den første samtalen med fru Linde sier hun som vi har sett tidligere: "Å, de sidste otte år har været en lykkelig tid, kan du tro" (1, s. 279).<sup>1</sup> Det er jo også denne lykken hun, som vi har sett, beskriver nærmere som *vidunderlig*, f.eks. i "Å Gud, å Gud, Kristine, det er dog vidunderlig dejligt at leve og være lykkelig! (1, s. 283).<sup>2</sup>

Skifter vi fokus til epilogen, finner vi en liknende tekstlig motsigelse her. Irene, som både har vært modell for og identifiserer seg med den kvinnelige oppstandelses-statuen, kan sies å gjennomgå en forvandling som likner på denne statuens forandring, hvor altså statuens utstråling av "lysglæde" fjernes, eller dempes radikalt. Irene har – i likhet med statuen hun satt modell for og i likhet med Nora – forandret seg fra levende, livsglad, drømmende og lengtende ung kvinne til en dyster, stivnet og desillusjonistisk kvinne. Når Irene igjen ser ut til å forandre seg, få tilbake håpet og troen på et nytt liv, selv om dette langt fra er entydig framstilt, kan det sies å ha sin parallell i *Et dukkehjem* gjennom at Nora der tross alt svartsyn ikke gir opp og resignerer, men *går* – forlater hjem, mann og barn – for å finne ut av livet.

I likhet med Nora sier Irene *både* at hun *ikke* har vært lykkelig sammen med mannen i sitt liv, Rubek, og at hun *har* vært lykkelig

<sup>1</sup> "Oh, believe me, these last eight years have been such a happy time." (s. 207).

<sup>2</sup> "Oh God, oh God, isn't it marvellous to be alive, and to be happy, Kristine!" (s. 210)

sammen med ham, uten at det er mulig å konkludere med at det ene er tilfelle, det andre ikke. Mange fortolkere hevder likevel at Irene ikke har vært lykkelig sammen med Rubek, fordi Rubek, gjennom å holde klar avstand til henne mens hun var hans kunstneriske modell, overså henne som sanselig kvinne med seksuelle behov, og viser til at hun selv hevder noe slikt flere steder. Det man da ser bort fra, er at Irene også hevder at hun *har* vært lykkelig sammen med Rubek, og det nettopp i det arbeidet med kunsten som førte med seg en avstand mellom dem. Det er med andre ord en kompleksitet og dobbelthet i dette som vi må ta hensyn til, et sammenstøt og en konflikt mellom en og samme persons ulike identiteter eller roller, ulike forventninger, lengsler og drømmer i ulike faser av livet. Vi skal se litt nærmere på det spillet mellom ansikter og masker som det resulterer i både i *Et Dukkehjem* og i *Når vi døde vågner*, et spill som stiller store krav til fortolkeren, og ikke bare den utenomtekstlige, men også de tekstinterne, de andre dramatiske personene. Men det vi har sett er altså at den forvandlingen som Nora gjennomgår, har sin klare parallell i den forvandlingen som oppstandelses-statuen og dens modell, Irene, gjennomgår i *Når vi døde vågner*, og at det dreier seg om en bevegelse mellom posisjoner som langt fra er entydig negative eller entydig positive, en bevegelse som viser at dramaet når alt kommer til alt kan sies å handle om livet *med* drømmen og illusjonen og (det umulige) livet *uten* den.

## VI

”[J]eg vilde ikke ønske dig anderledes, end netop således, som du er, min søde lille sanglærke” sier Helmer til Nora i dramaets første akt (1, s. 277). For så vidt som Nora selvfølgelig ikke er en ”sanglærke”, men Helmer elsker å se henne som det, får utsagnet et lett ironisk skjær, som forsterkes idet Helmer fortsetter slik: ”Men hør; det falder mig noget ind. Du ser så – så hva skal jeg kalde det? – så fordægtig ud i dag –” (*ibid.*). Helmer mistenker at Nora *skjuler* noe, men fantasien strekker ikke lenger enn til de makronene Nora er så glad i: ”Slik-munden skulde vel aldrig have grasseret i byen i dag?” (*ibid.*). Det Nora tenker på, og skjuler, er hemmeligheten om pengelånet. Denne scenen kan virke liten og ubetydelig, men reflekterer et viktig, men merkelig underbetont aspekt av identitets-tematikken i *Et Dukkehjem*, nemlig jegets tolkning av den andre. Den siden av identitets-tema-

tikken som vanligvis vektlegges i tolkninger av *Et dukkehjem*, er jegets – og da særlig Noras – forstillelse og maskespill. Den andre siden av denne identitets-tematikken, jegets tolkning av den andre, er imidlertid vel så viktig, og av avgjørende betydning for forståelsen av dramaet.

