

# Noras teatralitet og galskap i Et dukkehjem

*En studie om teatraliteten og galskapens rolle i Nora Helmers væremåte, med spesielt fokus på tarantellaen.*



Lena Madicken Njøten

Kandidatnummer 102

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Humanistisk fakultet – institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

Høsten 2020

Antall ord: 25 142

*Hvis frykten for det som skal komme, er for stor, vil man føle seg litt lettet når problemene er der*

*Joseph Joubert*

# Forord

*Denne masteroppgaven markerer slutten på mitt fem år lange studium i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen. I løpet av studietiden har jeg ikke bare blitt fått muligheten til å tilegne meg litteraturvitenskaplig kunnskap, men jeg har også fått tilgang til en åndelig utvikling som jeg setter svært høyt.*

*Først og fremst vil jeg takke mine medstudenter som har holdt et høyt faglig nivå, som har resultert i et skjerpet fokus. Jeg vil også takke engasjerte forelesere som har holdt leseognisten min i live, til tross for omfattende og tungt teoretisk arbeid.*

*Jeg vil takke min veileder Erik Bjerck Hagen for motivasjon og inspirasjon i det som har vært et spesielt studieår.*

*En spesiell takk til bestemor som har bidratt til å skape leseglede både ved å lese til meg som barn, men også ved å gi meg fri tilgang til «biblioteket på onkel Jan sitt rom» som voksen.*

*En stor takk til mamma for alle «vil du ha denne når jeg har lest den ferdig?»-bøkene, som har gitt meg en kontinuerlig tilgang til lesestoff. I tillegg vil jeg takke for at jeg det siste året har fått snakke litt for mye om meg selv sammen med deg.*

*Jeg vil også takke pappa for høyt prissatte avbrekk i lesning og skriving. Den felles interessen for hund har vært et godt og nødvendig fristed.*

*Tusen takk til min samboer Ørjan som gjennom et helt år har tolerert både godt, og kanskje spesielt dårlig humør i en voldsom kakofoni. Takk for uvurderlig motivasjon og tro på mitt arbeid. Og ikke minst takk for all teknisk hjelp.*

*Takk til øvrig familie og venner for en forståelse for masteroppgavens altoppslukende fokus.*

*Lena Madicken Njøten - Voss, November 2020*

## **Abstract**

### **Nora's Theatricality And Insanity In A Dolls House - A study of the role of theatricality and insanity in Nora Helmer's behaviour, with a special focus on the tarantella.**

This study will discuss whether Torvald Helmer's repeated oppression and underestimation of his wife Nora will lead to an insanity that culminates in the tarantella scene, or if she simply displays a pure theatricality to distract her husband. The study will also address whether it is possible to separate the two concepts from each other, or if they are inextricably linked. To get a basic understanding of the reception around Nora, the task will firstly present Halvdan Koht (1999), Else Høst (1946) and Daniel Haakonsen (1948), 1957). Furthermore, Anne Marie Rekdal (2000) and Toril Moi (2006) are discussed to get an introduction to a psychoanalytic perspective, and thus insanity, and a theatrical perspective. The findings in the thesis show that there are clearly theatrical features of Nora's behaviour, but also that she shows an anxiety that seems to border on insanity. As Nora's mental anguish becomes available to the audience, we also see her theatrical mask as she tries to hide her anxiety, especially from her husband. In this way, it seems that theatricality and insanity become inextricably linked to each other.

## **Sammendrag**

Denne studien vil drøfte hvorvidt Torvald Helmers gjentatte undertrykking og undervurdering av sin kone Nora vil føre til en galskap som topper seg i tarantellascenen, eller om hun ganske enkelt utviser en ren teatraliskhet for å distrahere sin ektemann. Studien vil også ta for seg om det er mulig å skille de to begrepene fra hverandre, eller om de er uløselig knyttet til hverandre. For å få en grunnforståelse av resepsjonen rundt Nora tar oppgaven i førsteomgang for seg Halvdan Koht (1999), Else Høst (1946) og Daniel Haakonsen (1948), (1957). Videre diskuteres Anne Marie Rekdal (2000) og Toril Moi (2006) for å få en innføring i et psykoanalytisk perspektiv, og dermed galskapen, og et teatralisk perspektiv. Funnene i oppgaven viser at det helt tydelig er teatraliske trekk ved Noras væremåte, men også at hun utviser en angst som ser ut til å grense til galskap. Ved at Noras sjelelige kvaler blir tilgjengelig for publikum, ser vi også hennes teatraliske maske når hun forsøker å skjule angsten, spesielt for sin ektemann. På den måten ser det ut til at teatraliteten og galskapen blir uløselig knyttet til hverandre.

<b>1. Introduksjon</b>	
1.1 Ibsens liv og virke.....	7
1.2 Motivasjon for oppgavens tema.....	8
1.3 Problemstilling og hypotese.....	9
1.4 Forskningstradisjon.....	10
<b>2. Teori</b>	
2.1 Halvdan Kohts historisk-biografiske tilnærming til Et dukkehjem.....	12
2.2 Else Høsts Nora.....	16
2.3 Daniel Haakonsens Henrik Ibsens realisme.....	20
2.4 Daniel Haakonsen om Noras tarantella.....	25
<b>3. Sammenligning</b>	
3.1 Anne Marie Rekdals psykoanalytiske perspektiv.....	28
3.2 Tarantellaen knyttet til galskap.....	39
3.3 Toril Mois teatralitetsperspektiv.....	44
3.4 Tarantellaens teatralitet.....	47
3.5 Rekdal og Mois bidrag til forskningstradisjonen.....	51
<b>4. Diskusjon</b>	
4.1 Noras væremåte som galskap eller teatralitet – oppløpet mot tarantellaen....	52
4.2 Noras tarantella – et skuespill eller sjelelig uttrykk?.....	58
4.3 Vendepunktet.....	61
<b>5. Konklusjon.....</b>	<b>62</b>
<b>6. Litteraturliste.....</b>	<b>65</b>

# 1. Introduksjon

## 1.1 Ibsens liv og virke

Året var 1828 da Henrik Ibsen ble født i Skien. Han var den første av fem søsken, og sønn av forretningsmann. Farens forretninger gikk imidlertid skeis da Henrik var åtte år gammel, og familien flyttet til Venstøp ved Skien. I 1843 reiste Henrik Ibsen til Grimstad hvor han ble apotekerlærling. Det var også her han for alvor begynte å ta opp skrivingen sin. I tillegg til å være apotekerlærling og forfatter på dagtid, studerte han på kveldstid, med mål om å ta studenteksamen. Som attenåring fikk han en sønn med en eldre tjenestepike. Denne sønnen hadde han ikke noen kontakt med senere i livet, bortsett fra et enkelt møte.

Mens Henrik Ibsen bodde i Grimstad debuterte han med stykket *Catalina*. Stykket ble gitt ut under psydonymet Brynjolf Bjarme, og ble finansiert av hans venner. Ibsen hadde et opphold i Kristiania som student, hvor han menget seg med blant andre Vinje og Botten-Hansen, og han ble en del av arbeiderbevegelsen gjennom Thranittene. I 1851 fikk Ibsen et jobbtillbud av Ole Bull som sceneinstruktør og forfatter ved hans nyetablerte teater, Det Norske Theater, i Bergen. Det var her han møtte sin kone Suzannah Thoresen. De giftet seg i 1858.

Henrik Ibsen flyttet til Christiania igjen i 1857, og ble leder for Christiania Norske Theater. Teateret gikk konkurs i 1862, og i 1864 reiste han fra det velkjente Norge til det store utland. Han ble boende i Tyskland og Italia i mange år. Kort tid etter at han flyttet fikk han sitt store gjennombrudd med *Brand* i 1866, og påfølgende *Peer Gynt* i 1867. Dette ble hans store nordiske gjennombrudd. Med *Samfundets støtter* utgitt i 1877 ble Ibsen plassert innenfor realismen som problemdikter. Det store europeiske gjennombruddet hans kom imidlertid med stykkene *Et dukkehjem* som ble utgitt i 1879 og *Gjengangere* som kom ut i 1881. I 1884 gav han ut stykket *Vildanden*, som viser seg som et slags skille i hans forfatterskap. Han vender seg mot en mer symbolsk skrivestil, og han følger opp med stykker som *Fruen fra havet* og *Hedda Gabler*. Hans siste stykke regnes som *Når vi døde vågner*, som ble gitt ut i 1899. I 1906 døde Henrik Ibsen, 78 år gammel. I løpet av hans 78 år lange liv gav han ut en rekke teaterstykker og dikt, og ervervet seg en tittel som verdenskjent dramatiker. Denne tittelen har han beholdt helt frem til skrivende stund, i år 2020.

## 1.2 Motivasjon for oppgavens tema

Et av Ibsens aller mest kjente drama er *Et dukkehjem*, og som allerede nevnt blir dette stykket ansett som hans store europeiske gjennombrudd. Henrik Ibsens *Et dukkehjem* har vært gjenstand for diskusjon helt siden stykket kom ut i 1879. Stykket kan sies å være svært liberalt med tanke på tiden det ble utgitt på, og til tross for at samfunnet i dag har utviklet seg mye, ser vi allikevel at *Et dukkehjem* fortsatt vekker en mengde følelser og engasjement. Nettopp disse følelsene og engasjementet ble vekket hos meg da jeg så *Et dukkehjem* oppsatt av Fjernsynsteateret i en alder av 13 år. Selv om jeg på det tidspunktet ikke kunne peke på hva som interesserte meg så sterkt ved stykket, har jeg i senere tid innsett at det antagelig er det feministiske aspektet som har appellert til meg.

Høsten 2017 tok jeg et emne ledet av Eivind Tjønneland ved Universitetet i Bergen hvor Ibsen ble diskutert i et feministisk perspektiv ved hjelp av blant annet psykoanalytisk teori. Dette emnet vekket min interesse for hysteriet og galskapen, og dets historie som i sterk grad er tilknyttet det kvinnelige. Gjennom mitt semester med dette emnet fikk jeg en formening om at det man gjerne kan knytte til galskapens voldsomhet, også kan knyttes til en teatraliskhet. Ut i fra dette har jeg stilt meg spørsmålet om hvorvidt man kan hevde at et utvalg av Ibsens kvinnelige karakterer «er» gal, eller om de rett og slett utspiller en «bevisst» teatraliskhet.

Som allerede etablert, vil hovedverket i oppgaven være *Et dukkehjem* av Henrik Ibsen. Skuespillet problematiserer den borgerlige kvinnes rolle i hjemmet, og samfunnet for øvrig. Stykket kan også sees på som en sterk kritikk av ekteskapet. Gjennom hele verket kan man se hvordan Nora blir undertrykket og undervurdert ikke bare av sin ektemann, men også av sin venninne Kristine. Ektemannen Torvald Helmer har en rekke kjæle navn som nærmest gjør Nora til et barn, og flere steder i verket poengterer han hvor ansvarsløs Nora er, og hvordan hun roter vekk pengene hun får: «HELMER. Hva er det de fugle kalles som alltid setter penge over styr? NORA. Ja ja, spillefugle; jeg vet det nok. [...]» (Ibsen, 2005, s.10). Dette viser hvordan Helmer til stadighet omtaler Nora som spillefugl.

Nora blir imidlertid ikke bare behandlet som et barn. Som også Hilde Bondevik poengterer blir hun flere ganger omtalt som gal av de ulike karakterene i verket. Særlig av Torvald Helmer. «HELMER (tar henne under haken) Snill – fordi du føyer din mann? Nå, nå, du lille galning, jeg vet nok at du ikke mente det så» (Ibsen, 2005, s. 43). Hun blir også omtalt som gal av doktor Rank. «NORA. Jeg har en sånn umåtelig lyst til å si: død og pine. RANK. Er de



gal!» (Ibsen, 2005, s. 24). Bondevik knytter utsagnene om Noras galskap til steder i verket hvor hun overskrider det typisk kvinnelige (Bondevik, 2009, s. 294).

Nora bryter til stadighet med det kvinnelige, og i Helmers øyne med idealet. Han ser ut til å jobbe hardt med å holde Nora innenfor sitt eget ideal, blant annet ved å forby henne og seg selv å ta opp lån. Til tross for Helmers store motstand mot å skylde penger, tar Nora opp et lån for å dra til Italia når Helmer blir syk. Lånet er ikke bare en overskridelse av Helmers idealisme, men også av det kvinnelige. Nora får ikke som gift kvinne ta opp lån i eget navn, og forfalsker derfor farens signatur. Ut i fra denne handlingen kan det se ut til at Nora har et behov for å bryte ut av undertrykkelsen, Helmers idealisme og overskride det samfunnet forventer av henne som kvinne.

### **1.3 Problemstilling og hypotese**

I oppgaven vil Nora være det primære forskningsobjektet. Jeg vil blant annet se på Noras tarantella. Noras tarantella-scene oppstår i en situasjon som oppleves som svært avgjørende for Nora. Den kan i hovedsak sees på som et desperat forsøk på å utsette den store krisen og vendingen i stykket, nemlig at Torvald Helmer, Noras ektemann, sjekker posten og leser brevet som ligger der. Brevet fra sakfører Krogstad inneholder en avsløring av Noras forfalskning av farens underskrift i et gjeldsbrev. Nora har tatt opp et lån for å reise til Italia med sin syke ektemann. Tarantella-scenen starter med at Nora slår noen takter på pianoet. Hun får Torvald til å spille opp, og Nora danser som om det står om liv. Noras voldsomhet fører til at Torvald ser seg nødt til å gi fra seg sin plass ved pianoet til doktor Rank, for å kunne vie all sin oppmerksomhet til å veilede Nora. Torvald blir til slutt lei av å drive den resultatløse veiledningen, og ber doktor Rank om å slutte og spille. Torvald og Nora blir med dette enige om at Torvald må vie all sin oppmerksomhet til å veilede Nora frem til maskeradeballet hos konsul Stensborg, hvor hun skal opptre. Dette overholder Torvald, og han får dermed ikke sjekket posten før etter ballet.

