

# Ibsens fedre

*En psykoanalytisk tilnærming til farsfigurer  
i Henrik Ibsens samtidsdramaer*

Therese Garshol Syversen



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2015





# Ibsens fedre

*En psykoanalytisk tilnærming til farsfigurer  
i Henrik Ibsens samtidsdramaer*

*”le père ou le pire”  
- Jacques Lacan*

© Therese Garshol Syversen

2015

Ibsens Fedre: En psykoanalytisk tilnærming til farsfigurer i Henrik Ibsens samtidsdramaer

Therese Garshol Syversen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo





# Sammendrag

I denne masteroppgaven bruker jeg psykoanalysen som tilnærming for å studere farsfigurer i Henrik Ibsens samtidsdramaer. Hovedmålet med oppgaven er å beskrive og forstå de ulike fedrene psykologisk, samt se Ibsens fremstilling av farskapet i et større, helhetlig perspektiv. For å gjøre dette, har jeg fordypet meg i psykoanalytiske teorier, og jeg knytter lesningen av de ulike fedrene til Freuds teorier om det ubevisste, drifter, psykoseksuell utvikling og de psykiske instansene. Jeg gjør også greie for Lacans perspektiver om de tre ordener, fallos og Fadernavnet (nom-du-père). I belysningen av den ødipale konflikten – som er sentral innenfor psykoanalyse – vil i tillegg noen teorier fra Kristeva bli inkludert.

Det er totalt tretten fedre som blir beskrevet i oppgaven, og mellom disse er det både likheter og motsetninger. Et trekk jeg mener er gjennomgående hos samtlige fedre er det egosentriske, og flere av fedrene anser seg som unntaksmennesker med et kall. Disse kan sies å ha nervøse trekk, som kjennetegnes av en frykt for å ikke være mannlig nok. Hos enkelte fedre fører konflikter til at de skaper en fiktiv livslinje og opprettholder illusjoner om egen maskulinitet. Fokuset mot et kall eller en livsoppgave kan i et psykoanalytisk perspektiv forstås som en forsvarsmekanisme. Der noen av fedrene tar konflikten på seg og inn i sitt sinn, er det andre som plasserer den utenfor seg og fremkaller konflikter i omgivelsene.

I min lesning av samtidsdramaene er det en tydelig mangel på gode, faderlige forbilder. Slik jeg ser det er det ingen som oppfyller den todelte farsrollen – å være far *i* familien og *for* familien, og utviklingen for fedrenes del er negativ. I de tidligste samtidsdramaene levnes et håp for farskapet, dette gjelder både i *Samfundets støtter* og *Et dukkehjem*. Mot slutten av forfatterskapet er det imidlertid ikke noe håpefullt ved farskapet; fedrene mister eller blir fratatt sine barn og dermed også sin rolle som far, og avslutningsvis dør de selv.

I Ibsen-forskningen er det allerede etablert en tydelig interesse for kvinnelige karakterer, men lite oppmerksomhet er viet til fedre og farskap. Av det som er skrevet om Ibsens menn er det få tekster som inkluderer det faderlige perspektivet. Denne oppgaven beskriver komplekse farsfigurer hos Ibsen, og peker samtidig mot behovet for å etablere en tydelig interesse for dem.





# Forord

Aller først vil jeg å rette en stor takk til min veileder, professor Ståle Dingstad, som har hjulpet, motivert og utfordret meg i arbeidet med denne masteroppgaven. Hans gode råd har vært avgjørende, og jeg anser meg heldig som har hatt en så tilgjengelig, fleksibel og nøye veileder. Takk!

Jeg vil også takke høghskolelektor Leif Erik Vold. Selv om jeg ikke har snakket med ham siden 2009, var det han som gjorde meg oppmerksom på dette masterstudiet. Han har også vært en stor inspirasjon, både i valget av Ibsensk litteratur og en psykoanalytisk tilnærming.

Min arbeidsplass, Eidsvoll videregående skole, har tilrettelagt og frigjort mye tid slik at jeg - for det meste - har følt en ro i arbeidet med masteroppgaven. Det har også kanskje tatt mer tid enn de så for seg, men dette har de aldri uttrykt noen misnøye over, og de har vært tålmodige. Det er jeg veldig takknemlig for! Jeg skylder også elevene mine en takk for mange interessante betraktninger og diskusjoner om litteratur.

Mine venninner har bidratt med oppløftende ord og innspill underveis i skriveprosessen, og jeg er også takknemlig for min forståelsesfulle familie som har vist både interesse og nysgjerrighet for oppgaven min. Avslutningsvis må jeg også takke min snille og tålmodige samboer, Eirik. Jeg hadde aldri trodd at det skulle gå så smertefritt å levere masteroppgavene våre samtidig.



# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledende kapitler</b> .....	<b>1</b>
1.1	Innledning .....	1
1.2	Metode og tidligere forskning.....	2
1.3	Mål, hensikt og disposisjon.....	4
<b>2</b>	<b>Psykoanalyse</b> .....	<b>6</b>
2.1	Psykoanalytisk tilnærming til skjønnlitteratur .....	7
2.2	Det ubevisste .....	10
2.3	Barndommens betydning.....	14
2.3.1	Den ødipale konflikten .....	15
2.3.2	Det psykiske apparatet.....	18
<b>3</b>	<b>Fedrene i Ibsens samtidsdramaer</b> .....	<b>22</b>
3.1	Samfundets støtter (1877).....	24
3.1.1	Karsten Bernick .....	24
3.1.2	Egosentrert eller fellesskapsorientert? .....	27
3.1.3	Det ustabile "selvet" .....	30
3.1.4	Den distanserte faren .....	32
3.2	Gengangere (1881).....	34
3.2.1	Ekteparet Alving.....	35
3.2.2	Jakob Engstrand.....	40
3.2.3	Pastor Manders .....	43
3.2.4	De incestuøse fedrene og farsarven.....	45
3.3	Vildanden (1884).....	47
3.3.1	Hjalmar Ekdal .....	48
3.3.2	Forsvar, selvbedrag og livsløgn .....	51
3.3.3	Hysteri, nevroser og angst .....	54
3.3.4	En kjærlig eller neglisjerende far? .....	56
3.3.5	Gamle Ekdal .....	59
3.3.6	Haaken Werle .....	61
3.4	John Gabriel Borkman (1896) .....	65
3.4.1	John Gabriel Borkman.....	66
3.4.2	Unntaksmennesket og "kallet" .....	69
3.4.3	Den fraværende faren .....	71
3.4	Øvrige fedre .....	73
3.4.1	Den overordentlige .....	73
3.4.2	Den opprørske.....	79
3.4.3	Den psykoanalytiske.....	83
3.4.4	Den megalomianske .....	87
3.4.5	Den skyldbetyngede.....	91
<b>4</b>	<b>Diskusjon, sammenfatning og konklusjon</b> .....	<b>96</b>
4.1	De egosentriske unntaksmenneskene.....	96
4.2	De grådige kvinnebedårerne .....	97
4.3	De overordentlige og de uvørne.....	99
4.4	Fedre i familien, fedre for familien og døde fedre .....	100
	<b>Litteraturliste</b> .....	<b>102</b>





# 1 Innledende kapitler

## 1.1 Innledning

Ved utgivelsen av *Samfundets støtter* i 1877 var Henrik Ibsen allerede etablert som en av Norges fremste forfattere<sup>1</sup>. Skuespillet ble likevel en milepæl i Ibsens karriere. Det regnes av mange som forfatterens første samtidsdrama, og innledningen til hans ”moderne gjennombrudd” i Norge og Norden (Dingstad, 2012, s. 39). Med realistiske stykker som eksponerte hykleri innenfor politikk og forretninger, samtidig som de portretterte individer og dysfunksjonelle familier i borgerskapet, ble Ibsen en omstridt forfatter.

De Ibsenske tekstene har – både i samtiden og senere – blitt møtt med alt fra heftig begeistring til sinne og likegyldighet. Interessen for ham har gått i bølger, og mottakelsen har variert fra land til land, men tekstene leses, spilles og brukes nær sagt over hele verden (Dingstad, 2012, ss. 43-45). Med sin fornyelse av det vestlige dramaet er Ibsen fortsatt ansett som en av de mest betydningsfulle dramatikerne i den europeiske tradisjonen, og gjennom årene har derfor skuespillene vært gjenstand for mye diskusjon og litteratur. Ofte har det mest fremtredende blitt viet oppmerksomhet, for eksempel tabuer som aktiv dødshjelp, kjønns sykdommer og incest i *Gengangere*, og forholdet mellom løgn og sannhet i *Vildanden*.

Mye litteratur har også blitt skrevet om Ibsens kvinnelige karakterer, og Lou Andreas-Salomés *Ibsens Frauengestalten* (1892) var bare begynnelsen på mange viktige bidrag om Ibsens kompliserte kvinnefigurer<sup>2</sup>. Tilsvarende eksisterer det også litteratur om Ibsens mannlige karakterer, og i *Ibsens Heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner* skriver Atle Kittang at forfatteren ofte blir ansett som en skarp tolker av veike, ubesluttsomme og virkelighetsfjerne menn, trekk som blant annet karakteriserer Peer Gynt og Johannes Rosmer (Kittang, 2002, s. 11).

På tross av at farskap må sies å være et gjennomgående motiv i Ibsens verker, har de ulike fedrene derimot fått lite oppmerksomhet. Ifølge Jørgen Lorentzen skriver Ibsen ”about fathers, the role of fathers in relation to their children, and how adult men are impacted by their relationship to their fathers” (Lorentzen 2006, s. 816). Farskapet er riktignok aldri det

---

<sup>1</sup> Det synes å være en bred oppfatning at Ibsen i årene 1850-1864 er en misforstått og underkjent dramatiker, men nyere forskning nyanserer dette bildet. Blant annet gjør Ibsen stor suksess i Bergen med *Gildet paa Solhaug* i 1856, og *Kongs-Emnerne* i 1864 får svært god mottakelse både hos publikum og kritikerne og viser at Ibsen er gjenstand for stor oppmerksomhet i Norge, også før det kunstneriske gjennombruddet med *Brand* (1865) og *Peer Gynt* (1866) (Dingstad, 2012, ss. 37-39).

<sup>2</sup> I tillegg kan det nevnes bøker som *Ibsens to kvinner: Fra Catilina til Når vi døde vågner* (2012) og *Ibsen's Women* (2001) av henholdsvis Anne Marie Rekdal og Joan Templeton, Catherine R. Hrybyks artikkel ”Nora Helmer on Trial”(1983) og NRK-serien ”Ibsens dramatiske kvinner” (2011).

mest innlysende, men det ligger alltid i bakgrunnen (Lorentzen 2006, s. 817); i *Samfundets støtter* risikerer Konsul Bernick sønnens liv på grunn av sine kyniske handlinger, Nora forfalsker farens signatur for å redde sin mann i *Et dukkehjem*, og i *Hedda Gabler* kan hovedpersonen kun unnsnippe fangenskap ved hjelp av sin fars pistol (Shideler 1997, s. 277).

Den tilbakevendende dramaturgien, der en mannlig protagonist blir svekket eller erstattet av en kvinne, har ført til diskusjon rundt mannens mislykkede rolle som familiens overhode (Shideler 1997, s. 278). Rachel Price hevder at fedrene i Ibsens stykker først og fremst problematiseres som en del av noe større:

(...) fathers, once identified, indeed seem to populate the plays? How did we miss them? (...) Fathers (and animals) figure less as a central problem in and of themselves, than as part of a network of changing mores, of which feminism is a central concern (Price, 2006, s. 838).

At samtidsdramaene kan tolkes som en kritikk av patriarkatet<sup>3</sup>, enes flere litteraturforskere om, men analysene retter seg mer mot mannen som familiens overhode enn selve farsrollen og far-barn-relasjoner. Jeg mener det er interessant at mange av Ibsens fedre virker som de svikter i sin rolle, og ved hjelp av en dybdepsykologisk lesning ønsker jeg å bedre forstå hvorfor. Problemstillingen for denne masteravhandlingen er derfor: *Hvem er Ibsens fedre, og hvordan kan de fiktive farsfigurene forstås i et psykoanalytisk perspektiv?*

Ibsen har selv uttrykt nødvendigheten av å se produksjonen som en helhet for å kunne forstå de enkelte verkene<sup>4</sup>. Denne oppgaven vil derfor berøre en rekke fedre fra Ibsens forfatterskap. Jeg ser det likevel som nødvendig å gjøre en viss avgrensning og vil vie mest oppmerksomhet til *Samfundets støtter* (1877), *Gengangere* (1881), *Vildanden* (1884) og *John Gabriel Borkman* (1896).

## 1.2 Metode og tidligere forskning

Psykoanalytiske teorier har hatt vesentlig betydning for hvordan vi leser Ibsen, og der Ibsen blir beskrevet som det moderne dramaets far, er Sigmund Freud far til psykoanalysen. Både Ibsen og Freud var pionerer på hver sine felt og delte en forståelse for *det ubevisste*, samt en

---

<sup>3</sup> Det finnes mange former for maktstrukturer innenfor et patriarkat, men det innebærer en mannlig autoritet, pater familias, som regjerer over kvinnen, barna og andre husholdningsmedlemmer: "Denne autoritetsstrukturen er institusjonalisert i familien/ husholdet og er grunnleggende for å forstå farens posisjon og betydning på 1800-tallet" (Lorentzen, 2012, s. 39).

<sup>4</sup> I forordet til *Samlede Verker* (1898) skriver Ibsen følgende: "Kun ved at opfatte og tilegne sig min samtlige produktion som en sammenhængende, kontinuérlig hólhed vil man modtage det tilsigtede, træffende indtryk af de enkelte dele" (Ibsen 1989).



interesse for familien. At Freud beundret Ibsen var kjent<sup>5</sup>, og ifølge Brandell var han en av ”Freuds viktigste kilder til inspirasjon, en kilde som påvirker og illustrerer deler av hans teorier” (Alnæs 1994, s. 9). Etter Freuds eget utsagn oppdaget dikterne *det ubevisste* før ham selv, og nettopp hos diktere som Ibsen ”(...) hentet han belegg for ødipuskompleksets universalitet” (Alnæs 1994, s. 88).

Ettersom psykoanalysen i stor grad er inspirert av skjønnlitteratur, kan lesningen av Ibsenske dramaer gjøre det lettere å gripe psykoanalytiske begreper og teorier. Den påfallende likheten mellom dramaets retrospektive teknikk og den psykoanalytiske prosessen gjør også at teoriene på tilsvarende vis egner seg godt i tolkningen av Ibsenske tekster: ”Problemene er alltid at nåtiden er bygget på fortiden, at hele bygningsverket styrter sammen hvis ikke fortidens løgner og forsyndelser kommer frem i lyset og blir sonet” (Alnæs 1994, s. 89).

Psykoanalytisk litteraturforskning har primært tre retninger: analyse av forfatter, av tekst eller av leser. I *Skriften mellom linjene* trekker Irene Engelstad et hovedskille mellom arbeid som er preget av en genetisk metode og studier som er preget av en hermeneutisk, fortolkende metode (I. Engelstad, 1985, s. 12). Denne oppgaven vil følge sistnevnte metode ved å rette seg mot tekstene selv. I motsetning til genetisk forskning (psykobiografi) beskjeftiger ikke den hermeneutiske metode seg med forfatterens hensikt med de ulike tekstene og forholdene rundt deres tilblivelse, ei heller leserens innvirkning på teksten (resepsjonsteorier). Den hermeneutiske metoden innebærer i stedet å analysere fiktive personer og tematiske strukturer for å avdekke tekstens skjulte budskap (I. Engelstad 1985, s. 12). Paul Ricoeur beskriver hermeutikken på følgende vis:

(...) hermeneutics is the theory of the operations of understanding in their relation to the interpretation of texts. So the key idea will be the realisation of discourse as a text; and the elaboration of the categories of the text will be concern of a subsequent study (Ricoeur 1998, s. 43).

Av tidligere forskning som har forent psykoanalyse og Ibsensk litteratur, er Anathon Aalls *Henrik Ibsen als Dichter und Denker* (1906) et av de første bidragene. Aall ser Ibsens personlighet i nær sammenheng med de ulike verkene, og analysene hans var en forløper for den psykobiografiske litteraturkritikken i Norge (I. Engelstad 1985, s. 13). Freuds analyse av *Rosmersholm*<sup>6</sup> og Ingjald Nissens *Sjelelige kriser i menneskets liv. Henrik Ibsen og den*

---

<sup>5</sup> Både på grunn av sin analyse av Rebekka i *Rosmersholm*, og ved at Freud lærte det norske språket for å kunne forstå Ibsen bedre (Mangang 2011, s. 5).

<sup>6</sup> ”Some Character-Types Met with in Psycho-Analytic Work” (1915)

*moderne psykologi* (1931) er begge tidlige bidrag som fokuserer på det hermeneutiske fremfor det psykobiografiske (I. Engelstad, 1985, s. 21).

De Ibsenske fedrene er det relativt lite forskning på, men et av de nyeste bidragene er artikkelen ”Ibsen and Fatherhood” (2006) av mannsforsker Jørgen Lorentzen. Artikkelen vil bli drøftet underveis i denne oppgaven, og jeg vil også støtte meg på noen av Lorentzens perspektiver rundt maskulinitet og farskapets historie i Norge. Et annet norsk bidrag er Anne Marie Rekdals pedagogiske bok *Skolens gjenganger?* (2004), som ser farskap som et av de viktigste motivene i *Gengangere* og *Vildanden*. I *Frihetens dilemma: Ibsen lest med Lacan* (2000) forener hun Ibsen med det psykoanalytiske og diskuterer friheten som et eksistensielt og psykologisk dilemma.

Ross Shideler's *Questioning the Father: From Darwin to Zola, Ibsen, Strindberg, and Hardy* (1999) drøfter også farskapet hos Ibsen. Han ser stykkene i et post-darwinistisk perspektiv og tolker tekstene som et uttrykk for konflikten mellom patriarkalske menn og biosentrisk-orienterte kvinner. I artikkelen ”Ibsen and the Name-of-the-Father” (1997) bruker Shideler det psykoanalytiske begrepet Fadernavnet (Nom-du-Père) for å kaste lys over dramaene *Samfundets støtter*, *Et dukkehjem* og *Gengangere*, og også denne artikkelen vil bli relevant i analysen av de ulike Ibsenfedrene.

Freuds teorier vil ligge som et bakteppe i denne oppgaven, men samtidig bli supplert med teoretikere som Jaques Lacan og Julia Kristeva. Dette skyldes ikke utelukkende at en samlet og systematisk beskrivelse av psykoanalyse mangler<sup>7</sup>, men også at de freudianske teoriene til en viss grad kan tolkes som et siste forsøk på å bevare patriarkatet: ”(...) Freud can be viewed as one of the last great attempts to preserve the authority of the male and his emblematic phallus (...)” (Shideler, 1997, s. 279).

### 1.3 Mål, hensikt og disposisjon

Formålet med denne oppgaven er å søke en nærmere forståelse for hvordan fedrene i Ibsens samtidsdramaer fungerer psykologisk. Mer spesifikt vil jeg analysere de fiktive farsfigurene ved å beskrive karaktertrekk og familiære relasjoner, samt forstå dem ved hjelp av psykoanalytiske teorier.

---

<sup>7</sup> Bjørn Killingmo skriver i *Den psykoanalytiske behandlingsmetode: Prinsipper og begreper* (1971) at det er mer enn rimelig at Freud har fått sine eksegeter fordi enkelte temaer og sider ved den psykoanalytiske metoden er inngående behandlet og andre kun antydnet. Hans disipler og etterfølgere har: ”utfylt de områder Freud ikke har tatt opp, og har fortolket og poengtert hans antydninger, men hele tiden i full lojalitet overfor Freuds ånd” (Killingmo, 1971, s. 13).

Den feministiske litteraturforskningen har siden 1970-årene bidratt til et nytt syn på litteraturhistorien og rettet oppmerksomheten mot kjønnsaspektet. Når det gjelder forskningen på mannlighet og maskulinitet, er dette fortsatt et relativt nytt område: ”Menn har i forskningsverden vært det nøytrale, det ikkekjønnede, selve mennesket” (Lorentzen, 1998, s. 28-29). Forskningen på fedre og farskap spesielt er nærmest et tomt felt<sup>8</sup> som hører de siste tjue årene til (Lorentzen, 2012, s. 15). Dette reflekteres også i Ibsen-forskningen, der det allerede er etablert en tydelig interesse for mange av Ibsens kvinnelige karakterer, fra Nora Helmer til Ellida Wangel, som savner et mannlig og faderlig motstykke. Som en konsekvens kan kvinnene i Ibsens litteratur nærmest overskygge mennene, og dette kan resultere i en ensidig tolkning av de ulike dramaene. En studie av Ibsens fedre kan derfor bidra til å balansere forholdet mellom kjønnene, samt gi en dypere forståelse for de ulike farsfigurene og dermed også dramaene i seg selv.

Dette første kapitlet fungerer som en introduksjon til masteroppgaven. I kapittel to vil jeg gjøre greie for vitenskapsteoretiske og metodiske spørsmål som oppstår i møte mellom skjønnlitteratur og psykoanalyse. Her vil jeg drøfte begrepet *det ubevisste*, som er en forutsetning for psykoanalysen, og inkludere psykoanalytisk teori om barndom og personlighetsutvikling. I den forbindelse vil jeg beskrive Freud, Lacan og Kristevas perspektiver rundt *ødipuskomplekset*, og jeg vil også sette Freuds teori om *det’et, jeg’et* og *over-jeg’et* opp mot Lacan og Kristevas teorier om det *imaginære, symbolske* og *reelle*.

Før jeg diskuterer de Ibsenske fedrene, vil jeg i oppgavens tredje kapittel se farskapet i en historisk kontekst og beskrive forestillinger og forventinger til 1800-tallets fedre. Deretter fordyper jeg meg i åtte farsfigurer, fra henholdsvis fire utvalgte dramaer. Dette kapitlet vil også inneholde en beskrivelse og diskusjon av fem øvrige fedre.

I oppgavens fjerde og siste kapittel, vil jeg samle farsfigurene på bakgrunn av karaktertrekk. Her vil jeg gjøre greie for likheter, paralleller og motsetninger, samt sammenfatte og konkludere det jeg har kommet frem til. Avslutningsvis vil jeg forsøke å se fedrene i et helhetlig perspektiv og beskrive farskapets utvikling gjennom samtidsdramaene.

---

<sup>8</sup> For en beskrivelse av tidligere forskning se kapittel ”Forskningen på fedre”, ss. 15-17 i Jørgen Lorentzens *Fra farskapets historie i Norge 1850-2012*.

## 2 Psykoanalyse

Psykoanalysen er en psykologisk retning utformet av Sigmund Freud og ble grunnlagt som vitenskapsgren i 1890-årene (Brenner, 1961, s. 9). Freuds teorier fornyet interessen for *abnormalpsykologi* og *det ubevisste*, som var utbredt på 1800-tallet. Psykologien generelt skjelner ofte mellom *mekanistiske teorier* og *vitalistiske teorier*. Vitalismen, som stod sterkt fram til midten av 1800-tallet, antok at skjulte, styrende krefter kunne forklare livsprosessene. Den mekaniske tilnærmingen, sterkt representert av behaviorister, unngikk ikke-observerbare prinsipper og spaltet atferden ned til *stimulus-respons-enheter*. Psykoanalysen inneholder drag fra begge disse retningene: ”Den er vitalistisk i postulatet om egne psykiske energiformer (libido, livsdrift og dødsdrift), men samtidig ganske mekanistisk i tolkningen av hvordan disse kreftene virker” (Teigen, 2004, ss. 22-23).

Med betegnelsen psykoanalyse kan det refereres både til en teknikk som brukes i behandling av pasienter, men også til en teori eller kunnskap om sjelelige kriser, en klinisk eller psykopatologisk teori. I tillegg kan betegnelsen også anvendes til ”(...) en mer omfattende lære om menneskets opplevelse og atferd” (Killingmo, 1971, s. 11). Med dette menes det at psykoanalysen ikke bare omfatter psykopatologisk teori, men at den også kan brukes til å forklare friske mentale prosesser og fenomener.

I *Underteksten* (2005) skriver Siri Erika Gullestad og Bjørn Killingmo at psykoanalysen som faglig disiplin har beveget seg inn i en pluralistisk fase, og at det ikke lenger er enighet om hvilke som er psykoanalysens kjernebegreper:

(...) gradvis, fra 1950-årene og med akselerende hastighet, finner en utvikling sted som ikke bare nyanserer og viderefører teorien, men også problematiserer og trekker i tvil begreper og synsmåter om tidligere ble ansett som urokkelige hjørnesteiner (Gullestad & Killingmo, 2005, s. 13).

Den psykoanalytiske vitenskap gir seg ikke ut for å være ferdig utviklet, og enkelte av begrepene er tentative og mangelfulle (Gullestad & Killingmo, 2005, s. 17). Særegent for den psykoanalytiske teorien er det at den retter perspektivet til det genotypiske fremfor det fenotypiske, det vil si at den ikke fester forståelsen til symptomnivået, men ”til de dynamiske og strukturelle forhold som antas å ligge bak symptomene. Den tilfører fenomenforståelsen en dybdedimensjon” (Gullestad & Killingmo, 2005, s. 16).

## 2.1 Psykoanalytisk tilnærming til skjønnlitteratur

I en artikkel fra 1961 innleder Leon Edel med "The question is no longer whether literary scholarship may allow itself to "psychologize," but rather how, and with what precision, this may be done"(Edel, 1961, s. 100). Vi kan med andre ord si at psykoanalysen lenge har vært et viktig verktøy i analyse av litteratur. Freuds verker har hatt stor innflytelse på litteraturkritikk og - forskning, deriblant den biografiske metoden: "Today it has become usual for the biographer to seek the traumatic experiences in the life of his subject" (Donnelly, 1953, s. 157). Videre beskriver Atle Kittang den litterære teksten som et dialektisk spill mellom motstridende instanser eller "krefter". Teksten taler derfor alltid med mer enn *sekundærprosessens* (bevissthetens) forståelige stemme og kan ikke tolkes slik vi umiddelbart oppfatter den (Kittang, 1988, ss. 129-130). Slik jeg forstår Kittang og psykoanalytisk teori blir derfor *det ubevisste* like viktig i litteraturen som det bevisste.

For kritikere av psykoanalyse, er det hovedsakelig frykten reduksjon som dominerer. Dersom kunstverket blir redusert til seksuelle traumer, eller en forutbestemt modell for forståelse, vil det miste sin kompleksitet (Gerland 1994, s. 362). Denne frykten beskrives blant annet av Vanggaard:

Man kan komme til at tolke stof ind i dramaet, som ret beset ikke indeholdes i dets tekst; eller hvis stof forefindes, som indbyder til analytisk tolkning, kan man komme til at trekke det for meget frem og give det en plads, som ikke harmonerer med helheten.(...) Resultatet kan blive en tendens til at ville forstå og forklare en kompliceret helhet gennem reduktion af den til en enkelt af dens dele. Dette vil jeg kalde *reduktionisme* (Vanggaard 1984, s. 163).

I Norge har det etter krigen eksistert en stor skepsis mot å bruke impulser fra psykoanalysen for å forstå diktekunst<sup>9</sup> (Kittang, 1988, s. 127). Alf Larsens essay "Når man har spist psykoanalytisk fluesopp" (1960) harselerer over Freuds påståtte innsyn i dikterens liv, og skriver at "(...) noe mer *ukunstnerisk* enn denne den såkalte underbevissthets store kloakkrotte har aldri levet (...)" (Larsen, 1960, s. 209). Mens de psykoanalytiske teoriene har styrket sin posisjon som tverrfaglig impuls i USA og Europa, har de norske oppfatningene forblitt skeptiske: "For kva er vel i våre augo psykoanalytisk litteraturkritikk, om ikkje ein einvis jakt etter fallos- og vaginalsymbol, kastrasjonsmotiv og morserstatningar, oralt, analt eller Ødipalt fantasistoff og infantile trauma?" (Kittang, 1988, s. 127).

Opprinnelig består en psykoanalyse av en språklig diskurs der dialog med pasienten utgjør både det analytiske materialet og medium. "Den klassiske psykoanalysen er med rette

---

<sup>9</sup> Som et resultat av norsk skepsis til psykoanalytisk litteraturforskning, benytter jeg meg i denne oppgaven av mye engelsk sekundærlitteratur.

kalt en "talking cure" (Gullestad & Killingmo, 2005, s. 26). I den terapeutiske situasjonen blir psykiske konflikter overført fra pasient til terapeut, og terapeuten vil lytte til ord, men også legge merke til blant annet språkform, tonefall, blikk, pust og mimikk (Gullestad & Killingmo, 2005, s. 26). Denne prosessen kaller psykoanalysen *overføring*. Som litterær analytiker befinner man seg i en annen situasjon, da det ikke eksisterer et dialogisk forhold mellom pasient og terapeut. Å anvende psykoanalytiske teorier til forskning på litterære tekster, innebærer derfor et brudd med tradisjonen. I arbeidet med å gi en psykologisk fortolkning av dramaskikkelser som er levendegjorte, men fiktive, må man prøve tolkningsforslagene mot den øvrige teksten i stedet for pasientens reaksjoner (F. Engelstad 1985, ss. 61-62).

Vi kan aldri få vite mer om dem enn hva som står i teksten. Men vi kan heller ikke forstå teksten uten å være villige til å gjøre visse ekstrapoleringer. På samme måte som det figurative maleri viser til et tredimensjonalt rom selv om det utføres i to dimensjoner, viser de skildrede dramaskikkelser til mulige motiver og beveggrunner, selv om vi ikke får dem direkte demonstrert (F. Engelstad 1985, s. 62).

På tross av forskjellen mellom en terapeutisk situasjon og litterær analyse, benyttes overføringsbegrepet også ved sistnevnte prosess. Ifølge Jaques Lacan er overføring en form for forskyvning og utagering fra det ubevisste (Felman 1977, s. 133). Tidligere har det blitt beskrevet hvordan Ibsens metode og den psykoanalytiske terapien fungerer ved å trekke det fortidige fram i lyset. I tillegg vil leseren – på lik linje med analytikerens i terapi – bli medforfatter i leseprosessen. Shoshana Felman skriver at leseren fanges og blir ufrivillig en del av en situasjon der hennes ubevisste er med i lesingen. Dette beskriver Felman som en kjærlighetsrelasjon eller et overføringsforhold (Felman 1977, s. 133).

Love interprets. And inversely, the interpreter as such, whether or not he knows it, wants it, or intends it, is caught up in a love-relation, in a relationship constitutively transferenceal. (...) The love-relation, i.e., the acting out of the unconscious through a relation of performative interpretation, seems to inhere in, and to govern, the relationship between the addressor of the narrative ("author" or narrator) and its addressee (listener-receiver or reader-interpreter) (Felman 1977, s. 133).

Med kunnskap om overføring blir også motoverføring viktig. I *Den psykoanalytiske behandlingmetode. Prinsipper og begreper* (1971) bruker Killingmo Freuds tidlige kollega Breuer og hans behandling av Anna O. som et eksempel på motoverføring:

Det er grunn til å tro at det ikke bare var Anna O. som utviklet en sterk ubevisst følelsesbinding til ham. Også Breuer utviklet et ubevisst følelsesmonnster til sin pasient som stammet fra irrasjonelle kilder i ham selv. En slik mot-overføring – hvis den ikke blir bevisstgjort – vil virke som en hindring for at terapeuten skal kunne oppfatte pasienten objektivt, dvs. på pasientens egne premisser (Killingmo, 1971, s. 55).

Slik kan vi tenke oss at psykoanalytikerens personlighet også blir avgjørende for lesingen av en tekst. Faren ved dette kan være at leseren leser noe inn i teksten som det ikke er belegg for. Et annet vanlig eksempel på motoverføring er behovet for å finne en fast synsvinkel. I arbeidet med de Ibsenske tekstene må jeg derfor forsøke å unngå disse fallgruvene. Samtidig må man ved en psykoanalyse alltid være bevisst på at ens egen personlighet fungerer som en variabel i arbeidet (Killingmo, 1971, s. 56). Innenfor estetisk resepsjonsteori vil leseren alltid være sentral som en del av verkets realisering, men dette vil ikke bli drøftet i denne oppgaven. Imidlertid kan Normann Holland trekkes frem og hans arbeid med psykobiografiske skisser av individuelle lesere, der han mener det er teksten som bedriver en psykoanalyse av leseren og ikke omvendt.<sup>10</sup>

En psykoanalytisk lesning forutsetter en ambiguitet, det vil si noe tvetydig i teksten. Ifølge Felman kan dette komme til syne på tre ulike vis: 1) gjennom dens *retorikk*: for eksempel erotiske metaforer og symboler, 2) gjennom det *tematiske innholdet*; abnormale hendelser og merkelige manifestasjoner, 3) gjennom den *narrative strukturen*, som ligner et enigma og er ufullstendig (1977, s. 103). Et utgangspunkt for denne oppgaven må derfor være at det finnes en ambiguitet i Ibsens tekster, noe som blant annet bekreftes av Robert Brustein og Norman Rhodes. Begge mener at Ibsens karakterer har en ambiguøs natur, og at den ironiske ambiguiteten er en del av det rebelske ved Ibsen: "Much investigation has been devoted to the ambiguous nature of some of Ibsen's characters (...) Ibsen's rebelliousness was tinged with ironic ambiguity" (Rhodes 1995, s. 44). Einar Haugen mener at det alltid eksisterer ambiguitet i språket, men at dette er spesielt tydelig hos Ibsen. Det kryptografiske eller språklig skjulte i poesien gjelder ikke bare dialogen, men også den dramatiske strukturen:

In the special Ibsen genre I have here called "dramatic poetry," he has to give form not merely or primarily to the words spoken but to the dramatic structure as a whole. His "cryptogram" has to be wrapped in a form that will convey his message without apparent distortion. In verse, with its severe requirements of rhyme and rhythm, this is obviously true, but in prose it is less easily perceived. It is not too much to describe Ibsen's prose dialogue as a masterpiece of poetic cryptography (...) (Haugen, 1979, s. 96).

For at en psykologisk tolkning av et tekstelement skal kunne vurderes som meningsfull, foreligger det ifølge Fredrik Engelstad tre krav: "(i) Den må være nødvendig ut fra den delen av teksten som analyseres, (ii) den må være forenlig med resten av teksten, og (iii) den må være begrunnet i samme type tolkninger som er gitt ellers" (F. Engelstad 1985, s. 62). Med

---

<sup>10</sup> *Psychoanalysis and Shakespeare* (1966) og *5 Readers Reading* (1975)

kritikernes innvendinger mot psykoanalyse i bakhodet, må man – for å kunne anvende psykoanalytiske teorier i et litterært studie – ha en grunnleggende forståelse for forholdet mellom det ubevisste og det bevisste, viktigheten av menneskelige erfaringer og en forsiktighet ved behandling av stoffet: ”There is nothing more dangerous for criticism, also, than the mechanical use of psychoanalytical ideas as if they were a given dogma” (Edel 1961, ss. 108, 107).

Psykoanalysens teoretiske byggverk er svært omfangsrikt, og i denne redegjørelsen vil det opprinnelige mangetydige og bevisst utydelige i teori og stil derfor gå tapt. Til tross for at det freudianske og lacanianske til tider kan virke noe motstridende, har jeg valgt å inkludere begge perspektiver i analysen av fedrene. Freuds teorier er nyttige til å forstå utviklingen av seksualitet, hvordan mennesker slites mellom egne drifter og samfunnets krav, samt hvordan symptomer og karakterholdninger er uttrykk for konflikter. Lacan knytter psykoanalysen sammen med den strukturelle lingvistikken, og sammen med Kristevas perspektiver rundt språket vil dette være nyttig i studiene av fedrene og spesielt deres replikker. Samtidig kan den lacanianske teorien om en fiktiv identitet, det imaginære *moi*, skape en kontrast til ego-psykologenes fremheving av jeg’et som den stabile instansen i psyken.

## 2.2. Det ubevisste

Innenfor psykoanalytisk teori eksisterer det to fundamentale og innbyrdes beslektede hypoteser. Det første prinsippet, *psykisk determinisme*, innebærer at alle psykiske fenomener har en årsak. Ifølge Freud vil nevrotiske symptomer alltid være forårsaket av andre mentale prosesser, og i likhet med den fysiske naturen rundt oss, eksisterer det ingen tilfeldigheter. Alle begivenheter bestemmes av de foregående. Selv de mentale fenomenene som virker planløse har alltid en forbindelse med det som har skjedd før (Brenner, 1961, s. 10). Forbindelsen mellom dem er ofte vanskelig eller umulig å se for pasienten, og den andre sentrale hypotesen innenfor psykoanalyse, teorien om *det ubevisste*, konsentrerer seg om nettopp vanskeligheten av å se ”eksistensen og betydningen af mentale prosesser, som individet selv ikke er klar over (...)” (Brenner, 1961, s. 12).

Den psykoanalytiske diskursen åpner for en forståelse av *det ubevisste* som følger helt andre lover enn det bevisste, og det er først og fremst lovene for det ubevisste psykoanalysen utforsker (B. Rekdal, 1992, s. 95). De ubevisste mentale prosessene er ansvarlige for mangler i sammenheng som oppleves i sjelelivet (Brenner, 1961, s. 13). ”Det ubevisste har status som en egen ”provins” i psyken som samler i seg de mest primitive og arkaiske sidene ved



menneskets sjelsliv” (Gullestad & Killingmo, 2005, s. 28). De ubevisste sjelelige prosessene, læren om *motstand* og *fortrenging*, *seksualiteten* og *ødipuskomplekset* utgjør hovedinnholdet i psykoanalysen og grunnlaget for dens teori.

Freuds antagelser har fortsatt alminnelig oppslutning blant psykoanalytikere, og teorien om *det ubevisste* kommer før alle andre i psykoanalysens menneskeforståelse (Gullestad & Killingmo, 2005, s. 27). Fra et psykoanalytisk synspunkt, er ikke det psykiske livets egenart en del av bevisstheten, men bevisstheten forstås som en kvalitet av det psykiske (Freud, 1986, s. 168). *Det ubevisste* kan likevel oppfattes ulikt:

Det kan oppfattes konkret og substansielt, som et eget mentalt område eller system, eller mer beskrivende og uforpliktende, som *fravær* av bevissthet. I tråd med dette blir det ubevisste i psykoanalysen omtalt på to måter: som *system* og som *kvalitet* (Teigen, 2004, ss. 154-155).

I *Civilization and Its Discontents* (1930) sammenligner Freud den menneskelige personlighet med vår tids Roma: på overflaten er det en moderne by, men tidligere historiske epoker ligger som en rekke av lag under lag og er fortsatt tilstede:

På samme måte vil den menneskelige personlighet bestå av en rekke lag eller funksjonsplan, men i motsetning til bildet som gir uttrykk for en statisk oppfatning – vil den menneskelige personlighet alternere mellom forskjellige funksjonsplan, mellom på den ene siden funksjonsformer som har sitt opphav i personlighetens ”oldtid” – det som kalles *primærprosesser* og på den annen side funksjonsformer av nyere dato *sekundærprosesser* (Killingmo, 1971, s. 60).

Ifølge Freud har underliggende fenomener ikke bare en påvirkende kraft, men de speiles også i overflaten i henhold til visse regler. Disse overflatefenomenene kan tolkes for dem som kjenner koden. Det eksisterer både sammenheng og motsetninger mellom de to lagene i menneskesinnet. Den dypere, underliggende psykiske realiteten er ubevisst, mens bevisstheten tilhører overflatefenomenene på lik linje med ytre atferd, symptomer og karaktertrekk (Teigen, 2004, s. 154). Det ubevisste er dynamisk og sammenhengende og blir aktivt holdt nede, samtidig som det arbeider for å uttrykke seg gjennom personens atferd og opplevelser. Forsvarsforanstaltningene er med på å beskytte bevisstheten og er på bevissthetens parti selv om vi ikke vet om dem. Avhengig av hvor de fungerer har Freud gitt dem ulike begreper: i drømmer snakker han om *sensur* og i analysen om *motstand*. I ubehagelig hukommelsesmateriale forteller han om *fortrengninger*, og om uakseptable drifter bruker han begrepet *avverge* og *forsvar* (Teigen, 2004, s. 155).