Tolkningen av den andre tematiseres ikke bare i scener mellom Nora og Helmer. Vi ser den også tematisert i forholdet mellom Nora og de andre personene i dramaet. Når fru Linde, Noras tidligere venninne, plutselig står foran Nora, gjenkjenner ikke Nora henne før hun presenterer seg selv, og først et stykke ut i samtalen sier Nora ”Ja, nu har du jo dit gamle ansigt igen” (1, s. 279). Andre veien anklager Nora fru Linde for at hun ikke ser hvem Nora er; ”Du overser mig så ganske, Kristine” (1, s. 285); og det er jo nettopp dette som også blir problemet i Noras eget ekteskap: *Helmer* ser ikke hvem *hun* (også) er; ”Du har aldrig forstået mig”, sier Nora til Helmer i oppgjørsscenen i tredje akt (3, s. 357); og *hun* ser ikke hvem *han* (også) er; ”da så jeg, at du ikke var den mand, jeg havde tænkt mig” (3, s. 361). Dette aspektet ved identitets-tematikken er også helt sentralt i *Når vi døde vågner*, hvor det spissformuleres slik i en replikk, uttalt av Rubek og henvendt til Irene: ”Vær for mig, hvem og hvad du vil! For mig er du den kvinde, jeg drømmer at sé i dig.” (3, s. 282).

Identitets-tematikken kommer også metaforisk-allegorisk til uttrykk i større og viktigere scener i *Et dukkehjem*, nemlig de to gangene Nora danser tarantella, og her forbindes den med dramaets forvandlings-tematikk. Dramateknisk sett har vi her med det vi kaller ”a play within a play” å gjøre; et ”skuespill i skuespillet”. Som ”spill i spillet” har tarantellaen vært tolket på ulike måter,<sup>1</sup> og mitt spesielle poeng her, er å relatere det til ”kunstverket i kunstverket” i *Når vi døde vågner*, nemlig skulpturen ”Opstandelsens dag”. Parallellene er åpenbare når man først ser dem: For det første har både tarantellaen og skulpturen en spesiell status i det dramaet de hver for seg inngår i, som henholdsvis et ”spill i spillet” og et ”kunstverk i kunstverket”. For det andre tematiserer både danse-opptredenen og skulpturen et identitetsmessig spill mellom masker og ansikter. For det tredje

<sup>1</sup> Noen av de viktigste av disse tolkningene er Daniel Haakonsens ”Tarantellamotivet i ”Et dukkehjem””, *Edda* nr. 48, 1948; Errol Durbachs ”Visual Metaphors and Performance” i *A Doll's House. Ibsen's Myth of Transformation*, Massachusetts 1991; og Anne Marie Rekdals tolkning av *Et dukkehjem* i *Frihetens dilemma: Ibsen lest med Lacan*, Oslo 2000.

tematiserer både dansen tarantella og skulpturen "Opstandelsens dag" en overgang mellom liv og død; *oppstandelsen* som overgang mellom en allerede inntrådt metaforisk død (det døde liv) og nytt liv; *tarantella-dansen* som overgang mellom liv og potensiell død (selvmord), og/eller mellom ett liv som er over og et nytt.