Nora utspiller en voldsomhet som virker utpreget, og kan sees på som teatralisk. For å utsette krisen bruker hun store og overdrevne bevegelser, og en altfor stor fart som gjør at Torvald ser seg nødt til å bruke sin tid på å friske opp igjen dansen hun lærte i Italia. Ut i fra dette kan det virke som om Nora bevisst overdriver dansen for å distrahere Torvald fra postkassen. Til tross for at tarantelladansen kan se ut til å være en gjennomtenkt handling fra Noras side, kan den voldsomme farten og de store bevegelsene sees på som et resultat av en galskap fremkalt av den store krisen, som vil snu ikke bare Torvalds, men også Noras liv på hodet.

Det kan sies at tarantellaen står som et slags høydepunkt i *Et dukkehjem*, og at det er her Noras overdrevne bevegelser og villhet viser seg aller tydeligst. Noras redsel og voldsomhet går imidlertid fra å være så og si ikke-eksisterende ved stykkets start, til å vokse sakte men sikkert frem mot tarantellen. Det vil derfor være interessant å se på oppløpet mot Noras ville dans, og kanskje til og med nødvendig for å kunne forstå hvorvidt tarantellaen er et bevisst spill eller om den er et resultat av Noras indre følelsesliv.

Jeg tror det vil være interessant å se på de to mulighetene. Er den ene muligheten mer sannsynlig enn den andre? Eller kan det sies å være et spektrum hvor de to kan arbeide sammen? Problemstillingen vil med dette i tanke være: **Fører ektemannens gjentatte undertrykkelse og undervurdering av Nora til en galskap som topper seg ved den store krisen eller utspiller hun ganske enkelt en teatraliskhet for å distrahere Torvald? Er det mulig å skille de to begrepene eller er det eventuelt en forbindelse mellom galskap og teatraliskhet som gjør de to uløselig knyttet til hverandre?**

For å kunne komme frem til et svar på denne problemstillingen tror jeg det vil være nødvendig å se på hvordan dette stykket har blitt oppfattet i tidligere tider. Deretter vil jeg ta i bruk teorier som knytter stykket direkte til det psykoanalytiske og til det teatraliske. Det tror jeg vil være nødvendig for å kunne si noe om hvorvidt det er mulig å skille de to begrepene eller om de henger sammen. Når jeg har introdusert dette vil jeg ta for meg hvordan disse to begrepene eventuelt forholder seg til hverandre, før jeg presenterer en konklusjon.

#### **1.4 Forskningstradisjon**

Som en av verdens mest etablerte dramatikere er det ingen tvil om at Ibsen og hans verker har vært gjenstand for diskusjon både i sin samtid, men også senere tid. Hans kontroversielle drama har ikke bare satt spor hos publikum og lesere, men har også gjort et enormt avtrykk i litteraturhistorien. Forskningstradisjonen rundt Ibsens verker er et tydelig bevis på dette. Det er et hav av forskningslitteratur å navigere seg i, og det kan være vanskelig å vite hvor man skal starte. For å få en grunnoversikt, har jeg vendt meg til Erik Bjerck Hagens *Hvordan lese Ibsen?*. Bjerck Hagen fremhever i innledningen at verkets formål er se på «hvordan en rekke litteraturforskere og kritikere de siste hundreogtretti årene har lest Ibsen, samtalt om Ibsen, stadig trodd seg å si noe nytt og viktig om Ibsen» (Bjerck Hagen, 2015, s. 7). Han peker

videre på forskningen som en relativt kontinuerlig diskusjon, fra de tidlige kritikerne i Ibsens samtid til den nyere forskerskare.

Bjerck Hagen organiserer Ibsen-forskningen ved å dele den inn i tre hovedfaser. Den første fasen regner han fra 1879 – 1940. I dette tidsrommet hevder Bjerck Hagen at det ble «etablert en grunnleggende forståelse gjennom de første anmelderne, den senere teaterkritikken, litteraturhistoriene og biografiene» (Bjerck Hagen, 2015, s. 11). Blant denne tidens teoretikere trekker Bjerck Hagen frem Gerhard Gran, Halvdan Koht og Francis Bull. Han peker på en tolkningsvariasjon innenfor perioden, men også en generell enighet om hva Ibsens skuespill virkelig handler om. Stykkenes realisme og samfunnskritikk blir opphøyet, og den fremtredende symbolismen ansees som en innlemmelse i den kritiske realismen.

Ibsen-forskningens andre fase tidfester Erik Bjerck Hagen fra 1945 – 1970. I etterkrigstiden hevder Bjerck Hagen at den norske litteraturhistorien gjennomgikk en fornyelse gjennom Rokseth-skolen. Han peker videre på Daniel Haakonsens *Ibsens realisme* som et av de sentrale verkene i denne perioden, «som, tittelen til tross, søkte seg bakenfor de realistiske konflikter og problemer Ibsen hadde vært mest kjent for» (Bjerck Hagen, 2015, s. 11). I tillegg til Haakonsen legger Bjerck Hagen vekt på Else Høst, og da spesielt artikkelen *Nora*, i sammenheng med *Et dukkehjem*.

Den tredje og siste fasen knytter Erik Bjerck Hagen til årene mellom 1977 og 2013. Her trekkes Jørgen Haugans doktoravhandling frem. Bjerck Hagen peker på at Haugan har hatt en betydelig innflytelse på seinere Ibsen-forskning. Etter Jørgen Haugans doktorgradsavhandling i 1977 hevder imidlertid Bjerck Hagen at det blir et opphold i Ibsen-forskningen i 1980-årene, før den våkner til liv igjen etter 1990. Han hevder videre at den nye interessen for Ibsen brakte med seg nye litteraturteoretiske impulser. Bjerck Hagen legger spesielt vekt på Eivind Tjønneland og Erik Østerud som foregangsmenn for den nye interessen. Kort tid etter Tjønneland og Østeruds publiseringer, kom Frode Helland og Lisbeth P. Wærp sine doktoravhandlinger, tett etterfulgt av Atle Kittang, Toril Moi og Helge Rønningen sine mer omfattende bøker. I tillegg til å trekke frem disse verkene, peker Erik Bjerck Hagen på at det rundt jubileumsåret, 2006, var spesielt stor interesse for Ibsen og hans verker. Bjerck Hagen hevder videre at Ibsen-forskningen i senere tid bærer preg av et stadig mer avtagende teoretisk perspektiv, og at den igjen beveger seg mot det empiriske og historiske.

Som allerede etablert gir Erik Bjerck Hagens verk en tydelig grunnoversikt over Ibsen-forskningen. Til tross for dette er det nødvendig med et grundig litteratursøk. Etter flere litteratursøk og gjennomganger av ulike verker, kommer jeg ikke bort fra at jeg finner Toril Mois *Ibsens modernisme* og Anne Marie Rekdals *Frihetens dilemma* svært interessant. De to verkene er skrevet og publisert innenfor den samme forskningsperioden. For å kunne diskutere problemstillingen, og få en nyansert og veloverveid konklusjon, mener jeg at det er nødvendig å se på ulike verker fra de ulike epokene innenfor Ibsen-forskningen. Dette vil danne et mer fullstendig bilde av Nora. Jeg vil derfor ta for meg Halvdan Koht, Daniel Haakonsen og Else Høst, men legge spesiell vekt på Moi og Rekdal.

## 2. Teori

### 2.1 Halvdan Kohts historisk-biografiske tilnærming til *Et dukkehjem*

Erik Bjerck Hagen plasserer Halvdan Koht i Ibsen-forskningens første periode. Kohts kritikk bærer tydelig preg av å være relativt nær Ibsens samtid. I sin innledning til *Et dukkehjem* publisert i hundreårsutgaven av *Henrik Ibsens samlede verker*, bind 8, har Koht en tydelig historisk og biografisk tilnærming til skuespillet. Det vil si at han i stor grad vender seg til Ibsens biografiske omstendigheter når han skal forklare Noras sjelelige kvaler. Han peker på hvordan «kvinnens opprør imot den konvensjonelle moral» (Bull, Koht og Seip, 1999, s. 247) var et tema som opptok Ibsen hele hans liv, og at det skinner gjennom i flere av hans verker. Denne tanken knytter Koht så videre til en litterær arv, nemlig «Sturm und Drang»-perioden og romantikken. Han hevder videre at tanken hadde sitt utgangspunkt i oppfatningen om at kvinner befinner seg nærmere naturen enn menn, og at hennes naturnære instinkter dermed gjør henne mer tilbøyelig og uredde i en motstand mot samfunnsvaner og ytre moral.

Kohts kritikk viser en stadig mer biografisk karakter, og han trekker paralleller mellom Ibsens interesse for kvinnens opprør, og hans kone Susannah. I følge Koht skal Ibsen ha uttalt at Susannah hadde den karakter han behøvde. «Det var hennes sterke og oprinnelige sinn, hennes dype poetiske sans som drev henne til å sette sig ut over virkeligheten, med – som han skrev i et selvbiografisk brev fra 1870 - «et næsten voldsomt had til alle smålige hensyn»» (Bull, Koht og Seip, 1999, s. 248). Hun var med andre ord en inspirasjonskilde til han kvinnelige forkjempere.

Motsetningen mellom den indre friheten og muligheten til å være seg selv på den ene siden, og samfunnsforventningene og den nedarvede moralkodeksen, som ikke tillot personlige avvik, på den andre, var i følge Koht et av de mest fremtredende problemene i Ibsens liv. Koht peker videre på hvordan Susannah ikke tok hensyn til samfunnsforventningene, noe som vakte stor forargelse. Han trekker blant annet frem Susannahs utsagn etter sønnens fødsel. Hun ville ikke ha flere barn, noe Koht peker på som et i aller høyeste grad revolusjonært utsagn, som av enkelte ble oppfattet som en form for trassig selvhevdelse. Han hevder videre at Ibsens selv var en slags motsettelse av Susannah. Han opplevde et stort ubehag når han befant seg på samfunnsvedtektenes ytterkant. Koht påpeker at han allikevel våget seg i kamp mot dem, men bare i diktningen.

Ibsen ble også påvirket av andre kvinner i livet sitt. Koht trekker frem Camilla Collett og hennes verk, *Amtmannens døtre*:

Kvinnens egen stilling i samfundet, og særlig i ekteskapet, hadde tidlig trengt sig inn på Ibsen, og det er næsten selvsagt at Camilla Collets smerte-skrik i «Amtmannens døtre» hadde fått beslektede strenger i hans sjel til å dirre med (Bull, Koht og Seip, 1999, s. 249).

Koht hevder at Ibsen maner frem det samme smerte-skriket som Camilla Collett uttrykker i *Amtmannens døtre*. Først i *De unges forbund*, hvor birollen fru Bratsberg fremstår som «eventyrprinsessen» som ikke fikk lov å være med i det sanne eventyret, i selve livets kamp og lidelse» (Bull, Koht og Seip, 1999, s. 249). Han peker på hvordan fru Bratsberg eksplisitt uttaler at hun har blitt lekt med som en dukke, og blitt holdt utenfor det alvorlige som hun har lengtet etter. Det er helt tydelig at dette er forløperen til Nora i *Et dukkehjem*.

Utkastene til *Et dukkehjem* begynte sakte men sikkert og ta form, og Koht peker på hvordan den romantiske tanken om kvinners nærhet til naturen igjen dukker opp. Ibsen skriver i notatene at det er to åndelige lover. Den ene finnes i mannen, og den andre i kvinnen. De to forstår ikke hverandre, men kvinnen dømmes allikevel etter den mannlige lov. Hun dømmes ikke som om hun er en kvinne, men en mann. Koht hevder at Ibsen allerede på dette tidspunktet hadde bestemt seg for dramaets handling: «hustruen som har begått falskt, men gjort det av kjærlighet til mannen og derfor ikke kan forstå at endog mannen fordømmer henne» (Bull, Koht og Seip, 1999, s. 252). Koht peker at denne problemstillingen blir roten til en sjelekamp. Den naturnære følelse på ene siden, og samfunnsmoralen på den andre.

Susannah og Camilla Collet var ikke Ibsens eneste inspirasjonskilder til *Et dukkehjem*. Koht trekker frem Laura Kieler. Hun var en ung kvinne, som hadde et ønske om å bli dikter. Ibsen ble kjent med henne ved at hun forfattet en fortsettelse av hans verk *Brand*. I følge Koht møtte Ibsen Laura i København, og han skal ha blitt forundret da hun viste seg å være livlig kvinne, preget av en befrielse. Koht skriver videre at Ibsen med dette døpte henne for «lerkefuglen». Kort tid etter giftet Laura Kieler seg, og Koht hevder at Ibsen hadde en så stor fascinasjon over den ekteskapelige idyllen, at han kalte hjemmet deres for «et dukkehjem». Det tok imidlertid ikke lang tid før Ibsen begynte å få brev som omhandlet ulykker i deres ekteskap. Mannen var blitt syk, og Laura tok opp gjeld uten at mannens fikk vite det. Da han fikk vite om gjelden reagerte han som Helmer, og en samlivskrise oppstod. Koht hevder at Laura ikke forlot sin mann, men at både overarbeid og sjelekamp gjorde henne så nedbrutt at hun ble innlagt på en nerveklinikk. Han hevder videre at det ble sagt at hun også hadde skrevet falskt. Hun skal ha benektet dette, men Koht skriver at hun ikke alltid var i stand til å skille objektiv og subjektiv sannhet.