I likhet med de freudianske teoriene er begrepet *det ubevisste* sentralt i den lacanianske subjektteorien, men der Freud knytter ubevisste prosesser til libidinøse drifter, knytter Lacan den freudianske teorien til en språkteori (A. Rekdal, 2000, s. 16). Lacan hevder

at det ubevisste er strukturert som et språk, og knytter psykoanalysen til det eksistensialistiske og teoretikere som Hegel, Kierkegaard, Heidegger og Sartre, samt en frihetsproblematikk.

Nylesningen av Hegel som skjedde i det filosofiske miljøet rundt Alexandre Kojève på 1930-tallet, var utgangspunktet for Lacan da han skrev sine første arbeider om jeg-dannelsen og ødipuskonflikten som det sentrale i subjektets tilblivelse (A. Rekdal, 2000, ss. 16-17).

Jacques Lacans teorier om subjektet er en nylesning av Freud, samtidig som de representerer et annet perspektiv (A. Rekdal, 2000, s. 16). Ifølge Bjarne Rekdal er han etter Freud kanskje den største bidragsyteren til de psykoanalytiske teoriene (B. Rekdal, 1992, s. 92). Selv omtaler Lacan seg som en ortodoks freudianer, og med sin videreføring av freudianske teorier forsøker han å frigjøre psykoanalysen fra nødvendigheten av biologiske/ anatomiske forklaringer. Der Freud låner begreper fra medisin og biologi for å forsterke sine forklaringer om menneskelig psyke og seksualitet, låner Lacan fra strukturalistisk lingvistik (Hook 2006, s. 61).

I de freudianske teoriene kan man også finne støtte for at språket spiller en viktig rolle i det ubevisste, men Lacan går et langt skritt videre ved å hevde at systemet av signifikanter utgjør "den heile og fulle sanninga om dei umedvitne mentale prosessane (...)" (B. Rekdal, 1992, ss. 96-97). Lacan bruker den strukturalistiske lingvisten Ferdinand de Saussures distinksjon mellom signifikat og signifikant<sup>11</sup> og mener i likhet med Saussure at det språklige tegnet er en tosidig og relasjonelt bestemt struktur (B. Rekdal, 1992, s. 98). I psykoanalysen blir signifikanten det viktigste, som ifølge Lacan dominerer subjektet. Lacan skiller seg fra Saussure ved å hevde at språket ikke er en samling av tegn, men heller en samling av signifikanter. Relasjonen mellom signifikant og signifikat er arbitrær og bygger på en felles enighet mellom de som snakker samme språk. Denne enigheten er også arbitrær ettersom en signifikat ikke er fast knyttet til en signifikant "(...) many other names – others signifiers – can be used to evoke this same object" (Hook 2006, s. 64). Tilsvarende kan også en signifikant uttrykke flere ulike betydninger.

Forholdet mellom signifikant og signifikat er relativt stabilt, men ikke helt fiksert, og i psykoanalysen åpner dette for at språket kan uttrykke noe ubevisst. I *la parole*, det talte

---

<sup>11</sup> En *signifikant* (signifiant) er akustisk lyd eller bokstaver, selve formen og uttrykket, og der en signifikant er i stand til å formidle mening, er en *signifikat* (signifié) den gitte meningen, konseptet eller idéen som er en del av å være knyttet til en signifikant (Hook, 2006, s. 64). Ifølge Saussure eksisterer det en gjensidig avhengighet mellom signifikat og signifikant, men signifikanten fungerer som det primære og overordnede elementet. Dette forholdet snur imidlertid Lacan opp ned på: "(...) han oppfatter streken mellom signifianten og signifiéen som ei grense. Det er dei lydlege og materielle signifiantane, og relasjonane dei inngår sett i høve til andre signifiantar, Lacan lokaliserer i det umedvitne, og som han hevdar er det umedvitne" (B. Rekdal, 1992, s. 99).

språket, henviser en signifikant til en ny signifikant i en uendelig signifikantkjede: ”De to kjedene står i et glidende forhold til hverandre, og i signifikantkjeden foregår en metonymisk prosess der betydning (signifikasjon) skapes gjennom å referere til en annen betydning” (A. Rekdal, 2000, s. 29). Denne metonymiske prosessen er formet som en glidning og omtales ofte som et ”signifikantspill” (B. Rekdal, 1992, s. 99).

## 2.3 Barndommens betydning

Som voksen innser Freud gjennom sin selvanalyse at erfaringene i tidlig barndom preger personligheten. Møtet mellom barnets seksuelle driftsimpulser og oppdragelse og kultur grunnlegger sentrale karaktertrekk som gestalter personligheten som voksen (Killingmo, 1971, ss. 52-53). Hvorvidt driftene følges eller undertrykkes - *konflikten mellom jeg'et og det'et*<sup>12</sup> - er avgjørende for personligheten, og Freud ser seksualiteten som nøkkelen til alle nevrosener (Killingmo, 1971, s. 53).

I likhet med Darwin mener Freud at mennesket først og fremst er en biologisk organisme, styrt av to dominerende målsetninger som eksisterer hos alle arter: å overleve som individ og som art (Teigen, 2004, s. 156). Enhver drift hos mennesker og dyr er motoriske reaksjoner forutbestemt av genetiske faktorer, selv om graden av determinisme er langt mindre hos mennesker enn hos lavere dyr (Brenner, 1961, s. 27). Aggresjon, selvødeleggelse og repetisjonstvang tolkes som utslag av *dødsdriften (thanatos)*<sup>13</sup>, som i siste instans er en hypotetisk trang til å vende tilbake til sin inorganiske opprinnelse. Motsetningen er *livsdriften (eros)* som ytrer seg som seksualitet når den blir vendt mot et passende ytre objekt, og som selvoppholdelse når den er forbundet med selvet (Teigen, 2004, s. 157).

Forsvaret mot uønskede seksuelle impulser blir som regel patologisk og fører til blant annet nervøse symptomer, og fortrengingen hindrer en fri livsutfoldelse. Kjernen i nevrosen refererer Freud til som den *infantile konflikten*. Freud mener problemer i sjel livet bare representerer en gjentakelse eller reaktivering av en tidligere konflikt, og at den *infantile kjernekonflikten* må oppspores for å forstå symptombilder og nervøse lidelser (Killingmo, 1971, s. 62). Symptomene er en konsekvens av undertrykkelsen, og undertrykkelsen forlater *jeg'et* når det - kanskje på befaling fra *over-jeg'et* - nekter å assosiere seg med den instinktive objektsbesetningen som har oppstått i *det'et*: "A symptom is a sign of, and a substitute for, an instinctual gratification which has remained in abeyance (...)" (Freud 1926, s. 720).

---

<sup>12</sup> Med konflikter menes det at ulike prosesser konkurrerer om adgang til bevisstheten og bestemmelsen av den motoriske reaksjonen: "Som resultat af konflikterne dannes særligt komplekse processer som forsvar, symptomer og kompromisser (...)" (Olsen & Køppe, 1987, ss. 193-194, 342). Eksempler på konflikter kan være mellom *jeg'et* og *det'et*, og mellom *livsdrift* og *dødsdrift* (Olsen & Køppe, 1987, s. 343). Konfliktbegrepet binder sammen nesten alle begrepene innenfor psykopatologien: der id, ego og superego er *parter* i konflikten, er symptomer, karakterholdninger, drømmer og symboler *uttrykk* for konflikten, og lystprinsippet, realitetsprinsippet, natur, kultur er selve *forutsetninger* for konflikten (Gullestad & Killingmo, 2005, s. 46).

<sup>13</sup> I *Jenseits des Lustprinzips* (1920) prøver Freud å bringe psykologisk driftsteori i relasjon til fundamentale biologi og lanserte sine omstridte begreper *dødsdriften* (thanatos) og *livsdriften* (eros). Dette er kjent som Freuds andre driftsteori (Teigen, 2004, s. 157).

Ifølge Freud blir mennesker født som ”polymorft perverse” seksuelle vesener<sup>14</sup>, og gjennom barndommen er kilder til lyst knyttet til ulike erotogene soner. Personligheten utvikler seg gjennom fem *psykoseksuelle stadier*, og disse stadiene er av psykoseksuell natur fordi de involverer hvordan barn søker fysisk tilfredsstillelse fra seksuelt sensitive deler av kroppen. Psykologiske konflikter kan oppstå i alle de forskjellige stadiene, og hvis barnets lystsøken stoppes og fikseres i ett av stadiene, vil dette kunne påvirke seksuell lystsøken og partnervalg senere i livet. I klassisk analyse vil de kliniske symptomene og karaktertrekkene forstås ut fra fiksering og regresjon til psykoseksuelle faser: ”(...) frequently under pathological conditions regression to earlier phases takes place, and certain regressions are characteristic of certain form of illness” (Freud 1932, s. 848).

Ettersom psykoanalysen ser barndommen som sentral for utformingen av personlighet, vil jeg ved nærlesingen av de Ibsenske fedrene derfor forstå karakterene som preget av tidligere erfaringer. Lite av dette beskrives direkte i stykkene, og jeg vil derfor måtte gjøre visse fortolkninger og se eventuelle symptomer som uttrykk for mulige konflikter og fikseringer. For å kunne gjøre dette, kreves en forståelse for prosessen psykoanalysen benevner som *ødipuskomplekset*, samt det psykiske apparatet og utviklingen av det Freud refererer til som *instanser* og Lacan og Kristeva beskriver som ulike *ordener* å eksistere i.

### 2.3.1 Den ødipale konflikten

*Ødipuskomplekset* spiller en sentral rolle i å utvikle barnets seksualitet og kjønnsmessige identitet: ”The Oedipus complex lies at the heart of Freud’s dynamic developmental theory” (Neu, 1991, s.161). Ødipuskomplekset bygger på myten om Kong Ødipus som drepte sin far for å ekte en kvinne som viste seg å være hans mor, og i psykoanalysen blir begrepet assosiert med alle de følelser barnet har overfor sine foreldre. Kjærlighet, hat, konflikt og konfliktløsning innenfor ødipuskomplekset er sentralt for barnets utvikling, karaktertrekk og psykopatologi:

(...) defined as a constellation of desire for the mother as a sexual object and hate of the father as a rival. Together with its characteristic defenses it becomes the central determinant of mental life, normal and pathological (...) (Neu, 1991, s. 163).

---

<sup>14</sup> Det er viktig å påpeke at Freuds seksualitetsbegrep er mer komplekst enn i dagens mediebilde. Psykoanalysen ser seksualitet som en søken etter lystopplevelse, slik at for eksempel kunst kan være et uttrykk for seksualitet i sublimer form.

Freud beabreidet begrepet ødipuskomplekset en rekke ganger, men i et av hans seneste verk vender han tilbake til sitt opprinnelige syn: sønnen har kjærlige følelser overfor sin mor og hatefulle følelser overfor sin far, som han oppfatter som en rival (Neu, 1991, s. 1970). Hatet og rivaliseringen med far skyldes at den dyadeformede strukturen mellom mor og barn erstattes med en triangulær struktur representert av begge foreldrene. I alderen mellom to og fem år erkjenner barnet - som tidligere trodde at det selv opptok den viktigste posisjonen hos moren - at faren er en rival (Neu, 1991, ss. 166-169).

*Kastrasjonskomplekset* er avgjørende for å løse den ødipale konflikten, og dette arter seg forskjellig hos jenter og gutter. For jenter fører penismisunnelsen henne inn i ødipuskomplekset, men i motsetning til gutter løses ikke komplekset umiddelbart: "(...) the Oedipus complex is never given up in as absolute a way as the boy, because she has no castration to fear. (...) her wishes simply modulate over time" (Neu, 1991, s. 227). For guttebarnet innebærer kastrasjonskomplekset den ubevisste frykten at faren skal gjengjelde de aggressive følelsene og kastrere ham: "(...) the boy is afraid of the demands of his libido, in this case of his love for his mother; so that this is really an instance of neurotic anxiety" (Freud 1932, s. 842). Barnet frykter at å være forelsket i moren vil straffes med kastrasjon, tap av penis. Denne trusselen oppstår i den falliske fasen, og angsten er ifølge Freud velbegrunnet: "(...) in the early days of the human family, castration was performed on the growing boy by the jealous and cruel father (...)" (Freud 1932, s. 842). Kastrasjonsangsten er et av de vanligste og sterkeste motivene i de undertrykkende kreftene, og er derfor også en del av nevrosenes opphav.

I håp om å senere kunne innta farens posisjon avløses hatet med *identifikasjon*:

(...) when a boy identifies himself with his father, he wants to *be like* his father (...) that is to say, that one ego becomes like another one, which results in the first ego behaving itself in certain respects in the same way as the second; it imitates it, and as it were takes it into itself (Freud 1932, s. 832).

For at barnet skal kunne identifisere seg med foreldrefiguren av samme kjønn, må det oppgi det incestuøse objektet, den intense objektbesetningen av forelderen av motsatt kjønn (B. Rekdal, 1992, ss. 192-193). Samtidig som rivaliseringen med forelderen av samme kjønn blir erstattet med identifikasjon, resulterer en overvinnelse av ødipuskomplekset i opprettelsen av *over-jeg'et* (*super-ego*): "Just as the father has become depersonalized in the shape of the super-ego, so has the fear of castration at his hands become transformed into an undefined social or moral anxiety" (Neu, 1991, s. 223). Utviklingen av *over-jeg'et* er bevis på at

individet har løst sitt ødipuskompleks. Dersom ødipuskomplekset ikke blir overvunnet, vil ikke *over-jeg'et* utvikles ferdig og få sin fulle styrke (Freud 1932, s. 832).

Lacan bygger videre på Freuds ødipuskompleks og ser begrepet som en måte å forklare barnets overgang fra det narcissistiske pre-verbale, erotiske og symbiotiske (jamfør *det imaginære*) forholdet med moren til sosial eksistens definert av språklige strukturer og sosial lov (jamfør *det symbolske*). Hos Lacan inntreffer ødipuskomplekset etter ca. atten måneder, med den forutsetningen at subjektet har gjennomgått *speilstadiet*, som vil forklares senere i oppgaven. Via ødipuskonflikten dannes det språklige, ubevisste subjektet, *je*, i motsetning til det imaginære *moi* (A. Rekdal, 2000, s. 26).

Lacan bruker *fallos* som ett av tre elementer i det imaginære triangelet som utgjør den preødipale fasen med moren, barnet og det lystvekkende objektet. For Lacan er fallos opprinnelig et imaginært objekt som barnet ønsker å bli for å sikre seg foreldrenes begjær (Hook 2006, ss. 73). I et forsøk på å tilfredsstille mors lyst identifiserer barnet seg med fallos, og på grunn av barnets frykt for at faren vil gjengjelde de aggressive impulsene det selv har overfor ham, blir far gjort til et fjerde element i det imaginerte triangel. Faren umuliggjør barnets identifikasjon med den imaginære fallos, og barnet må enten akseptere eller avvise ”kastrasjonen” (B. Rekdal, 1992, s. 101). Ifølge Lacan innser barnet (ubevisst) gradvis at det ikke kan bli til fallos for moren, og idet moren opphører som kjærlighetsobjekt, og barnet begjærer loven slik den er representert i farsfiguren, blir det imaginære ”selvet” kastret samtidig:

The function of the father – who need not to be the actual father, or, for that matter, even a flesh and blood human being – is essentially just this: of separating the child from the dream of somehow incarnating itself as the object of the mother’s desire (Hook 2006, s. 75).

*Nom-du-Père*, eller *Fadernavnet*, er Lacans betegnelse for trekket i det ubevisstes struktur som opprettholder psyken og samfunnet som normal, alminnelig og ikke-psykotisk (Olsen, 2002, s. 217). Lacan hevder at vårt eneste valg er mellom “la père ou le pire” – faren eller *det verste*. Vi har i realiteten inget valg (Varney, 2000, s. 255). *Nom-du-Père* spiller på at ordene *nom* (navn) og *non* (nei) i fransk uttales likt” (A. Rekdal, 2000, s. 29). Nei’et representerer farens nei til barnets ønske om å få beholde sin intense relasjon til moren, og navnet representerer familienavnet faren gir til barnet og dermed barnets plass i familien (A. Rekdal, 2000, s. 29) ”Fader-Navnet skaber derved en plads for begæret som noget, der ikke umiddelbart kan opfyldes, men som et sted, hvor subjektet finder sin sandhed, nemlig i den ødipale orden” (Olsen, 2002, s. 217).

Den faderlige funksjonen innenfor psykonanalytisk teori og ødipuskomplekset har flere ganger blitt kritisert som et uttrykk for politisk konservatisme, og samtidskritikken avviser ofte det paternalske som en illusjon vi bør være skeptiske til: “Does not the figure of the Oedipal relation simply serve to arrest the play of signification that post-structuralism would grant to the modern subject and the symbolic universe within which it realizes itself?” (Varney, 2000, s. 255). I stedet hevder Varney at Freuds ødipuskompleks var et forsøk på å forstå hvordan subjektet innser *infondé* – “irrecoverable foundationlessness” – i eksistensen. Ødipuskomplekset henviser derfor ikke nødvendigvis til en kulturell virkelighet, men er en psykisk modell som viser hvordan det individuelle subjektet aksepterer at den sosiale eksistensen mangler et logisk grunnlag: “This is finally what it means to enter into a social organization through the formal and impersonalized network of the Symbolic (...)” (Varney, 2000, s. 256).

### 2.3.2 Det psykiske apparatet

Samtidig som personligheten blir formet gjennom de psykoseksuelle fasene i barndommen, er interaksjonen mellom de psykiske instansene *det’et*, *jeg’et* og *over-jeg’et* avgjørende. Freud lagde flere utkast til modeller over det psykiske apparatet, men utkastet som senere skulle bli prototypen på alle Freuds senere modeller kom i 1895 som en del av ”Udkast til en videnskabelig psykologi” (Olsen & Kjøppe, 1987, s. 317).<sup>15</sup>

Inspirert av Nietzsche og Karl Groddeck valgte Freud å kalle menneskets upersonlige, fellesmenneskelige biologiske komponent ”das Es”, *det’et* (id). *Det’et* betegner selve driftslivet i sin opprinnelige og ubearbeidede form, og som vi i svært liten grad bestemmer over (Teigen, 2004, s.156). Der Freud tidligere hadde plassert den fortrennende instansen mellom *det ubevisste* og *det førbevisste*, refererte han nå til hele det sekundære systemet for *jeg’et* (ego). I motsetning til *det’et* representerer *jeg’et* fornuft og besinnelse, og Freud sammenligner forholdet mellom det driftstyrte *det’et* og det besinnede *jeg’et* som en rytter med hest: ”Ryttaren skall tygla hästen, som är mycket starkare än han. Men skillnaden mellan ryttaren och jaget är att den förre använder sina egna krafter, medan försöker nå innflytande över detet med lånade krafter” (Freud, 1986, s. 181).

---

<sup>15</sup> Før *Hinsides lystprinsippet* (1920) benyttet Freud seg av *ubv*-systemet. I dette systemet var *førbevisste* forestillinger, *fbv*, ikke *bevisste*, *bv*, men kunne umiddelbart bli det. Forestillinger som befant seg i *det ubevisste*, *ubv*, måtte først gjennom *fbv* dersom de skulle bli *bevisste*. Etter hvert erklærte Freud at *ubv*-systemet ikke var tilstrekkelig i å beskrive psyken, og ved Freuds tredje metapsykologiske fremstøt erstattet han *ubv*-systemet med en ny teori (Olsen & Kjøppe, 1987, s. 321).



Jeg'et rommer alle forestillinger, fortrenge og ikke-fortrenge, og ifølge Freud forsøker jeg'et å påvirke de psykiske prosessene i det'et. Individet utsettes stadig for konflikter mellom egne lyster og drifter kontra samfunnets og kulturens standard for rett og galt. Som beskrevet tidligere i oppgaven, er konfliktene avgjørende for personlighetsutviklingen, men de kan også skape nevroses. Jeg'et er, ifølge Freud, et subjekt par excellence, som samtidig har evnen til å betrakte seg selv som et objekt: både ved å observere seg selv og ved å kritisere seg selv. Den observerende delen er separert fra resten og inneholder også en annen funksjon: samvittigheten (Freud 1932, s. 831). Når jeg'et blir utsatt for en fristelse, blir det enten hindret av samvittigheten eller overtalt og siden straffet av samvittigheten med anger. I forrige delkapittel skrev jeg at overvinnelsen av ødipuskomplekset resulterer i et over-jeg. Denne funksjonen, som Freud definerer som et eget selvstendig, psykisk system, forblir utilgjengelig for bevisstheten, men er av stor betydning:

Mens denne instansens sanne natur forblir skjult og utilgjengelig for bevisstheten, gir den seg i likhet med det-et – merkbare utslag, ikke minst i følelseslivet. Følelser av lyst og angst, skyld og stolthet kan tilskrives prosesser i denne del av personligheten (Teigen, 2004, s. 158).

Over-jeg'et representerer personens identifikasjon med foreldrene, og opptrer både som samvittighet og som jeg-ideal. Melankolske anfall hos pasienter kan forklares ved at samvittigheten i over-jeg'et nærmest mishandler jeg'et: "(...) his super-ego becomes over-severe, abuses, humiliates, and ill-treats his unfortunate ego"(Freud 1932, s. 831).

Samvittigheten er i motsetning til seksualiteten ikke medfødt, men noe som blir utviklet underveis. Den vokser gjennom undertrykkelse av aggresjon og forsterkes gjennom nye undertrykkelser av samme slag. Freud ser all skyldfølelse som et resultat av barnets forhold til foreldrene: "(...) all reell skuldkjensle har sitt utspring i den djupare skuldkjensla som er knytt til ødipus-komplekset" (Kittang, 2002, s. 217).

I opposisjon til egopsykologene som fremhever jeg'et (le moi) som den stabile instansen i psyken, hevder Lacan at den første identiteten kun er en fiktiv konstruksjon, en speiling (A. Rekdal, 2000, ss. 24-25). Forestillingen om en *imaginær orden* bygger på Lacans egen teori om *speilstadiet*, en fase i individets utvikling fra cirka 6-18 måneder preget av narsissistisk identifikasjon. I dette stadiet eksisterer det ingen klar distinksjon mellom "selvet" og andre og derfor ingen jeg-identitet. Det imaginære preges i stedet av en likegyldighet, og objekter som befinner seg i denne fasen reflekterer seg selv i en forseglet

enhet. Alt blir en forlengelse av selvet<sup>16</sup> som blir projisert på den eksterne verden. Bildet i speilet er både en selv og ikke det, en utvisking av forskjellen på subjekt og objekt, som begynner en prosess med å skape en identitet (Eagleton 1983, ss. 164-165).

Ettersom man i imaginære relasjoner ikke klarer å skille mellom jeg og den andre, blir man fanget i en evig kamp om å oppnå den andres anerkjennelse: "Samtidig virker den fremmedgjørende og skaper splittelse i psyken fordi jeg-et får sin identitet gjennom å identifisere seg med en annen" (A. Rekdal, 2000, s. 25). Selv om det imaginære dominerer den tidligste perioden i livet, så er det ikke en fase, men en av tre ordener å eksistere i ("three orders of being"). Den narsissistiske naturen av imaginære relasjoner representerer en blindgate for subjektet, og vi kan ikke eksistere for alltid i det imaginære<sup>17</sup>. For at individet skal kunne bli en del av det symbolske, må det bryte det imaginære forholdet med moren. Hvis ikke forholdet brytes, vil man være låst i en narsissistisk relasjon med en annen som aldri kan skilles fra jeg'et (A. Rekdal, 2000, s. 31).

Julia Kristeva representerer en videreføring av Lacan og fremhever *primærnarsissismens*<sup>18</sup> positive side, idealiseringen og identifikasjonen, der det preødipale barnet identifiserer seg med morens begjær for fallosen. Hos Kristeva er ikke fallos synonymt med begjær for en mann, men heller en symbolsk/ fallisk handling, for eksempel arbeid eller kreativ innsats. Identifikasjonsdimensjonen forbereder barnet på trianguleringen som senere hjelper det ut av den imaginære symbiosen med mor (Moi 1994, s. 11). Kjærligheten er, ifølge Kristeva, idealiserende og identifiserende og derfor også metaforisk. Begjæret er metonymisk, og det er forskjellen som driver begjæret videre fra et objekt til det neste. Begjærets fremste dimensjon er språket, og språket er forelsket fordi det er umulig å skrive uten å befinne seg i begjærets dimensjon. "Og denne dimensjonen – den symbolske orden – forutsetter mangelen (som Lacan ville si) eller kastrasjonen (som Freud ville si)" (Moi 1994, s. 12).

Barnet lærer språk for å uttrykke mangler, og *det symbolske* starter idet barnet opplever en mangel, og ord representerer tapte objekter. En mangel eller et tap er nødvendig for en inntreden i det symbolske; et barn ville aldri trengt språk dersom alle dets behov allerede var møtt (Hook 2006, s. 67). Når barnet tilegner seg språket i 2-årsalder og går inn i

---

<sup>16</sup> Lacan stiller seg seg kritisk til idéen og begrepet om "selvet" ettersom det impliserer en sammenhengende enhet med en underliggende bevissthet om hva vi er. Han unngår derfor begrepet og bruker i stedet "subjektet", som alltid er fragmentert, delt eller fastlåst (Hook, 2006, s. 61).

<sup>17</sup> Både det imaginære, det symbolske og det reelle må være til stede i psyken samtidig og på en bestemt måte, slik Lacan skisserer i den *borromeanske knuten* (A. Rekdal, 2000, s. 31).

<sup>18</sup> Kristeva bruker begrepet primærnarsissisme for å forklare den utviklingen hos barn som er forut for Freuds ødipale fase og Lacans speilstadium.

det symbolske, går det imaginære jeg over til et subjekt gjennom en ny splittelse, og faren som symbolsk figur og bærer av språket forbyr enheten mellom mor og barn (A. Rekdal, 2000, s. 25).

Samtidig som separasjonen fra mor og den imaginære orden er smertefull, mener Kristeva at det også finnes noe lystbetont ved inntreden i den symbolske orden. Der Freud og Lacan ser den paternalske trusselen som avgjørende for å tilegne seg språket og unngå psykose, hevder Kristeva at faderlig kjærlighet også er involvert. En inntreden i språket representerer ikke bare et tap, men også muligheten til å kommunisere og derfor bli en del av et nettverk hvor vi kan skape sosiale relasjoner. Språket blir et slags operativsystem for *det ubevisste*, ønsker og begjær (Hook 2006, s. 70).

Der det imaginære er knyttet til jeg'ets identifikasjoner gjennom bilde, og det symbolske omhandler språket og konstitusjonen av subjektet, er *det reelle* knyttet til kroppen, begjæret og fantasmene (A. Rekdal, 2000, s. 30). Av de tre ordnene er den reelle den vanskeligste å gjøre greie for, og i utgangspunktet var det reelle det som lå utenfor det symbolske og det imaginære, en slags basis eller et råmateriale som de andre ordnene er konstituert over (B. Rekdal, 1992, s. 111). Etter hvert har det reelle blitt assosiert med *objektet a*, partialdriftens objekt som ikke kan uttrykkes i det symbolske: "(...) dei er utestengde frå signifiantsystemet på same måten som elementa som er avvise (forclusé) frå det symbolske. Likevel styrer dei gjennom sitt fråvære prosessane i den symbolske orden" (B. Rekdal, 1992, s. 112).

I psykoanalysen er det avgjørende at man i barndommen bryter symbiosen med mor og løser ødipuskomplekset. Hos Freud fører dette til opprettelsen av et over-jeg, og hos Lacan og Kristeva fører det barnet videre inn i språket og det symbolske, som igjen muliggjør en identitetsbygging. Slik jeg leser teoretikerne er en vesentlig forskjell at Freud ser for seg en stabil instans i psyken, mens Lacan ikke tar dette for gitt. Ifølge Lacan eksisterer det ikke noe "selv" i utgangspunktet, kun en fiktiv jeg-identitet. Det imaginære jeg (*moi*) er derfor sårbart og lettpåvirkelig, noe som impliserer at omverden rundt blir desto mer avgjørende.

### 3 Fedrene i Ibsens samtidsdramaer

Når jeg i denne oppgaven skal diskutere fedre og farskap, velger jeg å bruke Lorentzens definisjon av begrepet: "(...) en posisjon man er i som mann, som danner grunnlaget for en relasjon til en mor og til ett eller flere barn" (Lorentzen, 2012, s. 11). Farskap er derfor ikke nødvendigvis basert på en biologisk relasjon, og jeg vil i denne delen inkludere enkelte menn som biologisk sett ikke er fedre, men som likevel opptrer som farsfigurer. I tillegg vil menn som tidligere har mistet sine barn – eller mister dem i løpet av dramaet – også være relevante.

I motsetning til morsrollen er farsrollen dobbel: farskapet innebærer både rollen som forsørger, "far *for* familien", og som en deltaker i familien, "far *i* familien" (Lorentzen, 2012, s. 11).

Farens relasjon til barna og familien må derfor sees med utgangspunkt i to forhold, det jeg i denne boken kaller farens *intimitetsrelasjon* og farens *rollefunksjon*. Faren er pappa og kjæreste i nærkontakt med familien, men han er også familieforsørger og familiens overhode (Lorentzen, 2012, s. 24).

I perioden 1850-1927 var norske fedre aktive ved barnets fødsel og utøvet stor innflytelse over barn og familie. Lorentzen hevder at oppfatningen av 1800-tallets fedre som fjerne, autoritære og fraværende ikke stemmer overens med virkeligheten. Fedrene utgjorde en viktig rolle og hadde ofte kjærlige relasjoner med sine barn (Lorentzen, 2013, s. 9). John Tosh begrunner dette med det romantiske synet på 1800-tallet og viktigheten av å bevare barnet i seg:

The Romantic view of human nature, broadly associated with Rousseau and the Lake Poets, held that grown men (like grown women) retained the child within, and that this inner child should be nurtured through enjoying the company of actual children, rather than denied through repression (Tosh, 2007, s. 86).

Den veletablerte teorien om at menn og kvinner var delt i offentlighetssfære og privatsfære på 1800-tallet har blitt kritisert av flere forskere, og både Lorentzen og Tosh mener at fedre fungerte både i og utenfor familien, før det skjer en endring i forbindelse med framveksten av det moderne samfunnet<sup>19</sup> (Lorentzen, 2012, ss. 27-28); (Tosh, 2007, s. 86). Modellen med separate sfærer har derfor blitt tilbakevist, men kjønnsrollene var likevel tydelige. Mannen ble sett på som den som ga liv, mens kvinnen var den passive bæreren. Det kristne synet på Gud som Far i himmelen styrket også mannens posisjon (Tosh, 2007, s. 80).

---

<sup>19</sup> Utover 1900-tallet vedlikeholdes mannens posisjonen som overhode i familien, men rollefunksjonen blir styrket, og intimitetsrelasjonen i hjemmet svekkes tilsvarende (Lorentzen, 2012, s. 26).

I Tosh' *A Man's Place* (2007) diskuterer han farskapet som en del av maskuliniteten på 1800-tallet. Rollen som far i borgerskapet var uklar, og fedrene måtte veie ulike hensyn opp mot hverandre; skulle de bidra med noe spesielt som fedre, eller skulle de kun fungere som en støtte ved siden av mødrene? Usikkerheten resulterte i at farskapet i denne perioden var svært variert, og ifølge Tosh er det vanskelig å finne et stereotypisk bilde av en viktoriansk, middelklassefar (Tosh, 2007, s. 79). På tross av uklare forventninger rundt farskapet, var det likevel viktig å bli far. Farskapet demonstrerte virilitet, og menn uten barn mistet maskulin status. Dette understrekes også av Lorentzen:

Hvordan en mann opptrer og viser seg i forhold til sin familie, omfanget av hans deltakelse i hjemmesfæren, virker også inn på hans rykte samfunnsmessig sett. Å være en god familiemann virker befordrende på ens mulighet for samfunnsmessig anseelse og eventuelle posisjoner (Lorentzen, 2012, s. 53).

Barnløse forretningsmenn fikk etter hvert sviktende ambisjoner ettersom de ikke hadde noen til å føre navnet videre. For menn var det svært viktig å få sønner, og å gi sønnene navn var farens oppgave: "Both the prejudice in favour of sons and the preference for well-tried names were established patriarchal features of the proptertied classes" (Tosh, 2007, s. 80).

Med rollen som familiens overhode fulgte også et stort press. Ettersom faren skulle beskytte den resterende familien og skåne dem fra livets vanskeligheter, måtte han bære ansvaret alene:

(...) the father was often protector of his family in the figurative sense of shielding them from knowledge of what was disturbing or threatening. (...) it was for the father to bear unpalatable truths unaided, maintaining his wife and children in carefree happiness (...) (Tosh, 2007, s. 25, 82).

Den patriarkalske faren opptrer, ifølge Lorentzen, i nesten alle de Ibsenske dramaene. I *Brand* (1865) er han idealisten, i *Samfundets støtter* (1877) er han en av byens ledende borgere, og i *Et dukkehjem* er han tilstede som familiens overhode. Videre kan Dr. Stockman, Dr. Wangel, byggmester Solness, Alfred Allmers og John Gabriel Borkman også beskrives som patriarkalske fedre. Hvor stødige de ulike fedrene er varierer, og ingen av dem kan sies å være fullverdige patriarkalske. Gradvis blir farsfigurene ifølge Lorentzen mer ustabile: "(...) he becomes increasingly more unstable (...) It may be said that there are no pure, untarnished patriarchal men in Ibsen's dramas" (Lorentzen 2006, s. 822).

Å sette spørsmålsteget ved patriarkalske farsfigurer, ble vanlig i Europa i kjølvannet av den franske revolusjon i 1789<sup>20</sup>. Darwins evolusjonsteori utfordret også den kristne troen

---

<sup>20</sup> Susan Varney skriver at det sjelden ble stilt spørsmål ved farskap tidligere fordi farsfiguren tilbød en slags stabilitet i tider med politisk eller sosial uro. Faderlige plikter har historisk sett fungert som et grunnlag for

på en guddommelig far: "During the late eighteenth and most of the nineteenth century challenges to traditional patriarchal authority ranged from various social, political and scientific developments to the Women's Movement" (Shideler, 1997, s. 277). Ifølge Shideler dramatiserer Ibsens samtidsdramaer konflikter som oppstod i borgerskapet på grunn av farskapet. Et vanlig tema i flere av stykkene er svekkelsen av en mannlig protagonist, hvis oppførsel bærer preg av en bevissthet rundt rollen som farsfigur: "Significantly, this questioning is directed not only at the individual male characters (...) but at the society and the patriarchy which they represent" (Shideler, 1997, s. 278).

### 3.1 Samfundets støtter (1877)

Fra 1871 hadde Ibsen vært under press fra Georg Brandes om å delta mer aktivt i samfunnsdebatten. *Samfundets støtter* (1877) kan leses som et svar på Brandes forespørsel, der ledende samfunnsborger og skipsverfteier Karsten Bernick blir konfrontert med løgnene som hans karriere og ekteskap er bygget på (Shideler, 1999, s. 64). Videre kan stykket kontekstualiseres med Kierkegaards tidlige krav "Om at være i Sandhed", gjentatt av Bjørnson i en tale til Studentersamfundet i 1877. Det kan også tenkes at Bjørnsons utgivelse av *En fallitt* i 1875, som tok for seg samtidens forretningskultur, vekket Ibsens konkurranseinstinkt (Dingstad, 2012, s. 230).

I sin tid markerte stykket en viktig milepæl i Ibsens forfatterskap, men senere har *Samfundets støtter* hatt større interesse historisk enn forskningsmessig (Dingstad, 2012, s. 230). Robert J. Cardullo hevder at *Samfundets støtter* er det mest oversette av Ibsens samtidsdramaer og at: "no major critical essay or article on the play has been published in several decades (...)" (Cardullo, 2011, s. 43). Den gjengse oppfatningen av stykket<sup>21</sup> har ført til at mange har avskrevet det som foreldet, med en overfladisk idealisme og svakt plot der hovedpersonen tar et selvoppgjør som ikke kan forsvares psykologisk (Cardullo 2011, s. 43).

#### 3.1.1 Karsten Bernick

Dramaet åpner i konsul Bernicks havesal, hvor adjunkt Rørlund leser lavmælt fra "Kvinnen som samfunnets tjenerinne" for en forsamling av damer, deriblant Bernicks hustru og søster. I

---

stabile nettverk og sosiale bånd: "The figure of the father has long served as the smallest denominator of the social body. In times of political and social upheaval, it is a figure that is returned to in order to offer an image of stability and groundedness to the social sphere" (Varney, 2000, s. 253).

<sup>21</sup> Det virker å være en utbredt tolkning at Bernick, opprinnelig en manipulerende og hyklersk karakter, gjennomgår en forandring idet han tror hans egne kyniske handlinger har resultert i sønnens død.

huset befinner også skipsbygger Aune seg, som er bekymret for hvordan den teknologiske utviklingen påvirker ham og arbeiderne på verftet. Han er ivrig etter å møte konsulen, men fullmektig Krap gjør det klart at Bernick ikke vil ta seg tid til å treffe Aune selv. Krap videreformidler imidlertid Bernicks beskjed om at lørdagsforedragene som Aune holder for arbeiderne på verftet må opphøre (Ibsen, 1972b, ss. 323-324).

Tilbake i hasesalen hedrer adjunkt Rørlund Bernicks valg om å blokkere de moderne veiene fra å entre den mindre kystbyen:

**Fru Holt.** Ja, i fjor var det jo på et hengende hår at vi skulle fått jernbane til byen.

**Adjunkt Rørlund.** Forsynet, fru Bernick. De kan være forvisset om at Deres mann var et redskap i en høyeres hånd, da han nektet å ta seg av det påfunn (Ibsen, 1972b, s. 325).

Bernicks makt og innflytelse blir etablert allerede innledningsvis, før han selv entrer scenen. Som en av byens viktigste menn, nyter han stor respekt fra innbyggerne. Dette kommer blant annet frem i en samtale mellom fru Holt og fru Rimmel: "(...) Bernick, - den unge belevne verdensmann, - komplett kavalér – alle damenes yndling – (...) – og så anstendig allikevel, fru Holt; og så moralsk" (Ibsen, 1972b, ss. 332-333). Shideler skriver at innbyggerne har blitt en forlengelse av Bernicks familie: "it looks up to him for guidance, and he claims and exercises a godlike protector's role over the childlike townspeople" (Shideler, 1997, s. 280).

Umiddelbart kan Bernick virke å ha strenge moralske prinsipper, og fornavnet hans Karsten, som betyr kristustilhenger, bidrar også til å forsterke inntrykket av ham som en gudfryktig mann. Det kommer likevel raskt frem at Bernick ikke er så prinsippfast. Hans plutselige helomvending med å tillate en jernbane til byen skyldes at han i hemmelighet har kjøpt opp alle de tilliggende tomtene:

**Karsten Bernick.** Har I hørt tale om de store oppkjøp av skogeiendomme, av gruber og av vannfall - ? (...) Det er meg som har innkjøpt alt sammen. (...) For egen regning. Kommer sidebanen i stand, så er jeg millionær (...) (Ibsen, 1972b, ss. 376-377).

I tillegg har Bernick "ei fortid som rommer lyssky ting" (Kittang, 2002, s. 130). Da gamlekjæresten og svigerinna hans, Lona Hessel, og svogeren Johan Tønnesen vender tilbake etter å ha tilbrakt flere år i Amerika, avdekkes Bernicks tidligere handlinger for leseren. Ved siden av å gifte seg med Betty for pengene, fikk han Johan, som var i ferd med å emigrere, til å ta på seg skylda for sin egen affære med en gift kvinne (Ibsen, 1972b, ss. 355-357, ss. 363-364). På tross av konsulens handlinger, ønsker ikke Lona Hessel og Johan Tønnesen å ødelegge det Bernick har bygget opp. I stedet kan det virke som at hemmelighetene hans er trygge, selv om Lona Hessel har en tydelig målsetning om at hennes ungdomskjæreste igjen

skal leve et liv i sannhet: ”**Frøken Hessel.** Jeg vil hjelpe deg til fast grunn under føttene, Karsten” (Ibsen, 1972b, s. 366).

Samtidig strever skipsbygger Aune med å få det amerikanske skipet ”Indian Girl” sjødyktig. Til Bernick forteller han at skuten er ”pilirått i bunnen, herr konsul; jo mer vi lapper på den, jo verre blir det” (Ibsen, 1972b, s. 346). Bernick avfeier dette med at Aune ikke er villig til å arbeide med de nye, moderne maskinene og beordrer at ”Indian Girl” skal stå ferdig to dager senere. Truet med oppsigelse lover Aune at skipet vil seile.