Under Noras tarantella-dans, som Helmer regisserer, slår et overflatebilde sprekker, og en annen Nora enn den Helmer ønsker at hun skal framtre som, men som han også tiltrekkes av, skimtes; en villere og mer sanselig utgave enn "det skønne syn" Helmer vil at Nora i tråd med kunstens konvensjoner skal framstille for sitt publikum. Det som skjer i dansescenen reflekterer dramaets handling, hvor Nora gradvis viser seg som en annen enn den Helmer ønsker å se henne som. Også drama-handlingen for øvrig, det vil si som helhet, viser et bilde som slår sprekker, et ansikt som kommer til syne i et ansikt. Handlingen er i bunn og grunn en slik avslørings- og forvandlingsprosess i retning av en ny identitet og et nytt liv. Prosessen starter forsiktig; tidlig i dramaet ser vi bare noen små glimt av en annen Nora enn "lærkefuglen"; og den tiltar særlig fra og med det punktet i handlingen der det vidunderlige ikke kommer og Nora framstår som desillusjonert kvinne uten sin forhenværende uttråling. I sluttscenene framheves forvandlingens foreløpige resultat i regianvisningene, hvor det står at Nora *stivner* ("med et stivnende udtryk", 3, s. 352), opptrer med *kald ro* ("med kold ro", 3, s. 353), skifter til hverdagskjole ("i sin hverdagskjole", 3, s. 356) og *går*. På *dialog*-plan kulminerer forvandlingen med at Nora hevder at hun aldri har vært lykkelig de åtte årene ekteskapet har vart, at hun bare spilt og gjort kunster for Helmer, og med at hun sier at hun ikke lenger tror på "noget vidunderligt". Som tidligere antydte er det imidlertid en indre motsigelse i det Nora sier ("Jeg tror ikke lenger på noget vidunderligt") og det hun gjør (hun forlater alt for å bli et menneske) i sluttscenen, som undergraver den nye posisjonen hennes som radikalt anderledes enn den gamle, idet det fortsatt er drømmen om noe bedre som er Noras drivkraft. Denne kompleksiteten må innreflekteres både i tolkningen av Nora-skikkelsen og av drømmens status i dramaet.

Går vi til *Når vi døde vågner*, finner vi et liknende spill mellom ansikt og maske både i skulpturen og i dramahandlingen. I den andre versjonen av skulpturen "Opstandelsens dag" finnes det som nevnt en skulpturgruppe som billedhuggeren Rubek kaller "mennesker med



dulgte dyreansigter”. I disse statuene kan altså et skjult ansikt sees i et synlig ansikt. Denne ansikt/maske-tematikken har Rubek videreført i de portrettbystene han lager, og som han selv faktisk gir en tolkning av. Og begge steder er poenget ikke bare at vi ser en maske som skjuler et ansikt, men et ansikt gjennom et annet ansikt. Det dreier seg altså om en form for dobbeltekspont bilde, en uopløselig forbindelse, hvor det ene ansiktet er det betrakteren ser og gjenkjenner, det andre ansiktet det betrakteren ikke merker også er der. Det som skjer med de dramatiske personene i *Når vi døde vågner*, er at de opplever at de tolkes som en annen enn den de selv betrakter seg som, noe som avstedkommer en forvandling, hvor – for nå å se det i lys av skulpturen – overflateansiktet bytter plass med ansiktet under. Det er etter mitt syn denne identitetsmessige forvandlingen – som ikke er ulik den vi har sett i *Et dukkehjem* – som er den metaforiske oppstandelsen til et nytt liv som dramaet *Når vi døde vågner* handler om, og som altså skulpturen i dramaet – og portrettbystene – gir et fortettet uttrykk for, på liknende vis som tarantellaen i *Et Dukkehjem*.

Det er altså ikke bare slik at drømmen om det vidunderlige i *Et Dukkehjem* har det til felles med visjonen om en oppstandelse i *Når vi døde vågner*, at den er en forestilling om en ny og mer autentisk identitet og et nytt og bedre liv. Den forvandlingen som faktisk finner sted med Nora (og egentlig også med Helmer) i *Et dukkehjem*, har også det til felles med den liknende forvandlingen som skjer med såvel statuen som Irene (og egentlig også Rubek og de to andre personene) i *Når vi døde vågner*, at den faktisk reflekterer den forestilte – ønskede – forvandlingen, *samtidig* som den vel å merke også reflekterer dramaets desillusjon.

\*

At det ikke er noen grunn til å påstå at portrettet av Nora faller fra hverandre, er ingen ny påstand i den Ibsen-forskningen som er blitt produsert etter at Else Høsts artikkel ble trykt i 1947. Det er imidlertid mitt poeng her at det er all grunn til å framheve den særegne måten Ibsen gir et *dobbeltekspont* bilde av både Nora og drømmen om det vidunderlige på. – Ikke bare fordi det er et viktig trekk ved dette ene dramaet, men også fordi det – parallellene til *Når vi døde vågner* tatt i betraktning – sier noe vesentlig om Ibsens dramatiske praksis.