Koht hevder at Laura Kielers liv vakte så stor interesse hos Ibsen fordi hennes ulykke legemliggjorde det han gikk og grublet på:

mer og mer formet han i sitt sinn billedet av en ung livsglad kvinne som i hemmelighet tok på sig byrder for sin manns skyld, ja skrev falskt for å berge ham, - som derefter gikk i spenning og ventet på hvorledes hans kjærlighet skulde bryte ut i stolthet over henne, i offervilje for henne, når hennes gjerning kom op, - men som den bitre skuffelse drev ut av ekteskapet (Bull, Koht og Seip, 1999, s. 254).

Dette ble i følge Koht også inspirasjonen for det som kalles det vidunderlige. Et begrep Ibsen tidligere skal ha lest hos Kierkegaard. Koht peker på hvordan det vidunderlige i *Forførerens Dagbog* av Kierkegaard var forventningen om noe dristig, om ikke dumdristig, som skal skje hvert øyeblikk.

Koht poengterer at selve Nora-skikkelsen ikke fikk en fast skikkelse før seint i stykkets utvikling. Stykkets tilblivelse og dets emne skal ha preget Ibsen i aller høyeste grad. Koht peker på hvordan han under tiden levde for seg selv i Roma, uten særlig omgang med medskandinaver, og at han fremstod som sint og ubehagelig. Ideene som lå til grunn for stykket

skal også ha blitt en så sentral del av tankene hans, at han strebet etter å realisere de. I forbindelse med dette utsagnet trekker Koht frem en hendelse i generalforsamlingen i den Skandinaviske forening i Rom, hvorpå Ibsen hadde to forslag som omhandlet kvinnenes stilling i foreningen. Disse to forslagene var å ansette en kvinnelig bibliotekar, og at kvinner skulle få ha stemmerett. Koht skriver videre at biblioteksforslaget ble vedtatt, mens stemmerettsforslaget ble avslått, og Ibsen skal ha blitt rasende.

Som følge av avslaget skal Ibsen ha holdt en tordentale ved foreningens årlige selskapsaften i følge Koht, hvor han hevdet å ville introduserer medlemmene for de nye strømninger. En gave de øvrige medlemmene hadde kastet fra seg. Koht skriver videre at Ibsens særlig langet ut mot kvinnene som var negativ mot forslaget, og kalte dem for verre enn de laveste.

Ibsens engasjement rundt kvinnenes stilling skal ikke sluttet der. Koht hevder at hans ideer også kom til syne blant annet i brev til Bjørnson og Dietriehson. «Det var folkeundervisningen han vilde ha grundig omlagt, og han talte med forbitrelse om «al den mørke middelalderlige munkedom, som indsnevrer betraktningen og fordummer sindene»» (Bull, Koht og Seip, 1999, s. 261). Koht trekker videre frem at Ibsen i et brev til Bjørnson skal ha uttrykt sterk forakt for fordommer, transsynthet og vrangsynthet, og at det er nettopp alt dette som har holdt Nora nede.

Oppholdet i Roma skal også ha preget *Et dukkehjem* på andre måter. Koht hevder at Ibsen var mye sammen med Darwin-oversetter J.P. Jacobsen. Han peker videre på hvordan dette gjorde naturvitenskap til en viktig del av det tilblivende stykket:

Det mest utenpåkørende av dette forsvant i den endelige utarbeidelse: men meget ble sittende igjen, – Ibsen beholdt alt det som han syntes kunne kaste lys over Noras problem, hennes kamp for å fri sig ut av all den usannhet som vilde forpuste hennes eget liv og ødelegge barna (Bull, Koht og Seip, 1999, s. 262).

Ibsen gjorde også en rekke andre forandringer i utkastene sine. Koht trekker blant annet frem hvordan frk. Lind ble til fru Lind for så å ende med fru Linde. Han hevder at dette gir henne en helt annen forhistorie. En annen forandring var doktor Ranks rolle i stykket. I den endelige utgaven at *Et dukkehjem* har han ikke bare rollen som huslege og husvenn, men Koht hevder at han også har et nært forhold til Nora. Han peker videre på hvordan dette førte et nytt ledd

inn i Noras sjelelige vekst. Koht legger også vekt på at Krogstads rolle ble mer sentral: «Likeså vel som hans (dr Ranks) sykdom ble Krogstads moralske forfall sterkere og likevel diskret understreket som et skremmebilde for Nora» (Bull, Koht og Seip, 1999, s. 263). Som følge av dette hevder Koht at Noras karakter ble sannere og mer utpreget. Han hevder videre at konfliktens spenning i den endelige utgaven er større, og at Ibsen ved å forandre selskapet ovenpå fra barneselskap til maskeradeball, der Helmer må tvinge Nora hjem, gav en dypere mening til Noras tarantella.

Koht hevder at Noras tarantella ikke er godt motivert i Ibsens første utkast, og at det var i hans tanke å stille den gamle Eva opp mot den nye kvinne. Han hevder videre at i det dansen har blitt til en prøve for hennes fremførelse på maskeradeballet, styrkes forbindelsen mellom motivene og Noras indre kamp blir mer tydelig.

Stykkets mottakelse er en viktig del av Kohts artikkel. Han trekker frem det faktum at stykket ble sett på som så radikalt at Ibsen så seg tvunget til å skrive et utkast der stykkets slutt var forandret. Koht peker på hvordan denne versjonen ikke var like slagkraftig som originalen. Den sanne Nora ble heldigvis også spilt, og Koht peker på hvordan Ibsens drama fikk en utrolig makt, og fostret frem en slekt som ikke ville se noe annet enn den hensynsløse og sanne skildringen av mennesket.

*Et dukkehjem* kom som et opprør og en frigjørelse, og det ble hyllet av dem som ønsket seg en ny frihet i samfunnet i følge Koht. Han legger videre vekt på hvordan Noras problem ble vurdert og gransket i både det private og i det offentlige. Han går så langt som til å hevde at det var Ibsens *Et dukkehjem* som satte kvinnespørsmålet på agendaen i hele Norden. Koht peker videre på at det imidlertid ikke var dette som var Ibsens mål. Han ville at stykkene skulle bli vurdert på et estetisk grunnlag, og at han ikke skrev om kvinnesak, men menneskesak. Hans stykke var en menneskeskildring.

## **2.2 Else Høsts Nora**

I forskningsepoken mellom 1945 til 1970 viser Else Høst og Daniel Haakonsen seg som markante skikkelser. Erik Bjerck Hagen hevder at denne perioden er preget av den såkalte Rokseth-skolen. Peter Rokseth var opptatt av at den historisk-biografiske forklaringsmåten for et verk var utilstrekkelig. «Verket må oppleves, men opplevelsen av det enkelte verk kan utdypes ved kjennskap til andre verker av samme forfatter» (Peter Rokseth, 2020). Dette er



noe Haakonsens og Høsts analyser aktualiserer. Else Høsts artikkel *Nora* er utgitt i 1946, og bærer til dels preg av å være i en slags overgangsfase mellom det i hovedsak historisk-biografiske perspektivet og den Rokseth-inspirerte tolkningen.

Else Høst starter sin analyse med åpningsscenen hvor Nora kommer inn med favnen full i gaver. Hun hevder at denne åpningsscenen umiddelbart plasserer publikum i det alminnelige og kjente, og at det eneste som muligens skiller dette borgerlige hjem fra andre er at det råder en uvanlig lykke. Hun peker videre på hvordan Nora besitter et humør som gjør omgivelsene hennes lett og lys, og at hennes ektemann som utstråler et faderlig alvor virker like forelsket i sin kone som han var den dagen de giftet seg. Høst legger også vekt på hvordan deres eneste bekymring, nemlig økonomien, snart vil være ute av verden, i det Helmer tiltrer sin nye stilling som bankdirektør.

Den huslige lykken ser bare ut til å øke i løpet av første akt i følge Høst. Hun peker på hvordan Nora hele tre ganger poengterer hvor lykkelig hun er. «Det er som en vidunderlig viden hun ikke kan holde på et øieblikk, som får alt annet til å prelle av på henne, og gjør alt hun rører ved, usigelig morsomt» (Høst, 1946, s. 15). Denne lykken er imidlertid ikke gitt. Høst trekker frem Helmers sykdom og Noras falske underskrift. Hun hevder at denne underskriften er både stykkets storhet, men også dets svakhet. Grunnen til at den blir stykkets svakhet er fordi den vanskelige fortiden banker på døren og kaster sin skygge over husets lek i følge Høst. «Fra det øieblikk og til stykkets slutt, lever Nora i en stadig stigende angst og spenning» (Høst, 1946, s. 15).

Høst peker på at spenningen finner sin grunn i to ting. Den første grunnen er det ytre handlingsforløpet. I følge Høst består det av hvorvidt avsløringen blir satt til verks eller blir forhindret på en eller annen måte. Den andre spenningen omhandler det indre handlingsforløpet, nemlig bekymringen for hvordan Helmer vil ta det hele. Høst peker på hvordan Helmer forklarer Nora at enhver uærlighet er ekvivalent med moralsk råttenskap, og at denne typen moralske svakheter forpester barna i huset. «Dermed står den lykkelige Nora der plutselig alene, med vekten av en dobbelt anklage over sitt lille hode – anklagen for å ha begått en straffbar handling, og anklagen for å forgifte sine barns liv» (Høst, 1946, s. 16).

Til tross for at Høsts analyse ikke kan sies å være fullt ut historisk-biografisk, trekker hun, i likhet med Koht, frem Ibsens første nedtegnelser av *Et dukkehjem*, hvor han presenterer

problemstillingen om de to åndelige lover. Den går som allerede nevnt ut på at kvinnen og mannen har to forskjellige samvittigheter, hvor kvinnen i praksis blir dømt ut i fra mannens lov. Høst hevder at på grunn av dette ser det ut til at kone og ektemann må gå fra hverandre. Hun peker videre på hvordan hemmelighetens avsløring for Helmer, vil vise et ekteskap basert på et dypt bedrag, men at det for Nora vil stå som et bevis for en kjærlighet så dyp at den trosser alt:

Som den modige og sterke kvinne hun innerst inne er, trekker Nora den fulle konsekvens av det som er skjedd: hun lar den åndelige skilsmisse følges av en faktisk, dvs. hun beslutter å forlate hjemmet for på egen hånd å vie sig til arbeidet på sin personlige utvikling (Høst, 1946, s. 17).

Etter en rekke analyser av *Et dukkehjem* og dets hovedperson, nemlig Nora, står hennes mystikk fortsatt som uløst i følge Høst. Hun streber etter å finne ut av den hemmelighetsfulle fortryllelse som er iboende hos Nora. For å kunne gjøre dette hevder Høst at man må se på det punkt i stykket hvor Krogstad truer med å avsløre Noras hemmelighet, og hvor hun begynner å anse trusselen som reell. Høst peker på at når avsløringen nærmer seg, blir det tydelig at den ikke bare er en trussel om skjensel og ruin, men at det også viser seg som en slags lovnad om noe vidunderlig som vil veie opp for alt tap. Hun hevder videre at Nora halvt ubevisst har ventet på dette i mange år:

da skal hennes mann skyve alle hensyn til side for den han elsker, stå frem og ta hennes brøde og straff på sig. I det øieblikk det skjer får livet sin kroning, for da har det svart til den forventning hun møtte det med, da har hun oplevd kjærligheten i all dens velde, den som forstår alt og tilgir alt. Da skal hennes sjel smelte hen i en salighet så stor at den er som en forsmak på himmelen her på jorden (Høst, 1946, s. 17).

Den lykken Høst her beskriver, hevder hun at fremstår som så overveldende for Nora at hun trekker seg tilbake fra den, samtidig som hun higer etter den. Høst peker videre på hvordan overveldelsen gjør at Nora prøver å avverge avsløringen så godt hun kan. Det resulterer i «et hektisk dobbeltspill mellom Noras mere overfladiske, nervebestemte jeg og hennes dype egentlige følelse» (Høst, 1946, s. 18). Høst hevder at Nora innser at hennes sinn ikke vil kunne bære en så stor lykke. Lykken vil rive hennes sinn i biter. Høst peker videre på at Nora dermed bestemmer seg for å komme avsløringen i forkjøpet, og dø før den ser dagens lys.

Når avsløringens time har kommet, blir Nora imidlertid overrasket. Høst peker på hvordan de en og tredivetimen med venting på det vidunderlige blir den største lykken Nora får oppleve:

For det vidunderlige kommer ikke. I dets sted kommer noe helt annet, noe Nora ikke et øyeblikk har kunnet forestille sig: et rått og brutalt angrep fra den mann hun har gjort alt for, men som nu bare tenker på sig og sitt, som dømmer hennes gjerning og forkaster henne selv (Høst, 1946, s. 18).