Det er ikke før Johan forelsker seg i Dina, og ønsker å fortelle sannheten, at det blir problematisk for Bernick. Lona, som vet om Bernicks risikable oppkjøp, råder Johan til å reise tilbake til Amerika. Johan lover å reise, men sier samtidig at han vil komme tilbake senere for å tale:

**Johan Tønnesen.** (...) Jeg må og skal og vil vinne Dina for meg. Derfor reiser jeg ennu i morgen over med ”Indian Girl” –

**Konsul Bernick.** Med ”Indian Girl”?

**Johan Tønnesen.** Ja. Kapteinen har lovet å ta meg med. Jeg reiser over, sier jeg; jeg selger min farm og ordner mine anliggender. Om to måneder er jeg her igjen. (...) Da skal den skyldige ta skylden selv (Ibsen, 1972b, s.378).

Konsulen sier ingenting om skipets dårlige stand og viser her sin mest kyniske side; dersom Johan dør, vil hemmelighetene dø med ham: ”Bernick sinks lower and lower in the audience’s estimation as the plot forces him into corner after corner and he respond with greater and greater moral audacity, if not arrogance” (Cardullo 2011, s. 51). Vel vitende om stormen og uværet som er meldt, beorder Bernick det sjøudyktige skipet av gårde.

I tredje akt samles byen til et fanetog, men Bernick er ikke i festhumør og forsøker å fortelle seg selv at han tok den riktige avgjørelsen med ”Indian Girl”. Samtidig reiser Dina sammen med Johan på et annet skip, ”Palmetreet”, uten intensjon om å returnere. Etter hvert angret Bernick på avgjørelsen med ”Indian Girl”, og han forsøker å stoppe skipet som allerede har reist med sønnen hans, Olaf, ombord. Akkurat idet den tragiske slutten virker å være et faktum, viser det seg at skipsbygger Aune likevel ikke hadde samvittighet til å sende skipet av gårde. Med dette bestemmer Bernick seg for å fortelle sannheten til byens innbyggere: ”(...) Bernick, forced by Lona to recognize that he has not been an honest father to the town nor a loving father to his own son, manages to admit the truth to the townspeople” (Shideler, 1997, s. 280). I talen innrømmer Bernick sitt begjær etter makt og innflytelse, eiendomskjøpene og affæren med madam Dorf, og mot slutten av stykket virker han innstilt på å leve et liv i sannhet, og hedrer kvinnene som samfunnets *egentlige* støtter:



**Konsul Bernick.** Og vi- vi har en lang alvorlig arbeidsdag i vente; jeg mest. Men la den komme; slutt jer blott tett om meg, I trofaste sanndru kvinner. Det har jeg også lært i disse dage: det er I kvinner som er samfunnets støtter (Ibsen, 1972b, s. 409).

Mange har stusset ved den nesten uvirkelige forandringen karakteren Karsten Bernick gjennomgår mot slutten av stykket. Er selvpoppjøret til å stole på? I innledningen til *Samfundets støtter* beskriver oversetter Rolf Fjelde konsulen som en farlig opportunist: ”Bernick is that most dangerous type of public man, the born opportunist who, with the agility of a dropped cat, can turn even contrition to his own advantage” (Fjelde, 1978, s. 9). Ved nærmere lesning ser man at Bernick vedgår sitt maktbegjær, men ikke stort mer: (...) he does not even mention Lona and he conveniently skips over the affair of the Indian Girl and his thwarted attempt at mass murder (Cardullo 2011, s. 52).

I 1966 var James McFarlane den første som tolket *Samfundets støtter* som et ironisk stykke, og denne ”revisjonistiske” tolkningen av konsul Bernick som en intelligent og manipulerende karakter har fått bred støtte fra flere hold. Å forstå Bernick som en konvertitt til den gode moral, blir for flat for den moderne litteraturkritikken, mener Kittang. Samtidig peker han på at det er hold for en ironisk tolkning i teksten selv (Kittang, 2002, ss. 133-134). Som en motsetning leser Brian Johnston *Samfundets støtter* som et drama om nyvunnet, menneskelig selvinnsikt: ”ei dramatisering av Åndas dialektiske evolusjon frå falske til stadig sannare medvitstilstandar (...)” (Kittang, 2002, ss. 132-133). Ross Shideler hevder også at stykket handler om protagonistens selvinnsikt, og mener at Bernick gradvis innser det destruktive ved å leve opp til familienavnet (Shideler, 1997, s. 282).

### 3.1.2 Egosentrert eller fellesskapsorientert?

Karsten Bernicks selvpoptatthet og grandiose forestillinger om egen betydning gjør ham til en figur det er enkelt å latterliggjøre. Han anser sin egen innflytelse som avgjørende både i samfunnet og i hjemmet. Dette ser vi blant annet i en samtale mellom ham og Lona Hessel hvor han reflekterer over ekteskapet med Betty:

(...) Betty er både god og føyelig. Og hvorledes hun i årenes løp har lært å bøye sitt vesen efter det som er eiendommelig hos *meg* – (...) Du kan vite at den daglige omgangen med *meg*<sup>22</sup> ikke er blitt uten modnende innflytelse på henne (Ibsen, 1972b, ss. 364, 365).

Stykket trekker konsulens selvpoptatthet ut i det komiske, men samtidig er det nødvendig å påpeke at Bernick *har* en helt spesiell posisjon i samfunnet. I *Den smilende Ibsen* (2013) skriver Ståle Dingstad at Bernick fungerer som byens ”pott og panne”:

---

<sup>22</sup> Nesten akkurat den samme replikken uttales av Hjalmar Ekdal når han reflekterer over ekteskapet med Gina.

en handlingens mann, en innovativ skikkelse som tar dristige beslutninger og lykkes i alt han gjør, i hvert fall nesten. (...) Uten ham ikke noe verft, ingen jernbane, ingen arbeidere med inntekter, ingen familier som forsørges, ingen virksomhet og ikke noe fremskritt (Dingstad, 2013, s. 236).

Bernick er en nøkkelperson for menneskene rundt seg og hans grandiose selvopfatning må derfor sies å kunne rettferdiggjøres til en viss grad. Det er likevel ikke alltid at handlingene er motivert av fellesskapets beste, og dette blir spesielt tydelig i forbindelse med den nye jernbanen, oppkjøpet han gjør for å bli mangemillionær og hvor langt han går for å bevare hemmelighetene og pengene sine. Lorentzen skriver at konsul Bernick – sammen med de andre embetsfedrene – virker å styre samfunnets utvikling til samfunnets beste, men at beslutningene de tar er motivert av egeninteresse fremfor samfunnsolidaritet: “(...) i prosessen er barna i ferd med å gå under” (Lorentzen, 2012, s. 57).

Johans ønske om å stå frem med sannheten truer Bernicks interesser. Dersom sannheten kommer ut, vil Bernick bli økonomisk ruinert og alle planer vil falle i grus, og i samtalen med adjunkt Rørlund forsøker han å rettferdiggjøre sine intensjoner om å la ”Indian Girl” seile:

**Konsul Bernick.** (...) Det er en tanke som er falt meg inn. Når man står like overfor et så vidtrekkende foretagende, der sikter til å fremme tuseners velferd - . Hvis det du skulle kreve et enkelt offer - ? (...) for hvert menneskeliv det koster, vil det liksom utvilsomt fremme mange hundrers velferd. (...) I de store samfunn har man god plass til å fremme et gavnlige foretagende; der har man mot til å ofre noe for en stor sak; men her snevres man inn av alskens smålige hensyn og betenkeligheter (Ibsen, 1972b, ss. 383-384).

På grunn av sin egen posisjon ser Bernick det som en plikt å strekke seg ”så langt som mulig” (Ibsen, 1972b, ss. 336), og han er villig til å ofre liv for sine egne visjoner. Det kan tenkes at stillingen han har i samfunnet, med ansvaret og forventningene som medfølger, gjør ham i stand til å rettferdiggjøre egne handlinger overfor seg selv og andre, så lenge det er under påskudd av samfunnets beste. Dette kommer også frem når han diskuterer med skipsbygger Aune om arbeidsplasser:

**Karsten Bernick.** (...) men jeg har hensyn å ta til det samfunn jeg lever i, og til den forretning jeg står i spissen for. Det er fra meg fremskrittene må komme, ellers kommer de aldri. Jeg der har den oppgave ved eksemplets makt å virke på mine medborgere. (...) det enkelte får i Guds navn ofres for det alminnelige (...) (Ibsen, 1972b, ss.346, 347, 349).

Ved en revisjonistisk tolkning av stykket vil man forstå Bernick som en manipulerende karakter uten samvittighet, eller et lite utviklet over-jeg. I et psykoanalytisk perspektiv er mennesker, som nevnt tidligere i oppgaven, avhengige av å løse ødipuskomplekset for at over-jeg’et, med samvittigheten og skyldfølelsen, skal etablere seg som regulerende instans i

den psyken. Det er flere av Bernicks handlinger som må beskrives som kyniske, hvilket kan tyde på at han ennå ikke har løst den ødipale konflikten. Dette kan skje dersom barnet ikke identifiserer seg med forelderen av samme kjønn. I stedet vedvarer rivaliseringen, og ved siden av at over-jeg'et ikke utvikles fullt ut, kan den psykoseksuelle utviklingen fikseres i det falliske stadiet. For gutter kan en slik fiksering resultere i en aggressiv, overambisiøs personlighet. Bernicks begjær etter makt og penger er tydelig gjennom hele stykket, og overfor Lona Hessel innrømmer han gladelig at giftermålet med Betty var av rent økonomiske årsaker: "(...) Jeg elsket ikke Betty den gang; jeg brøt ikke med deg for noen ny tilbøyelighet. Det var for pengenes skyld likefrem; jeg var nødt til det; jeg *måtte* sikre meg dem" (Ibsen, 1972b, s. 363).

På tross av at Bernick har status som en av de mest innflytelsesrike borgerne, blir han på grunn av sin overambisiøse personlighet ikke fornøyd. Jeg deler likevel ikke Cardullo og McFarlanes oppfatning av konsulen som en farlig, kalkulerende opportunist. Selv om Bernicks over-jeg ikke virker fullt utviklet, *har* han en samvittighet og den kommer tydelig fram i avgjørelsen om å sende "Indian Girl" til sjøs. Opprinnelig ønsker ikke konsulen at Johan drar med pillråtne skipet:

**Konsul Bernick.** Johan, nu reiser du ikke med "Indian Girl"!

**Johan Tønnesen.** Just nu.

(...)

**Konsul Bernick.** Men du kommer dog ikke igjen!

**Johan Tønnesen.** Jeg kommer igjen.

**Konsul Bernick.** Efter dette? Hva vil du her efter dette?

**Johan Tønnesen.** Hevne meg på jer alle; knuse så mange jeg kan, av jer (Ibsen, 1972b, s. 386).

Visstnok fremstår konsulen svært usympatisk ved å risikere mange menneskeliv for å redde seg selv, men at det er en kalkulert avgjørelse han i ettertid er fornøyd med virker ikke å stemme. Etterpå er han nedslått, og Bernick vil helst isolere seg fra byens fanetog og lovprisninger av ham:

**Grosserer Rummel.** Det betyr at ditt stolteste øyeblikk er kommet. Byen bringer sin første mann et fanetog i aften.

(...)

**Konsul Bernick.** Hør, Rummel, dette vil jeg ikke vite noe av.

**Grosserer Rummel.** (...) Det er "Indian Girl", som haler ut til tønne.

**Konsul Bernick.** Haler den ut! Ja - ; nei, jeg kan ikke dette i aften, Rummel; jeg er syk.

**Grosserer Rummel.** Ja, du ser virkelig dårlig ut (Ibsen 1972b, ss. 388-389).

Opprinnelig vinner den aggressive driften i Bernick, og han sender skipet avgårde for å berge sin egen økonomi og maktposisjon. Siden plages han av over-jeg'et med anger og forsøker å stanse skipet, men da er det for sent. Idet han innser at Olaf er ombord forsøker han å lette sin

egen tyngende skyldfølelse ved å vende aggresjonen ut mot sin kone: ”du, som intet ser, - du, som ikke har en mors øye for ham - ! (...) Hvorfor har du ikke våket over ham?” (Ibsen, 1972b, s. 400).

### 3.1.3 Det ustabile ”selvet”

Det patriarkalske hos Bernick viser seg både i samtaler med kvinnelige familiemedlemmer, men også når han omtaler dem til andre. Han beskriver sin stedatter, Dina, som en ”forfløyen taske” (Ibsen, 1972b, s. 344) fordi hun blir betatt av Johan, og kvinneidealet hans er klart selvoppofrende: ”Menneskene bør da ikke i første rekke tenke på seg selv, og aller minst kvinnene” (Ibsen, 1972b, s. 359). I samtalene mellom ham og Betty opptrer han som regel nedlatende: ”Å, kjære Betty, hvor kan nu det interessere deg? (...) det er noe som damer ikke kan sette seg inn i” (Ibsen, 1972b, s. 336). Når det gjelder hans søster, irriterer han seg over at hun jobber i skolen, ikke fordi det er slitsomt for henne, men fordi det er ubehagelig for ham selv:

**Konsul Bernick.** Ja, Marta har jo alltid hatt en viss svakhet for oppdragelsesvesenet. Derfor har hun også tatt en post ved almueskolen. Det var en kapital dumhet av henne. (...) det er ubehagelig for meg; det ser ut som om jeg, hennes bror, ikke var villig til å underholde henne (Ibsen, 1972b, s. 358).

Det er mye som taler for at Bernick må tolkes som en konservativ karakter. Det er i hans hus at adjunkt Rørlund foreleser over ”Kvinnen som samfunnets tjenerinne”, og den norske kystbyen i seg selv, med en egen forening for de moralsk fordervede, virker å ha svært konservative innbyggere. Det eksisterer en slags frykt og avsky mot større samfunn, og redselen for det fremmede kommer spesielt tydelig frem idet besøket fra Amerika ankommer kystbyen:

**Fru Lyng.** Uff, de fæle mennesker!

(...)

**Adjunkt Rørlund.** Jeg tror vi skulle isolere oss en liten smule, mine damer; dette er ikke noe for oss. La oss gå til vårt arbeide igjen.

**Fru Bernick.** Skulle vi kanskje trekke forhengene for?

**Adjunkt Rørlund.** Ja, det var just hva jeg mente (Ibsen, 1972b, s. 340).

Frykten virker imidlertid ikke å være like stor hos Bernick<sup>23</sup>, men han er samtidig opptatt av å skjermes det lille samfunnet for forandring: ”Nå, familien er jo samfunnets kjerne. Et godt

---

<sup>23</sup> Mens de andre innbyggerne får noe som kan minne om en hysterisk reaksjon, virker konsulen å ta besøket fra Amerika med arrogant ro: ”Å hva; med utlendinger må man ikke ta det så strengt; de folk har jo ikke denne rotfestede sømmelighetsfølelse der holder oss innenfor de rette skranker. La dem kun skeie ut. Hva gjør det oss?” (Ibsen, 1972, ss. 340-341).

hjem, hederlige og trofaste venner, en liten tettsluttet krets, hvor ingen forstyrrende elementer kaster sin skygge inn – ” (Ibsen, 1972b, s. 338). Hans væremåte må likevel sies å endre seg noe idet hans tidligere kjærlighet, den frittalende og liberale Lona Hessel, kommer til byen. Hessel ser opp til Bernick og beskriver ham som sin ungdomshelt, men for henne er han ingen moralsk høyborger. I stedet ser hun ham som en liberal skikkelse, og det faktum at Bernick var forelsket i Hessel – med kortklipt hår og mannsstøvler – må bety at han på ett tidspunkt har vært det.

**Lona Hessel.** (...) – Du har en gang holdt av meg, sier du. Ja, det forsikret du meg titt nok i dine breve; og kanskje det også var sant – på en måte, så lenge du levet der ute i en stor og frigjort verden, som ga deg mot til selv å tenke fritt og stort. Du fant kanskje hos meg litt mer karakter og vilje og selvstendighet enn hos de fleste her hjemme (...) (Ibsen, 1972b, s. 363).

Bernick står med én fot i hver verden, og der fru Bernick ser ham som konservativ, ser frøken Hessel ham som det motsatte. Det kan virke som konsulen er god til å tilpasse seg sine omgivelser, og at dette – sammen med de konstante selvmotsigelsene – gjør det vanskelig å plassere ham som karakter. Det selvmotsigende hos konsulen er tydelig blant annet ved at han beskriver familien som essensiell og ”samfunnets kjerne”, samtidig som han selv mangler gode relasjoner til egen familie. Videre hevder Bernick å arbeide for samfunnets beste, samtidig som han overser arbeiderklassens utfordringer og behov. Det er også en tydelig kontrast mellom hans selvoppofrende kvinneideal og det at han tiltrekkes – eller har vært tiltrukket av – en liberal og frittalende kvinne.

I et lacaniansk perspektiv kan Bernicks selvmotsigende og tilpasningsdyktige karakter skyldes at han befinner seg i det imaginære, en blindgate. I imaginære relasjoner er ”selvet” ustabilit, og ettersom man ikke klarer å skille mellom jeg og den andre, blir man fanget i en evig kamp om å oppnå den andres anerkjennelse (A. Rekdal, 2000, s. 25). Vi skaper selvbevissthet ved å observere andres reaksjoner på oss selv og å identifisere oss med dem. Innledningsvis kan det virke som om Bernick speiler seg i innbyggernes oppfatning av ham, samtidig som han søker deres anerkjennelse. Men avslutningsvis adopterer han Lona Hessels oppfatning av ham og søker i stedet anerkjennelse hos henne.

Moderne psykoanalytisk teori tolker selvet som en symbolsk konstruksjon. Den amerikanske psykoanalytikeren Roy Schafer hevder at vi alltid forteller historier om oss selv, og at på den måten er selvet også en fortelling. Tilsvarende mener Peter Brooks at mennesket er en struktur av historiene man forteller om seg selv. Oliver W. Gerland skriver at Ibsens dramatiske tekster fokuserer på protagonistens ”enactment of self”, et slags skuespill av seg selv, og hvordan han eller hun står mellom to karakterer som representerer ulike sider av ham

eller henne. Bildene av protagonistens selv kan tolkes ved hjelp av ødipale begreper der karakteren står mellom en morsfigur og en farsfigur. Moren representerer barnets originale narsissisme, mens faren representerer sosiale idealer. Ødipuskomplekset former derfor forholdet mellom subjektet og samfunnet som validerer subjektet: "In short, the Oedipal structure regulates desire and the Law" (Gerland 1990-91, s. 344).

Mange tekster kan tolkes som framstillinger av ødipuskomplekset, det vil si konfliktfylte, men fortrenkte følelser knyttet til rivalisering og selvhevdelse innad i familien. I løpet av dramaet endrer protagonisten (eller nekter å endre) strategier for å spille seg selv, som igjen korresponderer til de ulike foreldrefigurene som det ødipale barnet identifiserer seg med. Ibsens tekster dramatiserer kampen mellom barnets originale narsissisme og sosiale idealer, og ved å identifisere seg med mor er protagonisten i et forhold der forskjellen mellom selvet og dets originale begjærsobjekt er mer eller mindre fraværende. "In this Imaginary register of experience, oppositional pairs like inside/ outside or self/ other "are seen as equivalent from the point of view of the elements": "inside = outside," "self = other" (Gerland 1990-91, s. 344).

Da familiefirmaet var nær ved konkurs, sviktet Bernick sin egentlige kjærlighet og dermed sitt eget begjær til fordel for makt og sosiale idealer. At Lona Hessel kan representere morsfiguren, tydeliggjøres ved at hun benevner seg som "fostermor". I et psykoanalytisk perspektiv kan endringen hos Bernick skyldes at han avslutningsvis vender seg tilbake mot morsfiguren og sin originale narsissisme.

### **3.1.4 Den distanserte faren**

Bernick er en velfungerende far i den forstand at han oppfyller rollen som forsørger; han er en tydelig far *for* familien og fungerer som dens overhode. I relasjon med de nærmeste må han imidlertid beskrives som autoritær og distansert. Som nevnt tidligere er det et paradoks at konsulen omtaler familien som "samfunnets kjerne" (Ibsen, 1972b, s. 338): han viser ingen ansvarsfølelse overfor sin stedatter, og sønnen, Olaf, virker redd for faren og rømmer fra ham. Det er i stor grad Olafs redsel og sinne overfor sin far som driver ham til det sjøudyktige skipet og setter livet hans i fare.

I ekteskapet med Betty hevder Bernick å være lykkelig, men kommunikasjonen mellom ekteparet bærer preg av det motsatte. De fremstår som to motsetninger der Bernick er distansert og knapp, mens Betty er følsom og dramatisk. Gjentatte ganger lovpriser hun

mannen sin på overdrevent vis, samtidig som Bernick reagerer med å bli irritert og avbrytende:

**Fru Bernick.** O, Karsten, hvor du er høymodig.

**Konsul Bernick.** Nå, nå, la nu det være.

**Fru Bernick.** Nei, la meg takke deg; og tilgi at jeg før kunne bli så heftig. O, du hadde jo all grunn til å se –

**Konsul Bernick.** La være; la være, sier jeg! (Ibsen, 1972b, s. 351).

Bernick uttaler også til sin kone at han ikke har noen mennesker å snakke med om det som plager ham: "(...) Og ikke et menneske har jeg her som jeg kan tale med og søke noen støtte hos" (Ibsen, 1972b, s. 345). Bettys følelsesmessige utbrudd møter han på hånlig vis og en bekymring for hva folk vil si:

Ja, det er rett; gi deg til å gråte, så byen også skal få det å snakke om. La være med det tosseri, Betty. Sett deg utenfor: her kan komme noen. Skal man kanskje se madamen med røde øyne? Jo, det ville være deilig om det kom ut iblant folk at – (...) (Ibsen, 1972b, ss. 345-346).

Dinas mor, kvinnen Bernick hadde en affære med, døde da datteren var liten, og Bernick fungerer derfor som en stefar for Dina. Han virker å ha en likegyldig holdning overfor stedatteren, noe som blir understreket ved presiseringen at det var søsteren hans, og ikke han selv, som tok henne inn i huset: "**Johan Tønnesen.** Nå, det var i hvert fall riktig av deg at du tok Dina i huset. **Konsul Bernick.** Ja visst var det så. Forresten var det egentlig Marta som drev den sak igjennom" (Ibsen, 1972b, ss. 355-358).

Den likegyldige holdningen er ikke tilstede overfor Olaf. Bernick virker svært opptatt av sønnen og er tydelig bekymret for at han tilbringer så mye tid ved vannet. Likevel legger han ansvaret for sønnen over på sin kone: "(...) Så er han visst nede ved vannet igjen! Du skal se han ender ikke før der skjer en ulykke" (Ibsen, 1972b, s. 338). Idet Bernick tror at hans egne handlinger har resultert i sønnens død, virker det som at verden hans raser sammen: "Hva gjelder alt det nu for meg! Hvem har jeg nu å arbeide for?" (Ibsen, 1972b, s. 399). Samtidig som konsulen proklamerer sønnens viktighet, innrømmer han ubevisst hvor lite han bryr seg om de andre familiemedlemmene. Det er først og fremst sønnens fremtidige posisjon og lykke som opptar Bernick:

**Karsten Bernick.** (...) det er min sønn jeg arbeider for; det er for ham jeg legger et livsverk til rette. Der vil komme en tid da der senker seg sannhet ned i samfunnslivet, og på den skal han grunne en lykkeligere tilværelse enn hans fars (Ibsen, 1972b, s. 396).

Relasjonen mellom far og sønn er likevel mangelfull, og Bernicks autoritære væremåte gjør at Olaf virker å være redd for faren sin. Det er ingen replikker mellom dem i dramaet og

Bernick virker å være lite deltakende i oppdragelsen av sønnen. Ansvar for Olaf overlates ofte til moren eller Dina, men ved ett tilfelle da Olaf løper avgårde, ser Bernick det som en nødvendighet å tre til som far og straffe ham fysisk med spanskrøret:

**Karsten Bernick.** Se så; nu er der da endelig en gang blitt alvor av det; den lusing tenker jeg han skal huske. (...) Du unnskylder ham, gir ham medhold i alle hans slyngelstreker (...) jeg har en gjerning å efterlate meg her i verden; jeg er ikke tjent med å bli barnløs. – Ingen innvendinger, Betty; det blir som jeg har sagt; han har husarrest (...) (Ibsen, 1972b, s. 369).

Som far for familien fungerer Bernick godt, men rollen som far i familien oppfyller han ikke. Dette virker han å innse selv mot slutten av stykket, for da Bernick tror at sønnens liv er tapt, erklærer han at han aldri eide ham (Ibsen, 1972b, s. 399). Den eneste gangen han tar del i ansvaret for oppdragelsen er ved avstraffelsen av Olaf. Det er ingen replikker mellom far og sønn før helt mot slutten av dramaet, da Aune returnerer fra "Indian Girl" med Olaf i armene:

**Konsul Bernick** (*imot ham*). Olaf!

**Olaf.** Far, jeg lover deg, jeg skal aldri mer –

**Konsul Bernick.** Løpe bort?

**Olaf.** Ja, ja, det lover jeg deg, far.

**Konsul Bernick.** Og jeg lover deg, du skal aldri få grunn til det. Herefter skal du få lov til å vokse opp, ikke som arvetager til *min* livsgjerning, men som den der selv har en livsgjerning i vente (Ibsen, 1972b, s. 408).

Samtidig gir avslutningsscenen håp for Bernick som far. Ibsen fratrer Bernick verdigheten som patriark, men åpner muligheten for å skape en ny type mannlighet og farskap (Lorentzen, 2012, s. 58).

## 3.2 Gengangere (1881)

Med undertittelen "Et familiedrama" skiller *Gengangere* seg fra Ibsens øvrige verker. Anne Marie Rekdal ser betegnelsen som en indikasjon på at det er relasjonene mellom moren, faren og barnet som er det sentrale, og ikke konflikten mellom ektefellene (A. Rekdal, 2004, s. 103). Lorentzen hevder imidlertid at Ibsens betegnelse "familiedrama" av mange tolkes for pålydende: "(...) det er i mindre grad familien i sin helhet som reflekteres (...) det er først og fremst fedre og farskapet" (Lorentzen, 2012, s. 56).

*Gengangere* fungerer som en forutsetning for å etablere farsproblematikken i *Vildanden*, og i begge dramaene er farskapet hovedtema og satt på tiltalebenken: "Selv om moren uten tvil er hovedpersonen på scenen i *Gengangere*, er det hennes relasjon til samfunnets farsskikkelser som står i sentrum for hennes fortvilelse og endelige selverkjennelse" (Lorentzen, 2012, s. 56). Der *Brand*, *Samfundets støtter* og *Et dukkehjem*



problematiserer farsrollen, går Ibsen et skritt videre med *Gengangere* og gir med dette stykket sin første grunnleggende kritikk av den patriarkalske familien. Når teppet faller, er det ikke lenger håp for farskapet (Lorentzen, 2012, s. 56).

### 3.2.1 Ekteparet Alving

Handlingen i *Gengangere* utspiller seg ti år etter kammerherre Alvings død, og han er derfor ikke iscenesatt som rollefigur i stykket. Ved å se på restene av hans familie kan man likevel si mye om hvem han var før han forlot dem, og ettersom fru Alving er avgjørende for å forstå kammerherren, vil hennes karakter og pålitelighet også drøftes i dette delkapittelet.

Idet ekteparets sønn, Osvald, entrer scenen med sin fars pipe i munnen, er pastor Manders sjokkert over hvor lik han er sin far: ”Da Osvald kom der i døren med piben i munden, var det som jeg så hans far lyslevende”(Ibsen, 1972b, s. 497). Fru Alving avviser innstendig likheten og mener at sønnen slekter på henne selv. Fortsatt forbauset innvender pastor Manders ”Ja; men der er et drag ved munnvikene, noe ved lebene som minner så grangivelig om Alving – iallfall nu han røker” (Ibsen, 1972b, s. 497), hvorpå fru Alving igjen tilbakeviser påstanden og sier at Osvald snarere har noe prestelig ved munnen.

På tross av fru Alvings ønske om at Osvald ikke skal ”ha noe fra sin far” (Ibsen, 1972b, s.506), er det likevel sterke paralleller som trekkes mellom kammerherren og sønnen. Begge blir beskrevet som livsnytere med en forkjærlighet for kvinner, alkohol og tobakk. Osvalds sigar er viet hele tre sceneanvisninger, og nytelsesobjektet knytter ham til faren: ”(...) den er et klassisk erotisk mannsymbol” (A. Rekdal, 2004, s. 113). Pastor Manders omtaler kammerherren som en ”særdeles livsglad mann” (Ibsen, 1972b, s. 498), og i en samtale med Osvald har han kun lovord å si om sin tidligere kamerat:

**Pastor Manders.** Ja. De har i sannhet tatt en virksom og verdig manns navn i arv, min kjære Osvald Alving. Nå, det vil forhåpentlig være Dem en spore – (...) Det var iallfall smukt av Dem at De kom hjem til hans hedersdag (Ibsen, 1972b, s. 498).

Til fru Alving vedgår pastor Manders at han riktignok har hørt enkelte rykter om kammerherrens utsvevende fortid. Ingenting kan dog forberede Manders på det fru Alving senere betror ham om sin avdøde ektemann. Sannheten om kammerherren, forteller fru Alving, er at han ”(...) døde like så ryggesløs som han hadde levet alle sine dage” (Ibsen, 1972b, s. 503). Hun beskriver det kjølige ekteskapet mellom dem og hvordan hun har arbeidet for å bevare hans gode rykte. Det mest skandaløse er affæren han hadde med tjenestepiken som resulterte i barn, Regine:

**Fru Alving.** (...) Ingen syntes de kunne tro annet enn godt om ham. Han var av de slags folk hvis levnet ikke biter på deres rykte. (...) så kom det avskyeligste av det alt sammen. (...) jeg hørte min egen tjenestepike hviske: Slipp meg, herr kammerherre! La meg være! (...) Kammerherren fikk sin vilje med piken, - og dette forhold hadde følger, pastor Manders (Ibsen, 1972b, s. 504).

Episoden fru Alving forteller om, der kammerherren legger seg etter tjenestepiken, gjentar seg senere med Oswald og Regine. ”**Fru Alving** (*hest*). Gjengangere. Parret fra blomsterværelset – går igjen” (Ibsen, 1972b, s. 507). Parallellene mellom kammerherre Alving og sønnen Oswald understrekes ytterligere.

Med det utenomekteskapelige barnet snur maktforholdet mellom mann og kone, og fru Alving benytter sjansen til å sende sønnen ut av hjemmet. For å dekke over affæren betaler hun tjenestepiken som etablererer seg med snekker Jakob Engstrand. Tilbake blir kammerherren passiv og tilbringer dagene på sofaen, med unntak av enkelte utskeielser. Overfor sønnen beskriver fru Alving imidlertid ektemannen som en helgen gjennom brevene hun sender, og utad arbeider hun etter eget utsagn hardt for å ivareta mannens gode rykte.

Sentralt i *Gengangere* er fru Alvings plan om å bygge et barnehjem i sin avdøde manns minne. Ekteskapet med Alving var økonomisk motivert fra Helenes side, og for å kvitte seg med fortiden, ønsker hun å legge kammerherrens penger i asylet. Beløpet er det samme som gjorde at hun valgte ham som ektemann, og ved å donere bort alle pengene tenker fru Alving at hun gjør seg ferdig med sin avdøde mann, på hennes egne og sønnens vegne:

**Fru Alving.** (...) jeg har regnet det nøye ut, - det beløp som i sin tid gjorde løytnant Alving til et godt parti. (...) Jeg vil ikke at de penge skal gå over i Osvalds hender. Min sønn skal ha all ting fra meg, skal han (Ibsen, 1972b, s. 506).

Uvitende om sin fars fortid er Oswald bitter over at moren valgte å sende ham bort, men han velger likevel å fortelle henne årsaken til at han er tilbake; han beskriver seg selv som åndelig nedbrutt: ”(...) ødelagt, - jeg kan aldri komme til å arbeide mer!” (Ibsen, 1972b, s. 521).

Oswald sier at han har blitt dødelig syk, på tross av at han ikke har levd et ”stormende liv”. Han har fått en kjønnssykdom som legene mener barn kan arve fra sine fedre, men ettersom Oswald kun har høye tanker om sin far klandrer han seg selv:

**Oswald.** Han sa: fedrenes synder hjemsesøkes på børnene. (...) Naturligvis forsikret jeg ham at der aldeles ikke kunne være tale om slikt noe (...) og så fikk jeg vite sannheten. Den ubegripelige sannhet! Dette jublende lykksalige ungdomsliv med kameratene skulle jeg avholdt meg fra. (...) Uhelbredelig ødelagt for hele livet (...) Hadde det enda vært noe nedarvet, - noe som en ikke selv kunne gjøre for. Men dette her! På en så skammelig, tankeløs lettsindig måte å ha sløst bort sin egen lykke, sin egen sunnhet, all ting i verden, - sin fremtid, sitt liv -! (Ibsen, 1972b, s. 522).

Fortvilet over egne framtidsutsikter forteller Oswald at han ser Regine som sin eneste redning; han ønsker at Regine skal gi ham "håndsrekningen" når det behøves. Oswald vil ta henne med, som hustru hvis hun ønsker det, til Paris, og fru Alving ser seg nødt til å fortelle sannheten: "(...) Nu, min gutt, skal du vite det alt sammen. Og så kan du velge" (Ibsen, 1972b, s. 528). I mellomtiden har pastor Manders returnert fra en andakt på asylet, men akkurat idet fru Alving skal fortelle alt til sin sønn, kommer Regine løpende inn for å fortelle at asylet brenner. Forskrekket over at et asyl bygget i Guds navn kan brenne - en bygning Manders unnlot å forsikre fordi han anså det unødvendig - ser han brannen som et resultat av Guds dom: "Forferdelig! Fru Alving, *der* lyser straffedommen over dette forstyrrelsens hus!" (Ibsen, 1972b, s. 528).

Asylet brenner til grunnen, og tilbake står pastor Manders og lurert på om han selv er ansvarlig. Fru Alving tar derimot det hele med stoisk ro: "Det var best at det gikk som det gikk. Dette asyl var ikke blitt til noen velsignelse" (Ibsen, 1972b, s. 531). Hun stiller seg også likegyldig til hva som skal gjøres med pengene som er til overs. Engstrand ønsker at de skal legges i hans sjømannshjem, noe pastor Manders går med på når Engstrand tilbyr seg å påta seg skylden (Ibsen, 1972b, ss. 531-532).

Oswalds problem er det imidlertid ingen løsning på, og han blir stadig mer melankolsk og apatisk: "All ting vil brenne. Der blir ingenting tilbake som minner om far. Jeg går også her og brenner opp" (Ibsen, 1972b, s. 533). Han erklærer at han ikke kjenner sin far og derfor ikke føler noe kjærlighet overfor ham. Dette opprører fru Alving: "Dette er forferdelig å tenke seg! Skulle ikke et barn føle kjærlighet for sin far allikevel?" (Ibsen, 1972b, s. 537). Fru Alving modererer sine tidligere utsagn om kammerherren, og tar selv noe av skylden for hvordan ting har blitt. Fra å beskrive ham som "ryggeløs", skildrer hun ham nå som "livsgledens barn". Hun forteller om sin egen oppdragelse og om hvordan pliktene hun har blitt opplært til har styrt ekteskapet. I sin selvrefleksjon frykter hun at hun gjorde hjemmet til et ulevelig sted for ektemannen.

**Fru Alving.** Og så måtte livsgledens barn, - for han *var* som et barn, den gang, - han måtte gå her hjemme i en halvstor by, som ingen glede hadde å by på, men bare fornøyer. Måtte gå her uten å ha noe livsformål; han hadde bare et embede. Ikke øyne noe arbeide som han kunne kaste seg over med hele sitt sinn; - han hadde bare forretninger. Ikke eie en eneste kamerat som var mektig å føle hva livsglede er for noe; bare dagdrivere og svirebrødre - (...) Din stakkars far fant aldri noe avløp for den overmektige livsglede som var i ham. Jeg brakte heller ikke søndagsvær inn i hans hjem (Ibsen, 1972b, s. 534).

Fru Alving avslører deretter at Regine er kammerherrens barn, og Regine på sin side innser at hennes mor var "en slik en" og reiser fra dem begge til pastor Manders. Hvis ikke han kan ta

vare på henne, forteller hun at hun har et hjem hos faren, i kammerherre Alvings asyl. Å ta vare på Oswald gjennom sykdommen, var aldri i planene hennes:

**Regine.** (...) jeg kan ikke riktig gå her ute på landet og slite meg opp for syke folk. (...) Nei så menn om jeg kan. En fattig pike får nytte sin ungdom; for ellers kan en komme til å stå på en bar bakke før en vet av det (Ibsen, 1972b, s. 535).

Osvald tar igjen opp dette med ”håndsrekningen”, en oppgave som faller på moren ettersom Regine har dratt. Han forteller til moren at håndsrekningen han ønsker er hjelp med morfinpulver, aktiv dødshjelp. Forferdet forsøker fru Alving å hente en lege til sønnen sin, men Oswald låser de to inne i værelset. Hun lover å gi ham håndsrekningen hvis det blir nødvendig, og ser ikke for seg at sønnen vil få et anfall med det første. Men plutselig virker Oswald å forsvinne, og han gjentar et ønske om solen, som han vil moren skal gi til ham. Avslutningsvis finner fru Alving morfinkapslene, men idet dramaet ender er hun fortsatt i tvil om hva hun vil gjøre.

Flere teoretikere, deriblant Brian Johnston, ser Helene Alving som en eldre versjon av Nora Helmer fra *Et dukkehjem*. ”Nora whose name is the diminutive of Eleonora (Helen) is now transformed into the mature Helene Alving, the diminutive no longer appropriate after she has cast off her doll-child identity” (Johnston, 1969, s. 99). Det er først og fremst gjennom fru Alving at leseren skaper et bilde av Osvalds far. Hennes karakter blir derfor også viktig i forståelsen av fedrene i dramaet, men kan man stole på henne?

Shideler hevder at i likhet med det noble og patriarkalske bildet Helene maler av kaptein Alving, kan den korruperte versjonen av ham være like misvisende (Shideler, 1997, s. 292). Brian Johnston går ett skritt videre i sin kritikk av Helene Alving. Med sine bøker og i samtalen med pastor Manders fremstår fru Alving som en frisinnet kvinne, men ett aspekt av karakteren hennes er tiltrukket det pietistiske:

In Act 1 Helene has not yet freed herself from this training and is still unable to prefer the finer vitality of Alving to the life-denying pietism of Manders. Her revelations to Manders of the horrors of her married life are horrific in an ironic way (Johnston, 1969, s. 115).

Ifølge Johnston er det det pietistiske ved fru Alving som ødela ekteskapet. Da hun forsøker å fri Oswald fra angst og skyldfølelse, frikjennes også kammerherre Alving. Til slutt er det hun selv som står igjen som den skyldige (Johnston, 1969, s. 116). Den første akten, der hun svartmaler ektemannens fortid, ender med spøkelset av mannen som snakker gjennom sine barn (Johnston, 1969, s. 116). Det kan virke som at fru Alving innser det sønnen sier, at hun også selv viderefører meninger fra tidligere:

**Osvald.** Når et barn ikke har noe å takke sin far for? Aldri har kjent ham? Holder du virkelig fast ved den gamle overtro, du, som er så opplyst forresten?

**Fru Alving.** Og det skulle bare være overtro - !

**Osvald.** Ja, det kan du vel innse, mor. Det er en av disse meninger som er satt i omløp i verden og så –

**Fru Alving** (*rystet*). Gjengangere! (Ibsen, 1972b, s. 537).

Den idealiserende fremstillingen av hennes mann var opprinnelig ment for å skjule hans skyld overfor omverden, men egentlig skjulte den hennes egen: "(...) for the attitude of mind that saw Alving's life as guilty was itself based upon a lie" (Johnston, 1969, s. 116). Avbrutt av brannen og påvirket av sønnens bemerkning om "livsgleden" innser fru Alving det store bildet.

(...) the whole pattern of the past that leads to the destruction of all she represents. The central image in this pattern of the past is that of the young, life-craving Lieutenant Alving before their mismatch broke him. This image is the last and most powerful ghost to haunt the play and constitutes the tragic "recognition" of the play's action (Johnston, 1969, ss. 105-106).

Som en kontrast har Joan Templeton i "Of This Time, of *This* Place: Mrs. Alvings Ghosts and the Shape of the Tragedy" (1986) malt et mørkere bilde av kammerherren: "And then we get the nasty details: how she had to become Alving's drinking companion to keep him in the house, listen to his dirty jokes, even "fight him" to get him to bed" (Templeton 1986, s. 60). At fru Alving i den siste scenen selv tar på seg skylden for kammerherrens oppførsel, begrunner Templeton med morens ønske om å lette sønnens angst.

I lacansk teori er man avhengig av et fungerende familietriangel, i en eller annen forstand, samt en instans på den symbolske fars plass for at subjektdannelsen og etableringen av språket skal finne sted: "Den opprinnelige symbiotiske relasjonen mellom mor og barn splittes gradvis ved en suksesjon av farsfigurer fra *den reelle*, via *den imaginære* og til *den symbolske far*" (A. Rekdal, 2000, s. 95). *Den reelle far* er den første instans utenfor mens barnet fortsatt er den moren begjærer. Fru Alvings negative og følelsesladde formuleringer om kammerherre Alving minner om den reelle far, en usivilisert og arkaisk skikkelse. Den reelle far "(...) kan ha positive trekk i retning av livsutfoldelse, og den kan gå over i det perverterte eller skremmende" (A. Rekdal, 2000, s. 105) Dette belyser hovedproblemet i tolkningen av kammerherre Alving; var hans levemåte kun et uttrykk for livsglede, eller var den pervertert og destruktiv?

Samtidig kan Freuds teori om psykoseksuell utvikling være nyttig for å forstå kammerherren. Personligheten formes, i tillegg til interaksjonen mellom de psykiske instansene, gjennom psykoseksuelle faser der psykologiske konflikter kan oppstå i alle de ulike stadiene. Hvis barnets lystsøken stoppes og fikseres i ett av stadiene, vil dette kunne

påvirke seksuell lystøken og partnervalg senere i livet. I klassisk analyse vil de kliniske symptomene og karaktertrekkene forstås ut fra fiksering og regresjon til psykoseksuelle faser: "(...) frequently under pathological conditions regression to earlier phases takes place, and certain regressions are characteristic of certain form of illness" (Freud 1932, s. 848).

Det er flere trekk hos Alving som kan tyde på en fiksering i det orale stadiet (fra 0 til ca. 12-18 måneder), og ifølge Freud er kjernekonflikten her selvstendighet og avvising. Spedbarnet får næring og seksuell tilfredsstillelse via munnen, en erotogen sone som også dominerer seksuell aktivitet senere i livet (Freud 1932, s. 848). For lite tilfredsstillelse eller tidlig avvenning kan føre til passivitet, klengende avhengighet og pessimisme, men for mye tilfredsstillelse kan føre til for eksempel røyking, neglebiting, alkoholmisbruk og overspising i voksenlivet (Nevid, 2013, s. 484). I et freudiansk perspektiv kan derfor Alvings livsnytelse skyldes for mye tilfredsstillelse som spedbarn. Det nevnes riktignok ingenting eksplisitt om overspising eller neglebiting hos kammerherren, men til gjengjeld blir spesielt sigarene og røykingen viet spesielt mye oppmerksomhet, og dette sammen med hans høye alkoholinntak kan tyde på en oral fiksering.

Hvorvidt kammerherre Alving var en incestuøs, tyrannisk far, kan vi ikke vite for sikkert. I likhet med flertallet av Ibsens figurer er det hold i dramaet for å tolke ham på flere måter, og det kan hende at han var en harmløs livsnyter før han døde. Jeg synes likevel det er interessant at handlingene hans, utroskapen, resulterte i at han mistet muligheten til å være far for begge sine barn. Da han ble far til Regine, mistet han samtidig sønnen, og han ble fratatt farskapet. Alving har ikke fått opptre som far overfor noen av barna sine og føyer seg dermed inn i rekken av Ibsens distanserte og fraværende fedre. Som død gjenoppstår han nærmest i sønnen Osvald, men avslutningsvis forsvinner han igjen. Uansett om han representerte livsglede eller det destruktive, blir alt det positive som skulle minne om ham borte – både sønnen og barnehjemmet.

### **3.2.2 Jakob Engstrand**

Av fedrene gjennom Ibsens forfatterskap er det ingen som blir fremstilt på så eksplisitt negativt vis som snekker Jakob Engstrand. Innledningsvis introduserer han det incestuøse i dramaet ved å betrakte stedatteren på seksuelt vis og omtale henne som "tøs"<sup>24</sup>. Regine forsøker å avslutte samtalen og virker likegyldig til hva stefaren forteller henne, både når det gjelder hans eget snekkerarbeid og at han var "på en rangel" kvelden før. Engstrand er tydelig

---

<sup>24</sup> Det incestuøse ved Jakob Engstrand drøftes ytterligere i delkapittelet 3.2.4 *De incestuøse fedrene*.

opptatt av at pastor Manders vil komme for å innvie det nye asyllet, og Regine er med én gang skeptisk til hva Engstrand vil med presten: ”**Regine** (*ser visst på ham*). Hva er det for noe du vil narre presten Manders til igjen?” (Ibsen, 1972b, s. 484).

På tross av fru Alvings negative beskrivelser av snekker Engstrand, har Pastor Manders på sin side kun lovord å si om ham:

**Pastor Manders.** Han har så mange ting i hodet, den mann, - så mange slags anfektelser. Gud skje lov, han beflitter seg jo nu på å føre et så ulastelig levnet, hører jeg. (...) Og en flink arbeider er han jo også.

**Fru Alving.** Å ja, så lenge han er edru –

**Pastor Manders.** Ja, den sørgerlige svakhet! Men han er mangelen gang nødt til det for sitt dårlige benskyld, sier han. Siste gang han var i byen, ble jeg virkelig rørt over ham. Han kom opp til meg og takket meg så inderlig fordi jeg hadde skaffet ham arbeide her, så han kunne få være sammen med Regine (Ibsen, 1972b, s. 495).

Vanligvis har Engstrand et uvørent språk hvor han bruker mange banneord, men i samtale med pastor Manders er det omvendt; han går fra å bruke ord som ”fan” til å bruke det motsatte uttrykket ”gu”. Det virker som Engstrand spiller et skuespill når pastor Manders er til stede, og dette blir spesielt tydelig når han forteller på dramatisk og teatralisk vis om hvordan benet hans ble krumt:

**Engstrand.** (...) jeg hadde fordristet meg opp på en dansesal hvor sjøfarendes matroser rejerte med drukkenskap og beruselse, som de sier. Og da jeg så ville formane dem til å vandre i et nytt levnet –

**Pastor Manders.** Jeg vet det, Engstrand; de rå mennesker kastet Dem nedover trappene. Den begivenhet har De før meddelt meg. De bærer Deres skavank med ære.

**Engstrand.** (...) så kom hun og betrodde seg til meg under gredendes tårer og tenners gnissel. Jeg må si herr pastoren, det gjorde meg så hjertelig ondt å høre på. (...) Jakob Engstrand, sa jeg, han står på to reelle ben, han; ja, det mente jeg nu slik som en lignelse, herr pastor (Ibsen, 1972b, s. 516).

Hele historien fremstår som usann, og understreker Engstrands uærlige vesen. At han skal ha oppfordret fremmede menn til å endre livsstil – når han selv åpner et bordell – virker svært usannsynlig, men pastor Manders tror likevel på hele historien. Det løgnaktive ved Engstrand kommer også frem da Manders konfronterer ham om Regines opphav. Først hevder Engstrand at Johanne sverget på at Regine var hans, men deretter bytter han historie, og sier han giftet seg med Johanne av medlidenhet. Han benekter også at han har mottatt penger (Ibsen, 1972b, s. 515). At Engstrand kun viser sitt ”sanne ansikt” til sin stedatter, understrekes også avslutningsvis, hvor han henvender seg på én måte til Regine og på annet vis til fru Alving og Osvald:

**Engstrand** (*ved peisestuedøren, sakte til Regine*). Følg med meg, tøs! Du skal få leve som gull i et egg. (...) Farvel, barnet mitt. Og skulle der komme noe på med deg, så vet du hvor Jakob Engstrand er å finne. (*sakte*.) Lille Havnegaten, hm - ! (*til fru Alving og Osvald*.) Og huset for de veifarendes sjømennene, det skal kalles ”Kammerherre Alvings hjem”, det. Og får jeg styre huset etter mine funderinger, så tør jeg love at det skal bli salig kammerherren verdig (Ibsen, 1972b, s.532)

Etter at asylet har brent ned, benytter Engstrand muligheten til å manipulere pastor Manders: ”**Engstrand.** Og jeg som så så grangivelig at pastoren tok lyset og snøt det med fingrene og slengte tanen like bort i høvelflisene (...) Og så har ikke pastoren assuredt det heller? (...)” (Ibsen, 1972b, s. 530). Hvorvidt det er pastor Manders som er ansvarlig for brannen, vites ikke. Det fru Alving forteller om snekker Engstrand innledningsvis gjør at han selv virker som en mer sannsynlig gjerningsmann: ”(...) Der var gått ild i noe høvelflis i snekkerverkstedet. (...) Han skal mangen gang være så uforsiktig med fyrstikker, sies der” (Ibsen, 1972b, s. 495).

Engstrand fremstår som en inkarnasjon av det amoralske med sine planer for Regine. Ved siden av det incestuøse, gir hans skikkelse også konnotasjoner til det satanistiske. Idet han innledningsvis unnskylder seg med at det er Vårherres regn som siler ned, parerer Regine med ”Det er fandens regn, er det”- (Ibsen, 1972b, s. 483). Scenen gir assosiasjoner til Satan som forsøker å komme inn i Eden, men blir forhindret av en ”engel” (Johnston 1969, s. 108). Beskrivelsen av Engstrand forsterker inntrykket: ”Hans venstre ben er noget krumt; under støvlesålen har han en træklovs” (Ibsen 1972b, s. 483). I folkeeventyrene ble Gamle Erik ofte illustrert med én hestehov og ett vanlig bein.

Regine calls attention to Engstrand’s foot (as Peer draws attention to the priest-devil’s foot in *Peer Gynt*) and warns Engstrand not to clump about and so awaken ”the young lord” who is sleeping above (Johnston 1969, s. 109).

Som stefar skal Jakob Engstrand fungere som den symbolske far i familietriangelet, men i stedet har han fandens fremtoning og negerer det himmelske og det universelle, Loven (incestforbudet). Dette fører til at Fadernavnet og farens symbolske verdi ikke blir etablert, og Engstrand underminerer dem, og iscenesetter samtidig et tomrom etter en fungerende farsskikkelse (A. Rekdal, 2000, s. 99). ”I perversjonen er *Fadernavnet* og farens symbolske verdi ikke etablert, og de forbud og påbud som Loven setter, oppfattes som verdiløse og aksepteres ikke av den *père-verse*” (A. Rekdal, 2000, s. 98).

Jakob Engstrand fremstår som en destruktiv karakter ved å være incestuøs, uærlig og opportunistisk. I dramaet er det kun stedatteren som får se hans sanne ansikt, og beskrivelsene av ham gir tydelige konnotasjoner til satan selv. Samtidig kan det faktum at han har en stefarrolle tolkes som et angrep på farskap i seg selv, ettersom han negerer farens plass i familietriangelet.



### 3.2.3 Pastor Manders

Pastor Manders er verken biologisk far eller stefar, men han har likevel en farsfunksjon i dramaet. I samtalene med Regine inntar han en faderlig rolle, og det blir også beskrevet ved at han har tilbragt mye tid hos familien Alving. Som karakter er Pastor Manders en ivrig forsvarer av patriarkatet. Dette vises ved at han er gjennomgående positiv til de to andre farsfigurene i dramaet, kammerherre Alving og snekker Engstrand. Pastor Manders ser fedrehjemmet som avgjørende for barnet:

(...) fedrenehjemmet er og blir dog barnets rette tilholdssted. (...) Se nu bare til Deres egen sønn. Ja, vi kan jo godt tale om det i hans nærværelse. Hva har følgen vært for ham? Han er blitt seks-syv og tyve år gammel og har aldri fått anledning til å lære et ordentlig hjem å kjenne (Ibsen 1972b, s. 498).

Pastor Manders fremstår som en overordentlig konservativ karakter, og han blir svært opprørt i møte med liberalistiske meninger, videreført av Osvald og fru Alving. I en samtale med Osvald om frigjorte kunstnerkretser kommer pastor Manders konservative syn tydelig frem. Å leve sammen uten å være gift, ser Manders som en synd. Da Osvald påpeker at det koster mye å gifte seg, parerer Manders med ”De skulle holdt seg fra hinannen fra først av, - skulle de! (...) Og så at autoritetene tåler sånt noe! At det får lov til å skje så åpenlyst! (Ibsen, 1972b, s. 499).

Da fru Alving i begynnelsen av sitt ekteskap søkte tilflukt hos pastoren, befalte han henne å bli hos sin mann på tross av egen ulykke: ”(...) Deres plikt var å holde fast ved den mann som De en gang hadde valgt, og til hvem De var knyttet ved hellige bånd” (Ibsen, 1972b, s. 501). Pastoren erkjenner at han var klar over ryktene som gikk om kammerherren, men påpeker at fru Alving som kone ikke er satt til å være sin manns dommer. Samtidig mener han at hun har sviktet både som hustru og mor:

**Pastor Manders.** De har vært behersket av en uhellsvanger selvrådighetens ånd alle Deres dage. (...) Aldri har De villet tåle noe bånd på Dem. (...) Det behaget Dem ikke lenger å være hustru, og De reiste fra Deres mann. Det falt Dem ikke lenger besværlig å være mor, og De satte Deres barn ut til fremmede (Ibsen, 1972b, s. 502).

Fru Alving på sin side mener at det i stor grad er pastor Manders som skyldes hennes nye, mer frigjorte syn: ”Ja, da De tvang meg inn under det som De kalte plikt og skyldighet (...) Da var det jeg begynte å se Deres lærdomme efter i sømmene (...)” (Ibsen, 1972b, s. 513).

Pastor Manders beskriver det å sende fru Alving tilbake til sin mann som sitt livs ”tungeste trid” (Ibsen, 1972b, s. 513): ”(...) jeg bød Dem og sa: kvinne, gå hjem til Deres lovlige husbond, da De kom til forvillet og ropte: her er jeg; ta meg!” (Ibsen, 1972b, s. 513).

Det er tydelig at pastor Manders skremmes av eget og andres begjær. Han unngår fysisk kontakt, og idet fru Alving omtaler pastor Manders som et stort barn hun vil omfavne, reagerer han med å trekke seg raskt tilbake: ”Nei, nei, Gud velsigne Dem - ; desslike lyster – (...) De har stundom en så overdreven måte å uttrykke Dem på ” (Ibsen, 1972b, s. 518, 519).

Brian Johnston hevder imidlertid at det pietistiske ved pastor Manders nærmest er et skalkeskjul. Han trekker frem den nære relasjonen presten har med Jakob Engstrand og ser ikke Manders som et offer for snekkerens manipulasjon. I stedet mener Johnston at det satanistiske og prestlige i *Gengangere* er separert i to ulike karakterer som skjuler alliansen mellom dem. Likhetstrekkene mellom dem er likevel svært tydelige, spesielt i relasjonen med Regine (Johnston 1969, ss. 111-112). Den innledende dialogen mellom Engstrand og Regine følges opp av den samme dialogen mellom Regine og Manders, bare i en mer uskyldig versjon. I likhet med Engstrand bemerker Manders at Regine har vokst: ”**Pastor Manders.** (...) Det svever meg for at hun var påfallende sterkt utviklet i legemlig henseende da jeg forberedte henne til konfirmasjon” (Ibsen, 1972b, ss. 513-514). Videre forsøker Manders å lure Regine til å jobbe på bordellet og bruker mange av de samme argumentene som Engstrand:

**Pastor Manders.** Men den datterlige plikt, min gode pike - . Naturligvis måtte vi først innhente Deres frues samtykke.

**Regine.** Men jeg vet ikke om det går an for meg, i min alder, å styre huset for en enslig mannsperson.

**Pastor Manders.** Hva! Men kjære jomfru Engstrand, det er jo Deres egen far her er tale om! (Ibsen 1972b, s. 489).

Der kammerherre Alving har trekk fra den reelle far, og Jakob Engstrand beskrives som den symbolske far, blir pastor Manders iscenesatt som den imaginære far. Den imaginære faren hindrer tilbakevendingen til den tosidige relasjon og oppfattes som en som *forbyr, frarøver* og *frustrerer* (A. Rekdal, 2000, s. 95). Manders er selve representanten for Loven og det symbolske (Gud) *Faderens navn*. Han fremstilles som en konvensjonell mann, og hva folk sier om ham går foran andre hensyn:

På samme måte oppfatter en seg som objekt i det Lacan kaller den imaginære speilrelasjon. Det er andres oppfatninger og ”speilbilde” av en selv som gir det imaginære jeg-et (*le moi*) konstans og enhet (A. Rekdal, 2000, ss. 101-102).

Manders representerer samfunnets lov og orden i kraft av å være embetsmann og prest. Videre ”forvalter han *den symbolske fars* signifikanter, *Fadernavnet* ”Kaptein Alving”, ved å være bestyrer av stiftelsen for barnehjemmet” (A. Rekdal, 2000, s. 104). Samtidig undermineres Manders posisjon på grunn av hans sterke bånd til Engstrand. Både Engstrand

og Manders er avhengige av hverandre; Engstrand fordi bordellet blir bygget med religionens byggesteiner og Manders fordi Engstrand med sin satanistiske identitet tar på seg skylden og tillater derfor en illusjon om frihet fra den. Da Engstrand i tredje akt tilbyr seg å ta skylden for barnehjemsbrannen, redder han presten ut av en kinkig situasjon (Johnston 1969, s. 113). Samtidig mister kirken – med Far i himmelen – sin autoritet på grunn av pastorens dobbeltmorske og ukristelige handling. Ingen av fedrene kan stoles på.

### 3.2.4 De incestuøse fedrene og farsarven

Ifølge Johnston følger *Gengangere* den samme litterære modellen som mytologiene om Orestes og Ødipus (Johnston 1969, s. 96). I *Orestien* blir den militære faren, Agamemnon, drept av sin kone som har sendt sine sønner ut til fremmede. Siden returnerer Orestes for å hevne sin far. I et forsøk på å blidgjøre mannens ånd utfører Klytaimnestra et falskt rituale ved graven hans, noe som minner om barnehjemmet Helene oppretter i sin avdøde manns navn. I likhet med Klytaimnestra sender Iokasta sin sønn, Ødipus, ut av huset for å avverge katastrofen.

The Incest motif (Osvald – Regine) of *Ghosts* may be an echo of the incest theme of *Oedipus Tyrannus*. In this recovered action, the priest Manders might be a version of Tiresias. The retrospective *action of Ghosts* has often been likened to that of Sophocles' play and needs no spelling out here (Johnston 1969, s. 96).

I lacansk teori er ”familiedramaet” knyttet til menneskets inntreden i *den symbolske orden* og etableringen av det menneskelige subjekt. I menneskets liv representerer det store drama bruddet med og avståelsen fra moren, samtidig som man tar på seg de språklige strukturene regulert av *fallos* og *Fadernavnet*. Ved å gå inn i språket, etableres Loven, forbudet mot incest, og også forbudet mot å vende tilbake til den tosidige relasjon (A. Rekdal, 2000, s. 94).

I *Gengangere* fordreies familiære relasjoner mellom både søster-bror, men også far-barn: ”(...) a series of familial harmonies that will be converted into hideous dissonances in *Ghosts*” (Johnston 1969, s. 99). Det incestuøse etableres allerede innledningsvis, idet en dyvåt snekker Engstrand forsøker å komme seg inn på Rosenvold, mens stedatteren Regine prøver å hindre ham. Det er tydelig at Engstrand betrakter stedatteren som et seksuelt objekt med blikk og kommentarer som ”Så vakker en tøs, som du er ble't på de siste år –” (Ibsen, 1972b, s. 487). Da Regine presser ham ut av huset, bruker Engstrand sin posisjon som far til å overtale henne om å stå til tjeneste i hans bevertningshus for sjøfolk, som egentlig er et

bordell: ”(...) Men snakk så med *ham*, som *der* kommer. *Han* er mann for å si deg, hva et barn skylder sin far. For jeg er nu din far likevel, ser du. Det kan jeg bevise av kirkeboken ” (Ibsen, 1972b, s. 487).

I *Gengangere* er far-barnrelasjonen et sentralt motiv, men det skjer i negert form, ved at farsfigurene (Pastor Manders og Jakob Engstrand) egentlig ikke er fedre og at de negerer det faderlige. I åpningsscenen er Engstrands språk fordekt og viser både til fanden og negasjonen av det himmelske, samtidig som han framstiller bordellplanene med eufemistiske vendinger (A. Rekdal, 2000, ss. 96-97).

Manders er blottstilt som konvensjonell og dobbeltmoralisk, Engstrand som den perverterte farsskikkelse, og kammerherre Alving som den nytende, arkaiske (ur)far. Det faderlige er enten latterlig, forvrent eller primitivt (A. Rekdal, 2000, s. 107).

Tidligere i oppgaven har det blitt drøftet hvordan tobakk og sigarer knytter Oswald og kammerherre Alving sammen. Oswalds beretning om da faren tvang ham til å røyke sigar kan også minne om et seksuelt overgrep:

**Oswald.** Jo, jeg husker tydelig at han tok og satte meg på kneet og lot meg røke av pipen. Røk, gutt, sa han, - røk dyktig, gutt! Og jeg røkte alt hva jeg vant, til jeg kjente jeg ble ganske blek, og svetten brøt ut i store dråper på pannen. Da lo han så hjertelig godt –

**Pastor Manders.** Det var da høyst besynderlig.

**Fru Alving.** Kjære, det er bare noe Oswald har drømt.

**Oswald.** Nei, mor, jeg har aldeles ikke drømt det. For – kan du ikke huske *det* så kom du inn og bar meg ut i barnekammeret. Der fikk jeg ondt, og jeg så, at du gråt (...) (Ibsen, 1972b, ss. 497-498).

Hendelsen påpekes senere mot slutten av *Gengangere*: ”(...) Jeg har jo aldri kjent noe til far. Jeg husker ikke annet om ham enn at han en gang fikk meg til å kaste opp” (Ibsen, 1972b, s. 537). Fru Alvings insistering på at det var en drøm, samt hennes voldsomme reaksjon på det som skjedde og senere beslutning om å sende Oswald bort kan støtte en slik tolkning. Dette vil styrke incestmotivet i dramaet og kan også forklare hvordan Oswald har arvet den dødelige kjønnssykdommen. En slik lesning støttes blant annet av Frode Helland og Arnfinn Åslunds ”Dette er ikke en pipe” (1996), der de argumenterer for at kammerherren tvang Oswald til incest og fellatio i barndommen (Helland & Åslund 1996, ss. 8-12). Alternativt kan pipen og røyken, som er det eneste Oswald husker fra faren, være et symbol på arven og sykdommen han har arvet fra faren. På den måten blir farskapet direkte destruktivt, og Oswald dør som en følge av sin fars synder.

Ifølge Ross Shideler konfronterer *Gengangere* den dødlige arven fra tilstedeværende og fraværende fedre: ”Ibsen dramatized the heritage of a language that prevents humans, and specifically women, from consciously creating their own identities” (Shideler 1997, s. 290).

Shideler skriver at åpningsscenen stiller spørsmål ved forholdet mellom barn og foreldre og de pliktene de har til hverandre. Regine utfordrer faren, som egentlig ikke er hennes far, og denne utfordringen gjentas flere ganger gjennom stykket. Farskapet utfordres og undermineres ved at de gjenlevende fedrene egentlig ikke er fedre, samtidig som den egentlige faren er død (Shideler 1997, ss. 290-291).

Signifikanten på den fraværende far i *Gengangere* er barnehjemmet som kan sees som et falskneri av kaptein Alvings liv. Falskneriet begynte i brevene Helene Alving skrev til sin sønn: "Through the memorial to her dead husband, Mrs. Alving attempts so dissociate herself from the Name-of-the-Father, from the Symbolic Order of the Dead Father" (Shideler 1997, s. 291). På tross av barnehjemmet hun bygger innser Fru Alving til slutt at hun ikke kan slippe unna sin avdøde mann. Ifølge Shideler er kaptein Alving en del av henne, og sykdommen og gjengangerne inni og rundt henne er diskursen, arven av et språk og en realitet skapt av patriarkatet. Barnehjemmet er både en arv hun ønsker å kvitte seg med og misrepresentasjonen av mannen det er oppkalt etter. "This orphanage takes on heightened significance because of Pastor Manders, who in his bumbling supervisory role acts, as it were, like a god-father to the orphanage" (Shideler 1997, s. 291).

I forsøket på å skape en bygning i ektemannens navn oppdager hun at hun ikke kan slippe unna hans tekst og språk ettersom det – i likhet med sykdommen hans – lever i henne. Sandra M. Gilberts og Susan Gubars figur av den gale kvinnen som rømmer og skaper sin egen litterære identitet<sup>25</sup> kan i en viss grad relateres til fru Alving som er fanget i en patriarkalsk tekst som ingen i familien hennes kan slippe unna (Shideler 1997, s. 292). Ved å se på asylet som en signifikant for kammerherre Alving, er det også interessant at barnehjemmet brenner ned. I stedet for å bli husket gjennom et barnehjem blir Engstrands bordell, som han erklærer skal bygges i kammerherrens minne, stående som en signifikant for Alving.

### **3.3 *Vildanden* (1884)**

I 1980 stilte Errol Durbach det retoriske spørsmålet "Is there a major American play, from *The Iceman Cometh* to *Who's Afraid of Virginia Woolf* – all permeated with the fear of living life without illusions – which is *not* a variation on the dialectical argument of *The Wild*

---

<sup>25</sup> *The Madwoman in the Attic* (1979)

*Duck?*<sup>26</sup>. For Durbach omhandler dramaet i hovedsak behovet for illusjoner i hverdagen, noe som fortsatt kan anses som den vanligste tolkningen av *Vildanden* (Machiraju, 1992, s. 134).

Da Ibsen sendte inn *Vildanden* til Frederik Hegel, la han ved et brev der spådde stykkets mottakelse hos litteraturkritikerne: ”i al fald vil de finde adskilligt at tvistes om, adskilligt at fortolke” (Ibsen 1884). Ingjald Nissen beskriver *Vildanden* som et sammenstøt mellom to verdener: den oppkunstruerte verden med sjelelige forsvarsmidler og den reelle verden med sjelens egen virkelighet. Først og fremst anser han stykket som en barnepsykologisk studie, der barnet går til grunne i de voksnes verden:

Hedvig er uten sjelelige forsvarsmidler. Hun må gå til grunne blant de voksne som er væpnet til tennene med alle opptenkkelige sjelelige angreps- og forsvarsmidler og fører sin vilde maktkamp ut fra sine mindreverdighetsfølelser, angstsystemer, skyldforestillinger og sitt syndshysteri (Nissen, 1973, s. 11).

Ifølge Oliver W. Gerland viser *Vildanden* det feilslåtte forsøket på en moralsk transformasjon som mislykkes av flere grunner. Én av årsakene kan være Hjalmar overlevelsesinstinkt: ”In this view, Gregers battles and loses to the protagonist’s instinct for self-preservation.” (Gerland 1990/91, s. 353) I et annet perspektiv kan Gregers prosjekt i seg selv beskrives som en livsløgn: han insisterer på at Hjalmar er en romantisk helt og mislykkes fordi han bygger endringen på falske antakelser: ”Gregers has no place to ground it: the text refuses to disclose a reality which will compel the protagonist (or the reader) to affirm that project” (Gerland 1990/91, s. 353).

### 3.3.1 Hjalmar Ekdal

Dramaet åpner i Grosserer Werles kostbare hus der Hjalmar Ekdal er en av gjestene i selskapet til grossererens hjemvendte sønn, Gregers Werle. Nærmere bestemt er Hjalmar gjest nummer tretten, og det er tydelig at han ikke hører helt hjemme, både på grunn av grossererens megetsigende blick, men også fordi Hjalmar selv påpeker det: ”Du skulle ikke sendt meg den innbydelse, Gregers. (...) Jeg kommer jo ellers aldri her i huset” (Ibsen, 1972c, s. 5). Gregers avfeier ham og påpeker at Hjalmar er hans eneste venn, selv om de ikke har møttes på seksten-sytten år. Mye har skjedd i løpet av den tiden, og på sentimentalt og dramatisk vis forteller Hjalmar om farens ”ruinerende ulykke” og sine egne bestrevelser:

---

<sup>26</sup> *Ibsen in the Theatre*, s.11.

**Hjalmar.** Kjære, la oss ikke tale om *det*. Min stakkars ulykkelige far lever naturligvis hjemme hos meg. Han har jo ingen annen i hele verden å holde seg til. Men dette her er så knusende tungt for meg å tale om, ser du. (...)

(...)

**Hjalmar** (*sukker lett*). (...) Den store ruinerende ulykke med far, - skammen og skjenselen, Gregers- (Ibsen, 1972c, s. 6).

Hjalmar og faren har opplevd et sosialt fall, og på grunn av dette har han ikke fullført de påbegynte studiene og heller ikke kunnet gifte seg med en like skolert kvinne. Overfor en forundret Gregers påpeker Hjalmar likevel at hans kone er ”aldeles ikke uten all dannelse” (Ibsen, 1972c, s. 7), mye på grunn av hans egen innflytelse. Else Høst skriver at scenen mellom Hjalmar og Gregers er en ”oppvisning i hans ene hovedegenskap, hans grenseløse naivitet, som gjør ham til en kasteball for den som vil utnytte ham” (Høst, 1967, s. 56). I samtalen med Gregers merker han ikke vennens syrlige tone når han forteller om hvordan grosserereren introduserte ham for Gina:

**Gregers.** Det passet da vidunderlig godt sammen.

**Hjalmar** (*fornøyet, reiser seg*). Ja, ikke sant, du? Synes du ikke at det passet vidunderlig godt sammen? (Ibsen, 1972c, s. 8).

Hjalmars sosiale ferdigheter er mangelfulle, og han mangler også evnen til å konversere med de innflytelsesrike gjestene grosserer Werle har på besøk i selskapet og er tydelig utilpass. Kammerherrenes bemerkninger om tokaiervin gjør Hjalmar usikker, og han spør om det er noen forskjell på årgangene og dummer seg ut. Fru Sørby redder ham fra situasjonen ved å komme med spydige, ertende bemerkninger til kammerherrene (Ibsen, 1972c, ss. 9-10). Senere, når Hjalmar kommer hjem og forteller om selskapet til kone og barn, er historien helt forandret. Det som egentlig var pinlig og ydmykende for Hjalmar har blitt omgjort til en historie om mestring:

**Hjalmar.** (*nynner*) Hå-hå-hå –; de fikk så menn høre noe av hvert.

**Ekdal.** Og det var til kammerherrene selv!

**Hjalmar.** Det er ikke fritt for det. (*henkastende*) Siden kom vi i en liten disputt om Tokayervin.

**Ekdal.** Tokayervin, du? Det er en fin vin, det.

**Hjalmar.** (*stanser*) Den *kan* være fin. Men jeg skal si deg, ikke alle årgangene er like fine; det kommer alt an på, hvor meget solskinn druene har fått (Ibsen, 1972c, s. 22).

Det er synet av faren som får Hjalmar til å forlate selskapet tidlig. Idet han får øye på gamle Ekdal i selskapet, farer han sammen i skam og nekter å vedkjenne seg ham (Ibsen, 1972c, s. 11). Hjemme hos Ekdals sitter Hedvig og venter utålmodig på sin far. Samtalen mellom mor og datter forteller oss mye om Hjalmar:

**Hedvig** (*lukker boken*). Nei, far bryr seg nu ikke stort om å lese, han.

**Gina.** (...) Det er svært hva her brukes av smør her i huset. Og så var det til spekepølse og til ost, - la meg se (*noterer.*) – og så var det til skinke – hm – (*summerer.*) Ja, der har vi straks -

**Hedvig.** Og så kommer ølet til.

**Gina.** Ja, det forstår seg. (*noterer.*) Det løper opp; men det *må* jo til.

**Hedvig.** Og så behøvde jo ikke du og jeg noe varmt til middag, siden far var ute.

**Gina.** (...) og så tok jeg jo også inn åtte kroner og femti for fotografiene. (Ibsen, 1972c, ss. 18-19)

På tross av at Hjalmar en gang studerte, bryr han seg lite om å lese. Videre påpekes hans dyre vaner når det kommer til mat og drikke, og det er kun Gina som bidrar økonomisk mens Hjalmar er det store pengesluket. Likevel virker Hedvig svært begeistret for sin far: ”Jeg gleder meg så umåtelig til at far skal komme hjem. For han lovte at han skulle be fru Sørby om noe godt til meg” (Ibsen, 1972c, s. 19).

Idet Hjalmar ankommer, blir han hilset som en herre ved Gina som kaster sytøyet fra seg og Hedvig som springer opp. I samtalen som følger lyver Hjalmar flere ganger i løpet av kort tid; da de påpeker at han er tidlig hjemme, hevder han at nesten alle dro samtidig. Videre forteller han at de var 12-14 personer til bords, men at han ikke fikk pratet med de andre gjestene fordi Gregers beslagla ham hele kvelden (Ibsen, 1972c, s. 21).

I mellomtiden har Gregers blitt overbevist om at grossererens er Hedvigs egentlige far, og reiser avgårde til Ekdals for å opplyse Hjalmar. Da Gregers ankommer, ivrer gamle Ekdal etter å vise ham det mystiske loftet, men Hjalmar nøler forlegent: ”Å nei, nei, nei far; ikke i aften. (...) Nei men, far, er det nu verd? Det er jo mørkt-” (Ibsen, 1972c, s. 29) Overfor Gregers later Hjalmar som at loftet kun er for farens del, men i virkeligheten er det et felles prosjekt mellom far og sønn: ”**Hjalmar** (*noe forlegen*). Dette her hører *far* til, skjønner du.” (Ibsen, 1972b, s. 30) Senere, da Hjalmar og gamle Ekdal går på jakt på loftet, vektlegger han igjen at han gjør det for farens del: ”Bare litt kaninjakt en gang imellem. Det er mest for fars skyld, kan du skjønne” (Ibsen, 1972c, s. 42).

Farens ulykke har preget Hjalmar, og i en samtale med Gregers forteller han at farens manglende mot til å ta sitt eget liv, var den mørkeste tiden i livet hans:

**Hjalmar.** (...) – å, det var forferdelige tider for meg, kan du tro. Jeg hadde rullegardinene nede for begge mine vinduer. Når jeg kikket ut, så jeg at solen skinnet som den pleier. Jeg begrep det ikke. Jeg så menneskene gå på gaten og le og snakke om likegyldige ting. Jeg begrep det ikke. Jeg syntes at hele tilværelsen måtte stå stille liksom under en solformørkelse. (...) I en sånn stund hadde Hjalmar Ekdal pistolen rettet mot sitt eget bryst. (...) I det avgjørende øyeblikk vant jeg seier over meg selv. Jeg ble i live. Men du kan tro der hører mot til å velge *livet* under *de* vilkår (Ibsen, 1972c, s. 45).

Med sin ideale fordring i tankene sammenligner Gregers Hjalmar med villanden og prøver å overbevise ham om at han lever i en forgiftet sump, og at han har ”gått til bunns for å dø i mørke” (Ibsen, 1972c, s. 46). Hjalmar avfeier dette, og det virker som han synes situasjonen



er ubehagelig. "(...) i mitt hus snakker man aldri til meg om uhyggelige ting" (Ibsen, 1972c, s. 46). Etter at Gregers har opplyst Hjalmar om grossererens og Ginas affære, proklamerer Hjalmar at han heretter skal legge hele sin energi i jobben og ta over budsjetteringen. Plutselig er han ikke interessert i loftet: "Snakk ikke til meg om det tøveri! Fra i morgen av setter jeg aldri mer min fot der inne på loftet" (Ibsen, 1972c, s. 55).

Hjalmar innser at det er grossererens og ikke han selv som forsørger faren økonomisk: "(...) hele mitt hjem, - det skylder jeg en begunstiget forgjenger!" (Ibsen, 1972c, s. 57). Da han i tillegg skjønner at det mest sannsynlig er grossererens som er Hedvigs biologiske far, avviser han datteren og sier at han ikke har noe barn: "Kom ikke nær meg, Hedvig! Gå langt bort. Jeg tåler ikke å se deg" (Ibsen, 1972c, s. 68).

Nyhetene virker allikevel ikke så opprivende for Hjalmar. Dagen etterpå ligger han på sofaen til Relling og snorker: "**Hedvig.** Sover han? Kan han sove? **Relling.** Ja, det later s'gu' til det" (Ibsen, 1972c, s. 73). Den åndelige rørelsen som Gregers forventer skal finne sted hos Hjalmar uteblir, som i stedet bestemmer seg for å flytte ut. Han nekter å se Hedvig og ønsker å skånes fra å se henne. Til Gregers forteller Hjalmar hvor glad han har vært i datteren, men han frykter at hun egentlig ikke gjengjelder følelsene, og at hun vil svikte ham til fordel for grossererens og fru Sørby. Idet Hjalmar uttaler "Hvis jeg så spurte henne: Hedvig, er du villig til å gi slipp på livet for meg? (*ler spatsk.*) Jo, takk – du skulle nok få høre hva svar jeg fikk!" (Ibsen, 1972c, s. 83) høres pistolskuddet. Hedvig blir funnet død på loftet, og Hjalmar reagerer med fortvilelse:

**Hjalmar** (*ligger og ser angstfullt opp på ham.*) Det kan da ikke være farlig? Hva, Relling? Hun blør nesten ikke. Det kan da ikke være farlig? (...) Nå, Relling, - Hvorfor sier du ingen ting?

**Relling.** Kulen er gått inn i brystet.

**Hjalmar.** Ja, men hun kommer seg da! (...) Jo, jo, hun må leve! Å gud velsigne deg, Relling, - bare et øyeblikk, - bare så lenge til jeg kan få sagt henne hvor usigelig jeg holdt av henne hele tiden! (...) Og jeg som jog henne fra meg som et dyr! (...) Aldri få gjøre det godt igjen! Aldri få si henne - ! (*knytter hendene og skriker oppad*): Å, du der oppe - ! - Hvis du er da! Hvi gjorde du meg dette! (...) (Ibsen, 1972c, ss. 85-86)

Gina ber Hjalmar om å roe seg, og mens de bærer Hedvigs døde kropp sammen sier Hjalmar sin siste replikk: "Å Gina, Gina, holder du dette ut!" (Ibsen, 1972c, ss. 85-86).

### 3.3.2 Forsvar, selvbedrag og livsløgn

Hjalmar Ekdals forfengelige og selvhøytidelige væremåte gjør at mange leser ham som en komisk figur, og allerede innledningsvis blir disse karaktertrekkene tydeliggjort. Da Gregers påpeker at Hjalmar har lagt på seg og at han ser fyldig ut, snur Hjalmar dette til noe positivt:

”Hm, svær kan man vel ikke kalle det; men jeg ser rimeligvis noe mandigere ut enn den gang” (Ibsen, 1972c, s. 5). Hjalmar påtar seg også æren for at kona, Gina, har fått en slags dannelse: ”Nei, livet oppdrar, ser du. Den daglige omgang med *meg* - ; og så kommer der jo jevnlig et par begavede mennesker til oss” (Ibsen, 1972c, s. 7). Hjalmars forfengelighet kommer også til syne ved at han higer etter komplimenter fra den personen som forguder ham mest, datteren. I en samtale med Hedvig, der de begge beundrer hans utseende, påpeker Hjalmar på komisk vis at håret hans er lokket og ikke krøllete:

**Hjalmar.** (...) Og en sånn løs og ledig husdrakt passer også bedre til min hele skikkelse. Synes ikke du det, Hedvig? (...) Når jeg således slår halstørkelet ut i et par flagrende ender - ; se her! Hva?  
**Hedvig.** Ja, det tar seg godt ut til knebelsbarten og til det store krøllete håret.  
**Hjalmar.** Krøllet vil jeg ikke egentlig kalle det; jeg vil snarere si lokket.  
**Hedvig.** Ja, for det er så storkrøllet.  
**Hjalmar.** Egentlig lokket (Ibsen, 1972c, s. 23).