Høst peker at Nora sitt sinn er på sitt aller mest sårbare når Torvald Helmer kommer med den knusende tilbakemeldingen, og at Nora i dette øyeblikk dør. Drømmen om det vidunderlige knuses. Høst hevder videre at det er denne drømmen som er den egentlige drivkraften til lerkfuglen og ekornet. Det er den som har gitt Nora en styrke og letthet til å komme seg gjennom de bekymringer hun måtte ha. Høst knytter dette videre til den falske underskriften, for det var nettopp den som gjorde det mulig for Nora å gi liv til drømmen.

Nok en gang beveger Høst seg inn i det mer historisk-biografiske, og trekker frem Ibsens kjærlighet for Nora. Hun peker på hvordan Nora har en sjarm som visker ut i hennes feil. Stykket viser situasjoner som enkeltvis sette Nora i et svært usympatisk lys. Høst trekker blant annet frem hvordan Nora virker underutviklet, slik som et barn, og at hun er naiv, og hun lyger når det passer henne.

Ibsens kjærlighet overfor Nora viser seg også i strømpescenen i følge Høst. Hun viser til hvordan Nora har i tanke å forføre Rank på grunn av hans pengebesittelse og nære bortgang, men at hun trekker seg i det hun finner ut at Rank bærer en stor kjærlighet for henne. Dette hevder Høst viser at Ibsen er opptatt av å vise Noras egentlige jeg. En kvinne med et rent hjerte.

For å fullt ut forstå Nora og *Et dukkehjem* mener Høst at det er viktig å også se på Helmer. Hun peker på den umiddelbare fremstillingen av Helmer, der han fremtrer som en dannet og pyntelig, godt utdannet mann:

Men så snart vi får et gløtt bak kulissene, viser det sig at alt dette bare er fasade. Under det dannede og pyntelige advokat-ytre skjuler det sig et tvers igjennem egoistisk, smålig og feigt

menneske. Denne lovens mann praktiserer samfundsmorale i den strengeste, men også i dens tommeste form, uten å begripe et fnugg av dens dypere innhold (Høst, 1946, s. 23).

Høst hevder at Nora og Helmer er hverandres motpol. Ikke nødvendigvis i syn, men i menneskelig kvalitet. «På denne måten blir likevekten i stykket forrykket, og hele den psykologiske opbygning lider under det» (Høst, 1946, s. 24). Høst stiller seg med dette spørsmålet om hvorvidt Nora noen sinne kan ha vært lykkelig i ekteskapet med en mann som Helmer.

Analysen avsluttes med en konstatering av Nora omkledding. Høst peker på hvordan Nora kaster maskeradedrakten og kler seg i en alvorlig hverdagskjole. Hun legger videre vekt på hvordan Nora forlater mann og barn, og gir en slags kvinneforskjempende leksjon til Helmer. «Det ender med en total fordømmelse av lerkéfuglen og en utilsøret hyldest til den moderne kvinne, til kvinnesaken, til tidens tanker og salig Camilla Collett» (Høst, 1946, s. 26). Høst stiller seg kritisk til stykkets avslutning. Hun hevder at dikterens budskap er endt i det Nora får sin lykkedrom knust, og at stykket fortsetter som et kvinnesaksstykk alene etter dette. «I forhold til resten av stykket er slutningsscenen blitt en tørr og ulevd demonstrasjon – forgjeves søker Noras drastiske beslutning og direkte moralforkynnelse å dekke over dens indre tomhet» (Høst, 1946, s. 27). Høst går så langt å hevde at Ibsen ikke nøyer seg med denne tomheten, men at han i tillegg lar den ferske kvinnesakskvinnen gå til hardt angrep på lerkéfuglen, og anklager henne for å ha levd et ufullstendig og ulykkelig liv. Høst mener dette er sludder, og spør seg om ikke det er slik at Nora innenfor sin tids begrensninger kan være sprekkeferdig av lykke.

### **2.3 Daniel Haakonsens Henrik Ibsens realisme**

Det er helt tydelig at Haakonsen styrer vekk fra det historisk-biografiske. Bjerck Hagen poengterer også dette: «Det sentrale verket er Daniel Haakonsens *Ibsens realisme* (1957), som, tittelen til tross, søkte seg bakenfor de realistiske konflikter og problemer Ibsen hadde vært mest kjent for» (Bjerck Hagen, 2015, s. 11). Haakonsen starter sin innledning av boken *Henrik Ibsens realisme* med en umiddelbar analyse av Nora, uten og trekke frem stykkets historiske motiv eller Ibsens biografiske forutsetninger. I *Henrik Ibsens realisme* fremstiller Haakonsen et mål om å lese stykket fra tre ulike synsvinkler. En for handlingen, en for dialogen og en for karakterkonflikten. Han starter derfor med å tegne et bilde av en tilstedeværelse under en forestilling av *Et dukkehjem*, hvor man som publikum forholder seg

som frivillig døv. Til tross for at mye av handlingen foregår på et muntlig plan, peker Haakonsen på at Nora underholder publikum på en utmerket måte bare med sine hjelp av sine ytre bevegelser. Han understreker sitt poeng ved å peke på stykkets første scene hvor Nora kommer inn døren med favnen full i julegaver, og hennes interaksjon med bybudet som kommer for å avlevere juletreet. Nora holder det frivillig døde publikum i ånde ved å konstant være i bevegelse:

Hun åpner pakker for å vise frem sine innkjøp til jul - alle unntagen en som hun geberder seg livlig for å skjule. Og under samtalen ellers inntar hun en rekke levende, gjenkjennelige holdninger, likesom for å underholde. Nu er hun skolepike i forhør, nu får hun tydeligvis skjenn og en spøkefull avstraffelse i øret. Hun surmuler et øyeblikk, hun legger sin hånd over mannens munn, hun fingerer ved hans jakkeknapper. Der er hun en liten pike som klapper i hendene av glede. Under forhøret tar hun seg en liten svipptur bort fra mannen, men andre ganger er hun så nær at hun får en arm om livet (Haakonsen, 1957, s. 10 – 11).

Haakonsen omtaler Noras konstante bevegelser for en hemmelig dans, hvor dens startede trinn til stadighet blir avbrutt og byttet ut med andre. Han hevder allikevel at de viser seg som enhetlige og meningsfylte. Grunnen til dette, mener Haakonsen, er at avbrytelsene er en konsekvens av et møte med tingene. Stykket tegner et reelt rom rundt Noras dans. «Scenen er skapt som ramme omkring et hverdagsintermezzo og består av virkelige gjenstander som Nora stadig må innrette seg etter» (Haakonsen, 1957, s.11). Haakonsen peker videre på det gjenkjennelige fra det hverdagslige som det som trekker sammen trådene, og forener alle inntrykkene i publikums sinn.

Ibsen viser Nora i det borgerlige hjem i følge Haakonsen, og han peker på at den første scenen «er bygd over den situasjon at fruene kommer hjem etter de siste innkjøp i byen juleaftens formiddag. Trete, drikkepengene mannens nysgjerrighet, den ekstra pengetildelingen... alt ordner seg inn under denne situasjonen» (Haakonsen, 1957, s. 12). Haakonsen gjør videre et poeng ut av at Noras dans mellom tingene viser seg som ekstra lett, på grunn av en viten om at mannen vil tiltre en bedre stilling, og deres økonomiske situasjon vil bedre seg. Dette hevder han er den første forutsetning for en større handling i stykket: «at sinnet i forventning er rettet mot et mål» (Haakonsen, 1957, s. 12). Haakonsen peker imidlertid på at forventningen strekker seg utover den økonomiske befrielse, men at det er dette som gir det aller første grunnlaget.

Det andre perspektivet Haakonsen ser stykket fra krever at publikum åpner ørene igjen, og virkelig lytter til karakterene, ikke bare til deres ord, men også til deres tonefall. Det vil gjøre publikum i stand til å skape et inntrykk av karakterenes indre liv og bevegelser. Haakonsen hevder at det første vi da vil legge merke til er en hel rekke med affektive utrop. Han peker videre på at disse enten fremviser en sinnstilstand eller en øyeblikkelig opplevelse. Det neste publikum vil legge merke til, hevder Haakonsen er hvor ofte karakterene forteller om det som beveger dem, og hvordan de fremlegger sine egenskaper og meninger rundt enkelte spørsmål. Haakonsen peker på dette som en fellesnevner for alle dramatiske stykker, men legger vekt på at Ibsen gjør dette på en helt særegen måte. Ibsen lar ikke denne typen avsløringer av karakter tone ut. «En følelse bryter seg vei ut av replikken, men bare i et kort glimt før den atter blir borte og erstattes av en ny – som i sin tur må vike plassen et øyeblikk senere» (Haakonsen, 1957, s. 14). Haakonsen hevder at det samme gjelder de plasser i stykket hvor det mer eksplisitt kommer frem hva karakterene tenker og føler. En begynnende skisse viser seg frem, før den blir avbrutt.

Oppstykkingen og avbruddene i stykkets dialoger peker Haakonsen på som en følge av mennesker som taler med hverandre, og reagerer på de emner og problemer som de står overfor:

Det som den ene bærer i seg av følelser og indre liv, uttrykkes i tilknytning til et hverdagsproblem (innkjøp, lån, osv.), men blir så å si momentant møtt av det annet menneskes reaksjon på de samme ting eller av en følelse av at nu må ikke mere sies til den annen, for emnet er farlig. Samtalen blir en lang kjede sammenstøt mellom temperamenter, fordi personene som stilles i forhold til hverandre, begge er neddykket i en verden av virkelige ting og – glimtvis – tolker sitt indre liv ved hjelp av dem (Haakonsen, 1957, s. 14).

Haakonsen trekker paralleller mellom stykkets måte å føre dialog på, og det reelle dagliglivets dialog. Han peker videre på at grunnen til at denne typen dialog fungerer, til tross for de mange avbrudd og nervøse skiftninger preget av sjelelige innkast, er det sosiale livs lover. Disse lovene lager mønster i samtalen, og Haakonsen legger vekt på at det er nettopp disse mønstre Ibsen tar i bruk i *Et dukkehjem*. Dette ordner talen slik at publikum umiddelbart kjenner seg igjen.

Det tredje perspektivet i Haakonsens innledningsartikkel er selve karakterkonfliktene hos Ibsen. Han peker på at disse småkonfliktene som eksplisitt viser seg i stykket, gjerne skjuler en større og mer omfattende konflikt til den virkelighet karakterene til en hver tid må forholde seg til. Haakonsen legger så vekt på at Ibsens hovedpersoner kan strebe etter ulike mål, som for eksempel makt og penger eller kjærlighet og utfoldelse, men at det uavhengig av hva målet viser seg å være, er knyttet en rommelighet til det. Enten en rommelighet i økonomi og livsomstendigheter eller en i moralsyn og handling. Dette hevder Haakonsen kan begrunnes med at livet stiller seg i veien for Ibsens karakterer. De står «overfor folkesnakk og opinion, moralsk sneversyn og småskåren tankegang, lovparagrafer og økonomiske bekymringer – kort sagt de fordringer og bånd som snører et menneskes tilværelse sammen og truer med å legge dets frihet i lenker» (Haakonsen, 1957, s. 19). Dette får publikum til å se en avhengighet av en rekke ukjente lover som kobles til en dypere mening. Haakonsen peker på at det ikke er lett for Ibsens karakterer å løsrive seg fra de krav som stilles av dem utenfra, og at de ender opp med å bære på en følelse av skyld, til tross for at de ikke nødvendigvis har en sterk moral.

Haakonsen beveger seg også utenfor disse tre perspektivene, og diskuterer Ibsens realisme. I denne diskusjonen havner han spesifikt inn på Nora og hennes fremtreden i *Et dukkehjem*. Han hevder at Nora oppfører seg som den lydige husfrue når hun godtar ektemannens plass som husets økonomiansvarlige og respekterer han som advokat. Også når hun aksepterer å holde seg unna godter fordi Helmer er redd for tennene hennes, utviser hun respekt. Haakonsen legger vekt på at hun allikevel spiser makroner når mannen ikke er i rommet. Dette hevder han at er en opptreden, og at den lydigheten hun ser ut til å først utvise er et rollespill. Han trekker videre paralleller fra den spilte lydigheten til Noras forhold til økonomi og jus. Hun lar seg ikke styre av mannens utsagn og meninger rundt temaet, og tar derfor opp et lån som hun holder hemmelig for Helmer.

Det er flere problematiske aspekter ved Noras avgjørelse i følge Haakonsen. Han peker først og fremst på at avgjørelsen får en mer omfattende virkning enn først ventet. Hennes valg gikk ikke bare på tvers av loven, men også av hennes personlige mål. Haakonsen hevder at fordi valget er tatt på vegne av en annen, vil det sette Nora i konflikt med Helmer som i utgangspunktet var den part hun ofret seg for, når oppgjøret står for tur. Ikke nok med det, men Haakonsen legger også vekt på at valget skaper en forsømmelse av egen personlighet. «Man har pådratt seg alvorlig skyld også i lys av sin egen moralske streben, og det ligger en

dypere angst enn den ytre respekt for samfunnet til grunn når personene nidkjært verner om fortidens hemmelighet og selv viker tilbake for å få en altfor inngripende erkjennelse av den» (Haakonsen, 1957, s. 29). Til tross for dette peker Haakonsen på at skyldspørsmålet blir fortynnet på grunn av det upersonlige forholdet Nora har til samfunnet.