Lorentzen beskriver Hjalmars hjelpsløshet som et resultat av farens fall: ”Hjalmars hjelpsløshet skyldes ikke et ødelagt forhold til faren, men at faren har trukket sønnen med seg i fallet slik at Hjalmar ikke evner å se verken seg selv eller verden med realistiske øyne” (2012, s. 66). Hjalmars sinn har forblitt uutviklet på grunn av rullegardinene han trakk ned ved familiens ruin. Dette resulterer i at han blir overlatt til de andres innfall, og han er ikke selv i stand til å gjennomskue noen (Lorentzen, 2012, ss. 70-71). Else Høst ser i likhet med Lorentzen Hjalmar som en lettpåvirkelig og svak karakter, og skriver at han ”(...) hadde et fordelaktig utseende og et vinnende vesen, men viste seg å være en svak karakter da ulykken ramte hans far” (Høst, 1967, ss. 50-51). Nissen avfeier imidlertid idéen om den lettpåvirkelige Hjalmar Ekdal:

(...) saken er at han aldeles ikke er så påvirkelig. Det er faktisk umulig å få ham ut av hans fiktive kampposisjon. Han er meget sterk i å holde stillingen. Nettopp det er det man nesten alltid ser hos den engstelige og den nervøse. Det er da ikke fordi han er svak at han efterligner andre, men fordi han har opp tatt dette som et ledd i sin kampmetode (Nissen, 1973, ss. 21-22).

I stedet for å være lettpåvirkelig og svak mener Ingjald Nissen at Hjalmar Ekdal er engstelig og nervøs, og et eksempel på hvordan mennesket bygger seg forsvarssystemer. Han fremstår som en nærtakende person, hvis sårbarhet er stor: ”I slike tilfeller pleier den engstelige å tilrettelegge seg en hel fiktiv livslinje, orientert ut fra et fiktivt mål. Hjalmar Ekdals fiktive mål er å heve det Ekdalske navn til heder og verdighet” (Nissen, 1973, s. 19). Hans fiktive mål manifesterer seg i oppfinnelsen, eller livsoppgaven, og med den ønsker han å skaffe sin far oppreisning: ”(...) jeg vil redde den skibbrudne mann (...)” (Ibsen, 1972c, s. 44). Nissen beskriver dette målet som en maske som dekker over Hjalmars ønske om å hevde seg selv:

Han angir at han tenker på sin far, den sølvhårede gubbe, og at hans mål er igjen å skaffe ham rett til å bære løytnantsuniformen. Men dette mål er i seg selv en maske. Det dekker over at det er Hjalmar Ekdal selv som skal heves opp. (...) Den fiktive ledelinje kan da karakteriseres slik: Hjalmar Ekdal søker å heve seg selv opp under skinn av at han alltid ofrer seg for andre (Nissen, 1973, s. 19).

Nissen beskriver Hjalmar Ekdals liv som et sammenhengende system av sjelelige utveier og utflukter, en nevrotikers livsplan (Nissen, 1973, ss. 25). Det tidspunktet der Hjalmar avveier selvmord, men ikke gjennomfører er avgjørende for ham: "Overfor kameratene og samfunnet har dette vært et alvorlig nederlag for ham. Alt her er han drevet over i sikringsforanstaltningene. Hans egen personlighet er blitt borte bak den fiktive personlighet" (Nissen, 1936, s. 15). At Hjalmar ikke har noen personlighet, påpekes senere av dr. Relling: "(...) Hvis han noensinne har hatt ansats til den slags abnormiteter som De kaller personlighet, så er både røttene og trevlene blitt grundig ekstirpert allerede i gutteårene; det kan jeg forsikre Dem" (Ibsen, 1972c, s.73).

På loftet lever gamle Ekdal ut fantasien som mektig jeger på Høidal, og Hjalmar hjelper faren med å designe og bygge familien Ekdals familieteater, det dr. Relling refererer til som livsløgnens sted. Det imaginære stedet tillater gamle Ekdal å se Nordens skoger, samtidig som Hjalmar fungerer som hovedarkitekt og den oppfinneren han ønsker å være. Dette konstruerte bildet blir imidlertid brutt ned av Gregers Werle som overtaler Hjalmar til å se seg selv som et offer og røper at det er Werle som er den egentlig herren av loftet.

Å være familiens overhode, far i familien og for familien, var viktig på 1800-tallet, og innledningsvis innbiller Hjalmar seg at han oppfyller den todelte rollen:

At the opening of the play, Hjalmar enacts an image of self that locates him at the center of his household: he is a hero, the family's self-sufficient breadwinner, and, of course, Hedvig's father" (Gerland 1990/91, ss. 357-358).

Hjalmar har en tydelig posisjon i familien, han blir forgudet av datteren og er hjemmekjær: "(...) La det kun være trangt og tarvelig under vårt tak, Gina. Det er dog hjemmet. Og *det* sier jeg: her er godt å være" (Ibsen, 1972c, ss. 25-26). Han er likevel på ingen måte en forsørger og far *for* familien. Familiebedriften og alt det økonomiske er det Gina som tar seg av, og pengene Gamle Ekdal får av Werle utgjør en viktig inntekt. Da det i tillegg blir klart at Hedvig ikke er hans datter, forsvinner hele grunnlaget for at Hjalmar skal kunne karakteriseres som maskulin. Det kjølige samlivet mellom Gina og Hjalmar begrunner Nissen med at Hjalmar sannsynligvis i noen grad lider av impotens:

Hedvig er ikke hans barn, og han har levet i ekteskap med Gina i 15 år uten at de får noen barn. Preventive midler var ikke å få i bruk på den tid, og Hjalmar Ekdal var heller ikke den mann at han i

tilfelle kunne anvende disse midler. Arten av hans impotens må tenkes som hysterisk. Det er rimeligvis aldri kommet et vellykket samleie mellom ham og Gina, og hans lystfølelse er slått over på andre nytelser. Maten spiller en viktig rolle for ham (Nissen, 1973, s. 18).

Illusjoner, ifølge Price, er ikke en motsetning til virkelighet, men heller en del av det, og ved en slik forståelse kan man også forstå farskapet som en del av patriarkatet. "In patriarchy (of which we are not yet rid) the father is elevated to unreal heights; with adolescence and adulthood he inevitably suffers a fall. Illusion and disillusion are of a piece" (Price, 2006, s. 842).

### 3.3.3 Hysteri, nevroser og angst

Barndommen har spilt en avgjørende rolle for Hjalmar Ekdal, og det som av Gregers blir beskrevet som en kjærlighetsfull oppdragelse, blir av dr. Relling avfeid som en oppdragelse av to forskrudde og hysteriske tantefrøkner. Gregers innvender at det var kvinner som aldri lot den ideale fordring gå i glemmeboken:

Hermed er bildet av hans seksualoppdragelse gitt. Den har nok vært egnet til å knuse sterkere naturer enn Hjalmar Ekdal. Hans seksualliv er rimeligvis blitt infantilt fiksert, og han er forblitt sjelelig bundet til de to oppdragerinner. (...) Alt her er Hjalmar blitt sjelelig kuet og han har begynt å utforme den metode som preger hans livsstil: å seire ved å gi etter (Nissen, 1973, s. 16).

Dr. Relling hevder at Hjalmar's ulykke er at han alltid har "blitt holdt for et lys" (Ibsen, 1972c, s. 24). De sosiale konvensjonene har blitt viktige for Hjalmar, og han har fulgt faren sin – som blir beskrevet som et fe – som et eksempel og utvikler et mindreverdighetskompleks: "Stående mellom en far som selv lå under for de sosiale vurderinger og de to tantefrøkener som var bærere av de sosiale vurderinger, er guttens manøvreringslinje blitt den angstfylte: å nå opp til de ideale fordringer (Nissen, 1973, s. 16).

Ifølge Freud er den seksuelle funksjonen svært kompleks, og når som helst i prosessen kan forstyrrelser oppstå. Disse forstyrrelsene refererer han til som fysisk impotens (Freud 1926, ss. 718-719). Symptomene er en konsekvens av undertrykkelsen, og undertrykkelsen forlater jeg'et når det - kanskje på befaling fra over-jeg'et - nekter å assosiere seg med den instinktive objektsbesetningen som har oppstått i det'et. Undertrykkelsen som fører til ulyst kan igjen resultere i angst (Freud 1926, s. 720).

Freud beskriver angst som en affektiv tilstand, det vil si en kombinasjon av enkelte følelser og nytelse-smerte serier med korresponderende inversjoner og oppfatningen av disse. Videre eksisterer det to distinksjoner for angst: objektiv angst og nevrotisk angst, der førstnevnte er en ekstern og forståelig reaksjon på fare, og sistnevnte er intern og meningsløs. Nevrotisk angst er resultatet av en frykt for egen libido og kan observeres i tre former:

Firstly, we have freefloating, general apprehensiveness, ready to attach itself for the time being to any new possibility that may arise in the form of what we call *expectant dread*, as happens, for instance, in the typical anxiety-neurosis. Secondly, we find it firmly attached to certain ideas, in what are known as *phobias*. (...) Thirdly and finally, we have anxiety as it occurs in hysteria and in other severe neuroses(...) (Freud 1932, s. 840)

I nevrotiske tilstander vil bevegeligheten også kunne bli forstyrret. Hemninger i arbeid er et vanlig isolert symptom der subjektet føler at arbeidet er lite lystfylt. Dersom hemningen skyldes en hysterisk tilstand, vil fysiske hindringer gjøre det umulig å fortsette arbeidet. Om subjektet derimot har en tvangslidelse (obsessive neurotic), vil personen med vilje bli distraheret fra arbeidet slik at det må utsettes (Freud 1926, s. 719). Det er den siste kategorien Hjalmar faller innunder. Han er tydelig sår når det kommer til kommentarer som har med arbeid å gjøre, og samtidig opptrer Gina som en mor for Hjalmar. Scenen der hun påpeker arbeidet som må gjøres minner om en forelders anmodning om å gjøre ”lekser først og leke etterpå”:

**Gina.** Ja ja da; og så kan du jo få arbeide litt imens.

**Hjalmar.** Jeg sitter jo og arbeider! Jeg arbeider jo alt hva jeg orker!  
(*sitter en stund og pensler på fotografiet; det går tregt og med ulyst*).  
(...)

**Gina.** (...) du kan godt bruke bordet en stund til.

**Hjalmar.** Å jeg synes du ser jeg sitter her og bruker bordet alt det jeg kan!

**Gina.** For så er du fri siden, ser du (Ibsen, 1972c, ss. 36-37).

Da Gina påpeker at Hjalmar ikke har tid til å jobbe med utbedringene av loftet sammen med faren, blir han også tydelig irritert. Hjalmars motvilje mot å jobbe er gjennomgående i stykket, og hvis det er problemer med familiebedriften deres legger han ansvar og skyld over på henne:

**Hjalmar.** (...) Er her kanskje kommet inn nye bestillinger også?

**Gina.** Nei dessverre; i morgen har jeg ikke annet enn de to portrettene som du vet.

**Hjalmar.** Ikke noe annet? Å nei, når man ikke griper seg an, så –  
(...)

**Hjalmar.** Det var jo å vente. Når man ikke er *om* seg, så – Man må ta seg riktig sammen, Gina! (Ibsen, 1972c, s. 25).

Den nervøse og engstelige unnviker positivt arbeid og vender heller fokuset mot å “bli rik, mektig og anerkjent” (Nissen, 1973, s. 22), og her kommer Hjalmar Ekdals livsoppgave inn. Til Gregers forteller Hjalmar at han overlater ansvaret for de løpende forretningene til Gina fordi han selv jobber med en oppfinnelse som skal gjenreise Ekdalsfamiliens ære. Da Gregers spør når oppfinnelsen blir ferdig, avfeier Hjalmar ham og hevder det er umulig å fastslå: ”du må ikke spørre meg om sånne enkeltheter som tiden” (Ibsen, 1972c, s.45). Gjentatte ganger

diskonterer Hjalmar oppfinnelsens resultater. Først er det faren som skal nyte fruktene, men neste gang er det Hedvig som er mottakeren, og aller sist er det familiens æresgjeld til grosserer Werle den skal betale (Høst, 1967, ss. 61-62). Mistanken om at oppfinnelsen bare er et skalkeskjul blir bekreftet senere, idet Hjalmar er i ferd med å gå ifra hus og hjem og Gregers igjen spør om oppfinnelsen:

**Hjalmar.** Å tal ikke om oppfinnelsen. Det har kanskje lange utsikter med den.

**Gregers.** Så?

**Hjalmar.** Ja herre gud, hva vil du egentlig jeg skal oppfinne? De andre har jo oppfunnet det meste i forveien. Det blir vanskeligere dag for dag - (Ibsen, 1972c, ss. 81-82).

Den nervøse mannens hovedbekymring er nesten alltid at han ikke er mandig nok (Nissen, 1973, s. 22). Hos Hjalmar blir dette tydelig blant annet når han korrigerer Gregers og sier at han har fått et mer mandig utseende, og at han har brede skuldre til å bære livets byrde: ”Kompensasjonen for Hjalmar Ekdals grenseløse følsomhet, som går over i sentimentalitet, er hans grusomme hårdhet. Han lar alt gå ut over Hedvig. Han vil ikke se henne” (Nissen, 1973, s. 25).

### 3.3.4 En kjærlig eller neglisjerende far?

Hvorvidt Hjalmar – på tross av sine mangler – er en kjærlig far, enes ikke teoretikerne om. John Northam beskriver forholdet mellom far og datter som ubehagelig: ”It is a very unpleasant display, not improved by the way Hedvig instinctively uses wheedling and flattery to bring him around” (1973, s. 120). Ifølge Machuraju er Hjalmar en manipulerende person, noe som tydeliggjøres ved at Hedvig og Gina alltid tripper rundt ham og sørger for at han er fornøyd (Machiraju 1992, s. 137). Rachel Price og Jørgen Lorentzen legger begge vekt på farskap i sine analyser av *Vildanden*, men på tross av at de begge argumenterer ved filosofisk refleksjon, nærlesing og ved å plassere stykkene i historisk kontekst, har de svært ulike oppfatninger av Hjalmar Ekdal: ”Lorentzen reads Hjalmar Ekdal, a major character in the play, as a loving father; I read Hjalmar as a neglectful father ” (Price, 2006, s. 837).

Price sammenligner leserens posisjon overfor en tekst lik barnets til en distansert forelder, der det ambigøse ofte blir tolket som støttende. I Hjalmars tvetydige replikker kan leseren derfor finne det hun selv ønsker, i likhet med Hedvig som, ifølge Price, søker en kjærlighetserklæring i Hjalmars tvilsomme handlinger (Price, 2006, s. 838).

Det første møtet mellom Hjalmar og Hedvig i *Vildanden* er sårt idet datteren kommer løpende mot ham i døren, spent på hva han har tatt med fra selskapet til henne. Hjalmar har glemt overraskelsen han lovet henne, men i stedet gir han henne spiseseddelen som de hadde

ved middagsselskapet og tilbyr seg å beskrive hvordan rettene smaker (Ibsen, 1972c, ss. 23-24). Hedvig blir tydelig skuffet, og Hjalmar reagerer med oppgitthet og irritasjon, men avsporer raskt til villanden:

**Hjalmar** (*driver om på gulvet*). Det er da også de utroligste ting en familieforsørger har å tenke på; og glemmer en bare det aller ringeste, - straks skal en se sure miner. Nå, en venner seg til *det* også. (*stanser ved ovnen hos den gamle.*) Har du kikket inn der i aften, far? (Ibsen, 1972c, s. 24).

Av mange har scenen blitt tolket som et tydelig bevis på Hjalmars selvsentrerte vesen, men her har imidlertid Lorentzen et interessant poeng; om Hjalmars forglemmelse hadde vært en vane, ville ikke Hedvig blitt lei seg. Hun ville heller ikke tilgitt ham så raskt etterpå:

Disse reaksjonene bekrefter denne scenens singularitet i relasjonen mellom far og datter, og understreker at dette er noe som Hedvig ikke er vant til, fordi Hjalmar normalt viser en omsorg og kjærlighet for datteren, som gjør tilgivelse mulig (Lorentzen, 2012, s. 69).

Noe Hedvig og Gina imidlertid er vant til er Hjalmars stadige humørsvingninger, som også går utover familien. Dette antydes først i en samtale mellom Gina og Hedvig, der Gina foreslår at de skal glede Hjalmar med nyheten om det ekstra værelset i leiligheten som de har fått leid ut, men Hedvig mener at de skal spare det til senere: "(...) i kveld er far godt opplagt allikevel. Det er bedre at vi har *det* med værelset til en annen gang" (Ibsen, 1972c, s. 20). Senere den kvelden blir allikevel Hjalmar i dårlig humør fordi Gina påminner ham om jobb, men stemningen snur idet Hedvig tilbyr ham øl:

**Hjalmar**. (...) Jeg behøver ingen gleder her i verden. (*driver om.*) Jo, jeg skal så menn arbeide i morgen; det skal ikke mangle på det. Jeg skal visst arbeide så lenge mine krefter strekker så – (...)

**Hedvig** (*livlig*). Far, skal jeg ikke sette inn en flaske øl?

**Hjalmar**. Nei aldeles ikke. Der behøves ingen ting for meg, -- (*stanser.*) Øl? – Var det øl du talte om? (Ibsen, 1972c, s. 25).

Hjalmar lar seg først friste av ølet, men i en mye sitert replikk besinner han seg og uttaler "Ikke øl i en sådan stund. Gi meg fløyten" (Ibsen, 1972c, s. 25). Høst mener at replikken, ved siden av å være komisk, er "en slags åndens seier over materien i lilleputtformat" (Høst, 1967, s. 58) og viser at Hjalmar mangler sans for tingenes proporsjoner: "Den som taler slik, er et menneske for hvem bagateller i egen tilværelse vokser til store begivenheter" (Høst, 1967, s. 58).

Hjalmar proklamerer ofte sin kjærlighet for Hedvig, men han setter gjentatte ganger egne interesser først. Dette blir spesielt tydelig da Hjalmar ønsker å jobbe med loftet fremfor å arbeide med familiebedriften, og Hedvig kommer bort til ham. Hjalmar skaper seg og forteller om faren som ikke vil klare å bygge vantrauet alene, og han nærmest driver Hedvig

til å tilby seg å overta retusjeringen. Vel vitende om at det ikke er bra for henne takker Hjalmar ja, men fraskriver seg samtidig alt ansvaret: ”Men ikke forderv øynene! Hører du det? Jeg vil ikke ha noe ansvar; du må selv ta ansvaret på deg, - det sier jeg deg” (Ibsen, 1972c, s. 38).

Melanie Klein skriver om hvordan barn relaterer til forelderen på todelt vis ved å dele inn i en ”dårlig” og en ”god” side. På denne måten kan barnet trygt vise både aggressivitet og kjærlighet til forelderen. Når en forelder ikke er god nok, skaper det en angst i barnet som gjør at en annen person, for eksempel bror, søster eller besteforelder tar over rollen som den ”gode”. En kjæledyr kan også fungere som et objekt for å hjelpe barnet til å stilne angsten: ”Is the wild duck such a pet helping Hedvig cope with the enigmatic, even painful meaning of her father’s messages?” (Price, 2006, s. 842).

Det som taler til Hjalmar's fordel er den gode atmosfæren hos Ekdals der alle sceneanvisningene gir positive konnotasjoner. Relasjonene mellom familiemedlemmene virker å være preget av tillit og omsorg. Alle som tar inn hos Ekdals trives godt, både villanden og Gregers. I tillegg får de jevnlig besøk av Dr. Relling og Molvik (Lorentzen, 2012, ss. 67-68, 70).

Lorentzen beskriver Hjalmar Ekdal som en kjærlig, men hjelpeløs far. Han har forsøkt å realisere et sant ekteskap og gi Hedvig et liv i kjærlighet. Likevel har hans omsorgsevne tydelige begrensninger: ”Selvmedlidenheten gjør det til tider vanskelig å vise reell omsorg. (...) Hjalmar er ikke en voksen og ansvarlig far. Han liker å bli sett opp til som far i huset, men han opptrer ikke med den autoritet som skulle tilsi at han faktisk er det” (Lorentzen, 2012, s. 70, 71).

Det tvetydige i Hjalmar's replikker og handlinger gjør at han kan tolkes på ulikt vis, eller som Price skriver, at en selv finner det en ønsker. Min tolkning av Hjalmar ligger nærmere Lorentzen enn Else Høst og Macharaju; jeg leser ham ikke som en manipulerende karakter, men en karakter med klare mangler, som på flere vis minner om et barn. I likhet med Ingjald Nissen ser jeg nervøse og engstelige trekk hos Hjalmar. At han med vilje lar seg distrahere fra arbeid, kan i et freudiansk perspektiv tyde på en tvangslidelse som skyldes nevrotisk angst og frykt for egen libido. Det Nissen beskriver som den infantile seksualiteten hos Hjalmar Ekdal kan forklares med oppdragelsen av det som interessant karakteriseres som *to hysteriske* kvinner.

Hjalmar Ekdal er ingen far *for* familien. Ekdals blir i stor grad forsørget av Werle, og det egentlige arbeidet med familiebedriften er det Gina som står for. Hjalmar har likevel en



tydelig posisjon i familien og kan beskrives som en far *i* familien. Han fremstår som en motsetning til Bernick og en rekke av Ibsens andre fedre nettopp fordi han har, slik jeg leser stykket, en god relasjon med sitt barn. På tross av at han ikke er Hedvigs biologiske far og ikke oppfyller rollen som forsørger, er han kanskje den tydeligste faren *i* familien gjennom Ibsens forfatterskap.

### 3.3.5 Gamle Ekdal

I *Vildanden* fremstår Gamle Ekdal som en kuet og alkoholisert tiggerskikkelse.

Innledningsvis må han be tjener Pettersen pent om lov for å få komme inn på kantoret der han jobber, og idet han forlater huset til Grosserer Werle unnskylder Ekdal seg og unngår å møte blikkene til menneskene som deltar i selskapet:

**Ekdal.** *ser ikke op, men gjør korte buk til siderne i det han går og mumler*

Ber om forladelse. Er kommen den gale vejen. Porten lukket; – porten lukket. Ber om forladelse (Ibsen, 1972c, s. 11).

Tidligere har Ekdal vært løytnant og drevet Høydalsverket sammen med Grosserer Werle, men på grunn av ulovlig skoghogst har han tilbragt tid i fengsel, mistet sin sosiale status og lever sammen med sønnen Hjalmar og familien hans. Ekdal blir ikke bare straffet, men også sveket av sin kompanjong og kamerat, Grosserer Werle. Ved tilbakekomsten er mannen som svek ham en av byens fremste menn (Lorentzen, 2012, s. 64).

I likhet med sin sønn har gamle Ekdal også trekk som kan tolkes i retning av det komiske. Han bærer preg av å være alkoholisert ved at han mumler mye som er vanskelig å tolke, og det kan virke som han lever i en egen verden. I komedien er beruselse og ufrivillige brudd på vedtatte normer for god oppførsel sentralt: ”Til alle tider har derfor påvirkede personer og alt som har med alkohol å gjøre, hatt en sikker plass i komedien” (Høst, 1967, s. 78). Etter ydmykelsen hos grosserereren, bringer han konjakken hjem, skjult i frakkelommen. Han henter varmt vann i kjøkkenet, forsvinner inn på sitt værelse og tror Gina og Hedvig er uvitende om toddyen han skal nyte i fred. Da Hjalmar senere er kommet hjem, og Gregers kort tid etterpå ankommer, demonstrerer han alkoholens virkninger ved sin ustø gange, ikledd sin gamle uniform og selvsikre holdning (Høst, 1967, s. 79).

Ekdal er ikke lenger i stand til å forsørge seg selv, og ved siden av å ha mistet sin sosiale status, er han også fratatt rollen som familiens overhode og far. Han har gått fra å være løytnant og jeger til å falle ned i umannligheten. Ekdal prøver å opprettholde sin egen maskulinitet, noe som kommer til syne på flere vis. Som tidligere løytnant har Ekdal en

uniform, men denne kan han kun bære innendørs: ”(...) De ser på munduren. Jeg spør ikke noen om lov til at bære den her inde. Bare jeg ikke går i gaderne med den, så –” (Ibsen, 1972c, s. 28). Ekdal er også opptatt av pipen sin, som blir nevnt flere ganger i stykket:

**Ekdal.** Ja nok! Hm, tror, jeg vil stoppe pipen først; – må nok renske den også. Hm.

*(Han går ind i sit værelse.)*

**Gina.** *(smiler til Hjalmar)* Renske pipen, du (Ibsen, 1972c, s. 24).

Pipen, som er et kjent fallossymbol, kan være et forsøk på å holde på sin egen maskulinitet, og det samme kan sies om jaktvåpenet hans og uniformen: ”Gamle Ekdal har mistet sin mannlighet og forsøker å gjenopprette denne metaforisk sett gjennom å ta på seg sin gamle løytnantsfrakk en gang iblant (...)” (Lorentzen, 2012, s. 64). Gregers påpeker at Ekdal har vært en dyktig jeger, men Ekdal kan kun være jeger og mann innenfor husets fire vegger. Dette blir også påpekt av Hjalmar som forteller om faren, nedstammet fra to oberstløytnanter, som måtte bytte ut den militære uniformen med fengselsdrakt og hans høyeste ønske om å returnere til uniformen:

**Hjalmar.** (...) Hver gang vi fejrer en liden familjefest – som Ginas og min bryllupsdag, eller hvad det nu kan være – da træder oldingen her ind iført sin løjtnantsuniform fra lykkens dage. Men banker det så bare på gangdøren, – for han tør jo ikke vise sig for fremmede, ved du, – da piler han ind i sit kammer igen, så fort som de gamle ben vil bære ham. Sligt er sønderlidende for et sønnhjerte at se på, du! (Ibsen, 1972c, s. 45).

Etter arrestasjonen forsøkte Ekdal å ta sitt liv med pistolen, men Hjalmar forteller at faren ikke turte, og at sjelen hans allerede var ruinert. Hjalmar beskriver farens forbrytelse beskrives med ord som ”ulykke” og ”uvær”, og i en dialog med Gregers forteller Hjalmar at faren led et ”skipbrudd” før han ble arrestert:

**Hjalmar.** (...) skipbrud led han allerede da uvejret brød løs over ham. Da disse forfærdelige undersøgelserne stod på, var han ikke længer sig selv. Pistolen der henne, du, – den, som vi bruger til at skyde kaniner med, – den har spillet en rolle i den ekdalske slægts tragedie. (Ibsen, 1972c, s. 44)

Hjalmars ønske om å gjenopprette farens stolthet må tolkes som at relasjonen mellom de to er god, noe som også kommer til syne med felles loftsprosjekt. Gjennom stykket er også Hjalmar kjærlig og omsorgsfull overfor faren, og omtaler han som bestefar, den stakkars gubbe, gamlefar og den gråhærdede: ”(...) men stort sett tiltaler han faren som far og anerkjenner relasjonen mellom dem” (Lorentzen, 2012, s. 66).

Villanden, som gamle Ekdal reddet fra Pettersen, er svært viktig for ham. Med én gang han kommer hjem fra Werle titter han inn til henne, og han er tydelig stolt: ”En annen

gang kan De få se henne riktig”(Ibsen, 1972c, s. 31). Det er derfor rart at far og sønn går på jakt i det samme loftet som villanden befinner seg i.

*(Hedvig går hen og åpner på klem; gamle Ekdal kommer ind med et friskt kaninskind; hun lukker efter ham.)*

Ekdal. God morgen, mine herrer! Har havt god jakt idag. Har skudt en stor en.

Hjalmar. Og så har du flådd den før jeg kom –!

Ekdal. Har saltet den også. Det er godt, mørkt kjød, det kaninkjødet; og så er det sødt; smager som sukker.

God appetit, mine herrer! (*går ind i sit værelse*) (Ibsen, 1972c, s. 48)

I *Mythic Patterns in Ibsen's Last Plays* (1970) bemerker Orley Holtan at Gamle Ekdal virker svært redd for skogen. Han frykter ikke bjørnene som han tidligere jaktet på, men heller mystiske hevneaktige krefter i skogen selv (Holtan, 1970, s. 43). Ekdal forteller at det er på grunn av skogen at han ikke kan jakte mer og han virker engstelig når Gregers forteller at skogen er mer uthogd enn tidligere. ”**Ekdal.** Hugget ut? (*saktere og liksom redd.*) Det er farlig gjerning, det. Det drar efter seg. Der er hevn i skogen” (Ibsen, 1972c, s. 29).

At den én gang store skogen med bjørner har blitt redusert til et loft med gamle juletrær og kaniner, virker ikke å plage Gamle Ekdal: ”In fact, when Gregers suggests that he return to the real Høydal forest, he is astonished at the thought and insists that Gregers be shown the substitute forest in the loft” (Holtan, 1970, s. 43). Ifølge Holtan tror Gamle Ekdal fullt ut på loftet. Han er lykkelig når han leker jeger fordi han er mye tryggere der enn i den virkelige verden:

**Relling.** (...) Også den gamle løytnanten da! Men han har nu riktignok funnet på kuren selv. Ja, hva mener De om det at han, bjørnejegeren går der inne på mørkeloftet og jager kaniner? Der er ikke lykkeligere skytter til i verden enn han, den gamle mannen, når han får tumle seg der inne mellom alt skrapet. De fire-fem fortørkede juletrærne som han har gjemt på, de er for ham det samme som hele, store, friske Høydalsskogen; hanen og alle de hønsene de er storfugl i furutoppene de; og kaninene, som humser bortefters loftsgulvet, det er bamsene som han gir seg i kast med, han, den spreke friluftsgubben. (Ibsen, 1972c, s. 75)

For gamle Ekdal er loftet en nødvendighet for å overleve og det redder en del av hans egen selvrespekt: ”Den gamle havarists jakt i sin innbilte skog er nok ekte komedie, men den er også iblandet forståelse for et menneske livet har faret hårdt med, og som til trøst finner tilbake til det barnlig naive grunnlag i seg selv” (Høst, 1976, s. 80).

### 3.3.6 Haaken Werle

Av Ibsens fedre må grosserer Werle være den som er mest forhatt av sin egen familie. I sterk kontrast til Hedvig og Hjalmar som uttrykker kjærlighet til sine fedre, viser Gregers kun en hatsk bitterhet overfor sin far. Lorentzen hevder at Werle minner om Helmer og Bernick i

den forstand at de alle fremstår som patriarker, villige til å gjøre alt for å redde seg selv "(...) inkludert å avskrive sin egen sønn" (Lorentzen, 2012, s. 58).

Ifølge Freud er konflikter uunngåelige for mennesker, og livet vårt består av en serie konfliktsituasjoner. Men der enkelte mennesker, som for eksempel Hjalmar Ekdal tar konflikten på seg og inn i sitt sinn, hører grosserer Werle til de menneskene som plasserer den utenfor seg (Nissen, 1973, s. 27).

Her har Ibsen igjen vært inne på et interessant psykologisk problem. Det viser seg at de mennesker som tilsynelatende ikke har så mange konflikter i sitt indre, som har hva man kaller et fast grep om livet, som er hva man forstår ved livsdyktige, har en tendens til å fremkalle konflikter i sine omgivelser. De avviker konflikten fra sitt indre og henlegger den til den ytre verden (Nissen, 1973, s. 27).

Else Høst beskriver grosserer Werle som en mann uten samvittighet og en "urokkelig evne til å tilskrive de ulykker han har avstedkommet, svikt i karakteren hos dem det er gått ut over" (Høst, 1967, s. 91). Grosserer Werle ordner, bygger opp og arrangerer en uvirkelig virkelighet i virkeligheten. En hel fiktiv verden oppstår som følge av Werles handlinger: "Hans sjelelige forsvarsmiddel er hemmeligholdelsen. Grosserer Werle redder seg selv. Men den som-om-verden han arrangerer, blir sammen med Hjalmar Ekdals indre som-om-verden til et kosmos og uvirkeligheter hvor Hedvig går til grunne" (Nissen, 1973, s. 28).

Grossererens verden holder så lenge ingen rører ved den.

Han bærer hovedskylden for at hans eget ekteskap brøt sammen og hans hustru gikk ynkelig til grunne. Han har gjort sin sønn hjemløs og rotløs i tilværelsen. Han har kastet all skyld over på et annet menneske som kanskje hadde mindre ansvar enn han selv. Han har lokket en ubefestet kvinne i ulykke og løpt fra følgene. Han har narret en troskyldig ung mann til ekteskap og farskap (Høst, 1967, s. 90).

Innledningsvis blir grosserer Werle presentert som en mann med mange seksuelle eskapader og liten kontakt med egen sønn. Leietjeneren Jensen beskriver Werle som en "svær bukk" undrer seg over at selskapet som arrangeres er for grossererens sønn: "Aldri visste jeg før at grosserer Werle hadde noen sønn" (Ibsen, 1972c, s. 3). Grossererens tjener, Pettersen, forteller at sønnen besøker, og den minimale kontakten mellom far og sønn blir presisert av Gregers selv: "(...) Min far skriver alltid så kort til meg (...)" (Ibsen, 1972c, s. 8).

Etter å ha snakket med Hjalmar konfronterer Gregers faren med den ulovlige hogsten som gamle Ekdal ble dømt for. Werle innrømmer indirekte at han selv var skyldig, i hvert fall medskyldig, i forbrytelsen:

**Gregers.** Løytnant Ekdal hadde nok ikke selv rede på hva han foretok seg.

**Werle.** Kan gjerne være. Men kjensgjerningen er nu den at han ble dømt og jeg frifunnet (Ibsen, 1972c, s. 13).

Det er tydelig at Werle synes det er ubehagelig å snakke med sønnen, men Gregers fortsetter den avhørslignende samtalen. Rett før Gregers' mor døde, fortalte hun sønnen at det var noe imellom Werle og Gina Ekdal, den gang Gina Hansen. Hjalmars historie om hvordan grosserereren har hjulpet dem med giftermål og etablering, overbeviser Gregers om at moren hadde rett. Werles ekteskap fungerte ikke, og i splittelsen har Gregers tatt morens parti:

**Werle.** (...) Hun og du, - I holdt alltid sammen. Det var henne som fra først av fikk ditt sinn vendt bort ifra meg.

**Gregers.** Nei, det var alt det hun måtte lide og døyе til hun bukket under og gikk så ynkelig til grunne (Ibsen, 1972c, s. 14).

På grunn av sitt stadig dårligere syn ønsker Werle at sønnen skal overta styringen av firmaet, for at han selv kan trekke seg tilbake. Han forteller Gregers at han er ensom og vil gifte seg med frøken Sørby. Werle ønsker sønnens velsignelse, men Gregers på sin side mistenker at farens hensikter er å få ham hjem, slik at de kan skape en illusjon av å være en familie: "Når har her vært familieliv? Aldri så lenge jeg kan minnes. Men *nu* har man saktens behov for en smule av den slags" (Ibsen, 1972c, s. 17). Werle innser at avstanden mellom ham og sønnen er for stor, og Gregers forlater ham for sin livsoppgave.

Bekymret for hva Gregers skal stille i stand, banker Werle på hos Ekdals, der hans sønn har innlosjert seg. Gregers bebreider Werle for sin egen dårlige samvittighet, og forteller at redselen han følte overfor faren gjorde det umulig å konfrontere ham tidligere:

**Gregers.** Jeg vovet meg ikke til det; så feig og forskremt var jeg. Jeg var så usigelig redd for deg – både den gang og lenge bakefter.

**Werle.** Den redsel er gått over nu, later det til (Ibsen, 1972c, s. 51).

Dagen etter ankommer fru Sørby familien Ekdal, og hun forteller at hun og grosserereren skal gifte seg. Hun kommer til å ta vare på ham etter hvert som grosserereren blir blind. Med seg har hun også et brev til Hedvig der det står at bestefaren ikke trenger å arbeide mer, men at han kan hente hundre kroner på kontoret hver måned og at Hedvig etter hvert skal forsørges for den samme summen resten av livet (Ibsen, 1972c, s. 67). På tross av at grosserereren ikke har noen kontakt med sin biologiske datter, forsørger han henne og resten av familien Ekdal.

For Gregers har Werle vært en autoritær farsskikkelse han har vært redd for, og i familielivet har grosserereren kjempet med kona over makt over sønnen:

I denne kampen gjenkjenner vi de kjønnede posisjonene. Fru Werle er emosjonell og lidende; "sykelig" og "overspent", som Werle kaller henne. Werle er rasjonell og autoritær. Rasjonaliteten kommer fram ved at ekteskapet ikke var basert på kjærlighet, men var økonomisk motivert. (...) Det økonomiske motivet er tydelig i det vedvarende hatet fra Werle sin side, som også gjør at sønnen frykter hans sinne (Lorentzen, 2012, s. 59)

Nissen beskriver at Gregers Werles ulykke er hans oppvekst under en sterk far, der faren er hans livs orienteringspunkt. Gregers er i en sterk protestholdning overfor ham, og hans fiktive mål er å seire over faren. Ifølge grossererens var det moren som vendte Gregers vekk fra ham, og i henne finner sønnen et middel for å bekjempe faren. Ettersom faren har vært uoppnåelig og overlegen, har Gregers søkt seier ved å gå til det motsatte av faren. Der grossererens er en sosial selskapsmann, er sønnen en asosial figur som søker ensomheten (Nissen, 1973, ss. 28-29).

Sett gjennom Gregers (og fru Werles) øyne er grossererens tvers igjennom en usympatisk karakter. For å nyansere bildet må vi derfor se på hva andre karakterer sier om de tre. Det Gina Ekdal forteller om de ulike familiemedlemmene kan bidra til å se grossererens i et annet lys. Det er tydelig at hun har lite til overs for Gregers Werle, og hun beskriver han blant annet som stygg. I likhet med grossererens ser hun Gregers som en karakter som ligner sin mor: "(...) Hans mor hadde også slike fysiske raptuser iblant. (...) Uff, den Gregers Werle, - det har alltid vært en fæl fisk" (Ibsen, 1972c, ss. 52, 53).

Når det gjelder affæren mellom grossererens og Gina, kan det hun sier tolkes på flere måter: "(...) Grossererens la seg etter meg; det gjorde han. (...) Han ga seg ikke før han fikk sin vilje. (Ibsen, 1972c, s. 57) Det Gina beskriver kan minne om et overgrep, men samtidig tyder det hun sier litt tidligere på det motsatte; Ginas mor ville hun skulle "gi etter" for Werle, ettersom han nettopp hadde blitt enkemann.

Høst beskriver Werle som en nøktern, handlekraftig person som har mot til å se realitetene i øynene, samtidig som han er en hensynsløs egoist: "Han er ikke bare i stand til å tre andre under fot når det gjelder å fremme sine interesser; han greier også å bære følgene av sin fremferd med rolig sinn" (Høst, 1967, s. 89). I likhet med konsul Bernick er han en vellykket og autoritær far, og oppleves som skremmende av sin sønn. Bernick virker avslutningsvis å innse noe om sin rolle som far, og Werle forsøker også å endre relasjonen med sin sønn, men han vet ikke hvordan. Gregers sterke protestholdning overfor faren gjør det usannsynlig at relasjonen dem imellom vil bli bedre.

Werle blir valgt bort av sønnen, men samtidig har grossererens selv tidligere valgt bort sitt andre barn, Hedvig. Alderdom og et stadig forverrende syn har gjort grossererens til en ensom mann, og virker å ha motivert ham til å ta økonomisk ansvar for sin datter. Likevel har han aldri opptrådd som en far for henne og i stedet skjøvet farskapet over på Hjalmar Ekdal. Avslutningsvis dør hans yngste barn, og han står tilbake uten arvinger.

### 3.4. John Gabriel Borkman (1896)

I Ibsens nest siste stykke finner vi en far som ofte har blitt oppfattet som en av Ibsens største antihelter, John Gabriel Borkman: "An egoistic desire for personal wealth, power and honor, which even leads him to betray the woman he loves, is Borkman's moral crime" (Cody & Sprinchorn, 2007, s. 738). Ifølge Didrik Arup Seip hadde Nietzsches idéer en stor innflytelse på skjønnlitteraturen i 1890-årene, også hos Ibsen: ""John Gabriel Borkman" er gjennomtrengt av idéer og tanker fra Nietzsche<sup>27</sup>. (...) Det er vrangsidene av et Nietzsche-livssyn vi møter i stykket" (Seip 1936, s. 15).

I stykket oppfatter Borkman seg selv som et unntagelsesmenneske som aldri når frem til å bli det. Han sammenligner sitt eget vesen med Napoleon, et av de "overmenneskene" som Nietzsche dyrket, og ifølge Seip blir dette Ibsens satiriske syn på Nietzsches overmenneskelære (Seip 1936, s. 15). En annen innflytelse fra Nietzsche er selve ledemotivet i *John Gabriel Borkman*: makt, eller Nietzsches begrep "vilje til makt" (Wille zur Macht), som en livsbestemmende faktor for menneskene.

Det er karakteristisk at Ibsen lar viljen til makt være livsdriften hos en som er helt igjennom maktløs. Viljen til makt hos den maktløse er det Ibsen skildrer i "John Gabriel Borkman", ikke bare hos hovedpersonen, men også hos de to tvillingsøstrene (Seip 1936, s. 16).

Flere teoretikere trekker paralleller mellom *John Gabriel Borkman* og *Samfundets støtter*; i ungdommen velger begge mennene bort sin egentlige kjærlighet til fordel for forretninger, men der Bernick virker å slippe unna konsekvensene av sin korrupsjon, mister Borkman all sin innflytelse og makt. Robert Cardullo skriver at "John Gabriel Borkman, is a reexamination of a Bernick who has fallen from power"(2011, s. 54). Betty, ekskludert fra Bernicks liv og arbeid, har blitt til den bitre, hevnlystne Gunhild, og Olav har vokst opp til Erhart; "each has been groomed to carry on the life's work of his father, but both wind up running away from home"(Cardullo, 2011, s. 54).

Holtan hevder imidlertid at parallellene mellom Borkman og Solness er tydeligere: "Even in defeat he towers over the rest of the characters in the play, with the possible exception of Ella Rentheim" (Holtan, 1970, s. 136). Drømmen om å bygge og gjenoppta makten er tilstede, selv etter mange år i isolasjon fra mennesker. I motsetning til Gamle

---

<sup>27</sup> Ifølge Jørgen Lorentzen hadde Nietzsches tanker stor innflytelse på de nordiske forfatterne, både fordi han ble formidlet av Georg Brandes – en respektert litteratur- og kulturpolitiker – men også fordi Nietzsche klarte å formidle det de nordiske forfatterne allerede hadde tenkt på en overlegen måte (Lorentzen, 1998, s. 25-26).

Ekdal, har ikke Borkman akseptert nederlaget. Hans illusjon er derfor enda mer omfattende (Holtan, 1970, s. 137).

### 3.4.1 John Gabriel Borkman

Stykket åpner en vinteraften i fru Gunhild Borkmans falmede dagligstue. Et øyeblikk tror fru Borkman at det er sønnen, Erhart, som kommer på besøk, og hun reiser seg ivrig opp for å møte ham. I stedet er det hennes tvillingsøster, frøken Ella Rentheim, som hun ikke har sett på åtte år. Ved deres forrige møte var det en uke igjen av fengselssoningen til mannen hennes, minnes fru Borkman: ”Det var uken før han, - banksjefen kom på fri fot igjen” (Ibsen, 1972c, s. 438).

Det er tydelig at fru Borkman har hatt et stort sosialt fall på grunn av sin mann. På tross av at ekteparet ikke har noe med hverandre å gjøre, og at de begge klandrer hverandre for det som skjedde, kommer det frem at den tidligere banksjefen bor i etasjen rett over sin kone. Tidligere var John Gabriel Borkman en viktig person med mye makt, en folk kjente til og beundret:

**Fru Borkman.** (...) Lot folk bukke og skrape for seg som for en konge. (*ler.*) Og så kalte de ham ved fornavn, - hele landet utover – akkurat som om han var kongen selv. ”John Gabriel”, ”John Gabriel”. Alle så visste de hva ”John Gabriel” var for en størrelse (Ibsen, 1972c, ss. 439-440).

Nå har Borkman isolert seg fram omverden og forlater aldri stuen. Han tilbringer dagene med å gå frem og tilbake langs stuegolvet: ”Slik går han opp og ned. Frem og tilbake. Fra morgen til kveld. Dag ut og dag inn. (...) Stadig å høre hans skritt der oppe. Like fra den tidlige morgen til langt på natt. Banksjefen går aldri ut. (...) Kan vel ikke det (...)” (Ibsen, 1972c, ss. 443, 444).

Det er ikke før i andre akt at vi møter John Gabriel Borkman selv for første gang. Han blir beskrevet som ”en middelhøy, fast og kraftig bygget mann oppe i sekstiårene. Fornemt utseende, fint skåret profil, hvasse øyne og gråhvitt, kruset hår og skjegg” (Ibsen, 1972c, s. 456). Ibsen bruker adverbialer som brummende, oppfarende, hoverende og sint for å forklare Borkmans oppførsel og væremåte. I en fordums praktsal med vevet tapet i jaktscenemotiv står han ved begynnelsen av dramaet og lytter til Frida som spiller piano for ham. Hun forteller ham at Erhart har besøkt moren sin i etasjen under, og han reagerer med én gang med bitterhet:

**Borkman** (*forskrekkende*). Vet De om han var innom her også? Om han var inne og talte med noen nedenunder, mener jeg?  
**Frida.** Ja, han så litt innom til fru.



**Borkman** (*bittert*). Aha, - kunne forstå det.

(...)

**Frida**. Skal jeg si til student Borkman, hvis jeg treffer ham siden, at han skal komme her opp til Dem også?

**Borkman** (*barsk*). De skal ingenting si! Det skal jeg meget ha meg frabedt. De folk som ønsker å se opp til *meg*, de kan komme av seg selv. Jeg ber ingen (Ibsen, 1972c, s. 458).

Borkman har én venn, Vilhelm Foldal, som besøker ham en gang iblant. I dialogene med Foldal er han gjennomgående selvsentrert og enser ikke hva kameraten sier. I stedet fokuserer Borkman på fortiden, alt han hadde og alt han skal få tilbake. Han ser for seg at en deputasjon vil komme og gi ham oppreisning:

**Borkman** (*med håndbevegelse*). Du må gjerne bli sittende. (*stigende opphisset*.) Når oppreisningens time slår for meg - . Når de innser at de ikke kan unnvære meg - . Når de kommer her opp til meg på salen og kryper til korset og trygler meg om å ta bankens tøyler igjen - ! Den nye bank, som de har grunnet - og ikke kan makte - (*stiller seg ved skrivebordet liksom før og slår seg for brystet*.) Her vil jeg stå og ta imot dem! Og det skal høres og spørres viden om i landet hva betingelser John Gabriel Borkman stiller for at - (*stanser plutselig og stirrer på Foldal*.) Du ser så tvilende på meg! Tror du kanskje ikke at de kommer? At de *må, må, må* komme til meg engang? Tror du ikke det! (Ibsen, 1972c, s. 461).

I vennskapet pleier Foldal og Borkman hverandres livsløgnen, og Borkman beskriver mangelen på foreløpig suksess med at de er unntaksmennesker: ”Det er forbannelsen som vi enkelte, vi utvalgte mennesker har å bære på. Massen og mengden, - alle de gjennomsnittlige, - de forstår oss ikke, Vilhelm” (Ibsen, 1972c, s. 459). Foldal prøver flere ganger å fortelle Borkman om diktningen sin, men han slipper ikke til ordet:

**Foldal** (*stillferdig*). Min lille dikterverden har stor verdi for *meg*, John Gabriel.

**Borkman** (*heftig*). Ja, men jeg, som kunne ha skapt millioner! Alle bergverkene, som jeg ville lagt under meg! Nye gruber i det uendelige! Vannfallene! Stenbruddene! Handelsveie og skibsforbindelser hele den vide verden utover. Alt, alt skulle jeg alene ha fått i stand! (...) Og så må jeg sitte her som en skamskutt storfugl og se på at de andre kommer meg i forkjøpet, - og tar det fra meg, stykke for stykke!

**Foldal**. Så går det *meg* også, du.

**Borkman** (*uten å akte seg ham*). Tenke seg til. Så like var jeg ved målet. Hadde jeg bare fått åtte dagers frist til å områ meg (...) Og så kom forræderiet over meg! (Ibsen, 1972c, ss. 460-461).

Både Foldal og Borkman drømmer om anerkjennelse; Foldal for diktningen sin og Borkman for at ”de” skal innse at han er uerstattelig som banksjef. I likhet med Hjalmar Ekdal, legger ikke Borkman ned noe arbeid i å skulle klatre oppover igjen, i stedet hengir han seg til drømmene: ”I sin ungdom hadde han drømt om makt, og han hadde nådd frem til makten; men det ramlet sammen for ham. Istedenfor å prøve på ny dåd ”drømte” han om gjenopreisning” (Seip 1936, s. 24). Seip mener at Borkmans selvsyke viser seg nettopp ved innbilningen om at en deputasjon vil komme, beklage og gi ham stillingen tilbake. Ensomheten i fengselet har ført til at Borkmans selvfølelse, selvsyke og mistenksomhet har

steget til nye høyer: ”De fleste av Borkmans replikker er godt avpasset som uttrykk for den mistenksomme, maktsyke og maktløse egoist” (Seip 1936, s. 25).

Flere ganger gjentar Borkman sine spådommer om å komme til makten igjen, og når responsen fra Foldal ikke er god nok, blir han mistenksom: ”Tror du kanskje den tid aldri kommer?” (Ibsen, 1972c, s. 464). Borkman erklærer at han ville tatt sitt eget liv, skutt en kule gjennom hodet, hvis han ikke hadde vært så sikker på oppreisningen (Ibsen 1972c, s. 461). Da Foldal vedgår at Borkmans sjanser er lave, kaster han kameraten ut og innser selvbedraget:

**Borkman** (*hårdt og avgjørende*). Du er ingen dikter, Vilhelm.

**Foldal** (*folder uvilkårlig hendene*). Sier du det i fullt alvor?

**Borkman** (*avvisende, uten å svare*). Vi spiller bare vår tid på hinannen. Best at du ikke kommer igjen. (...) Har ingen bruk for deg lenger. (...) Vi har bedradd hinannen gjensidig altså. Og kanskje bedradd oss selv – begge to (Ibsen, 1972c, s. 465).

Det kommer imidlertid et nytt besøk til Borkman, hans tidligere kjærlighet Ella. Samtalen mellom dem minner om konfrontasjonen mellom Lona Hessel og Karsten Bernick. Ella føler seg sveket av Borkman som begrunner valget i ungdommen med økonomiske hensyn og maktbegjær:

**Borkman**. Sveket deg, sier du? Du forstår visst meget godt at det var høyere hensyn, - nå ja, *andre* hensyn da, - som tvang meg. Uten hans bistand kunne jeg ingen vei komme. (...) Jeg kunne ikke unnvære hans hjelp. Og han satte *deg* som pris for hjelpen. (...) Den tvingende nødvendighet var over meg, Ella. (...) maktlysten var så ubetvingelig i meg, ser du! (Ibsen, 1972b, ss. 469, 471).

Ella kaller Borkman en morder, og mener at han har myrdet kjærlighetslivet i henne, sin egen sjel og hennes ved å velge søsteren fremfor henne. Borkman vedgår at han elsket Ella, men at hun samtidig kunne erstattes: ”(...) du får huske på at jeg er en mann. Som kvinne var du meg det dyreste i verden. Men når endelig så må være, så kan dog en kvinne erstattes av en annen – ”(Ibsen, 1972c, s. 470). Til tross for hans kyniske uttalelse, blir det likevel klart at i forbrytelsen sparte Borkman Ellas penger, og han unngikk å ruinere henne:

**Borkman** (*ildfullt*). (...) Da det store, avgjørende slag skulle stå, - da jeg ikke kunne spare verken slekt eller venner, - da jeg måtte gripe – og altså også grep til millionene som var betrodd meg, - da sparte jeg alt det som ditt var, alt hva du eiet og hadde, - skjønt jeg kunne tatt og lånt det – og brukt det – liksom alt det øvrige!

(...)

**Ella Rentheim** (*i spenning*). Hvorfor, spør jeg! Si, hvorfor?

**Borkman** (*uten å se på henne*). En tar ikke gjerne det dyreste med om bord på en slik ferd.

**Ella Rentheim**. Du hadde jo det dyreste med om bord. Selve din fremtids liv-

**Borkman**. Livet er ikke alltid det dyreste (Ibsen, 1972c, ss. 468-469).

Ella, som er døende, ber om at Erhart skal ta hennes navn slik at det kan leve videre etter hennes død. Borkman erklærer at han selv er mann nok til å bære navnet alene og vedgår samtidig at han uansett ikke kjenner sin egen sønn. Fru Borkman er imidlertid ikke vennlig innstilt til Ellas forslag og bryter den usynlige grensen mellom hennes og Borkmans område. Da hun er kommet opp til oversalen, nekter hun for at Erhart skal ta Ellas navn. Alle tre knytter de Erhart til noe håpefullt: for Ella er det å dø i en slags fred, for fru Borkman er det hevn og oppreisning og for Borkman er det å arbeide seg tilbake til makten (Ibsen, 1972c, ss. 487-488). I stedet velger Erhart å reise og leve livet med den velstående fru Wilton.

I tredje akt, etter at Erhart har dratt, virker Borkman å være i et underlig humør. I sceneanvisningene blir det beskrevet at han ler skummelt og har en tørr og dempet latter (Ibsen, 1972c, ss. 490-491). Uten sønnen bestemmer Borkman seg for å gå ”ut i uværet”: ”Så ut i uværet alene da! (...) Ut i livets uvær, hører du” (Ibsen, 1972c, s. 489). Ella forsøker å få ham innendørs, men han blir oppfarende: ”Aldri i livet setter jeg foten under det tak mer!” (Ibsen, 1972c, s. 492). Han forteller at han skal se til sine gjemte skatter og bli friluftsmenneske igjen: ”Nesten tre år i varetekt; fem år i cellen; åtte år på salen der oppe – ” (Ibsen, 1972c, s. 492)

Ella og Borkman går avgårde sammen. Ella blir sliten, men de kommer fram til en åpen slette med en benk hvor hun kan hvile seg. Mens de ser utover, beskriver Borkman fabrikkene som sitt eget rike: ”Det rike jeg var like ved å ta i besiddelse den gang jeg - den gang jeg døde. (...) Ser du fjellrekkene *der* – langt borte? Den ene bakenfor den annen. De høyner seg. De tårner seg. *Det* er mitt uuttømmelige rike! (Ibsen, 1972c, s. 498) Borkman erklærer sin kjærlighet for fjellene; at han prøvde å befri dem, men at det ikke gikk: ”**Borkman** (*med et skrik, griper seg for brystet*). Ah - ! (*matt.*) Nu slapp den meg. (...) Det var en ishånd som grep meg i hjertet. (...) Nei. – Ingen ishånd. – En malmhånd var det” (Ibsen, 1972c, s. 499). Borkman dør, og tilbake står de to tvillingsøstrene gjenforent over den døde mannen de begge elsket.

### 3.4.2 Unntaksmennesket og ”kallet”

Borkman beskriver seg selv som et unntaksmenneske, en person som massen og gjennomsnittsmennesket ikke forstår. Han bagatelliserer motgangen han har møtt: ”Å, overkjørt blir vi alle sammen - en gang i livet” (1972c, s. 493). Samtidig erkjenner han – kanskje ubevisst – at han ikke har tatt innover seg det som har skjedd med replikken ”Men så får en reise seg opp igjen. Og late som ingenting” (Ibsen, 1972c, s. 493). På tross av å ha

tilbragt år i et virkelig fengsel, i tillegg til et selvpålagt fengsel, har han tidlig i dramaet ennå ikke innsett det som har skjedd. Han orker ikke reflektere over livet og sier han føler seg som en Napoleon, ”der ble skutt til krøpling i sitt første feltslag” (Ibsen 1972c, s. 461)

I likhet med Bernick fører Borkmans ambisjoner til at han tar store risikoer. I et freudiansk perspektiv kan dette tyde på en fiksering i den falliske fasen, som kjennetegnes av en forfengelig og overambisiøs personlighet. For Borkmans del er det også det overambisiøse som blir hans undergang. Sentralt for Borkmans fall er kallet, ”den ubetvingende kaldelse”, som han beskriver på mytisk vis. Borkman forteller selv at han er en bergmanns sønn: ”Der nede synger malmen. (...) Den vil opp og tjene menneskene” (Ibsen, 1972c, s. 456).

Borkmans rolle var å befri de millionene som lå dypt i fjellene:

**Borkman.** (...) De bundne millioner lå der utover landet, dypt i fjellene, og ropte på meg! Skrek til meg om befielse! Men ingen av alle de andre hørte det. Bare jeg alene (Ibsen, 1972c, s. 479).

Seip skriver at Borkmans kall gjør ham i stand til å føle seg som et unntaksmenneske, men for ham resulterer det i stedet at han blir en egoist: ”Han tror han opgir sin elskede av hensyn til kallet, av ”tvingende nødvendighet”, men i virkeligheten er det av attrå til makten. Kallet blev endret til maktvilje. (...) Hans maktsyke er så jegfylt, at han blir litteraturens beste eksempel på en ”solipsist”” (Seip 1936, s. 21).

Charles R. Lyons beskriver Borkmans kall som ”a dream of vocation” (1973 s. 293), et forsøk på å skape en virkelighet innenfor sin egen fantasi der tidligere erfaringer kan struktureres og kontrolleres. Lyon mener at flere av Ibsens senere stykker, blant annet *Rosmersholm* (1886) og *Bygmester Solness* (1892) dramatiserer hovedpersoner som blir desillusjonerte av sitt eget prosjekt eller mål, og derfor mister virkelighetsoppfatning. I Borkmans tilfelle er det enda mer håpløst, ettersom hans mål ligger i fortiden og mislyktes: ”(...) and the three main figures of this play live in the painful stasis of the consequences of his failure” (Lyon 1973, s. 293).

Som ung forsøkte Borkman å realisere en drøm fra barndommen som en gruvearbeiders sønn. Drømmen er en fantasi om å frigjøre metallet i minene og bidra til et større, kapitalistisk rike. Borkmans fortidige – og destruktive – vitalitet står som kontrast til nåtidens treghet: ”(...) the inertia in John Gabriel Borkman is the consequence of a life wasted by Borkman’s demands to realize his dream” (Lyon 1973, s. 294). Borkman ser malmen fra gravene som urørt og ønsker selv å bli den som eier og kontrollerer den. Han har et ambivalent forhold til naturen; han frigjør den og utnytter den på samme tid. Stykket viser hvor destruktivt det romantiske synet – å identifisere seg med naturen – kan være. Dette

kommer også til syne i sceneanvisningene til Borkmans stue der tapetet med jaktscener, hyrder og hyrdinner er gammel og falmet (Lyon 1973, ss. 295-297).

Ifølge Julia Kristeva kommer erfaringen av tap eller sorg ofte til uttrykk i språklige forstyrrelser som brutte setninger, repetisjoner og taushet (Kristeva, 1994, s. 7). John Gabriel Borkman sørger over tapet av makt og maskulinitet: "(...) *det*, ikke å få være med *selv*, det er det tungeste av alt" (Ibsen, 1972c, s. 457). Makttapet har gjort at han er gått fra å være en aktiv banksjef, til å bli passiv og isolert. Språket og handlingene til Borkman er repetitive; han forteller gjentatte ganger om hans forhenværende makt og forekommende oppreisning, og han tilbringer dagene med å gå fram og tilbake over stuegulvet. I stykket beskriver Gunhild Borkman som en syk ulv, og hans selvpålagte isolasjon og repetitive mønster brytes ikke før Ella kommer på besøk: "Ella's visit has broken John Gabriel's isolation and disturbed his endless rumination over past visions of power and honor" (Cody & Sprinchorn, 2007, s. 738).

De tre hovedkarakterene i *John Gabriel Borkman* er eldre, men det er også noe nærmest dødt over dem. Ella Rentheim har fått en dødelig sykdom og Borkman og Gunhild lever et isolert liv: "The elder trio, Borkman, Gunhild and Ella Rentheim, all are figuratively dead and have been discarded by the world (...)" (Johnston 1979, s. 17). Ved Borkmans død er det ingen sorg for den fungerer bare som en forlengelse av det døde livet han levde:

Borkman's death is not painful for us because it is an extension of his death-in-life; the reunion of the sisters has no vitality as an image of integration because they have no energy and are, in a sense, already dead themselves. They are the victims of Borkman's dream – phenomenal objects who have lost their lives because Borkman has renounced them (Lyon 1973, s. 294).

### 3.4.3 Den fraværende faren

Blant de falne fedrene i Ibsens forfatterskap, er Ibsen mest innstendig i karakteriseringen av John Gabriel Borkman: "Like fastlåst sitter han i sin patriarkalske selvforståelse som malmen i fjellet (...)" (Lorentzen, 2012, s. 64). Fra å være tydelig maskulin med vesentlig makt, har han blitt redusert til en mann som ikke engang kan eie eiendommen han bor i. I likhet med gamle Ekdal har Borkman falt ned i umannligheten der livsløgnene er det eneste han har igjen. Likevel er det en vesentlig forskjell mellom gamle Ekdal og Borkman; Borkman har i tillegg blitt fratatt noe av det mest vesentlige for å framstå som maskulin: farskapet.

Der Bernick er en far *for* familien, og Hjalmar en far *i* familien, oppfyller Borkman ingen deler av farskapet. Han er ruinert og dermed kan han ikke forsørge familien økonomisk, og han har ingen intimitetsrelasjon med sin kone eller sønn. Det er Ella som har

både forsørget Erhart og oppdratt ham. I løpet av dramaet er det lite kommunikasjon mellom far og sønn, og Erharts oppførsel vitner om at de er som fremmede:

**Borkman** (*frem mot Erhart*). Så er kanskje timen endelig kommet for meg en gang.

**Erhart** (*fremmed og avmålt høflig*). Hvorledes - ? Hvorledes mener far det - ? (Ibsen 1972c, s. 484).

På tross av at Erhart tiltaler Borkman som far, og erkjenner relasjonen rent formelt, er det et anstrengt preg over replikkene. Både Gunhild og Ella har sterke følelser overfor Borkman, men Erhart virker nærmest likegyldig til faren sin. Borkman viser imidlertid et tydelig ønske om en nærmere relasjon med sønnen, og dette ser vi allerede i første akt. Da det banker på døren, tror Borkman det er sønnen og er skuffet når det viser seg å være Foldal. Han bebreider sin kone for å holde sønnen vekk fra ham: "Det er noen nedenunder som holder ham vekk fra meg. Vekk, vekk, skjønner du" (Ibsen, 1972c, s. 473). Borkman kan ha rett i at Gunhild ikke legger til rette for en god far-sønn-relasjon, men samtidig virker det like sannsynlig at Erhart ikke har et sterkt ønske om kontakt med faren sin i utgangspunktet. Igjen skyver Borkman skylden over på andre. Det er lettere for ham å bebreide sin kone, i stedet for å bebreide seg selv og se situasjonen som et resultat av egne handlinger.

Etter at Borkman innser at det ikke vil komme en deputasjon for å gi ham oppreisning, ønsker at å arbeide seg tilbake til makten sammen med sin sønn. Alt håpet er nå knyttet til sønnen: "**Borkman**. Så kom og bind deg til meg allikevel! For liv, det er arbeide, det, Erhart. Kom, så går vi to ut i livet og arbeider sammen!" (Ibsen, 1972c, s. 485). Erhart på sin side blir pinlig berørt av farens forslag og avslår tilbudet: "**Erhart** (*i pinlig vån*). Far, - jeg kan det ikke nu. Det er så rent umulig!" (Ibsen, 1972c, s. 485). Ettersom Borkman ikke oppfyller farskapet, har han heller ingen autoritet som far.

Det kan virke som at sønnens avvisning blir et slags vendepunkt for ham. Den driver ham ut i uværet, og ut av fengselet han selv har innrettet seg i. Borkman insisterer på at han ikke er død, men at han har våknet til live igjen: "Der ligger ennu liv for meg. Jeg kan se dette nye, lysende liv, som gjærer og venter – (...) nu vil jeg ut av drømmene" (Ibsen, 1972c, s. 484). Det kan spekuleres i hvorvidt Borkman avslutningsvis begår selvmord. I en av de tidlige dialogene med Foldal erklærer han for sin venn at han ville tatt livet sitt, skutt en kule gjennom hodet, hvis ikke det hadde vært for gjenoppreisningen som venter ham (Ibsen, 1972c, s. 461). På et ubevisst plan må Borkman vite at det er farlig for en mann på hans alder å gå ut i kulden, etter å ha tilbragt så mange år i isolasjon.

Likevel kan det virke som om Borkman etter hvert – i motsetning til Hjalmar Ekdal – erstatter sine drømmer med idéen om å skulle arbeide seg opp igjen. Å skulle arbeide seg

oppover, står i sterk kontrast til et selvmord. Samtidig kan dette målet virke like drømmende og urealistisk som innbilningen om gjenoppreisning, i hvert fall uten sønnens hjelp. Idet Erhart reiser med fru Wilton, står Borkman derfor igjen med to drømmer som ikke kan realiseres. Avslutningsvis innser Borkman at han verken vil få oppreisning eller muligheten til å arbeide seg opp igjen; makten, maskuliniteten og farskapet er tapt.

### 3.4 Øvrige fedre

Hittil i oppgaven har jeg beskrevet fire dramaer og åtte farsfigurer. Karsten Bernick, kammerherre Alving og grosserer Werle er alle svært vellykkede utad, men det er kun i *Samfundets støtter* at slutten åpner for et velfungerende farskap. I den andre enden finner man de som har opplevd et sosialt fall; Hjalmar Ekdal, gamle Ekdal og John Gabriel Borkman. Felles for disse er at de vender seg fra virkeligheten, som de opplever som ubehagelig, og skaper sine egne livsløgner og illusjoner. Til tross for at de ikke oppfyller forsørgerrollen, har jeg argumentert for at både Hjalmar og gamle Ekdal har gode relasjoner med sine barn. John Gabriel Borkman har derimot mistet alt; inkludert farskapet. Pastor Manders og snekker Jakob Engstrand opptre som farsfigurer, men negerer og underminerer farskapet. Karsten Bernick, kammerherre Alving og grosserer Werle kan alle tolkes som destruktive fedre, men her er det samtidig åpent for tolkninger. Etter min mening er dette ikke tilfelle ved snekker Jakob Engstrand; han kan kun tolkes på negativt vis og er den av Ibsens fedre som er tydeligst destruktiv.

I den neste delen vil jeg se på fem nye fedre; Torvald Helmer, dr. Tomas Stockmann, dr. Wangel, byggmester Solness og Alfred Allmers. På grunn av plassmangel vil jeg ikke skrive utfyllende om handlingen i stykkene, men heller fokusere på fedrene og relasjonene de har med sine barn.

#### 3.4.1 Den overordentlige

Da *Et dukkehjem* ble publisert i 1879, ble det umiddelbart oppfattet som et kvinnesaksdrama, og stykket beholdt denne merkelappen til nykritikerne argumenterte for at det ikke dreide seg om kvinnepolitikk, men heller om dannelsen av et menneske (A. Rekdal, 2000, s. 41).

Handlingen i dramaet utspiller seg fra julaften formiddag til ut på morgenen tredje juledag. ”I løpet av disse knappe to døgn føres vi fra en situasjon preget av forberedelser til en

harmonisk familiejul, til at hovedpersonen ”tager sin vadsek” og forlater mann og tre barn” (A. Rekdal, 2000, s. 47).

I det mye omdiskuterte dramaet finner vi en karakter det har blitt skrevet relativt lite om, Noras ektemann, Torvald Helmer. Helmers autoritære posisjon etableres i åpningsscenen, der han og Nora forbereder julefeiringen for sine barn. Med replikker som ”Er det lerkefuglen som kvidrer der ute?” og ”Er det ekornet som romsterer der?” (Ibsen, 1972b, s. 413) gir han Nora dyrenavn som virker kjærlige, men som samtidig understreker hennes posisjon som underlegen og litt hjelpsløs:

He rules Nora and his children like a parody of a Creationist God; he creates and subjugates through the animal names (...) But the kingdom begins to disintegrate: Torvald's self-righteous vision of a structured, organized and fair world, in which he is the master of his house, conflicts with the reality around him (Shideler, 1997, ss. 282-283).

Helmer har en faderlig oppførsel overfor Nora, tydeliggjort ved at han advarer henne mot søtsaker, truer med fingeren og bestemmer over økonomien. Uvitende om at Nora har jobbet og spart penger for å nedbetale gjeld, latterliggjør han hennes barnlige og ødslende pengebruk, og det er tydelig at han er den sparsomme av de to. Nora får lov til å handle, men kun for de pengene hun får tildelt av Helmer, og hennes økonomiske hjelpsløshet virker å underholde og tiltrekke ham:

**Helmer.** Hva er det de fugle kalles som alltid setter penge over styr?

**Nora.** Ja ja, spillefugle; jeg vet det nok. (...)

**Helmer.** Kan ikke nektes, min kjære lille Nora. (*legger armen om hennes liv.*) Spillefuglen er søt; men den bruker svært mange penge. Det er utrolig hvor kostbart det er for en mann å holde spillefugl.

**Nora.** (...) Jeg sparer dog virkelig alt hva jeg kan.

**Helmer** (*ler*). Ja, det var et sant ord. Alt hva du *kan*. Men du kan slett ikke (Ibsen, 1972b, s. 415).

Torvald Helmer er far til tre barn: Ivar, Bob og Emmy, men virker ikke interessert i å ta del i oppdragelsen av dem. Det er ingen replikker mellom far og barn gjennom stykket, og det kan virke som han nærmest unngår dem. Idet barnepiken, Anne-Marie, kommer inn i huset med barna, forlater Helmer rommet og uttaler ”(...) nu blir her ikke utholdelig for andre enn mødre” (Ibsen, 1972b, s. 429). Barnepikens replikk ”De er jo så vant til å ha mamma om seg” (Ibsen, 1972b, s. 440) understreker også Helmers distanserte relasjon til sine barn. Hans manglende interesse etableres først i en tidlig samtale mellom han og Nora. Nora gleder seg over hvordan barna vil like julefeiringen, og Helmer responderer på egosentrisk vis:

**Nora.** (...) Og hvor barnene vil fryde seg, Torvald!

**Helmer.** Akk, det er dog herlig å tenke på at man har fått en sikker, betrygget stilling; at man har sitt rundelige utkomme. Ikke sant; det er en stor nydelse å tenke på? (Ibsen, 1972b, s. 416).



Helmer er far for familien ved at han forsørger dem økonomisk, men som far i familien opptrer han kun for Nora. Han kontrollerer, er pedagogisk og flørter på faderlig-autoritært vis ved å dra Nora i øret. Som patriark styrer han den ekteskapelige relasjon til det imaginære. Torvald inntar en dobbelt rolle som far og forfører, mens Nora gjenfinner ”seg selv i Helmers speil som et lekende, pludrende subjekt, som fugl, ekorn og forførerisk kvinne” (A. Rekdal, 2000, s. 51).

At Helmer ser på Nora som et barn, fullstendig avhengig av ham, understrekes flere ganger i stykket. Før de skal dra i selskap, får Nora ham til å love at han skal passe på henne og han beskriver henne med ordene ”(...) du din lille hjelpeløse tingest”(Ibsen, 1972b, s. 457). Videre, da Nora skal øve på tarantellaen, refser han henne for at hun har glemt alt han har lært henne og tar velvillig på seg rollen som lærer og veileder. Tydeligst blir det likevel i tilfellene han direkte referer til henne som et barn: ”Barnet skal få sin vilje”(Ibsen, 1972b, s. 459).

Som karakter fremstår Torvald Helmer overdrevent ordentlig med en sterk autoritetstro og en opptatthet av sosiale konvensjoner. Hans personlighetstrekk passer godt inn i beskrivelsen av det Freud forklarer som en anal-retentiv karakter: ”orderliness, parsimoness, and obstinacy (...) where this remarkable combination is to be found, therefore, we speak of an *anal character*”(Freud, 1932, s. 849). Kjernekonflikten i analstadiet er selvkontroll, og det å la gå opp mot å holde igjen. Freud mente at fikseringer i dette stadiet kunne skje på grunn av for ettergivende eller streng pottetrening, i Torvalds tilfelle det sistnevnte.

Et eksempel på Torvalds overordentlighet er da Rank akkompagnerer Noras øvelsesrutine. Noras ville uttrykk gjør Helmer forferdet, og han insisterer på at de stopper det han beskriver som galskap. Det tydeligste eksempelet på viktigheten av sosiale konvensjoner er likevel Helmers helomvending i forbindelse med Noras forbrytelse. Da Krogstad avslører Nora og hennes lovbrudd, forventer hun at Helmer vil, slik hun har gjort for ham, ofre seg for henne, men i stedet for å hjelpe Nora angriper han både henne og arven hennes: ”Nu har du ødelagt hele min lykke. Hele min fremtid har du forspilt for meg. (...) Og så jammerlig må jeg synke ned og gå til grunne for en lettsindig kvinnes skyld!”(Ibsen, 1972b, s. 472).

Helmer anser Nora som sin eiendom, en eiendom som kun tilhører ham: ”(...) all den herlighet som er min, min alene, min hel og holden” (Ibsen, 1972b, s. 467). Gjennom det Nora forteller til fru Linde er det tydelig at Helmer er sjalu og ønsker å kontrollere sin kone: ”Torvald holder jo så ubeskrivelig av meg; og derfor vil han eie meg ganske alene, som han

sier. I den første tid ble han liksom skinnsyk bare jeg nevnte noen av de kjære mennesker der hjemme” (Ibsen, 1972b, s. 442). Idet Helmer innser at han ikke har kontrollert henne, brister illusjonen, og han fratar henne rollen som mor:

**Helmer.** (...) hva deg og meg angår, så må det se ut som om alt var imellem oss liksom før. Men naturligvis kun for verdens øyne. Du blir altså her i huset; det er en selvfølge. Men barnene får du ikke lov til å oppdra; dem tør jeg ikke betro deg (Ibsen, 1972b, s. 472).

Først i stykkets siste tvist, da Krogstad snur, vedgår Helmer at Noras handling var en kjærlighetshandling og tilgir alt: ”Jeg vet jo, at hva du gjorde, det gjorde du av kjærlighet til meg”(Ibsen, 1972b, s. 473). Helmer var aldri engstelig for Noras rykte, men for seg selv og hvordan hennes handlinger reflekterer på ham. Han vet at for det patriarkalske samfunnet vil Noras handlinger sees som et resultat av hans egen mangel på mandighet og frykter offentlig latterliggjøring mer enn noe annet. Idet tvisten er et faktum innser Helmer at hans posisjon i samfunnet er reddet, og han ser muligheten til å redde sin egen manndom i hjemmet:

**Helmer.** (...) Det er for en mann noe så ubeskrivelig søtt og tilfredsstillende i dette å vite med seg selv at han har tilgitt sin hustru, - at han har tilgitt henne av fullt og oppriktig hjerte. Hun er jo derved liksom i dobbelt forstand blitt hans eiendom; han har liksom satt henne inn i verden på ny; hun er på en måte blitt hans hustru og hans barn til like (Ibsen, 1972, s. 474).

Ubevisst innrømmer Torvald at han ikke ville vært ”en mann” dersom han ikke trodde på feminin hjelpeløshet: ”Jeg måtte ikke være en mann, hvis ikke nettopp denne kvinnelige hjelpeløshet gjorde deg dobbelt tiltrekkende i mine øyne” (Ibsen, 1972b, s. 473). Oppstemt av Noras svake feminitet setter han sin mannlige styrke som kontrast. Nora er både hans hustru og barn, han har omskapt henne og reddet henne, og nå skal han beskytte henne med sine brede vinger:

Revealing a Victorian male’s vision of his divine and biological birthright, Torvald’s speech assumes a Godlike role by claiming both motherhood and fatherhood. But the play itself has now undermined Torvald’s masculine powers (Shideler, 1997, s. 289).

Noras kritikere er Torvald Helmers forsvarere, og ifølge Sprinchorn har Helmer gitt Nora alt hun kan ønske seg av seksuell oppmerksomhet og materielle goder. Fordi hun har skaffet pengene til å redde sin manns liv, er det Helmer og ikke Nora, som er den egentlige ”kona” i ekteskapet, og Helmer fortjener derfor vår sympati (Sprinchorn 1980, s. 122). I ”The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen Author(s)” (1989) skildres den omfattende kritikken som karakteren Nora har vært utsatt for av Joan Templeton. Flere anmeldelser avviser at stykket kan tolkes i retning av kvinneverdigheter på grunn av Noras uvirkelige forandring fra første og andre akt til tredje akt:

The argument for the two Noras, which still remains popular, has had its most determined defender in the Norwegian scholar Else Høst, who argues that Ibsen's carefree, charming "lark" could never have become the "newly fledged feminist" (Templeton 1989, s. 29).

Videre har Nora blitt beskrevet som umoralsk<sup>28</sup>, nevrotisk<sup>29</sup> og hysterisk<sup>30</sup>, og Johnston beskriver Noras kjærlighet overfor Helmer som uintelligent og forbrytelsen som "a trivial act which nevertheless turns to evil because it refuses to take the universal ethical realm into consideration at all" (Johnston 1975, s. 97). Evert Sprinchorn hevder at Nora unngår å be Torvalds venner (ikke eksisterende i stykket) om økonomisk hjelp fordi hun ikke vil dele den reddende rollen med noen andre (Templeton 1989, s. 30).

Om Nora virkelig er en egoist, hvis tørste for makt ødelegger hennes ekteskap, så blir *Et dukkehjem* et melodrama der Nora er skurken og Torvald er offeret. Ifølge Templeton vil kritikerne av Nora ubevisst identifisere seg med Torvald og derfor tolke henne gjennom hans øyne.

Amused or angry, the husband's accusing voice is so authoritative that in spite of Torvald's unworthiness as moral spokesman, Nora's critics, in a thoroughgoing and, one supposes, unconscious identification, parrot his judgments and thus read her through his eyes (Templeton 1989, s. 33).

Fedrene opptar en sentral del av dramaet; dr. Rank er dødelig syk på grunn av sin fars utsvevende liv og Nora beskrives som sin fars datter (Ibsen, 1972b, s. 442). I "The Name of the father" (1997) beskriver Ross Shideler svakheter innenfor det patriarkalske samfunnet der Nora ikke har et eget legitimt navn:

(...) Nora discovers, first, that she has no legitimate name of her own, i.e., she can use neither her married name nor her maiden name to borrow money, and second, that she cannot appropriate her (the) father's name. In other words, as a married woman she has neither authority nor identity (Shideler 1997, s. 284)

Shideler tolker farssignaturen, Fadernavnet, som et post-Darwinistisk tegn på den døde faren, og han bruker begrepet for å vektlegge relasjonen mellom Gud (fader), Guds ord, fedre, ord og språket selv. Ved siden av lacanske og ødipale assosiasjoner kan begrepet også sees i sammenheng med det kristne, patriarkalske systemet som har formet vestlig kultur: "In this sense, Ibsen's plays become even more impressive as they participate in bringing forth the hidden powers of fathers and their names" (Shideler 1997, s. 285). Nora innser at farens navn er det eneste som er igjen av ham, og at fadernavnet representerer noe hun alltid har vært – og

---

<sup>28</sup> Crawford, Oswald. "The Ibsen Question." *Fortnightly Review* 55 (1891), ss. 27-40

<sup>29</sup> McCarthy, Mary. "The Will and Testament of Ibsen." *Partisan Review* 23 (1956), ss. 74-80

<sup>30</sup> Valency, Maurice. *The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama*. 1963. New York: Schocken, 1982.

alltid vil være – separert fra. Noras falskneri mangler validitet ettersom hun ikke kan påkalle seg den symbolske loven og faren:

Nora attempts to connect the signified, the father's name, with the signifier, the signature. Had she truly gotten her father's signature, the document would have been legal, because the father's name serves as guarantor. But since the signature is false, that is, it is written by a woman, it signifies nothing but the absence of the father (Shideler 1997, s. 286).

Krogstads brev, som avslører Noras falskneri, fungerer som en maskulin trussel: et verktøy for både hevn og tilgivelse. Noras svakhet og Krogstads styrke ligger i den samme døde faren: for Krogstad beviser signaturen farens fravær og død (Shideler 1997, s. 286). Nora forventer at Helmer vil, slik hun har gjort for ham, ofre seg for henne, men i stedet for å hjelpe Nora angriper han både henne og arven hennes: Nora har arvet sine fars synder. Idet Nora innser at fadernavnet er hennes synder og ikke hennes frelse, og at Helmer ikke vil ofre seg for henne, dør troen på patriarkatet (Shideler 1997, s. 287).