Til tross for at skylden ser ut til å være utvannet, hevder Haakonsen at Ibsen uansett fritar, ikke bare Nora, men også andre karakterer i hans andre stykker, for den skylden de står overfor. Dette gjør han i følge Haakonsen ved å tillegge situasjonen en rekke tilfeldige hendelser. Han hevder videre at de på den måten aldri vil kunne ta et personlig oppgjør som hever dem over samfunnet.

Det viser seg at når et av Ibsens mennesker i praksis skal oppgi seg selv til beste for et fellesskap, da føler det – men vokter seg vel for å bringe klart til bevissthet – at det tidligere har overgitt seg til fremmede makter og er i en ytterst svak og utsatt stilling. Og – når det i praksis fritt vil hevde sin egen personlighet –: at det er villig til å ofre andres liv og eksistens for den. Ibsens mennesker er rettet mot et mål som krever bevissthet om en skyldighet eller mindreverdi ved deres person – og av en merverdi så radikal at den krever alle hensyn satt til side (Haakonsen, 1957, s. 32).

Haakonsen hevder at det for Ibsens karakterer ikke er mulig å fjerne sine personlige laster, men at de har mulighet til å fjerne dem fra sin bevissthet. «Det skjer ved en nyorientering i forhold til det ideale mål når det krever å bli virkeliggjort og bevisstheten trenger seg på» (Haakonsen, 1957, s. 33). Han peker videre på at målet også blir idealet ved at det hever seg over virkeligheten, og glir over i en slags dagdrøm. Når denne dagdrømmen er transformert til det Haakonsen omtaler som en opprinnelig reell idealitet og eskapisme, hevder han at Ibsens karakter kan satse på den, og bruke den som et skjold mot de krav som måtte komme fra utsiden. Haakonsen peker på hvordan karakterene allikevel på et tidspunkt må møte kravene og ta et oppgjør med mer enn det de har begrenset sin bevissthet til.

Og skulle man trekke ut den diagnose hans dramatik implisitt bringer, måtte den vel være at mennesket lammes av sin egen storhet og er for redd de onde og farlige makter i sin natur til å kunne utvikle de gode. Både skyldigheten og de dristige mål som knytter seg til dets vesen, skaper angst – for samfunnet, for medmennesker, men antagelig også for større makter (Haakonsen, 1957, s. 34).



## 2.4 Daniel Haakonsen om Noras tarantella

I tillegg til sitt verk *Henrik Ibsens realisme*, står Haakonsens artikkel, *Tarantella motivet i «Et dukkehjem»* som en viktig del av Ibsen-forskningen. I denne artikkelen kan det sies at Haakonsen går mer grundig til verks og dypere inn i Noras angst via tarantelladansen.

For å vise hvor organisk tarantellaen er innarbeidet i dramaet og hvor betydningsfull den er, skal vi følge det poetiske motiv den er knyttet til fra dets spede begynnelse til den skakende klimaks hvor dansen hører hjemme. Det poetiske motiv vi taler om, er angstmotiver, Noras angst (Haakonsen, 1948, s. 263).

Til tross for tittelen tar ikke Haakonsen bare for seg Noras tarantella i denne analysen, men han trekker også frem situasjoner som bygger opp mot den. Deriblant Helmers kallenavn på Nora. Haakonsen hevder at disse kallenavnene har som hensikt å holde det ute fra både Helmer og Noras bevissthet at det finnes et identisk og enhetlig menneske som heter Nora. Han peker videre på hvordan Helmer ikke ser på sin kone som et menneske lik ham selv, men som en rekke søte attributter og et lett vesen som skal fly rundt og gjøre omgivelsene trivelige. På grunn av dette holdes Nora borte fra virkeligheten av sin ektemann, og han lar henne ikke kjenne på livets alvor. Haakonsen peker videre på dette som en kontrast til Noras venninne, fru Linde, som fremstår som selvstendig og prøvd.

Haakonsen trekker frem hvordan både publikum og Nora selv bare i små glimt innser at hun også er menneskelig:

Stort sett er hun fornøyd med den rolle hun har fått tildelt. Om hun ikke har noe holdepunkt inne i seg selv, så støtter hun seg til sin mann. Hvis tanken streifer henne at en gang vil hun trenge noe annet enn hans beundring å holde seg til, en tanke som hennes utviklede jeg-bevissthet ikke kan romme i seg, så skyver hun den hurtig fra seg (Haakonsen, 1948, s. 265).

Det er ikke før Krogstad truer med å avsløre hemmeligheten til Nora at hennes mangelfulle jeg-bevissthet blir et problem i følge Haakonsen. Han hevder videre at denne faren er større enn det hennes sjel klarer å bære, og at hun i begynnelsen derfor skyver den unna. Når Helmer, som er hennes støtte, kommer hjem, ber hun ham innstendig om å hjelpe henne med å finne en maskeradedrakt, og i følge Haakonsen er det et aspekt av nød når hun sier at hun ikke kan komme seg noen vei uten ham. «Men det er bare i maskeradens verden at hun kan

støtte seg til sin mann. I virkelighetens verden er det i dette tilfellet ingen hjelp å få» (Haakonsen, 1948, s. 266). Torvald uttrykker dette gjennom sin forakt for Krogstad, som en gang i tiden har begått den samme forbrytelsen som Nora. Haakonsen hevder at faren først svimeslår henne, og at det først er når Helmer forlater rommet at den farens alvor sakte men sikkert når hennes bevissthet.

Stykkets poesi viser seg tydelig i annen akt i følge Haakonsen. Han hevder videre at dramaets poesi ikke er Noras redsel for avsløring, men en langt mer universell redsel. Nemlig den redsel som viser seg hos et uutviklet menneske som står overfor en prøvelse så stor at bare et fullt ut utviklet menneske kan tåle den.

Angsten gjør seg svært gjeldende i Haakonsens analyse. Han legger vekt på at Noras angst ikke knyttes til noe fast og definerbart, men at teksten gjør det hele hemmelighetsfullt. Dette begrunner han med at Nora uttaler at det ikke kommer noen i dag, og at noe slikt ikke kan skje. Han hevder videre at disse replikkene også har et kort åndedrett som tyder på en redsel:

Nora er fanget inn i et atmosfære av angst. Hun lever i et verden for seg. Når barnepiken kommer med maskeradedrakten og tvinger henne tilbake til dagligdagen, blir hennes første replikk fraværende, røber at hun ikke er med, de to neste går stikk imot hverandre, røber at hun ikke har likevekt (Haakonsen, 1948, s. 267).

Haakonsen peker på hvordan Nora i samtalen må skjule redselen, og at den bare dukker opp innimellom, men at i det hun er alene igjen vender tilbake til sin egen angstfylte verden.

Når Helmer sender oppsigelsesbrevet til Krogstad dukker på ny Noras udefinerbare angst opp i følge Haakonsen. Hun ber innstendig Helmer om å ta det tilbake, og sier at han ikke vet hva det vil bringe over dem som familie. «Helmer som ikke aner hva hun er redd for, lover generøst at han skal ta alt på seg. Men nå blir Nora nesten fra seg. Faren som truer henne, truer dermed også hennes mann» (Haakonsen, 1948, s. 268). Haakonsen hevder videre at angsten fyller Nora i et slik grad at hun knytter alt til den. Som blant annet når Rank som snart skal dø sier at han vil nytte seg av Noras selskap så lenge han kan. Haakonsen peker på hvordan Nora da bryter ut med et spørsmål om hva han mener med det.

Krogstad kommer til slutt innom med trusselbrevet, og legger det i postkassen. Haakonsen poengterer hvordan Nora på dette tidspunktet innser at hun er innelukket i faren, og at det ikke lenger er noen vei ut. «Ved hjelp av maskeraden får hun utsatt sjokket. Hennes mann lover å la brevkassen være til Nora har danset fra seg tarantellaen hun trenger så mye hjelp til» (Haakonsen, 1948, s. 269). Haakonsen hevder at alle fluktmuligheter er utelukket, og at den eneste som står igjen er vanviddet, men at Ibsens kjennskap til tarantellaen og dens helende kraft også blir en mulighet. Noras dans fremstiller den dødelige angst som er på grensen til vanvidd i følge Haakonsen. Han peker videre på hvordan det ikke er Nora som danser, men at hun er grepet av en hvirvel hun ikke kan stå i mot.

Tarantellaen på maskeradeballet er overstått, og Nora blir motvillig dratt inn i sin egen stue av ektemannen. Haakonsen hevder at tarantellaen har gjort det den var ment å gjøre, nemlig redde Nora fra vanviddet.

Men den store angst har forlatt henne. Hun er modnet av den hvirvel som faren og mangelen på holdepunkt har tvunget henne inn i. Hun har bestemt seg for å dø, hun tåler å se døden inn i øynene uten å rope «Vås, vås, vås! Den tid kommer aldrig! Eller: «Sniksnak, lystig, lystig!» Her hvor hun er bestemt på å dø - «sove» som hun og Rank sier – er hun mer «menneske» enn hun før har vært (Haakonsen, 1948, s. 271).

Haakonsen peker på at Nora for aller første gang har tatt en avgjørelse helt alene med bevissthet over hva hun gjør. Han trekker videre frem hvordan Nora fremstår som en modnet kvinne når dr. Rank kommer innom for å ta farvel. I likhet med Nora skal han også trekke seg tilbake for å sove, og Haakonsen peker på hvordan det viser seg en forståelse og fortrolighet mellom de to.

Nora ber Helmer om å lese brevene i brevkassen. Haakonsen hevder at Nora i flere dager har danset inn og ut av angsten og redselen, og at den samme angsten er tilstede når hun tar farvel for å ta livet av seg. Forskjellen er at Nora denne gangen tørr å se angsten i øynene. «Hun er et menneske, hun tåler bevisstheten om sin skjebne – selv om den skremmer» (Haakonsen, 1948, s. 272).

Brevet fra Krogstad avslører ikke bare Noras hemmelighet, men også Helmers egoisme. Haakonsen hevder at Nora får sjokk når hun ser hvordan hennes fundament som hun hele

tiden han ansett som fast og stødig, viser seg å svikte. Han peker videre på hvordan dette framskynder den modningsprosessen som Nora allerede er i startfasen av. «Nora synes å se sammenhengen mellom den angstfylte oppvisningsdans hun er blitt tvunget inn i og det maskeradeliv som hennes ungdom og hennes ekteskap har vært» (Haakonsen, 1948, s. 272). Haakonsen hevder at Nora knytter det liv hun har levd i Torvald Helmers hjem til maskeraden og tarantellasymbolet.

Som en konklusjon på sin artikkel peker Haakonsen på at Nora tidvis ikke er like ansvarsløs som man først tror i begynnelsen av stykket. Han trekker frem hvordan hun alene har tatt opp et lån bak sin manns rygg, for så å ta seg jobb og spinke og spare for å betale ned dette lånet. Hun har også hatt morsbevissthet til å uttrykke forundring over at ammen kan ha satt bort sitt barn, og spiser makroner til tross for at hennes ektemann ikke synes noe om det. «Men Nora eksisterer allikevel i liten grad som bevisst moralsk personlighet. Hun synes ikke alltid å føre ansvar for sine handlinger» (Haakonsen, 1948, s. 273). Haakonsen hevder at Nora lever med grunn i sine instinkter fremfor en moralsk bevissthet. «Hennes kamp for å redde mannen og hennes plutselige avskjed med mann og barn i slutten er like instinktivt som hennes opposisjon mot fellesmenneskelige lover og normer» (Haakonsen, 1948, s. 274). Haakonsen hevder at Nora lever lekende og ansvarsløst, og at det er på grunn av manglende bevissthet og moralsk holdning at Nora kan leve et bekymringsløst og lett liv. Han peker videre på at det nettopp er den samme mangelen som gjør at faren blir så truende, og at hun blir dratt inn i tarantellaen. «Derfor lar maskerade-motivet og tarantella-motivet seg lett kombinere» (Haakonsen, 1948, s. 274).

### 3. Sammenligning

#### 3.1 Anne Marie Rekdals psykoanalytiske perspektiv

Erik Bjerck Hagen legger den siste hovedfasen innen Ibsen-forskningen mellom 1977-2013. Som tidligere nevnt hevder han imidlertid at 1980-tallet var et rolig tiår for Ibsen-forskningen, men at den fikk en fornyelse i fra 1990. «En rekke nye litteraturteoretiske impulser kom nå inn, ikke minst av poststrukturalistisk art» (Bjerck Hagen, 2015, s. 12). Bjerck Hagen peker på denne epoken som en tid uten utpregede vekst- eller fallgruver, men med mye kunnskap og argumentasjon. «De forskere og kritikere som opererte nærmest Ibsen i tid, hadde en fordel av å være først ute, mens forskere etter krigen har forsøkt å kompensere ved å lene seg tyngre

mot fagområdets metodiske og teoretiske fornyelser» (Bjerck Hagen, 2015, s. 7). Blant disse nye impulsene finner vi Anne Marie Rekdal. I verket *Frihetens dilemma, Ibsen lest med Lacan* ser hun blant annet på *Et dukkehjem* fra et psykoanalytisk perspektiv. Allerede kan det argumenteres for at Bjerck Hagens påstand stemmer. Det er helt tydelig at Rekdal tar i bruk tung teori for å forklare Henrik Ibsens *Et dukkehjem*, men det utelukker allikevel ikke nye innsikter.

Rekdal stiller seg kritisk til det faktum at tarantellaen har fått så liten plass i forskningen. Dette er også noe jeg har reagert på gjennom mitt litteratursøk. Vi ser også at både Koht og Høst bare er så vidt inne på det. Det ser ikke ut til at det er før Haakonsen artikkel *Tarantella-motivet i «Et dukkehjem»* at tarantellaen virkelige blir satt på agendaen. Rekdal trekker imidlertid frem Durbach som en av få som har knyttet Noras dans til en eksistensiell forandring, og at det er nettopp ham hun vil bygge sin analyse på.

Rekdal åpner sin analyse ved å peke på hvordan selve tittelen *Et dukkehjem* viser til leken og forstillelsen som det viktigste temaet i stykket, og at dette gir en introduksjon av «metaforen som styrende trope i teksten: et ord for et annet» (Rekdal, 2000, s. 47). Metaforens særegenhet er at den ikke bare skjuler et ord, men også viser frem det skjulte ved hjelp av andre ord. Rekdal trekker paralleller mellom metaforen og maskeraden, og viser til at de begge skjuler noe og viser frem noe annet, men at masken samtidig blir en bekreftelse på at noe er skjult. Denne dobbeltheten som både metaforen og maskeraden innehar, blir i følge Rekdal inkorporert i teksten på flere ulike nivåer.

I likhet med både Høst og Haakonsen anser Rekdal stykkets første scene som svært interessant. Rekdal peker på hvordan stykket starter uten at Nora viser seg på scenen, og at det som foregår bare blir referert til i sceneanvisningen. Rekdal trekker videre frem at i det den første replikken blir utvekslet skjer dette delvis skjult i forstuen, noe som skaper en uvisshet om hva som egentlig skjer. Når Nora for andre gang kommer inn på scenen blir hun et naturlig fokuseringspunkt, og Rekdal hevder at det med denne entreen oppstår et inntrykk av borgerlig familieidyll. Hun trekker videre frem at denne idyllen allikevel bærer et preg av en uvisshet om hvorvidt alt er synlig for publikum. Denne familieidyllen er noe også Høst og Haakonsen trekker frem. Høst ser imidlertid ikke ut til å legge vekt på det skjulte aspektet, og ser ut til å mene at familieidyllen er en ervervet idyll som Nora har kjempet for. Det er ikke før fortiden banker på døren at Høst mener at denne idyllen er truet. Også Haakonsen ut til å

mene at denne familieidyllen råder alene i stykkets start, men at det hele grunner i Noras lykke for mannens nye stilling og hennes håp og mål for fremtiden. I Rekdals tolkning får man inntrykk av at det skjulte bærer et dystert preg, som på sett og vis blir en slags motsetning til både Høst og Haakonsens synlige idyll.

Det skjulte viser seg ikke bare i åpningsscenen i følge Rekdal, men den er gjennomgående i hele *Et dukkehjem*. Hun peker på hvordan Nora ber tjenestepiken gjemme juletreet i det hun kommer inn, senere spiser hun makroner i det skjulte og gjemmer de så for Torvald. Rekdal trekker også frem hvordan Nora leker gjemmespill med Helmer, og prøver å lytte til hans kontordør for å finne ut om han er hjemme. Det er imidlertid ikke bare disse små handlingene som gjør det skjulte til en viktig del av *Et dukkehjem*, om vi skal tro Rekdal. Hun hevder at gjemmeleken også strukturerer plottet i stykket. «At Nora har lånt penger for å redde ektemannens liv og har arbeidet for å betale tilbake, har hun skjult i åtte år når hun gradvis røper hemmeligheten for fru Linde i 1. akt. Samtidig gjemmer hun unna deler av sannheten» (Rekdal, 2000, s. 48).

Det er ikke bare Nora som blir introdusert i det delvis skjulte. Rekdal peker på hvordan Helmers stemme først bare høres gjennom veggen, uten at publikum får se ham, og at det med dette vises et slags dukketeater på scenen. «Torvald trekker i trådene bak scenen og regisserer, mens marionetten Nora agerer på dukketeaterscenen» (Rekdal, 2000, s. 49).

I sin analyse peker Rekdal på at Helmer opptrer med en faderlig autoritet, mens Nora viser seg som forførerisk og barnlig. Hun hevder videre at Helmer kaller Nora et barn, mens Nora svarer nettopp med de fakter og det språk et barn vil bruke. Rekdal trekker frem hvordan Helmers kallenavn, som for eksempel barn, ekorn og lerkefugl, viser et bilde av hvordan han ønsker at Nora skal være, og at Nora går inn i maskeradene når hun vil ha gjennomslag for sine ønsker. Som eksempel bruker Rekdal scenen hvor Nora prøver å overtale Helmer til å la Krogstad beholde jobben. Hun peker på hvordan Nora omtaler seg selv i 3. person som et dyr og ikke et menneskelig subjekt, og at når Nora først omtaler seg som et jeg, omtaler hun seg som alvepike, «dvs. som barn og mytisk, seksualisert vesen» (Rekdal, 2000, s. 50).

Rekdals tolkning av Noras kallenavn er svært preget av den nye impulsen og tidsånden som Bjerck Hagen skriver om. Det er helt tydelig at det teoretiske bærer hennes analyse. I lys av Kohts artikkel kan det hele på sett og vis fremstå som en overfortolkning. Koht forteller om

Ibsens møte med kvinnen Laura. Hennes livlighet gjorde at Ibsen begynte å kalle henne «lerkefugl», og ekteskapet hennes utviste seg så lykkelig at han omtalte deres hjem for «et dukkehjem». Det historisk-biografiske perspektivet serverer med andre ord en svært enkel forklaring på Noras kallenavn. Denne forklaringen har også en direkte tilknytning til det empiriske. Haakonsens teori ser derimot ut til å underbygge Rekdals. Han hevder at kallenavnene brukes for å forhindre bevisstheten om at Nora har en identitet og er et menneske i likhet med Helmer. I sin artikkel om Noras tarantella peker han på hvordan Helmer ser på sin kone som en lenke av søte attributter og et lett vesen som gjør miljøet rundt henne trivelig. Til tross for at Kohts påstand har helt tydelig rot i det empiriske, kan det også sies å være noe i Rekdal og Haakonsens påstander. I likhet med Koht peker de på «lerkefuglen» som en livlig kvinne, men de utelukker ikke at det ligger noe mer bak det som det blotte øyet ser.

Rekdal hevder at den typen relasjon som viser seg mellom Helmer og Nora, hvor den ene speiler seg i den andre, er det Lacan omtaler som en imaginær identifikasjon, som man kan forbinde med barnet sin første erfaring av å være et jeg.

Dannelsen av jeg-et (egoet, *le moi*) skjer ved at barnet imaginært identifiserer seg med bildet av seg selv i den andre (som regel moren). Fordi jeg-et er et projisert bilde, hersker både illusjonen og fremmedgjøringen, *méconnaissance*, i det imaginære. Det imaginære «jeg» (*moi*) skjuler subjektet (*je*) samtidig som jeg-et (*le moi*) lar subjektet vise seg som skjult (Rekdal, 2000, s. 50).

Denne relasjonen mellom mor og barn overfører Rekdal til Helmer og Noras relasjon. Helmers kjelenavn på Nora gir henne nye imaginære jeg-identiteter. På denne måten blir det imaginære på sett og vis en maskerade av den grunn at individet i det imaginære ser et bilde av jeg-et i speilet, eller masken som den andre tilbyr.

Helmer råder over den ekteskapelige relasjonen som er knyttet til det imaginære, som mann og autoritet. Han har kontrollen, og opptretr både faderlig og belærende for den barnlige Nora som ikke innehar økonomisk sans. «Han bruker den faderlig-autoritære kroppslige flørt ved å dra henne i øret» (Rekdal, 2000, s. 51). Helmer viser med andre ord en faderlig, men forførende rolle, som Nora speiler seg i som blant annet fugl, ekorn, lekende subjekt og forførerisk kvinne.

I likhet med Rekdal hevder også Haakonsen at Helmer på sett og vis styrer Noras væremåte. Han legger vekt på hvordan Nora ofte ikke har et holdepunkt i seg selv, men at hun i de tilfellene støtter seg til ektemannen. Både Rekdal og Haakonsen er med andre ord enig i at Noras jeg på et tidlig tidspunkt fremstår som sjelesvak, og at hun på sett og vis søker til Helmer for hjelp.

Rekdal peker videre på den imaginære relasjonen en mor og hennes barn har som en grunnstruktur som lever videre i alle fremtidige kjærlighetsrelasjoner:

I det imaginære er barnet fallos for moren og ønsker å erstatte hennes mangel og gjøre henne fullstendig. Mens mannens begjære overfor kvinnen er knyttet til den imaginære fallos som representerer morens mangel, vil kvinnen være fallos for mannen. Den feminine maskeraden innebærer å skjule en manglende fallos – eller muligheten for at hun har den. Dette uroer og skremmer mannen til å forsterke sin paradoksale tro på den samme feminitet, en feminitet som er beviset på at hun både er kastret og er fallos (Rekdal, 2000, s.51)

Ut i fra den lacanianske teoritradisjonen hevder Rekdal at leken mellom Helmer og Nora kan sees på som «en paradigmatiske struktur for relasjonen mellom mann og kvinne i vår kultur» (Rekdal, 2000, s. 51). Videre trekker hun frem Jean Baudrillard som har uttalt at kvinnens forførelse blir en måte å forsvinne på. Kvinnen utgjør seg som lokkemat, og hevder dermed å være noen andre enn den hun egentlig er. Rekdal peker på hvordan også Nora dermed forsvinner bak en forførerisk maske. Maskeraden mellom kvinne og mann blir synlig gjennom at Nora iscenesettes og teatraliseres som dukketeater på scenen.

Rekdal viser seg som opptatt av det vidunderlige, i likhet med en rekke andre Ibsen-forskere. Både Koht, Høst og Haakonsen tar også for seg dette temaet i sine verk. De ser alle ut til å være i en slags enighet om hva dette begrepet rommer. Koht peker på hvordan Ibsen igjen fant sin inspirasjon i Laura Kielers liv, og hvordan hun ventet at hennes mann skulle utvise stolthet og offervilje når han fikk vite om lånet hun hadde tatt opp for hans skyld. Han trekker også frem hvordan Ibsen hadde lest om det vidunderlige hos Kierkegaard, hvor begrepet rommet en forventning om at noe dristig skulle skje. Historien om Laura Kieler er mer eller mindre identisk med *Et dukkehjems* handling, og en argumentasjon mot Kohts påstander vil være svært vanskelig, men det ser som sagt ikke ut til at det er noen stor uenighet rundt dette.



Også Høst peker på hvordan Nora ser en slags lovnad om noe vidunderlig som vil veie opp for det tap avsløringen av hennes hemmelighet vil bringe. Hun legger videre vekt på at det vidunderlige er at hennes mann skal legge alt til side og ta skylden for hennes gjerninger, og at livet da vil få sin topp i form av at hun får opplevd den fullstendige kjærlighet som forstår alt og tilgir alt.

Haakonsen ser ikke ut til å nevne det vidunderlige eksplisitt, men snakker om hvordan det for Ibsens karakterer ikke er mulig å fjerne sine laster, men at de kan fjerne dem fra bevisstheten. Det gjøres i form av en nyorientering rundt deres mål når bevisstheten trenger seg på. Målet blir på den måten et ideal som hever seg over virkeligheten og blir til en slags dagdrøm. Denne dagdrømmen som Haakonsen snakker om og det vidunderlige ser ut til å være ekvivalent. Haakonsen hevder nemlig at dagdrømmen blir til en eskapisme og et skjold mot det som måtte komme utenfra. Dagdrømmen kan i Noras tilfelle sies å være det at mannen skal ofre seg for henne, og at deres kjærlighet skal seire, og at tanken på dette på sett og vis gjør hemmelighetens avsløring mindre skremmende.

Betydningen av begrepet får muligens en videre betydning hos Rekdal. Hun peker på hvordan det vidunderlige først ser ut til å være knyttet til penger og god inntekt, men at begrepet utvider seg og knyttes til at hun hører Helmer si ting som peker i en retning av en god økonomisk fremtid. Rekdal legger også vekt på at Nora bruker det vidunderlige i sammenheng med reisen til Italia:

Reisen er forbundet med Noras falske underskrift, og denne assosiative forbindelsen fortsetter når Nora karakteriserer seg selv og sitt snakk «om mine egne sager» som avskyelig. Den oksymoron-lignende sammenstillingen setter betydningen av det vidunderlige i bevegelse (Rekdal, 2000, s. 53).

Begrepet får senere en tvetydig mening i følge Rekdal. Hun peker på hvordan Nora annonserer til fru Linde at det vidunderlige skal skje, og sier at det er så forferdelig at det ikke må skje. «Det vidunderlige er på den ene siden knyttet til underet som skal skje «hvis der så skulde være nogen, som vilde tage alt på sig» og det er knyttet til det forferdelige – at *det vidunderlige* kanskje ikke skjer» (Rekdal, 2000, s. 54). Rekdal trekker altså frem at det vidunderlige innebærer det at noen skal ta på seg hennes skyld, men hun legger også vekt på at det vidunderlige muligens ikke skjer. Denne dobbeltheten ved det vidunderlige har også

Høst bitt seg merke i. Høst hevder imidlertid ikke at «frykten» for det vidunderlige bunner i frykten for at det ikke skal skje, men at hun prøver å avverge det hele fordi lykken som vil følge det vidunderlige vil være for stor for Nora, og at den vil rive henne i stykker. I Høsts analyse ser det ut til å komme som en overraskelse på Nora når det vidunderlige ikke skjer. Nora har med andre ord ikke fryktet at det vidunderlige ikke skal skje, slik Rekdal hevder.