Gjennom dramaet har Helmer sterke meninger om hvordan et familiehjem bør være, og de som bryter med samfunnets normer omtaler han som giftige: "Nesten alle tidlige forvorne mennesker har hatt løgnaktige mødre. (...) Det skriver seg hyppigst fra mødre; men fedre virker naturligvis i samme retning (...)" (Ibsen, 1972b, s. 438). Han stiller seg derfor ikke likegyldig til barneoppdragelse, men på tross av sine klare oppfatninger er han som nevnt tidligere lite deltakende i oppdragelsen av egne barn. Hans manglende interesse gjør at Nora først og fremst stoler på Anne-Marie som en forelder for barna deres, hvis noe skulle skje: "Du gamle Anne-Marie, du var en god mor for meg da jeg var liten. (...) Og hvis de små ingen annen hadde, så vet jeg nok at du ville –" (Ibsen, 1972b, s. 441).

Avslutningsvis forbyr Helmer Nora fra å dra, og minner henne på pliktene hun har overfor mann og barn, samt hva samfunnet vil si (Ibsen, 1972b, s. 477). Etter hvert innser han likevel at det er kommet avstand mellom dem, men han mener samtidig at han har kraft til å endre seg. Da Nora sier at hun må klare seg selv, viser han seg fra sin mer sympatiske side, og han tilbyr å sende brev, penger og å hjelpe henne hvis hun trenger, og uttrykker et ønske om at de skal finne tilbake til hverandre igjen (Ibsen, 1972b, ss. 478-480). Idet Nora drar, sitter Helmer tilbake uten personen han opptrådte som far overfor, men med muligheten for å endre sin farsrolle overfor sine tre *egentlige* barn.

### 3.4.2 Den opprørske

*En folkefiende* (1882) omtales av Kittang som et av Ibsens mest politiske stykke, ved siden av *Kongs-Emnerne*, *De unges forbund* og *Samfundets støtter*: "(...) dei er bygde opp kring tema og situasjoner som i større grad gjeld fellesskapets ve og vel og konfliktane mellom fellesskapets interesser og særinteressene" (Kittang, 2002, s. 128). I likhet med *Samfundets støtter* har *En folkefiende* fått relativt lite oppmerksomhet blant litteraturkritikere, selv om det er et populært stykke å oppføre på scenen. Thomas F. Van Laan skriver at historisk sett har mange tolket dramaet som lite komplekst, og stykkets hovedperson som et ekko av Ibsen selv og motstanden han møtte etter *Gengangere* (Van Laan 1986, ss. 95-96).

Allerede før dr. Tomas Stockmann entrer scenen, fremstår han som en mann med svært tydelige meninger, ofte publisert i "Folkebudet" (Ibsen, 1972b, s. 546). Dr. Stockmanns bror, som på grunn av sin posisjon som byfogd har gitt han en jobb som lege ved byens badeanstalt, beskriver broren som idealistisk: "Ja, idéer har visselig min bror hatt nok av i sin tid – dessverre" (Ibsen, 1972b, s. 547).

Det umiddelbare inntrykket av Stockmann er at han er en raus karakter. Innledningsvis har han med seg en ny middagsgjest, kaptein Horster, selv om familien allerede har spist: "Inn med jer, gutter. Nu er de skrubbsultne igjen, du! Kom her, kaptein Horster; nu skal De få smake en oksestek" (Ibsen, 1972b, s. 548). Det er tydelig at de huslige oppgavene er fru Stockmanns jobb: "Se, her får du en gjest til, Katrine (...) Du glemmer vel ikke toddien, Katrine?" (Ibsen, 1972b, s. 548). Stockmann er folkekjær, har et godt humør, men er også distré: "Idet han gjør entré, sier han fra hvor kapteinen kan henge frakken sin, men Horster har ingen frakk på seg. Stockman gir dermed inntrykk av å handle ut fra vane eller egne forestillinger uten å skjule til omgivelsene" (Dingstad, 2013, s. 257).

Stockmann fremstår som en tradisjonell, patriarkalsk figur, og han har store forestillinger om sin egen betydning: "(...) gå hjem og ta deg av ditt hus og la meg ta meg av samfunnet" (Ibsen, 1972b, s. 591). Paradoksalt er dr. Stockmann en mann som ønsker forandringer i samfunnet velkommen og uttrykker stor begeistring for tiden han lever i: "Det er som om en hel ny verden var i oppkomst omkring en" (Ibsen, 1972b, s. 549). Fornøyd er han også med sine egne levekår, og begeistret viser han gjester rundt i hjemmet. Stockmann og hans kone bruker mer enn de tjener, men dette ser han ikke som et problem, snarere mener han tvert imot at han er berettiget til det: "Men en videnskapsmann bør dog leve en smule fornemt. (...) jeg synes da ikke jeg kan nekte meg den hjertens glede å se mennesker hos meg. Jeg trenger til det, ser du" (Ibsen, 1972b, s. 550).

Etter å ha gjort undersøkelser ved badeanlegget oppdager Stockmann at det er forgiftet: ”Hele badeanstalten er en kalket forgiftig grav, sier jeg. Sunnhetsfarlig i aller høyeste grad!”(Ibsen, 1972b, s. 557). Han virker ikke forferdet, men snarere forrykt av alt oppstyret som vil komme som følge av oppdagelsen: ”**Dr. Stockmann.** (...) Men nu skal de godtfolk få se -; nu skal de bare få se-! (*går omkring og gnir i hendene.*)” (Ibsen, 1972b, s. 558). Det er merkelig at Stockmann fryder seg sånn over det forgiftede badevannet, og Dingstad skriver at hans tilfredshet er et resultat av det forfengelige ved ham:

Det kan virke umotivert og underlig, siden det dreier seg om en skade ved byens hovedinntektskilde. Litt senere blir gleden mer forståelig. Doktor Stockmann sier at løsningen på problemet er å legge vanninntaket høyere opp, noe han tidligere har hevdet uten at de har hørt på ham. Vi får her et innblikk i en konflikt tilbake i tid, og man kan få inntrykk av at doktorens iver etter å rense vannet kan ha sammenheng med et ønske om å ramme badebestyrelsen (Dingstad, 2012, ss. 257-258).

Som hans kone påpeker er det betenkelig at han har valgt å ikke innlemme familien i egne mistanker, vel vitende om at de kunne bli syke. Dette er første stedet i stykke som Stockmann tydelig lar sine egne behov gå foran familien. Motivene virker likevel ikke økonomiske: ”(...) hvis badebestyrelsen skulle falle på å bevilge meg gasjetillegg, så tar jeg ikke imot det”(Ibsen, 1972b, s. 559). Da Stockmann innser at å gå offentlig ut med nyheten om det forgiftede vannet vil koste ham jobben, nøler han ikke (Ibsen, 1972b, s. 575). Katrine ber ham om å tenke på henne og sønnene som må forsørges, men Doktor Stockmann viser ingen tegn til å vike; ”Guttene - ! (*står med en gang fast og fattet.*) Ikke, om så hele verden falt ned, bøyer jeg nakken under åket” (Ibsen, 1972b, s. 577).

Stockmann er villig til å ofre både seg selv og familien på grunn av forestillingene han har om sin egen betydning. I fjerde akt sammenligner han seg selv med Jesus: ”(...) Jeg er ikke så godslig som en viss person; jeg sier ikke: jeg tilgir eder; ti I vet ikke hva I gjør” (Ibsen, 1972b, s. 610). Sammenligningen forteller noe om hvor langt han har distansert seg fra resten av samfunnet og sin menneskelighet (Van Laan 1986, s. 108). Han opphøyer seg selv fra resten av samfunnet med replikker som ”Respekt, min gode Peter. Nu er det meg som er autoriteten i byen” og ”- jeg er mester for hele byen, jeg, ser du!” (Ibsen, 1972b, s. 592). I hans tale til folket sammenligner han dem med dyr og har en tydelig arrogant fremtoning::

**Dr. Stockmann.** (...) Når jeg kom sammen med noen av de folk som lever hist og her mellom stenrøsene, så syntes jeg mangen gang det hadde vært tjenligere for de stakkars forkomne skapninger om de hadde fått en dyrlæge der opp i stedet for en mann som jeg. (...) Sannhetens og frihetens farligste fiender iblant oss, det er den kompakte majoritet. Ja, den forbannede, kompakte, liberale majoritet, - den er det! Nu vet I det (Ibsen, 1972b, ss. 601, 602).

I femte akt kommer det frem at Morten Kiil, doktorens svigerfar, har kjøpt aksjer i badeanlegget for Katrine og barnas arv. Hvis Stockmann kan ordne badeanleggets rykte, vil familien hans bli sikret økonomisk. Dette går han likevel ikke med på, og avslutningsvis tar han guttene ut av samfunnets skolesystem og bestemmer seg for å starte sin egen skole. Han ber guttene rekruttere gatebarn, hvilket kan virke som en hederlig handling, men han røper også her sine egoistiske motiver: "(...) Jeg vil eksperimentere med kjøterne for én gangs skyld" (Ibsen, 1972b, s. 628).

Stockmanns grandiose forestillinger blir understreket i hans siste replikker der han beskriver seg som en av de sterkeste mennene i verden: "Saken er den, ser I, at den sterkeste mann i verden, det er han som står mest alene" (Ibsen, 1972, s. 628). Stockmann står likevel ikke alene, slik han påstår. Han har riktignok hele samfunnet mot seg, men avslutningsvis har han sin lojale familie samlet rundt seg.

Det kan trekkes mange paralleller mellom dr. Tomas Stockmann og Brand. Begge har store forestillinger om sin egen betydning og er villige til å ofre alt – inkludert familien – for sin egen sak. Det kan virke som at motstanden Stockmann møter bare gjør ham enda mer urokkelig. Dr. Stockmann kan beskrives som generøs, men også uordentlig i forhold til økonomi. Karaktertrekkene hans samsvarer godt med det Freud beskriver som den ekspulsivt anale personligheten, kjennetegnet av opprørskhet og trassighet og tydelig demonstrert av Stockmann gjennom store deler av stykket. Han blir en slags motsetning til den konvensjonelle Torvald Helmer.

I likhet med flere av Ibsenfedrene er badelegen en mann preget av motsetninger. Samtidig som han ønsker forandringer i samfunnet velkomne, er han gjennomgående patriarkalsk og direkte usympatisk mot arbeiderklassen. Dette vises spesielt i hvordan han behandler tjenerne sine, og tjenestepiken blir blant annet omtalt som "tøs"<sup>31</sup> og "den sotete":

**Doktor Stockmann.** (...) Har ikke – hva fanden heter hun nu, - hun, tøs, har hun ikke vært efter glassmesteren ennu?

**Doktor Stockmann.** (...) la den sotete løpe opp til grevlingen med det så fort hun kan. Skynd deg!  
(Ibsen, 1972, ss. 612, 625)

I motsetning til andre Ibsenstykker fokuserer *En folkefiende* på én karakter, "(...) other characters are defined in relation to Dr. Stockmann, either as subordinate allies or, more often, as adversaries and foils" (Van Laan 1986, s. 99). Van Laan mener at stykket er satirisk

---

<sup>31</sup> Tøs var et vanlig navn på tjenestepiker på denne tiden, men jeg mener likevel at replikkene forteller oss noe om Stockmanns nedlatende holdning til arbeiderklassen.

med komiske elementer, og at hovedpersonens tilkortkommenhet umuliggjør å lese ham som stykkets talsmann:

Dr. Stockmann's problematic qualities – his rashness, his naiveté about people, society, and politics, his lack of self-awareness, his egotism, his aristocratic sense of superiority, his eagerness to lock horns with the brother he so obviously resents – necessarily undermine his authority as the spokesman for the values of the play and should prompt us to view him with a certain amount of troubled detachment (Van Laan 1986, s. 102).

Dingstad beskriver Stockmann som en av Ibsens morsomste figurer. Som lege skiller Stockmann seg fra de andre doktorene i Ibsens dramaer, som vanligvis er nøkterne og pålitelige (Dingstad, 2012, s. 256). Det finnes ikke et tragisk aspekt ved skikkelsen Tomas Stockmann; han ender som Erasmus Montanus og blir en komisk figur (Dingstad, 2012, s. 248). Avslutningsvis mister han bakkekontakten og fremstår som blottet for pragmatisme, med hodet fullt av ideer og altfor stor tro på egen sak og egne evner: ”Fallhøyden blir ikke mindre av at han oppkaster seg selv til sannhetsvitne i kampen for det gode” (Dingstad, 2012, s. 259).

Flere kritikere beskriver Stockmann som barnlig, men med et stort hjerte (Van Laan 1986, ss. 96-97). Van Laan skriver at i likhet med Brand blir leseren usikker på hvorvidt Stockman skal leses på heroisk eller fanatisk vis (Van Laan 1986, ss. 97). Hornby konkluderer imidlertid med at Stockmann ikke kan karakteriseres som en god eller dårlig person, men at *En folkefiende* i stedet er en studie i hvordan mennesker responderer til sannhet i lys av egne begrensninger, samt omformer den og bruker den til sin egen vinning (Hornby, 1981, s. 178).

Som far virker dr. Stockmann å ha gode relasjoner til sine tre barn. Han virker mer vennlig enn autoritær, og morer seg blant annet over sønnens rampestreker: ”(...). Jeg har en mistanke om at Eilif kniper en sigar en gang imellem; men jeg later som ingenting” (Ibsen, 1972b, s. 552). Hans voksne datter Petra er kanskje hans største beundrer. Hun er jevnlig på besøk, og tonen mellom far og datter er spøkefull:

**Petra.** Og her sitter man og gjør seg til gode mens jeg har vært ute og trellet.  
**Doktor Stockmann.** Nå, så gjør deg til gode, du også (Ibsen, 1972b, s.553).

Det kan se ut som dr. Stockmann innledningsvis oppfyller begge sider av farskapet; han er nær barna sine samtidig som han er familiens overhode og forsørger. Etter hvert blir imidlertid familien hans skadelidende i kampen om å opplyse samfunnet. De blir kastet ut av hjemmet, hans datter mister jobben som lærer, og sønnene hans, Eilif og Morten, blir mobbet og sendt hjem fra skolen (Ibsen, 1972b, ss. 610, 614, 627). Dette ser ikke ut til å gå inn på dr. Stockmann. Om han ikke kan bli byens helt, kan han ta rollen som martyr. Han er stolt over



steinene som kommer inn gjennom familiens vinduer: ”De stenene skal jeg gjemme som en helligdom”(Ibsen, 1972b, s. 612).

På tross av at hun mister jobben, står Petra fjellstøtt bak sin far. Fru Stockmann er også trofast mot mannen, selv om hun midtveis i dramaet har sine tvil og uttrykker enkelte bekymringer om fremtiden. Stockmanns to sønner får vi vite lite om, de virker såpass unge at de ikke har innvendinger til farens handlinger. Likevel ser vi at Eilif mot slutten av dramaet beskrives som betenkt til det faren sier i sceneanvisningene: ”*Eilif ser noe betenkelig ut; Morten hopper og roper hurra.*” (Ibsen, 1972b, s. 628). Ved å ofre sønnene i kampen om sin egen sak, føyer Stockmann seg inn i rekken av Ibsens fedre som tar større hensyn til seg selv enn barna sine.

### 3.4.3 Den psykoanalytiske

I *Fruen fra havets* (1888) resepsjon beskriver Rekdal to hovedtendenser: (1) en tolkning av stykket som et ekteskaps- og kjærlighetsdrama, og (2) en psykologiserende eller psykoanalytisk innfallsvinkel med vekt på Ellida Wangels sykehistorie og helbredelse (A. Rekdal, 2000, ss. 183-184). På bakgrunn av valgt teori vil jeg vektlegge sistnevnte hovedtendens, som ser doktor Wangel i en dobbelt rolle av ektemann og terapeut.

Idet dr. Wangel entrer scenen blir han møtt av sine to døtre fra første ekteskap, Hilde og Bolette, som er glade for å se ham: ”Å, det var da deilig at du kom” (Ibsen, 1972c, s. 165). Døtrene har satt i gang en feiring av deres avdøde mors bursdag i skjul for Wangels nye kone, Ellida. Av hensyn til Ellida uttrykker Wangel sin misnøye med feiringen, men avfinner seg med det. Gjennom dramaet virker han som en mild karakter og fremstår som kjærlig overfor døtrene. Samtidig er det tydelig at de huslige pliktene faller på datteren hans, Bolette. Hun virker å ha stor omsorg for faren sin som hun omtaler som stakkarslig. I en samtale mellom Bolette og Arnholm diskuterer de to Wangels karakter:

**Arnholm.** I den tid jeg leste med Dem, sa Deres far ofte at De skulle få lov til å studere.

**Bolette.** Å ja, stakkars far, - han sier så meget. Men når det kommer til stykket så -. Det er ikke noen riktig framferd i far.

**Arnholm.** Nei, dessverre, det har De rett i.(...) (Ibsen, 1972c, s. 194).

Ifølge datteren er Dr. Wangel opptatt av et harmonisk hjem der folk er glade rundt ham. Dette inntrykket blir forsterket da det kommer frem at Wangel lyver om Lyngstrands helse. Til døtrene sier han at Lyngstrand ikke kommer til å bli gammel, men til pasienten og vennen selv sier han at tilstanden ikke er farlig (Ibsen, 1972c, ss. 195, 179-180). Han uttrykker en

stor hengivenhet overfor familien: ”Å, jeg skulle så gjerne bringe hva offer det enn var – for dem alle tre. – Bare jeg visste noe” (Ibsen, 1972c, s. 212).

Wangel fungerer som både ektemann og lege for sin kone, og han er bekymret for Ellidas mentale helse etter at de mistet en sønn kort tid etter fødsel. I en samtale mellom de to innser han at kona er ulykkelig og tilbyr seg at de flytter nærmere havet, på bekostning av ham og barna. Da han får vite at det er en mann som opptar Ellidas sinn, og ikke deres avdøde sønn, blir han såret, men viser likevel sympati for henne: ”Ellida, - Ellida! Min stakkars ulykkelige Ellida!” (Ibsen, 1972c, s. 191). Mot slutten av stykket ønsker Ellida at Wangel skal slippe henne slik at hun kan reise med sin tidligere kjærlighet, men dette vil han ikke:

**Wangel.** Jeg har nok aldri kjent deg riktig allikevel. Aldri helt til bunns. Det begynner å gå opp for meg nu.

**Ellida.** Derfor skal du også gi meg fri! Løse meg fra ethvert forhold til deg og ditt! Jeg er ikke den du tok meg for. Nu ser du det jo selv. Nu kan vi skilles i forståelse – og i frivillighet.

**Wangel (tungt).** Det var kanskje best for oss begge – om vi skiltes. – Men jeg kan ikke det allikevel!(...) (Ibsen, 1972c, s. 217).

Flere ganger understreker Wangel at Ellida ikke får lov til å velge selv, men til slutt ombestemmer han seg. Av kjærlighet til Ellida gir han henne friheten tilbake: ”Nu kan du altså velge din vei – i full – full frihet”(Ibsen, 1972c, s. 232). Idet Ellida får friheten tilbake, velger hun allikevel å bli hos Wangel. Det var ikke å reise avgårde med mannen som var viktig for Ellida, men at hun var i et ekteskap i full frihet. Dramaet avslutter med at Ellida omsider vil bli en hustru for Wangel og en mor for barna hans (Ibsen, 1972c, s. 233).

Elin Diamond skriver at Ellida Wangel er én av flere Ibsenkvinner som lider av hysteri: ”(...) three Ibsen plays, written in succession, deal with female hysteria, *Rosmersholm* (1886), *The Lady from the Sea* (1888) and *Hedda Gabler* (1890)” (Diamond, 1997, ss. 18-19). Mot slutten av 1800-tallet ble hysteri en velkjent diagnose, mye på grunn av Freud og Joseph Breuers *Studien über Hysteria* (1885). Tidlig i karrieren hadde Freud til lite hell forsøkt elektriske behandlinger, suggesjon og autohypnose i behandlingen av nervøse lidelser. Breuer hadde imidlertid lyktes ved hjelp av en annen terapeutisk anvendelse av hypnose; når pasientene fikk muligheten til å snakke ut under hypnosen, hadde det en lindrende virkning på deres nervøse tilstand og avdekket det ”psykiske traumet” bak symptomet (Teigen, 2004, s. 148). ”Den sterkeste effekt blev oppnået, når det lykkedes at føre talen hen mod symptomernes oprindelse” (Olsen, Kjøppe, 1987, s. 124). Dette beskrev Breuer som en snakkekur, ”talking cure”, og det som ble sagt under hypnosen var ukjent for

pasientene i våken tilstand<sup>32</sup>. Selv om Freud etter hvert forlot Breuers hypnoidteori<sup>33</sup>, beholdt han begrepet ”talking cure”, og begrepet i dag er essensielt i psykoanalysen: gjennom språket kan man sette ord på opphavet til den psykiske konflikten.

Den psykoanalytiske teknikken kjennetegnes av at pasienten forteller analytikerens, uten forbehold, hva som faller ham eller henne inn, samtidig som analytikerens avstår fra å utøve bevisst innflytelse eller sensur (Brenner, 1961, s. 16). I *Fruen fra havet* er det to lange samtaler mellom ekteparet, og Wangel tar initiativ til de begge. I den første samtalen tror han Ellida er ulykkelig fordi hun er hans andre hustru og på grunn av omgivelsene de lever i: ”Fjellene trykker og tynger på ditt sinn. Her er ikke lys nok for deg. Ikke vid himmel nok omkring deg. Ikke makt og fylde nok i luftstrømmen” (Ibsen, 1972c, s. 184). Ellida forteller om understyrmannen fra fortiden, en mann som hadde og fortsatt har stor makt over henne:

**Ellida.** (...) Der er ingen hjelp i det for meg. Jeg føler det så godt, - jeg får ikke veltet det av meg heller (...) Denne ubegripelige makt over sinnet - (...) En redsel så grufull som jeg synes bare havet kan ha den” (Ibsen, 1972c, s. 189).

Ellida seg stadig for seg at mannen fra fortiden plutselig dukker opp foran henne, lys levende: ”Aller tydeligst ser jeg hans brystnål med en stor, blåvit perle i. Den perlen ligner et dødt fiskeøye. Og det liksom stirrer på meg” (Ibsen, 1972c, s. 190). Øyet minner henne på det gåtefulle ved deres avdøde barns øyne. På tross av Wangels innvendinger at barnet hadde normale øyne, mener Ellida at barnets øyne skiftet farge etter sjøen og hadde like øyne som understyrmannen.

Det er i den andre samtalen at Wangel tydeligst inntar en terapeutisk rolle. Han stiller henne spørsmål som gjør at hun må erindre fra fortiden og tilbyr forklaringer på hvorfor Ellida har mistet noen av minnene: ”(...) Det er nu trådt et nytt virkelighetsbilde frem for deg. Og *det* skygger for det gamle, - så du ikke lenger kan se det” (Ibsen, 1972c, s. 213). En psykoanalytisk teknikk innebærer som beskrevet ovenfor i oppgaven at analytikerens unngår å utøve innflytelse bevisst. I samtalen med Ellida lar Wangel henne få snakke relativt fritt, selv om han enkelte steder forsøker å utøve en slags sensur: ”Hva er det du sier! (...) Gjør vi da det! (...) Ellida, - har du virkelig hjerte til å kalle det så?” (Ibsen, 1972c, s. 214). Ellida

---

<sup>32</sup> Spesielt kjent ble tilfellet som Breuer opplevde med pasienten Bertha von Pappenheim, under pseudonymet ”Anna O.” Under lett hypnose fortalte hun opprinnelsen til og gjenopplevde omstendighetene bak egne symptomer, og etter hver behandling opplevde hun en merkbar forandring. Da Breuer omsider avsluttet terapien, reagerte imidlertid Anna med et hysterisk anfall og ble etter hvert innlagt på et nervesanatorium (Teigen, 2004, s. 148).

<sup>33</sup> Omtrent samtidig som *Studien über Hysteria* ble utgitt brøt Breuer og Freud samarbeidet på grunn av uenigheter. Freud utformet sitt eget varemerke, psykoanalysen, og sluttet å bruke hypnose. I stedet forsøkte han å få pasientene til å huske - først ved hjelp av en pressteknikk - og deretter ved motsatt tilnærming kalt *den frie assosiasjons metode* (Teigen, 2004, s. 150)

beskriver det grufulle som dragningen i hennes eget sinn og assosierer også det grufulle med den fremmede mannen. Avslutningsvis virker det som Ellida innser at det er friheten hun savner:

**Ellida.** (...) Vel kan du holde meg tilbake her! Det har du jo makt og midler til! Og det vil du jo også gjøre! Men mitt sinn, - alle mine tanker, - alle mine dragende lengsler og begjær, dem kan du ikke binde! De vil hige og jage – ut i det ukjente, - som jeg var skapt for – og som du har lukket for meg! (Ibsen, 1972c, s. 232).

Det kan virke som at Ellida klarer å slutte fred med de valgene hun har tatt og den identiteten hun har, og som ektemann oppmuntrer Wangel henne til å sette ord på tankene gjennom språket: "Ellida's transformation is brought about by Dr Wangel, he in turn is transformed by her. The instruments of their mutual transformation are their conversations" (Moi, 2006).

Den danske litteraturviteren Aage Henriksen går imidlertid sterkt ut mot den tradisjonelle helteframstillingen av doktor Wangel. Han hevder Wangel er ansvarlig for å låse sin kone fast i en havfruemyte, og at hun i løpet av dramaet blir bevisst på dette: "Han tror han har vunnet tilbake en savnet elskerinne, mens hun vil ha sin manns fortrolighet og en hustrus rettigheter" (A. Rekdal, 2000, s. 184). Ifølge Rekdal inntar Wangel en farsposisjon overfor sin kone. I fjerde akt beklager Wangel til Arnholm, for han burde vært for sin kone som en far og veileder: "Dels opptre Wangel i en posisjon som farsskikkelse, dels gir han Ellida en plass i det preødipale som barn eller som ikke-seksualisert kvinne" (A. Rekdal, 2000, s. 207).

Toril Moi beskriver Wangel som en ordinær mann. Han er ingen romantisk helt, han er aldrende, mangler energi og drikker litt for mye alkohol, men samtidig klarer han å vise tålmodighet og kjærlighet overfor sin kone og barn (Moi, 2006). I dramaet mener Arnholm at Wangel er hederlig mann, god og snill mot alle mennesker (Ibsen, 1972c, s. 170). Som far mener jeg at Wangel er ettergivende. Døtrene omtaler Wangel som stakkarslig mann som mangler "framferd", og gjennom dramaet er Hilde trassig, opprørsk og får stadig viljen sin. Hennes usympatiske vesen kommer spesielt til syne når hun snakker om Lyngstrand, som er uvitende om at han er dødelig syk. Han drømmer om å reise utenlands for å bli kunstner, og tanken på at dette aldri kommer til å skje underholder Hilde: "(...) Alt det går han og tror på og er så sjeleformøyet for det. Og så blir det ikke til noe likevel. Aldri i verden. For han får ikke leve så lenge. Det synes jeg er så spennende å tenke på" (Ibsen, 1972c, s. 181).

På tross av sitt vennlige vesen kan det virke som om Wangels intimitetsrelasjon med barna til en viss grad mangler, og at han ikke er en tilstrekkelig far i familien. Det er mulig at Wangel anser barneoppdragelse som et moderlig område, men den manglende

intimitetsrelasjonen kan også skyldes det distanserte forholdet mellom Ellida og døtrene hans. Som Ellida forklarer innledningsvis, må Wangel dele tiden sin mellom dem: ”**Ellida.** Å, Wangel går så fra og til. Snart er han her hos meg, og snart er han over hos børnene” (Ibsen, 1972c, s. 170). Dette bekreftes at Bolette, som forteller Arnholm at faren har liten tid og lyst til å tenke på henne og hennes fremtid: ”(...) Slikt noe skyter han helst ifra seg, når han bare kan. For han er jo så rent opptatt av Ellida – (...) Far og mor har jo sitt for seg selv, kan De skjønne” (Ibsen, 1972c, s. 194).

Wangels familie er splittet; han skal fungere som ektemann overfor sin kone og som far for sine barn, men klarer ikke innfri begge rollene. Han mangler, som Toril Moi påpeker, energi og all tiden han vier til Ellida går utover døtrene. Han blir uoppmerksom og tar ikke hensyn til at Bolette vil ut i verden, samtidig som han ikke legger merke til Hildes utvikling. Splittet mellom sin kone og sine barna, velger han førstnevnte og forsømmer døtrene.

#### 3.4.4 Den megalonomianske

I ”The inner world in Ibsen’s *Master-Builder*” (1952) skriver Joan Riviere at meningen og budskapene bak *Bygmester Solness* (1892) forblir like mystiske som ved utgivelsen av stykket (Riviere, 1952, s. 322). Patriarken i dette verket er den middelaldrende bygmesteren Halvard Solness. Han blir beskrevet som en sunn og kraftig, men litt eldre mann med tettklippet, krusete hår og mørke, tykke øyenbryn (Ibsen, 1972c, s. 314). Som karakter har han enkelte fellestrekk med Karsten Bernick i *Samfundets støtter*; begge fremstår som relativt opportunistiske menn som har kommet seg oppover i samfunnet på bekostning av andre. I likhet med Bernick og flere av Ibsens fedre virker det som om også Solness sjarmerer mange kvinner. Innledningsvis flørter han med en av sine ansatte på kontoret, Kaja, som han bevisst utnytter for at hennes forlovede skal bli i bedriften hans:

**Solness.** Så se til at De kan få Ragnar bort fra disse her dumme innfallene. Gift Dem med ham så meget De vil – (*forandrer tonen*). Ja, ja, jeg mener, - få ham til å bli i sin gode stilling her hos meg. For så kan jeg jo få beholde *Dem* også, kjære Kaja (Ibsen, 1972c, s. 319).

Solness fremstår som en dominerende mann, og i likhet med John Gabriel Borkman blir han beskrevet som brummende, oppfarende, heftig og arrig. Solness er hensynsløs med svakere karakterer, deriblant sine ansatte. Når det gjelder graden av dannethet, virker han som en uvøren karakter; han banner jevnlig og ved én anledning kaller han en flokk skolepiker for djevelunger (Ibsen, 1972c, s. 331). Påfallende ved Halvard Solness er hans forakt og frykt for det som er ungt og nytt. Det kan virke som han er redd for at ungdommer skal ta fra ham

arbeidet hans, og da han finner ut at en kunde foretrekker den yngre Ragnar fremfor ham selv, reagerer han med sinne:

**Brovik.** De likte svært så godt det som han ville ha frem. De syntes det var noe så aldeles nytt, dette her, sa de.

**Solness.** Åhå! Nytt! Ikke slikt noe gammeldags juks som det jeg pleier å bygge!

(...)

**Brovik.** De kom her for å hilse på Dem. Og så spørre om De kunne være villig til å tre tilbake –

**Solness** (*oppfarende*). Tre tilbake! Jeg! (Ibsen, 1972c, s. 317).

Solness' redsel for det som er nytt bekrefter han ovenfor Hilde. Han sier at han har låst seg inne av frykt for at ungdommen skal bryte inn til ham, og beskriver ungdommen som selve gjengjeldelsen (Ibsen, 1972c, s. 337). Hans frykt for de unge kan sees i sammenheng med de to barna som han har mistet og skyldfølelsen han har overfor dem og sin kone.

Flere ganger blir det understreket at ekteparet Solness bor i et hus med tomme barneværelser, noe som opprinnelig gir inntrykk av at de er barnløse. Først i begynnelsen av andre akt antydes det at ekteparet har hatt barn:

**Fru Solness.** (...) Og så at jeg aldri har lov til å tilgi meg selv - !

**Solness** (*i utbrudd*). Deg selv - !

**Fru Solness.** Ja, for jeg hadde jo plikter til to sider. Både imot deg og imot de små. Jeg skulle ha gjort meg hård. Ikke latt skrekken få slik makt over meg. Ikke heller sorgen fordi hjemmet var brent for meg. (*vir hendene*) Å, om jeg bare hadde kunnet, Halvard! (Ibsen, 1972c, s. 341).

Dette blir etter hvert bekreftet av Solness som forteller til frøken Wangel om tvillingene som døde for elleve-tolv år siden. Da barndomshjemmet til Aline brant ned, klarte de å redde alle ut av huset, men Aline ble syk og fikk feber: "(...) Og *den* gikk over i melken. Amme dem selv, det ville hun jo endelig. For det var hennes plikt, sa hun. Og begge våre smågutter, de – (*knuger hendene*) de – å!" (Ibsen, 1972c, s. 348). Solness innrømmer overfor frøken Wangel at han ikke er lykkelig og at det er vanskelig å la være å tenke på barna som døde. På tross av at brannen ikke var hans feil, føler han seg ansvarlig fordi han *ønsket* den. Han ser på seg selv som et utvalgt menneske; hvis han bare ønsker noe sterkt nok, så vil det skje:

**Solness** (*fortrolig*). Tror ikke De også det, Hilde, at der finnes enkelte utkårne, utvalgte mennesker som har fått nåde og makt og evne til å *ønske* noe, *begjære* noe, *ville* noe – så iherdig og så – så ubønhørlig – at de må få det til slutt. Tror De ikke det? (Ibsen, 1972c, ss. 353-354).

Solness forklarer videre at han har hjelpere og tjenere som sørger for at ønskene hans går i oppfyllelse: "Hvem ropte på helperne og tjenerne? Det gjorde jeg! Og så kom de og føyet seg under min vilje" (Ibsen, 1972b, s. 354). Solness mener det er Guds vilje at han er byggmester: "(...) Han ville jeg skulle få leilighet til å bli en mester på mitt område – og bygge så meget ærefullere kirker for ham" (Ibsen, 1972b, s. 374). Han tror at de mistet

sønnene sine fordi Gud ville forhindre at han ble heftet av kjærlighet og lykke. Dette ble klart for ham den gangen han bygget ferdig kirken i Hildes hjemby. Da han var ferdig, trosset han høydeskrekken, gikk helt opp til tårnet med kransen og erklærte til Gud at han ville være en fri byggmester og ikke bygge kirker for ham mer.

Mot slutten av stykket ønsker Hilde at Solness igjen skal klatre hele veien opp for å fremme sin erklæring til Gud. Heretter skal Solness kun bygge ”det deiligste i verden” med sin prinsesse, Hilde Wangel. Han trosser sin høydeskrekk, kommer helt opp, svinger hatten og hilser ned til de som står og ser på. Plutselig bryter folkemengden ut i forferdelse idet Solness styrter ned mellom trærne og dør momentant. Avslutningsvis roper Hilde Wangel ut i triumf: ”Min, - *min* byggmester!” (Ibsen, 1972c, s. 379).

Vigdis Ystad har studert selvmord blant Ibsens stykker, og hevder Halvard Solness’ død kan være et resultat av indirekte selvmord: “Perhaps Solness, the master builder in the play from 1892 knows that his climb to the top of the tower that marks his victory over vertigo will result in his fall and death” (Ystad, 1999). Hun ser likevel ikke selvmord hos Ibsens karakterer som planlagte eller et resultat av depresjon:

(...) his imaginary suicides have been furnished with completely different rationales for their choices. They have mental strength due to a strong foundation of faith and ideals. Through tragic representation they pledge their own lives, thus exemplifying and elevating existence up and beyond the regular everyday life (Ystad 1999).

I motsetning til Vigdis Ystad hevder Joan Riviere at Halvard Solness forfølges av depresjon og en overveldende angst; over-jeg’et plager ham med skyldfølelse overfor sin kone og døde barn. Solness’ skyldfølelse viser seg blant annet i samtalene med Aline, der han veksler mellom å vise anger og intoleranse: ”(...) he alternates between agonies of remorse and harsh intolerance towards her” (Riviere 1952, s. 338).

Julia Kristeva i ”On the Melancholic Imagery” skriver at depresjon er Narcisuss’ skjulte ansikt: ”(...) that countenance which – although it will carry him off into death – remains unperceived by him as, marvelling, he contemplates himself in a mirage (Kristeva 1987, s. 5) Melankolien defineres som den kliniske symptomatologien av selvbevissthet og a-symboli som et individ viser sporadisk eller kronisk, ofte med såkalte maniske faser med eksultasjon. Forholdet mellom nedstemthet og lykkefølelse konstituerer det depressive temperamentet hos nevrotikeren (Kristeva 1987, s. 6).

Ifølge klassisk psykoanalytisk teori (Abraham, Freud, Klein) skjuler depresjonen i likhet med sorgen en aggressivitet mot det tapte objektet og viser en ambivalens hos sørgeren mot objektet han sørger for:

"I love him/her" the depressive seems to say about a lost being or object, "but, even more, I hate him/her; because I love him/her, in order not to lose him/her, I install him/her in myself; but because I hate him/her, this other in myself is a bad ego, I am bad, worthless, I am destroying myself" (Kristeva 1987, s. 6).

Melankolikeren er uvitende om sin egen aggresjon mot det tapte kjærlighetsobjektet og identifiserer seg med det. Dette fører til at melankolieren vender all den fortrengte aggresjonen mot seg selv (Moi 1994, s. 13) Selvbekreidelse blir en del av bebreidelsen mot den andre, og selvdestruksjon blir den tragiske maskeringen av en annens massakre. Dette forutsetter et strengt over-jeg og en kompleks skifting (dialectic) mellom idealisering og nedvurdering (devalorization) av en selv og den andre. Disse mekanismene bygger på identifikasjonen ettersom en identifiserer seg med den elskede/hatede gjennom inkorporering, introjeksjon, projeksjon, som igjen er påvirket av idealet, det sublime, trekkene ved den andre man tar innover seg (Kristeva 1987, s. 6) Teorien forutsetter "en slags kannibalistisk introjeksjon av og identifisering med det tapte objektet, som hos Freud normalt teoretiseres som en ødipal mors- eller farsfigur" (Moi 1994, s. 13). Riviere forklarer Solness' ambivalente forhold til sine tvillingers død med aggresjon rettet mot sin mor. Barna døde fordi fru Solness mistet morsmelken: "His greed towards his mother, and his hate of her for having other children beside himself, caused him in a phantasy to attack her breasts, so that they wither and her children starve" (Riviere 1952, s. 345).

Underveis i stykket blir Halvard Solness stadig mer knyttet til Hilde Wangel. Innledningsvis morer hun ham, men etter hvert blir han avhengig av henne for å møte sine egne frykter: "He will pit her against the generation he dreads; it shall be "youth marching against youth" (Riviere 1952, s. 339). To følelsesmessige tilstander personifiseres i Solness og Hilde Wangel: han er usikker og full av tvil og hun er forsikrende og bestemt (Riviere 1952 s. 338). I relasjonen med Hilde Wangel gir Halvard Solness navn til sine egne, demonske krefter"(...) the major power is the "troll" and daemon; there is also another category of minor beings, less magical and great than the daemon, who work for his ends, to carry out good tasks or evil acts for him" (Riviere 1952, s. 334).

Una Ellis-Fermor beskriver Solness' vrangforestillinger om de demonske kreftene som et resultat av ønsket om å dominere (Ellis-Fermor, 1958). Når vi møter Solness innledningsvis i dramaet, har hans maktutøvelse over andre nærmest blitt automatisert:

(...) he imposes his will without scruple upon the impressionable Kaja, absorbing her life for his own purposes as he has done long since with Aline, as he once did casually, in a forgotten moment, with Hilde (Ellis-Fermor, 1958).



Solness er ute av stand til å innrømme overfor seg selv at det er hans egen hensynsløshet som har gitt ham makt og suksess. Ved å bygge en myte om demonske krefter og tjenere overbeviser han seg selv (delvis) om at han er et offer og fraskriver seg med det ansvaret for egne handlinger: "The myth has no foundations and he betrays himself helplessly when Hilde's common sense attempts to pin him down to fact and expose his theory as nonsense" (Ellis-Fermor, 1958). Ellis-Fermor ser Solness' hensynsløse valg som et resultat av hans oppvekst i beskjedne kår: "He is not an architect because he had never learnt enough; he is only a master builder. Characteristically, he never blames this homely circumstance for his conduct; he hides from himself in a myth of daemonic powers and strange compulsions" (Ellis-Fermor, 1958).

Barna til Solness er døde, og han har mistet rollen som far før dramaet finner sted. Tvillingene virker likevel å være til stede gjennom de tre, tomme barneværelsene i Solness' hjem. I deres nye hjem vil de også bygge tre soveværelser, og de skaper rom til barna som ikke er der lenger. De tomme barneværelsene og hatet rettet mot det som er ungt og nytt kan være et uttrykk for byggmesterens skyldfølelse og redselen for gjengjeldelsen. I motsetning til Karsten Bernick og John Gabriel Borkman – som begge oppnår en form for selvinnsikt avslutningsvis – går Solness til sin død på grunn av forfengelighet: "With bitter irony and with absolute fidelity to fact, Ibsen leads him to destruction by the agency of the only one of his victims who had strength enough to challenge him to make good his pretensions" (Ellis-Fermor, 1958).