I likhet med en rekke andre Ibsen-forskere tar Rekdal for seg Ibsens utsagn om de to åndelige lover. Hun knytter dette til fadernavnet og trekker frem Hegels tolkning av Kreon og Antigone. Rekdal peker videre på hvordan Lacan ser «motsetningen mellom Kreon og Antigone som en motsetning mellom den samfunnsmessige, patriarkalske Loven og *jouissance*» (Rekdal, 2000, s. 56). Hun hevder videre at for å kunne tre inn i den symbolske verden, må man godta den patriarkalske loven som den gjeldende samfunnslov, og man må erstatte *jouissance* som nytelsen knyttet til det tapte objektet, med et begjær til språket. «Å overskride Loven innebærer å gi seg inn på *det reelles* område – til tingen og *jouissance*» (Rekdal, 2000, s. 56).

Nora er ikke bare ignorant i møte med samfunnslovene, men hun utviser også en slags nytelse ved å ha brutt dem, i følge Rekdal. Hun peker på hvordan Nora utviser en lystighet når hun forteller fru Linde hvordan hun har fått tak i pengene til reisen, og at hun i fantasien knytter lovbruddet opp mot en lystopplevelse ved å ha skaffet pengene ved hjelp av sitt kjønn. Hun fantaserer om at en beundrer har gitt henne de pengene hun trengte for å redde ektemannen.

De to åndelige lover er også noe både Koht og Høst trekker frem. Koht peker på hvordan Ibsen i et av sine utkast skrev om de to lovene, og hevder videre at dette er en nedarvet tanke fra romantikken. Tanken er at kvinnen står nærmere naturen enn det mannen gjør. De vil derfor ikke kunne forstå hverandre. Til tross for dette blir kvinnen dømt ut i fra mannens lov. Også Høst trekker frem Ibsens utkast og utdyper med at det på grunn av denne forskjellen ser ut til at mann og kone må gå fra hverandre. For Helmer er hemmeligheten et dypt bedrag, mens for Nora er det et bevis på dyp kjærlighet. Dette kan på sett og vis sies å minne om det også Rekdal skriver, men verken Koht eller Høst utdyper om det er mulig for kvinnen og overskride sin type lov, og godta den patriarkalske loven. I motsetning til Koht, Høst og Rekdal nevner ikke Haakonsen de to åndelige lover eksplisitt, men han peker på hvordan Nora ser ut til å ha et upersonlig forhold til loven og samfunnet. Han legger vekt på hvordan Nora ser ut til å følge sine instinkter, som er å redde ektemannen, fremfor å følge samfunnets

moral. Om man går ut i fra at kvinnens åndelige lov er naturnær, er det en naturlig antagelse at instinkter spiller en større rolle enn samfunnets moral, som er en del av den patriarkalske loven.

Det er rimelig å hevde at Rekdal mener at Nora må tre inn i den patriarkalske loven for å kunne bli et fullverdig menneske. Ut i fra den øvrige sammenligningen av Koht, Høst, Haakonsen og Rekdal kan det se ut til at Rekdal her kommer med en slags ny innfallsvinkel. Ved nøyere ettersyn viser det seg at dette kanskje ikke er en så ny tanke allikevel. Allerede Koht ser ut til å trekke frem en versjon av dette synet. Han peker på hvordan Ibsen prøvde å gi kvinner større innflytelse i den skandinaviske forening, og hvordan han rakk ned på fordommer og trangsynthet som holdt kvinner nede. Dette kan tyde på at Ibsen mente at kvinnen måtte bli en del av det patriarkalske samfunnet for å kunne bli fullverdig.

Rekdal hevder at Nora tar en mannlig posisjon når hun tar opp et lån i farens navn. Hun trekker videre frem hvordan denne underskriften kan sees på som et forsøk på å tilkalle fadernavnet, men at det feiler nettopp fordi underskriften er falsk. Det gjør at farens navn ikke blir en redning, men et lovbrudd og en synd:

Ved å skrive under falsk reproduserer Nora det bristfeldige patriarkatet, men samtidig har hun gjennom sitt falskneri også utfordret Loven og *Fadernavnet*. Hennes handling kan derfor sees som både forbrytelse og likegyldighet overfor samfunnets lov, og som et opprør (Rekdal, 2000, s. 59).

Det er tydelig at Nora er klar over at det hun har gjort er forbudt skal vi tro Rekdal. Hun begrunner dette med at Nora aldri har fortalt om hemmeligheten til noen.

Fru Linde er den første som får nyss i Noras hemmelighet. I følge Rekdal innehar fru Linde en svært viktig rolle i stykket. Hun referer til at fru Linde i den ytre handlingen reparerer Noras maskeradedrakt, og på denne måten blir knyttet til stykkets dypere mening. Rekdal hevder at Nora selv knytter maskeradedrakten til en dypere mening i form av at hun ønsker å rive den i stykker når barnepiken kommer med den. Det tyder på at hun assosierer drakten til en annen maskerade i følge Rekdal. Fru Linde er den Nora går til når hun trenger hjelp til å fikse maskeradedrakten. Rekdal peker på hvordan fru Linde inntar morsrollen som syr maskeradedrakten til sin datter, og dermed forbereder henne til den store tarantellaen. Dette

knytter Rekdal videre til den terapeutiske samtalen, hvor fru Linde står som terapeut. Hun får til slutt Nora til å røpe hemmeligheten sin til henne, og står derfor som *den første andre* i Noras erkjennelsesprosess. «Den første andres posisjon er nødvendig i etableringen av subjektet i det symbolske ved å være den instans som viser til den symbolske Andre» (Rekdal, 2000, s. 61).

Fru Linde er ikke nevnt i noen særlig grad hos Koht, Høst og Haakonsen. Koht tar imidlertid opp hvordan fru Lindes navn i de første utkastene var frk. Lind. Han hevder at denne forandringen gav fru Linde en helt ny forhistorie. Koht uttrykker det ikke eksplisitt, men ut i fra hans påstand kan det hevdes at fru Linde får en mye mer voksen rolle og at hun fremstår som mye eldre enn Nora. Også Haakonsen nevner fru Linde. Han peker på at hun er selvstendig og har hatt sine utfordringer i livet, og at hun med det fremstår som en kontrast til Nora. Haakonsens syn på fru Linde kan dermed sies å til dels være det samme som Kohts. De anser henne begge som en kvinne med livserfaring. Det kan på sett og vis sies å sammenfalle med Rekdals påstand. Hun trekker som nevnt frem fru Linde som en morsfigur for Nora. Tradisjonelt er morsfiguren voksen og ansvarlig, og det er nok disse kvalitetene som gjør at fru Linde fremstår som nettopp dette. Det som imidlertid skiller seg ut med Rekdals analyse er at hun legger en større del av Noras utvikling i fru Lindes hender, noe som ut i fra hennes argumentasjon virker rimelig.

Nora blir sakte men sikkert klar over sin overskridelse av Loven, og Rekdal hevder at blir kastet inn i en voldsom angst. «I en intens dramatisk utvikling følger vi henne i andre akt fra frykt for død og galskap i den ene scenen, via en erotisk verbal lek med dr. Rank, til den fortrolige samtalen med fru Linde som reparerer maskeradeklærene og gjør henne klar for karnevalet» (Rekdal, 2000, s. 62). Død og ettermælet gjør seg gjeldende i Rekdals analyse. Hun peker på hvordan Krogstad rår over Noras ettermæle, og trekker frem hvordan det å ikke få et verdig ettermæle i følge Lacan blir *den symbolske død*. Rekdal hevder videre at å støtes ut av det symbolske kan føre til galskap og psykose.

I Noras angst spiller dr Rank en stor rolle. Rekdal hevder at Noras frykt for galskapen føres parallelt med en erotisk lek med dr Rank. «Død, dødsangst og seksualitet er både samtaletema og det som utfolder seg i samspeillet mellom Nora og Rank» (Rekdal, 2000, s. 65).

Høydepunktet i deres seksuelle lek hevder Rekdal kommer når Nora viser frem sine kjøttfargede strømper. Sammen med fremvisningen av strømpene følger en erotisk samtale

om at Rank kan få se hva som er over strømpene og om hvorvidt han tror at de passer henne. Rekdal peker på hvordan dette på hvordan dette i stykkets samtid ble sett som lagt utenfor det akseptable. Videre knytter hun den erotiske overskridelsen til en overskridelse av Loven. «Men scenen utspiller seg i en situasjon da Nora for første gang uttaler selvmordet og døden som mulighet» (Rekdal, 2000, s. 66).

Rekdal trekker frem hvordan emnene død, angst og galskap i en slags motsetning til erotikk kan sees igjen hos Lacan og hans beskrivelse av *det reelle*. Hun peker videre på *det reelle* som en tredje orden i tillegg til den imaginære og symbolske orden. *Det reelle* står som en mytisk og ukjent dimensjon i psyken.

I det imaginære holdes begjæret oppe i fantasmene, men søker begjæret videre mot Tingen, innebærer det forkastning av *Fadernavnet*. Subjektets utslettelse innebærer å tre ut av den symbolske orden, å gå inn i psykosen og galskapen eller forbli i en posisjon som ikke-subjekt. Tingen i *det reelle* representerer den delen av moren som må oppgis i det en går inn i språket. Fordi Tingen ikke kan gjenkjennes og artikuleres i språket, er den både skremmende og lokkende, og den kan sirkles inn som en rekke motsetninger. Den representerer fylde og nærværet, men også tomheten og mangelen på det symbolske (Rekdal, 2000, s. 67).

Nora står utenfor Loven i det hun erkjenner sitt lovbrudd, i følge Rekdal. Hun hevder at fordi Nora står utenfor Loven, så får hun et minne om Tingen. Rekdal peker videre på hvordan Tingen i *det reelle* innebærer *jouissance* og døden, men at «erotikken kan «redde begjæret» fra dødsdriften» (Rekdal, 2000, s. 67). På grunn av dette hevder Rekdal at Nora og dr Ranks relasjon kan knyttes til erotikk og død. Der står begge ved en dødens grense, hvor det begjæret, eller det erotiske viker til fordel for dødsdriften. Rekdal peker imidlertid på hvordan det ser ut til at den erotiske leken med dr Rank redder Nora fra en selvødeleggelse.

Scenen hvor Nora viser frem maskeradedrakten og de kjøttfargede strømpene til dr Rank, er en scene som har opptatt mange. Man kan hevde at det nettopp denne scenen som først og fremst viser viktigheten av dr Ranks rolle i stykket. Koht peker i hovedsak på det nære forholdet mellom Nora og dr Rank, og hvordan det står som et ledd i Noras sjelelige vekst. Høst hevder imidlertid at scenen viser Noras renhet da hun i utgangspunktet vil forføre Rank av økonomiske grunner, men avstår når han avslører sin kjærlighet for henne. Det er usikkert om Koht mener at forholdet mellom Nora og dr Rank utspiller seg som erotisk, men at han

omtaler det som et nært forhold kan tyde på det. Høst ser også ut til å mene at scenen kan leses som erotisk, da hun peker på at Noras mål er å forføre ham. Det ser dermed ut til å være en slags enighet om scenens erotikk.

I likhet med Rekdal ser også Koht ut til å knytte denne scenen til en form for angst, men muligens på en annen måte. Han peker på at dr Ranks sykdom blir et slags skremmebilde for Nora, noe man på sett og vis kan si at også Rekdal gjør. Hun nevner hvordan død og dødsangst er samtaleemne mellom de to, men Rekdal ser ut til å scenen er større betydning. I motsetning til Koht knytter Rekdal det erotiske samspillet dem i mellom til en overskridelse av det akseptable, og dermed også Loven.

Begjærets redning som Rekdal omtaler i forbindelse med Nora og dr Ranks erotiske lek, omtales også i forbindelse med *det vakre*. Rekdal peker på hvordan Nora kommer i ubalanse i det Krogstad truer med å få henne dømt. I forbindelse med dette trekker hun frem hvordan Nora febrilsk begynner å pynte juletreet. Denne fikseringen rundt det vakre slutter imidlertid ikke med juletreet skal vi tro Rekdal. Hun peker videre på hvordan Nora blir opptatt av hvordan hun selv skal blir vakker ved hjelp av maskeradedrakten. «Mens angsten stiger, gjentar og gjentar hun at hun skal blir så vakker» (Rekdal, 2000, s. 68). Rekdal hevder at Noras trang til skjønnhet kan knyttes til «den feminine maskeraden og den imaginære relasjonen mellom Nora og Helmer» (Rekdal, 2000, s. 68). Hun trekker videre frem hvordan Nora bruker sin skjønnhet for å forføre og lokke, ikke bare Helmer, men også dr Rank.

Noras hang til skjønnhet øker parallelt med hennes dødsangst, i følge Rekdal. Hun peker på at skjønnheten peker utover den feminine maskeraden, og mot en dypere mening. Rekdal peker på hvordan det å være den vakre «kan mildne møtet med *det reelle*, og som kan redde begjæret og holde subjektet borte fra den endelige destruksjonen» (Rekdal, 2000, s. 69).