### 3.4.5 Den skyldbetyngede

Flere kritikere har satt spørsmål ved den eksplisitt moralske slutten på *Lille Eyolf* (1894) og hvorvidt den kan tas på alvor (Holtan, 1970, s. 115). I stykket er det de eldre karakterene som får en oppvekker gjennom barnets død: "Because of this supposed enlightenment or education on the part of Rita and Allmers, it is appropriate to call the play a myth of sacrifice and redemption" (Holtan, 1970, s. 116).

Ekteparet Rita og Alfred Allmers kan minne om Rosmer og Rebecca fra *Rosmersholm* (1886). Der Rosmer og Alfred deler de samme noble idealene og lune temperamentet, er Rebecca og Rita begge lidenskapelige og eiesyke (Holtan, 1970, s. 116). Motsetningene mellom ekteparet Allmers er også tydelig i beskrivelsen av dem; Rita blir skildret som stor, yppig og smukk, og Allmers blir beskrevet som en slank, finbygget mann med tynt, brunt hår.

Ibsen skriver at han har milde øyne og et alvorlig og tankefullt drag over ansiktet (Ibsen, 1972c, s. 385).

Sentralt i stykket er sønnen Eyolfs handikap og hvordan han ble skadet. Som spedbarn falt han fra stallebordet mens foreldrene hadde sex og ble lam i det ene beinet. I stykket må han derfor bruke en krykke for å bevege seg rundt. Eyolfs ønske er å bli soldat, men begge foreldrene vet at dette er umulig, og Allmers tar sønnens handikap svært tungt:

**Eyolf.** Men de er så uskikkelige, de guttene. Og så sier de at jeg aldri kan bli soldat.

**Allmers** (med undertrykt harme). Hvorfor sier de det, tror du?

**Eyolf.** De er vel misunnelige på meg. For, pappa, de er jo så fattige, de, at de må gå barbent.

**Allmers** (sakte, med kvalt stemme). Å, Rita, - hvor det nager meg i hjertet, dette her! (Ibsen, 1972c, s. 388).

Rita er derimot ikke like engasjert i sønnen. I stedet savner hun oppmerksomheten fra ektemannen. Eyolf fungerer som et levende minne på deres dårlige samvittighet, og hans tilstedeværelse fører til en distanse mellom ekteparet: "His existence, moreover, has caused an estrangement between them, principally because of Allmers' sense of guilt" (Holtan, 1970, s. 116).

Ifølge Freud er det vanlig at mødre som har et sykt barn eller et barn med et handikap overkompenserer for dette med ekstra kjærlighet (Freud, 1932, s. 834). Dette er ikke tilfelle i *Lille Eyolf*, men i stedet kan det virke som Allmers blir den overkompenserende forelderen. Da Allmers erklærer at han vil gjøre Eyolfs lykke til sitt livsverk, er Rita avfeieende og ber ham roe seg ned. Samtidig er Allmers ute av stand til å se at Rita ønsker mer oppmerksomhet fra ham (Ibsen, 1972b, s. 394).

Innledningsvis innser Alfred Allmers, som har kommet hjem fra en lengre fjelltur, at han først og fremst har opptrådd som skolemester og ikke far overfor sønnen Eyolf (Ibsen, 1972c, s. 393). Boken han skulle skrive ferdig har han ikke skrevet én side i, og i stedet har han "tenkt og tenkt og tenkt" (Ibsen, 1972c, s. 385). Relasjonen mellom far og sønn virker kjærlig; Eyolf roser faren og uttrykker et ønske om å tilbringe mer tid med faren sin: "Pappa, tror du ikke jeg snart blir så bra at jeg kan få være med deg?" (Ibsen, 1972c, s. 386). Til Rita og Asta forteller Allmers på dramatisk vis at sønnen gradvis har tatt plass i ham: "Jeg vil prøve å lyse opp i alle de rike muligheter som demrer i hans barnesjel. (...) jeg vil skape lykkefølelse i hans sinn" (Ibsen, 1972c, s. 394). Opprinnelig skulle boken *Det menneskelige ansvar* bli Allmers' livsverk, men nå er det Eyolf som skal få all plass.

Som tilsynelatende oppgivende far er Allmers likevel uoppmerksom på sønnen. Allmers skriver om menneskelig ansvar, men oppfører seg ikke ansvarlig (Holtan, 1970, s.

121) Eyolf blir lenge overlatt til seg selv uten at noen av foreldrene vet hva han gjør eller hvor han er. Eyolf fungerer som et symbol på foreldrenes neglekt, men også for deres egne selviske interesser. "Little Eyolf is in a double sense his parents' victim. Their neglect led to his initial crippling, and their guilt over that incident has led them to neglect him still further. (...) Allmers keeps him locked away at his books and, incidentally, out of sight" (Holtan, 1970, s. 117)

Allmers er tydelig beskyttende overfor sin halvsøster, Asta, og virker engstelig for at hun skal bli sammen med ingeniør Borgheim. Rita på sin side er sjalu fordi ektemannen bryr seg så mye om Asta og ønsker henne vekk: "**Rita** (*slår armene lidenskapelig om hans hals*). Jo, for så hadde jeg deg da endelig for meg selv alene! Skjønt – ikke *da* heller! Ikke helt for meg! (*brister i krampegråt.*)" (Ibsen, 1972c, s. 398). Ubevisst ønsker Rita at sønnen skal forsvinne, slik at hun får Allmers helt for seg selv:

**Rita.** Men hvis nu Eyolf aldri var født? Hva så?

**Allmers** (*unnvikende*). Ja, det var en annen sak. Så hadde jeg jo bare deg å holde av da.

**Rita** (*sakte, dirrende*). Så ville jeg ønske at jeg aldri hadde født ham (...) Jeg fødte ham til verden under så usigelig pine. Men jeg bar det alt sammen med jubel og fryd for din skyld (Ibsen, 1972b, ss. 398-399).

Ritas intensitet virker kvelende og skremmende på Allmers, som heller vil vie seg til å være en sann far for Eyolf. Allmers' avvisende væremåte gjør at Rita truer ham: "(...) du skulle ikke være så likeglad! Ikke så sikker på at du *har* meg!" (Ibsen, 1972c, s. 400). Om ikke ektemannen viser henne nok kjærlighet, erklærer Rita at hun vil by seg frem til andre menn og "kaste seg bort" (Ibsen, 1972c, s. 401). Allmers bønnfaller henne om å ikke la seg friste til noe ondt, og idet Borgheim og Asta returnerer høres rop fra bryggen. Et barn er druknet, men Allmers er ikke bekymret for han er overbevist om at sønnen leker i hagen. Idet han innser at det er sønnen, rammes han av sjeleangst: "Det er ikke Eyolf! Det er ikke Eyolf, Rita!" (Ibsen, 1972c, s. 403).

I andre akt har Allmers fortsatt vanskeligheter med å godta sønnens død: "Her går Eyolf og skal nettopp tre inn i åndsbevisst liv. Bærer på så uendelig mange muligheter. Rike muligheter kanskje" (Ibsen, 1972c, s. 405). Han bebreider ikke sin egen uaktsomhet, men rottejomfruen som har lurt Eyolf ut i vannet. Allmers orker ikke snakke med sin kone om det som har skjedd, men betror seg i stedet til sin halvsøster Asta, som han føler han kan tale bedre med om alt. Han mimrer med søsteren om oppveksten, og han kaller henne for "Eyolf", navnet hun skulle hatt hvis hun var gutt. I mimringen glemmer Allmers sønnen og etterpå blir

han opprørt: "(...) Jeg har bare å dvele der ute hvor han ligger og driver nede på dypet!" (Ibsen, 1972c, s. 408).

Allmers konfronterer sin kone med ønsket hun uttalte tidligere om at sønnen ikke lenger skulle stå mellom dem. Han plager seg selv med dårlig samvittighet samtidig som han forsøker å skyve skylden over på Rita: "In short, Allmers grieves extravagantly for his lost son but seeks in every way to avoid responsibility for what happened. He seems in love with his own grief (...)" (Holtan, 1970, s. 121) Rita på sin side mener at de begge har sviktet som foreldre: "Vi vant aldri gutten, Alfred. Ikke jeg, ikke du heller" (Ibsen, 1972c, s. 414).

Allmers betror til søsteren at han ikke klarer å leve med sin kone lenger og ønsker å gjenoppta livet med Asta. Holtan beskriver forholdet mellom Allmers og hans halvsøster Asta som incestuøst: "The real crippling factor, though, in this strange and possibly perverse relationship is that it represented for Allmers a kind of idyllic life in which the outside world did not exist" (Holtan, 1970, s. 119). Forholdet mellom Allmers og Asta har fortsatt inn i voksenlivet, og han klamrer seg fast til drømmen om barnlig renhet. Allmers forsøker å kaste seg tilbake i det barnlige forholdet med Asta, men det går ikke fordi Asta nå vet at de ikke er halvsøsken. På det viset endrer alt seg: "(...) Vårt forhold er ikke brors og søsters" (Ibsen, 1972c, s. 420). Hun forlater ekteparet Allmers med Borgheim, og Allmers mister sin andre Eyolf.

Etter at Asta har dratt, ser ikke Allmers lenger meningen med livet. Han ønsker seg tilbake i fjellene, der han tidligere nesten mistet livet fordi han gikk seg vill: "Jeg tenkte ikke. Jeg gikk der og slepte meg frem langs styrtingene, og nød dødsfornekkelsens fred og velbehag. (...) Slett ingen angst. Jeg syntes at der gikk jeg og døden som to gode reisekamerater" (Ibsen, 1972c, s. 430). Allmers har mistet sin livsoppgave og kall, men Rita ønsker å ta de fattige barna ved fjorden til seg og skape ny mening ved livet: "Fra den dag da du er reist, skal de være her alle sammen, - som om de var mine egne. De skal få bo i Eyolfs stuer. De skal få lese i hans bøker (...)" (Ibsen, 1972c, s. 431). Allmers erkjenner hvor lite de har gjort for de fattige og spør om han kan bli og hjelpe sin kone med oppgaven. De vil ikke ta barna til seg av kjærlighet, men av det menneskelige ansvar.

Hermann J. Weigland hevder at *Lille Eyolf* er Ibsens mest misforståtte stykke: "No other play of Ibsen's has been so grossly misinterpreted, even by discerning critics. They have walked into a cunningly contrived trap, to Ibsen's grim amusement" (Weigland 1923, s. 19). Weigland beskriver Alfred Allmers som en farlig sjarlatan, som i sitt selvbedrag også bedrar andre (Weigland 1923, s. 21).

I likhet med andre Ibsenfedre har Allmers et kall. Opprinnelig består hans livsoppgave i å skrive boken om det menneskelige ansvar, men han feiler i å skrive den hjemme. Deretter drar han ut i naturen, i fjellet, og blir borte i flere uker. Når han vender hjem igjen, har han fortsatt ikke skrevet noe. Allmers kall må derfor – i likhet med blant annet Hjalmar Ekdals oppfinnelse – forstås som fiktivt, en forsvarsmekanisme for den nervøse og engstelige. Innledningsvis forkaster Allmers kallet sitt for å gjøre plass til et nytt; sønnen. Problemet for Allmers er at han neglisjerer sønnen, og på tross av at han gjentatte ganger proklamerer sønnens viktighet, resulterer hans neglekt først i Eyolfs handikap og deretter i hans død. Etter sønnens død erstattes hans andre kall med et tredje; å utøve det menneskelige ansvar. Allmers ønsker å opptre som en farsfigur overfor byens vanskeligstilte barn, men i lys av hans tidligere livsoppgaver, er det ingenting som tyder på at dette vil innfris.

## 4 Diskusjon, sammenfatning og konklusjon

### 4.1 De egosentriske unntaksmenneskene

Om det er ett karaktertrekk som er gjennomgående hos de Ibsenske fedrene, må det være det egosentriske. Nissen skriver følgende om Hjalmar Ekdal: ”Som alle egosentrisk orienterte mennesker er han overoppmerksom og overmistenksom” (Nissen, 1973, s. 18). Jeg mener at det overmistenksomme er enda tydeligere i karakteren John Gabriel Borkman, og ikke like tydelig – men fortsatt til stede – i karakteren Karsten Bernick. Det kan virke som at det overoppmerksomme og overmistenksomme hos karakterene styrkes utifra i hvor stor grad mannligheten blir satt på prøve i stykket.

Det maskuline ved Bernick utfordres i liten grad i *Samfundets støtter*, men i *Vildanden* stilles det spørsmål ved Hjalmar's farskap, og ettersom han ikke har en forsørgerrolle, er rollen som far det eneste virkelig maskuline ved ham. Den største prøvelsen er det imidlertid John Gabriel Borkman som utsettes for, og han fratras alt som kan knyttes til det maskuline: makt, farskapet og rollen som familiens overhode. Borkmans mandige utseende kan ikke redde mannligheten hans, og han er derfor tilsvarende overoppmerksom og overmistenksom.

Selv om Bernick og Hjalmar Ekdal virker forskjellige, understrekes den egosentriske personligheten hos begge via to svært like replikker: ”**Hjalmar.** : (...) den daglige omgangen med *meg*” og **Bernick.** (...) hun har sett det som er eiendommelig i *meg*” (Ibsen, 1972c s.7); (Ibsen, 1972b, s. 364). Den utpregede forfengeligheten som finnes hos Hjalmar Ekdal er riktignok ikke til stede hos konsul Bernick, men begge ser seg selv som avgjørende for sine koners positive ”utvikling”. Disse fedrene har også til felles – sammen med Borkman – at de føler de har et ”kall”. Bernick føler han har en oppgave overfor samfunnet, Borkman har følt den ”ubetvingelige kaldelse” og Hjalmar har sin ”livsoppgave” – oppfinnelsen. Også Alfred Allmers har et kall, først sin sønn og deretter noe annet. ”Hos Ibsen er ”undtagelsesmennesket” oftest mannen med ”kallet”. ”Undtagelsesmennesket” eller mannen som mente at han stod i særstilling, har Ibsen skildret lenge før Nietzsche formet sine tanker om ”overmennesket” (Seip, 1936, s. 19).

I et psykoanalytisk perspektiv kan det å rette fokuset mot et ”kall” eller livsoppgave forstås som en forsvarsmekanisme. Nervøse og engstelige personer med stor sårbarhet kan tilrettelegge seg en helt fiktiv livslinje som er orientert ut fra et fiktivt mål, som dekker over det egentlige ønsket. Hos Hjalmar manifesterer det fiktive målet seg i oppfinnelsen, og dette dekker over hans ønske om å hevde seg selv. Ønsket om å hevde seg selv kan også være

drivkraften bak Borkman og Allmers' kall, og målene virker å være fiktive ettersom de ikke jobber mot dem; Borkman uttaler et ønske om gjenoppreisning, men isolerer seg fra omverden, og Allmers erklærer sønnen som sitt kall, men er så uoppmerksom at Eyolf dør. Her er det flere paralleller til Hedvig i *Vildanden*; begge barna har et handikap, lever isolerte liv, søker voksenkontakt og dør i løpet av stykket. Likhetene mellom Allmers og Hjalmar er også til stede. Det fiktive målet er kreativt; henholdsvis oppfinnelsen og boken, de har et svulstig språk, er selvhøytidelige og anser seg selv som store tenkere. Bernicks kall er derimot mer realistisk, og han jobber aktivt mot målet sitt. Selv om det å hevde seg selv også kan være et motiv for konsulen, virker ikke målet å være fiktivt. Dette kan være fordi Bernick ikke søker en virkelighetsflukt slik som de andre fedrene.

Der Borkman, Hjalmar og Bernick viser tydelig egosentriske trekk, tar dr. Tomas Stockmann og byggmester Halvard Solness det hele et skritt videre. I henholdsvis *En folkefiende* og *Bygmester Solness* sammenligner de to fedrene seg med det guddommelige. Stockmann ser flere paralleller mellom egen karakter og Jesus, og Solness tror hans innerste ønsker blir realisert via en gudelignende kraft. For Stockmann kan det virke som at all motgangen han møter, styrker hans allerede høye tro på seg selv. I likhet med Borkman skyver Solness ansvaret for egne handlinger over på noe annet. For ham er det troll og demoner, og for Borkman er det det diffuse "de". Men der Borkman venter på oppreisningen, frykter Solness gjengjeldelsen. Ubevisst har kanskje Solness innsett sin egen rolle i situasjonen, og Borkman erkjenner også at oppreisningen er en livsløgn. Dr. Stockmann virker derimot ikke å oppnå en selvinnsett avslutningsvis, men vikler seg dypere og dypere inn i egne vrangforestillinger.

## 4.2 De grådige kvinnebedårerne

Et annet fellestrekk blant flere av Ibsens fedre er at ekteskapene deres var økonomisk motiverte. Dette er tilfelle med Karsten Bernick, John Gabriel Borkman, grosserer Werle og Jakob Engstrand. Begjæret etter penger og makt er tydelig hos alle, med unntak av Jakob Engstrand som ikke har noen reell mulighet til å oppnå makt. Karsten Bernick og John Gabriel Borkman valgte begge bort kvinnene de egentlig elsket i ungdommen til fordel for søstrene deres, penger og ønsket om en fremtredende posisjon i samfunnet. Styrt av ønsket om større makt risikerer de også alt; Bernick med sine risikable eiendomsoppkjøp, og Borkman ved å misbruke sin stilling som banksjef. Det overambisiøse – som i freudiansk teori kan knyttes til en fallisk fiksering – er til stede hos begge to.

Flere av fedrene viser også – eller har vist – stor interesse for kvinner. Både Bernick og Borkman blir elsket av to kvinner, men hos Bernick får vi i tillegg vite om affæren han hadde i ungdommen. Av Bernick, Borkman, Engstrand og Werle er det kun sistnevnte som har fått et barn utenfor ekteskap, men i *Gengangere* finner vi en annen utro far: kammerherre Alving. Ettersom Alving var svært velstående selv, var ikke giftermålet hans økonomisk motivert slik som de andre fedrene, men han har – i likhet med Werle – levd i et ulykkelig ekteskap. De har begge fått barn utenfor ekteskapet med hver sin tjenestepike og kan beskrives som livsnytere og arkaiske fedre. Av kvinnebedårerne blant Ibsens fedre, er også disse de tydeligste; Werle blir innledningsvis i *Vildanden* beskrevet som en ”stor bukk”, og selv den pietistiske pastor Manders vedgår å ha hørt ryktene om Alvings eskapader i *Gengangere*.

Selv om det kun er snekker Engstrand som skildres på eksplisitt negativt vis, kan alle de grådige kvinnebedårerne tolkes som destruktive. I *Gengangere* åpnes det for at det incestuøse – som er helt tydelig ved Engstrand – også kan ha vært til stede hos kammerherre Alving. Konsul Bernicks beslutning om å la det usjødyktige skipet ”Indian Girl” seile risikerer sønnens liv i *Samfundets støtter*, og flere av karakterene i *Vildanden* kan tolkes som ender skadeskutt av grosserer Werle. John Gabriel Borkman, derimot, har mistet makten og er lammet, isolert og ufarliggjort. Han er ikke lenger i stand til å påføre noen skade og er kun en skygge av den han én gang var i dramaet.

Blant Ibsens fedre er Bernick, Alving og Werle de mest vellykkede utad; de har fungert som tydelige overhoder i familien og vært ledende i samfunnet – samtidig som de kan tolkes på svært negativt vis. Det settes med andre ord ikke likhetstegn mellom vellykkethet og i hvor stor grad de fungerer som fedre – snarere tvert imot. Felles for disse fedrene er også at de alle er i Ibsens tidlige samtidsdramaer, henholdsvis i det første, tredje og femte. Mot slutten av forfatterskapet får vi imidlertid et gjensyn med den grådige og maktsyke i karakteren John Gabriel Borkman, da fratatt alt. I de fire dramaene er det kun det første som levner håp for et bedre farskap; Bernick kan reparere relasjonen med sønnen og bli mer enn den distanserte faren. Denne muligheten er imidlertid ikke åpen for de tre andre fedrene; Alving er død, og Werle er forhatt av sin sønn og mister sin datter. Ved slutten av dramaet har han ingen arvinger. Av de fedrene som har kontakt med sine barn, er Borkman den mest fraværende faren. Han ble fratatt farskapet samtidig med makten og dør avslutningsvis.



### 4.3 De overordentlige og de uvørne

Gjennom samtidsdramaene trekkes det klare paralleller mellom flere av fedrene, og to karakterer som tydelig minner om hverandre er Torvald Helmer og Hjalmar Ekdal. Ved første øyekast kan de virke som motsetninger; Torvald Helmer er suksessrik, og det skildres et seksuelt forhold mellom han og Nora ved at han tar på henne, kosesnakker, hun danser for ham og ved at de har fått tre barn. Torvald som far innad i familien må beskrives som uengasjert, men han er en tydelig forsørger. Hjalmar Ekdal, derimot, har opplevd et sosialt fall, og det beskrives lite fysisk kontakt mellom han og Gina. Torvalds tre barn står også i sterk kontrast til at Hjalmar mest sannsynlig ikke er biologisk far til sitt eneste barn. Når det gjelder forsørgerrollen, er Hjalmar sviktende, men som far i familien er han tydelig til stede.

Til tross for klare kontraster, er det også store likheter mellom Hjalmar og Helmer. Den største parallellen mellom fedrene og dramaene er at de begge blir rystede av sine koners hemmeligheter. Hemmelighetene til Gina og Nora går også på bekostning av det maskuline hos deres respektive menn. Hos Hjalmar utfordres maskuliniteten ved at farskapet – som er en av de viktigste tegnene på maskulinitet – stilles spørsmål ved. Det er også viktig å understreke at farskapet er det eneste maskuline Hjalmar har; han har ikke lenger et anerkjent navn eller en viktig posisjon i samfunnet. Rollen som familiens overhode er alt han har. Slik er det riktignok ikke for Helmer, men Noras forbrytelse truer med å ta fra ham alt - utenom familien og farskapet.

En annen likhet mellom Helmer og Hjalmar er navnene, som begge navnene betyr ”hjelmer”. Hjelmene kan symbolisere at de beskytter seg selv fra sannheten, for begge fedrene opprettholder sine egne illusjoner om henholdsvis samfunnet og seg selv. Samtidig kan hjelmen tolkes som at de ikke er mottakelige for endring, og at de vil motstå alle forsøk på ytre påvirkning.

Det språklige hos Hjalmar og Helmer er også svært likt. De har begge et svulstig språk, og vingemetaforikken er til stede i både *Et dukkehjem* og *Vildanden*. Med vingemetaforikken uttrykker de et ønske om å beskytte det feminine med sine egne, store vinger. Til det feminine og svake setter de sin egen maskuline styrke som kontrast. Torvald og Hjalmar viser derfor begge et ønske om å fremstå som maskuline i tråd med samfunnets forventinger, og de har begge overordentlige karaktertrekk. Med beskrivelsen overordentlig menes det at begge har en sterk autoritetstro og at samfunnets konvensjoner er styrende. Dette er imidlertid tydeligere hos Helmer enn Hjalmar, ettersom sistnevnte har mistet sin sosiale status.

En annen overordentlig farsfigur er pastor Manders, en mann som virker redd for både eget og andres begjær. Han har en blind tro på patriarkatet og virker å leve et asketisk liv. Avslutningsvis kommer likevel det dobbeltmoralistiske ved ham til syne, og det overordentlige ved ham fremstår kun som en overflate. I et freudiansk perspektiv kan både overordentlige trekk og uvørne trekk skyldes motsatte fikseringer i den anale fasen. En analretentiv karakter kjennetegnes av en stor autoritetstro, overordentlighet og gjerrighet. Disse trekkene finner vi i varierende grad hos Torvald Helmer, Hjalmar Ekdal og pastor Manders. Den ekspulsivt anale personligheten er imidlertid en motsetning; gavmild, men også uordentlig, opprørsk og trassig.

Som en kontrast til de overordentlige fedrene, er karakterene Solness, dr. Stockmann og Engstrand tydelig uvørne. Solness og Engstrand arbeider begge i byggebransjen, men Stockmann skiller seg fra de to andre ved å være en høyutdannet vitenskapsmann. Likevel er det klare likheter og det uvørne viser seg spesielt språklig. Alle tre fedrene bruker jevnlig banneord og kan sies å være i opprør mot samfunnet. Mens dr. Stockmanns opprør er eksplisitt, er dette mindre tydelig hos de andre karakterene. Solness misliker imidlertid sterkt hvordan samfunnet fungerer med at ungdommen tar over for de gamle. Både med tanke på teknologi og arbeidskraft motsetter han seg den naturlige utviklingen, noe som også kan tolkes som et opprør. Snekker Engstrand på sin side negerer samfunnets regler ved å utgi seg for å være far, og farskapets regler ved å være incestuøs. Mest sannsynlig er han også ansvarlig for at barnehjemmet til Alvings minne brenner ned, og avslutningsvis bygger han et bordell for pengene han har skaffet på uærlig vis.

#### **4.4 Fedre i familien, fedre for familien og døde fedre**

I min lesning av Henrik Ibsens samtidsdramaer ser jeg en tydelig mangel på gode, faderlige forbilder. Flere av karakterene oppfyller én del av den todelte farsrollen, og dette gjelder spesielt fedre som er tidlig i forfatterskapet, blant annet Karsten Bernick, Torvald Helmer og grosserer Werle. De er alle forsørgere, har tydelige posisjoner i samfunnet og fungerer som fedre *for* familien ved å være dens overhode. Som en motsetning er Hjalmar Ekdal far *i* familien, og ved siden av hans egen far, er han kanskje den eneste i Ibsens forfatterskap. Slik jeg leser stykket, er det en god relasjon mellom ham og Hedvig, på tross av hans store mangler. Hjalmar bidrar likevel ikke økonomisk og er ikke familiens egentlige overhode. Det kan også argumenteres for at dr. Tomas Stockmann, dr. Wangel og Alfred Allmers er fedre i familien, for disse har til dels gode relasjoner med sine barn. Jeg mener likevel at de ikke

oppfyller denne delen av farskapet; Stockmann fordi han setter sine egne behov før barnas, og Wangel og Allmers fordi de forsømmer eller neglisjerer dem.

Slik jeg leser de Ibsenske fedrene er det ingen av dem som oppfyller begge sider av den todelte farsrollen, og det er først og fremst den økonomiske siden ved å være far som oftest blir oppfylt. Utover i forfatterskapet blir det enda verre. Alfred Allmers, Halvard Solness og John Gabriel Borkman mister – eller blir fratatt – farsrollen. Hos Allmers og Solness skjer dette ved at barna dør, mens Borkman blir fratatt farskapet på grunn av sin forbrytelse og sosiale fall. Det er også verdt å merke seg at *Bygmester Solness* og *John Gabriel Borkman* begge ender med fedrenes undergang. Først mister de farskapet, og deretter resulterer deres egne handlinger med døden.

Det finnes mange forskjellige farsfigurer i Ibsens samtidsdramaer; her er alt fra de asketiske til de livsnyttende, de som forårsaker konflikter rundt seg og de som tar konflikten på seg og inn i sitt sinn. I et helhetlig perspektiv er likevel utviklingen for fedrenes del negativ. Ved begynnelsen av samtidsdramaene fungerer figurene enten som fedre i familien eller for familien, og samtidig levnes det håp for farskapet i både *Samfundets støtter* og *Et dukkehjem*. *Gengangere* kan leses som en sterk kritikk av farskapet ved fedre som negerer det faderlige, og *Vildanden* stiller spørsmål ved farskapet selv. Dr. Stockmann i *En folkefiende* prioriterer sitt eget korstog over barnas beste, og i *Fruen fra havet* møter vi en annen doktor og far som glemmer barna på grunn av sin nye kone. Forsømmelse finner vi også i *Lille Eyolf*, der farens neglekt først til sønnens handikap og deretter hans død. Dårligst går det likevel med fedrene i *Bygmester Solness* og *John Gabriel Borkman*. Begge fedrene har mistet eller blitt fratatt sine barn og dermed også sin rolle som far, og avslutningsvis dør de selv.

På tross av lite oppmerksomhet i Ibsen-forskningen, er de undersøkte farsfigurene fra et psykoanalytisk perspektiv interessante og sammensatte karakterer. Fedrene er ikke bare sentrale figurer, men det sviktende farskapet er også et gjennomgående motiv i samtidsdramaene. En nærmere studie av fedre og farskap vil kunne balansere den allerede etablerte kvinneforskningen hos Ibsen, samt bidra til å gi et helhetlig bilde av stykkenes kompleksitet.

# Litteraturliste

- Alnæs, R. (1994). Psykoanalysen i Norge. *Nordisk psykiatrisk tidsskrift*, 32 (48).
- Brooks, P. (1984). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*.
- Brenner, C. (1961). *Psykoanalysens Grundbegreber*. København: Hans Reizel.
- Cardullo, R. (2011) The Pillar of Ibsensian Drama: Henrik Ibsen and *Pillars of Society*, Reconsidered. *Göteborgs Universitet*. Hentet fra <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/666/617>
- Corrigan, R. (1959). The Sun Always Rises: Ibsen's *Ghosts* as Tragedy? *Educational Theatre Journal*, 11(3), 171-180. Hentet fra <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3204799?uid=365933691&uid=2134&uid=3738744&uid=2&uid=70&uid=3&uid=365933681&uid=60&sid=21105973228521>
- Diamond, E. (1997). *Unmaking Mimesis. Essays on feminism and theater*. London: Routledge.
- Dingstad, S. (2012). *Den smilende Ibsen. Henrik Ibsens forfatterskap – stykkevis og delt*. Oslo: Akademika forlag.
- Donnelly, M. (1953) Freud and literary Criticism, *College English*, 15(3), 155-158. Hentet fra <http://www.jstor.org/discover/10.2307/371867?uid=365933691&uid=2134&uid=3738744&uid=2&uid=70&uid=3&uid=365933681&uid=60&sid=21105973228521>
- Durbach, E. (1980) *Ibsen and the Theatre*. New York: New York University Press.
- Eagleton, T. (1983) *Literary Theory: An introduction*. Great Britain: Blackwell Publishers Ltd.
- Edel, L. (1961). Criticism and Psychoanalysis: Notes on the Two Disciplines. *Chicago Review*, 15(2), 100-109. Hentet fra <http://www.jstor.org/discover/10.2307/25293663?uid=365933691&uid=2134&uid=3738744&uid=2&uid=70&uid=3&uid=365933681&uid=60&sid=21105973228521>
- Engelstad, I. (1985). Innledning: Psykoanalytisk litteraturkritikk i Norge. I I. Engelstad (Red.) *Skriften mellom linjene. 7 bidrag om psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Pax forlag.
- Engelstad, F. (1985). *Rosmersholm – et forvekslingsdrama om skyldfølelse*. I I. Engelstad (Red.) *Skriften mellom linjene. 7 bidrag om psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Pax forlag.

- Ellis-Fermor, U. (1958). Introduction. I *The Master Builder and Other Plays by Henrik Ibsen*. London: Penguin Books.
- Felman, S. (1977). Turning the Screw of Interpretation. *Yale French Studies*. 55/56, 94-207.  
Hentet fra  
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2930436?uid=365933691&uid=2134&uid=3738744&uid=2&uid=70&uid=3&uid=365933681&uid=60&sid=21105973228521>
- Fjelde, R (1978). *Ibsen: The Complete Major Prose Plays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Freud, S. (1926). Inhibitions, Symptoms and Anxiety. I R. M. Hutchins (Red.), *The Major Works of Sigmund Freud. Great Books of the Western World* (1981). Minnesota: Franklin Library
- Freud, S. (1932). New Introductory Lectures on Psycho-Analysis. I R. M. Hutchins (Red.), *The Major Works of Sigmund Freud. Great Books of the Western World* (1981). Minnesota: Franklin Library
- Freud, S. (1986). *Jaget och detet, och tre andra skrifter om jagpsykologins framväxt*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Gerland, O. (1990/1991). The Lacanian Imaginary in Ibsen's "Pillars of Society" and "The Wild Duck". *Comparative Drama*, 24(4), 342-362. Hentet fra  
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/41153482?uid=365933691&uid=2134&uid=3738744&uid=2&uid=70&uid=3&uid=365933681&uid=60&sid=21105973228521>
- Gerland, O. (1994). Ibsen and Psychoanalysis: "The Compulsion to Repeat" in 'Brand' and the 'Epic Brand'. *Scandinavian Studies*, 66(3), 361-381. Hentet fra  
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/40919665?uid=365933691&uid=2134&uid=3738744&uid=2&uid=70&uid=3&uid=365933681&uid=60&sid=21105973228521>
- Gullestad, S. & B. Killingmo. (2005) *Underteksten. Psykoanalytisk terapi i praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Haugen, E. (1979). *Ibsen's Drama: Author to Audience*. University of Minnesota: University of Minnesota Press.
- Helland, F. & A. Åslund. Dette er ikke en pipe. *Bøygen*, 1.
- Holtan, O. (1970). *Mythic Patterns in Ibsen's Last Plays*. University of Minnesota: University of Minnesota Press.
- Hook, D. (2006). Lacan, the meaning of the phallus and the 'sexed' subject. *LSE Research Online*: London. Hentet fra <http://eprints.lse.ac.uk/960/1/Lacanthemeaning.pdf>

- Hornby, R. (1981). *Patterns in Ibsen's Middle Plays*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Ibsen, H. (1984). Brev til Frederik Hegel, 2. september. *Henrik Ibsens skrifter*. Hentet fra [http://www.ibsen.uio.no/BREV\\_1880-1889ht%7CB18840902FH.xhtml](http://www.ibsen.uio.no/BREV_1880-1889ht%7CB18840902FH.xhtml)
- Ibsen, H. (1898). Forord til Samlede Verker. *Henrik Ibsens skrifter*. Hentet fra [http://www.ibsen.uio.no/SAK\\_P189803Forord.xhtml?tema=diverse](http://www.ibsen.uio.no/SAK_P189803Forord.xhtml?tema=diverse)
- Ibsen, H. (1972b). *Samlede verker*, 2. bind. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Ibsen, H. (1972c). *Samlede verker*, 3. bind. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Johnston, B. (1969). Archetypal repetition in *Ghosts*. *Scandinavian Studies*, 41(2), 93-125. Hentet fra <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40916987?uid=365933691&uid=2134&uid=3738744&uid=2&uid=70&uid=3&uid=365933681&uid=60&sid=21105973228521>
- Killingmo, B. (1971). *Den psykoanalytiske behandlingsmetode. Prinsipper og begreper*. Oslo: Universitetsforlaget
- Kittang, A. (1988). *Møtestader: utvalde artiklar om litteratur og litteraturteori*. Oslo: Samlaget.
- Kittang, A. (2002). *Ibsens Heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Kristeva, J. (1987). On the Melancholic Imaginary. *New Formations*, 3, 5-18. Hentet fra [http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/newformations/03\\_05.pdf](http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/newformations/03_05.pdf)
- Kristeva, J. (1994). *Svart sol*. Oslo: Pax forlag.
- Lorentzen, J. (1998). *Mannlighetens muligheter*. Oslo: Aschehoug.
- Lorentzen, J. (2006). Ibsen and Fatherhood. *New Literary History*, 37, (4), 817-836.
- Lorentzen, J. (2012). *Fra farskapets historie i Norge. 1850-2012*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lyon, C. (1973). The Function of Dream and Reality in *John Gabriel Borkman*. *Scandinavian Studies*, 45(4), 293-309. Hentet fra <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40917455?uid=365933691&uid=2134&uid=3738744&uid=2&uid=70&uid=3&uid=365933681&uid=60&sid=21105973228521>
- Machiraju, A. (1992) Ideals and Victims: Ibsen's Concerns in *Ghost* and *The Wild Duck*. *The Modern Language Review*, 87(1), 134-142. Hentet fra <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3732331?uid=365933691&uid=2134&uid=3738744&uid=2&uid=70&uid=3&uid=365933681&uid=60&sid=21105973228521>

- Moi, T. (1994) Innledning. I J. Kristeva *Svart Sol. Depresjon og melankoli*. Oslo: Pax forlag.
- Moi, T. (2006). *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press. Hentet fra [https://books.google.no/books?id=Kdn9AAAAQBAJ&pg=PT562&lpg=PT562&dq=talking+cure+ellida+wangel&source=bl&ots=Yr0IGR8XPZ&sig=xb\\_TkruJlIE61\\_tzS8hbYdX8GcE&hl=en&sa=X&ei=XporVZCRNMqlsAGRwIDQDQ&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q=talking%20cure%20ellida%20wangel&f=false](https://books.google.no/books?id=Kdn9AAAAQBAJ&pg=PT562&lpg=PT562&dq=talking+cure+ellida+wangel&source=bl&ots=Yr0IGR8XPZ&sig=xb_TkruJlIE61_tzS8hbYdX8GcE&hl=en&sa=X&ei=XporVZCRNMqlsAGRwIDQDQ&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q=talking%20cure%20ellida%20wangel&f=false)
- Neu, J. (1991). *The Cambridge Companion to Freud*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Nevid, J. (2013). *Psychology: Concepts and Applications*. Wadsworth: Cengage Learning.
- Nissen, I. (1931). *Sjelelige kriser i menneskets liv: Henrik Ibsen og den moderne psykologi*. Oslo: H. Aschehoug & Company (W. Nygaard).
- Nissen, I. (1973). *Vildanden – Rosmersholm – Hedda Gabler*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Olsen, O. & S. Kjøppe. (1987). *Freuds psykoanalyse*. København: Gyldendal.
- Olsen, O. (2002). *Psykodynamisk leksikon*. København: Gyldendal.
- Price, R. (2006). Commentary: Family analysis. *New Literary History*, 34(4), 837-843. Hentet fra [http://www.jstor.org/stable/20057981?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/20057981?seq=1#page_scan_tab_contents)
- Rekdal, A. (2000). *Frihetens dilemma: Ibsen lest med Lacan*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Rekdal, A. (2004). *Skolens gjenganger? Et pedagogisk blikk på Ibsen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rekdal, B. (1992). *Det umedvetne språket. Lacan og den franske psykoanalysen*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Ricoeur, P. (1998). *Hermeneutics & the Human Sciences*. Cambridge University Press.
- Riviere, J. 1952. The inner world in Ibsen's *The Master-Builder*. I *The Inner World and Joan Riviere. Collected Papers 1920-1958*. London: H. Karnac (Books) Ltd.
- Rhodes, N. (1995). *Ibsen and the Greeks*. Bucknell: Bucknell University Press.
- Seip, D. (1936). Innledning til Ibsens "John Gabriel Borkman". *Hundreårsutgaven av Ibsens verker. Bd. 1936*.
- Shideler, R. (1997). Ibsen and the Name-of-the-Father. *Scandinavian Studies*, 69(3), 277-295. Hentet fra <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40919964?uid=365933691&uid=2134&uid=3738744&uid=2&uid=70&uid=3&uid=365933681&uid=60&sid=21105974100641>

- Shideler, R. (1999). *Questioning the father: From Darwin to Zola, Ibsen, Strindberg, and Hardy*. Stanford University Press.
- Sprinchorn, E. (Red). (1965). *Ibsen Letters and Speeches*. London: MacGibbon & Kee.
- Teigen, K. (2004). *En psykologihistorie*. Oslo: Fagbokforlaget
- Tosh, J. (2007). *A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. Yale University Press.
- Vanggaard, T. (1984). Drama og psykologi. *Kritik*, 18 (64), 162-181.
- Van Lan, T. (1986). Generic Complexity in Ibsen's *An Enemy of the People*. *Comparative Drama*, 20(2), 95-114. Hentet fra <http://www.jstor.org/discover/10.2307/41153226?uid=3738744&uid=2134&uid=365933691&uid=2&uid=70&uid=3&uid=365933681&uid=60&sid=21106400744811>
- Varney, S. (2000). *Naming the Father. Legacies, Genealogies, and Explorations of Fatherhood in Modern and Contemporary Literature*. Maryland: Lexington Books.
- Weigland, H. (1923). The Secret Mark of the Beast: A Study of Cryptic Character Portrayal in "Little Eyolf". *The Journal of English and Germanic Philology*, 22 (1), 18-53. University of Illinois Press.
- Ystad, V. (1999). Suicides in Ibsen's plays. *University of Oslo. The Suicide Research and Prevention Unit*. Hentet fra <[klinmed/english/research/centres/nssf/articles/culture/Ystad.pdf](http://klinmed/english/research/centres/nssf/articles/culture/Ystad.pdf)>