Skjønnhetsfikseringen i stykket blir ikke nevnt av verken Koht, Høst eller Haakonsen. Selv om det ikke fremgår spesifikt, kan man knytte dette blant annet til makronspisingen som Haakonsen trekker frem. Helmer forbyr makroner fordi han er redd for at de skal ødelegge Noras vakre tenner. Det er helt tydelig av scenen bærer et skjønnhetsperspektiv. Haakonsen knytter også dette til Noras teatralitet, eller maske, ved å legge vekt på hvordan hun spiser makroner helt til hennes ektemann, Torvald, kommer inn i rommet. Da gjemmer hun slikkeriene, og later som ingenting. Selv om dette på sett og vis kan sies å trekke frem

hvordan skjønnhet spiller en rolle i *Et dukkehjem*, må det sies at dette ikke dekker Rekdals poeng. Først og fremst legger Haakonsen skjønnhetsfokuset på Torvald Helmer, og ikke Nora. For det andre dekker ikke denne sammenligningen *det vakres* hele betydning slik Rekdal ser begrepet. I Haakonsens omtale av makronscenen ser det ut til at bare det teatrale aspektet vises, og dermed utelates den betydning av skjønnhet som kan knyttes til angsten og galskapen.

### 3.2 Tarantellaen knyttet til galskap

Tarantellaen viser seg som en omdiskutert og viktig del av *Et dukkehjem*. Som allerede nevnt hevder imidlertid Rekdal at den på lagt nær har fått nok plass i forskningstradisjonen. Koht trekker så vidt frem hvordan forandringer i Ibsens utkast gjorde at tarantellaen fikk en dypere mening ved hjelp av å forandre selskapet ovenpå fra et barneselskap til et maskeradeball. Han hevder også at på grunn av at dansen blir gjort til en øvelse i forkant av maskeradeballet, så styrkes forholdet mellom motivene og Noras indre kamp. Ut i fra dette kan man si at Koht anser Noras tarantella som et uttrykk for indre følelsesliv.

I motsetning til Koht har Haakonsen dedisert en hel artikkel til Noras elleville dans.

Haakonsen gir tarantellaen flere betydninger. Han peker først på dansen som en ren utsettelse av hemmelighetens avsløring, men legger til Ibsens kjennskap til dansen og dens helende funksjon. Haakonsen hevder at Noras eneste fluktmulighet i utgangspunktet er vanviddet, men at tarantellaen dukker opp en siste løsning. For Haakonsen er tarantellaen et uttrykk for en dødsangst som grenser til vanvidd hos Nora. Han hevder også at Nora ikke har kontroll over dansen, men at hun er grepet av en virvel hun ikke kan avstå.

Både Kohts og Haakonsens syn på tarantellaen ser man igjen hos Rekdal. Hun peker på hvordan dansen fungerer som en utsettelse av den store krisen som venter, men at den også i Italiensk folketro er den eneste måten å bli kvitt giften etter et tarantellabitt. «I tarantelladansen uttrykkes både angsten på grensen til galskap og en nytende livsutfoldelse. Og dansen fungerer som en reparerende prosess» (Rekdal, 2000, s. 71). Dette korrelerer med Haakonsens syn.

Rekdal knytter tarantellascenen til melodramaet, og peker på sjangeren som stedet for etisk og psykisk sannhet. Hun hevder videre at man dermed kan knytte Noras dans til jouissance, «mot driften og kroppsligheten utenfor det symbolske, uten holdepunkt i den imaginære,

stabiliserende effekt» (Rekdal, 2000, s. 71). Rekdal hevder at *jouissance* i møte med Tingen i *det reelle* resulterer i en plass mellom de to døder. Den første peker hun på som den biologiske død, som er en utslettelse av organismen, mens den andre omtaler hun som *den andre død*, eller som tidligere omtalt *den symbolske død*, som innebærer å blir utslettet som subjekt i det symbolske:

I den symbolske død kommer subjektet i motsetning til eller tar avstand fra *Fadernavnet* og Loven, og *jouissance* fører subjektet hinsides lystprinsippet, mot en tilstand der all spenning er opphevet. Å være utenfor Loven på Tingens plass er å være død i symbolsk forstand [...] *Jouissance* knyttet til Tingen i *det reelle* truer subjektets eksistens fordi den symbolske orden forutsetter at Tingen er fraværende. Når «fraværet» mangler, bryter den symbolske orden sammen, og den symbolske død artikuleres og representeres i Noras kroppslige utfoldelse på scenen (Rekdal, 2000, s. 71).

Rekdal hevder at det som søkes i den symbolske død ikke er en utslettelse av organismen, men en ny start ut fra ingenting, for å kunne gjenoppbygge sin historie og sitt begjær. Hun peker videre på hvordan subjektet frivillig trer ut av det symbolske eller tvinges ut av det symbolske fellesskapet i den andre døden. Rekdal hevder at det i følge Lacan er mellom de to døder at sublimeringen kan foregå, og rekonstruksjonen av eget begjær kan skje.

Denne symbolske døden som Rekdal henviser til kan sies å minne svært mye om en lignende type død som Høst skriver om. Hun kaller det imidlertid ikke en symbolsk død og knytter det til et annet tidspunkt i stykket, men det er tydelige likhetstrekk. Høst trekker frem hvordan Noras død inntreffer i det Torvald kommer med sin knusende dom over hennes gjerning, og hennes drøm om det vidunderlige faller i grus. Hun hevder at det var drømmen som var drivkraften til ekornet. Det er helt tydelig at Høst ikke mener at dette er Noras fysiske død, og man kan dermed tolke det som at det er hennes sinn som gjennomgår denne døden. For Høst slutter stykket her, og hun hevder at den resterende delen av *Et dukkehjem* viser seg som et tomt kvinnesaksstykke. Det ser med andre ord ut til at hun ikke anerkjenner at Nora kan ha gått gjennom en reell sjelelig forandring eller rekonstruksjon slik som Rekdal formulerer det.

*Jouissance* betegner stort sett nytelsen som må oppgis i det man trer inn i det symbolske i følge Rekdal, men hun peker på et unntak som Lacan presenterer i et av sine seminarer. Det



finnes en kvinnelig *jouissance* som er hinsides fallos og språket. Denne nytelsen hevder Rekdal at kvinnen har tilgang til gjennom sin egen kropp:

I tarantelladansen som den kvinnelige *jouissance* ligger den samme muligheten til Noras eksistensielle forvandling, en mulighet til å kjenne sitt begjær i den Andre og bli et subjekt i det symbolske. Ønsket om å forbli i den absolutte nytelsen gir seg utslag i at Nora etter dansen lystig rekvirerer Campagne og makroner (Rekdal, 2000, s. 73).

Maske-temaet gjør seg også gjeldende i Rekdals verk. Hun trekker frem hvordan tarantellaen blir som et spill-i-spillet, og at hun viser frem en jeg-maske (le moi) for de andre karakterene på scenen. De ser en Nora i vill dans, men under jeg-masken, skjuler hun subjektet (je), som er ekskludert fra språket i følge Rekdal. «På samme tid er subjektet innskrevet i språket gjennom den posisjonen jeg-et inntar som «maske»» (Rekdal, 2000, s. 74). Rekdal hevder å tolke dansen på den måten at Nora viser en jeg-maske som skjuler subjektet, men som samtidig åpner opp for nettopp subjektet, som snakker for seg i slutten av Ibsens stykke. Hun peker videre på hvordan det å bruke en falsk maske gjerne fører en nærmere en autentisk, subjektiv posisjon.

Forvandlingen som representeres i tarantelladansen, er ikke først og fremst Noras innsikt i de samfunnsmessig undertrykkende mekanismer, men en psykologisk-eksistensiell forvandling som plasserer henne innenfor, om ikke den store tragiske scene slik Daniel Haakonsen hevder, så innenfor et moderne, tragisk univers (Rekdal, 2000, s.75).

Helmer prøver å stanse den Nora som kommer til syne i dansen, i følge Rekdal. Han liker ikke det han ser. Rekdal peker på hvordan Ibsen på denne måten har skapt en maske hvor Nora både skjuler, men også viser frem det usette ved henne selv, og at det er dette usette som virker frastøtende på Helmer. «Noras tarantelladans som iscenesettelse av *jouissance*, er en iscenesettelse av det Nora selv ikke kan se – det ubevisste. Å se seg selv gjør Nora først gjennom Helmers blikk når han i 3. akt gir sitt bilde av hennes dans på maskeradeballet» (Rekdal, 2000, s. 75 – 76). Rekdal hevder videre at fru Linde lokker frem den handlende Nora ved å så og si tvinge Nora til å tale.

Når Nora gir seg hen til *Jouissance* i tarantellaen, kan hun enten gå inn i galskapen og dø en «symbolsk død», eller hun kan «forvandles» gjennom sublimering. Sublimeringen innebærer

en symbolsk bearbeiding av *det reelle*. Den sublimerende posisjon er gitt en fra den preødipale morens plass og er kjærlighetsgaven til barnet (Rekdal, 2000, s.76).

Rekdal understreker hvordan fru Linde har en rolle som den første andre for Nora, og at hun er nødvendig for at Nora skal kunne skape seg selv på nytt.

At Nora gjennomgår en slags forvandling er det ikke bare Rekdal som mener. Også Haakonsen peker på denne forvandlingen. I likhet med Rekdal peker Haakonsen på tarantellaen som en vei ut av galskapen. Rekdals «jeg-maske som skjuler subjektet» impliserer at den Nora som etter dansen viser seg som forvandlet, på sett og vis har vært der heletiden, men at den ikke har kommet frem på grunn av omstendighetene. Dette ser det også ut til at Haakonsen mener. Han peker på hvordan tarantellaen har hjulpet Nora å bli kvitt den voldsomme angsten, og at hun fremstår som modnet. Han hevder at hennes sinn er styrket nok til å kunne se den resterende angsten i øynene. Hans konklusjon er også at hennes sinn heletiden har hatt en viss styrke i form av at hun har spist makroner selv om Helmer ikke har ønsket det, og at hun har tatt opp lån bak sin manns rygg, men det kan se ut til at han mener at tarantellaen har styrket den ytterligere.

Noras avdekker sin egen maskerade ved hjelp av Helmers syn på henne. Rekdal hevder at Torvalds beskrivelser av tarantellaen gjør at Nora kan se sin egen dans utenfra, og dermed også seg selv. Rekdal peker videre på hvordan også Rank bidrar til denne åpenbaringen. Hans bidrag blir deres siste samtale, hvor de to avdekker maskeraden som metafor i stykket i følge Rekdal. De samtaler om sin skjebnefellesskap over Helmers hode, og de bruker et ord for et annet og begge vet at koden i dobbel skal vi tro Rekdal. Med denne leken hevder Rekdal at den imaginære illusjonen er brutt.

Tanken om at Nora avdekker sin egen maskerade ved hjelp av Helmer er heller ikke en revolusjonerende tanke. Haakonsen hevder at Nora modnes ytterligere i det hun ser sitt livsfundament, nemlig Helmer, svikte. Han peker videre på hvordan hun ser sammenhengen mellom det han omtaler som en angstfylt oppvisningsdans og det maskeradeliv hennes ekteskap har vært. Selv om Rekdal og Haakonsen er tydelig på at Helmer spiller en stor rolle i Noras åpenbaring, så ser det ikke ut til at de nødvendigvis er enig i hvilken rolle han spiller. Rekdal peker som sagt på hvordan Helmer beskriver Nora, slik at hun kan se seg selv utenfra, mens Haakonsen legger vekt på at det er fordi Helmer viser sitt sanne jeg at Nora innser at

hennes livsfundament ikke var det hun trodde. Man kan si at i Rekdals tolkning ligger forandringen i Nora selv, mens i Haakonsens tolkning er Noras forandring et resultat av Helmers fremvisning av sitt sanne jeg. For Rekdal ser Nora sin egen maske gjennom at Helmer beskriver den til henne, for Haakonsen kan det imidlertid se ut til at Nora skjønner at ekteskapet har vært en maskerade fordi Helmer ikke viser seg å være den hun tror han er.

I oppgjørssenen hevder peker Rekdal på den lange tradisjonen for å oppfatte Noras tale som forfatterens språk og at hun har inntatt en mannlig stilling. Rekdal peker videre på hvordan Nora snakker i hele setninger og at hennes tale ikke bærer preg av avbrudd og utrop. Hun har lagt vekk barnespråket. Rekdal trekker også frem Helmers språk. «Helmer viser til patriarkatets normer og til påbud overfor kvinnene i det religiøst-autoritære regimes språk i herrens diskurs, mens Nora stiller spørsmålet om en lov som tilhører en annen diskurs» (Rekdal, 2000, s. 85). Rekdal hevder videre at Nora fremtrer som en kvinne ved å vise seg som forskjellig fra Helmer.

Det vidunderlige blir igjen tema ved stykkets slutt. Rekdal peker på hvordan det vidunderlige her blir en negasjon. Nora har ikke lenger noen forklaring på hva det vidunderlige er. Rekdal hevder at hun verken tror på det eller har en innholdsforklaring:

Metaforen *det vidunderlige* som Nora ikke lenger vet hva er og ikke lenger tror på, kan derfor leses som en signifikant som har fått en plass i den symbolske, fulle talen merket av begjærets metonymiske forskyvning. Begjæret kan ikke artikuleres i krav om et bestemt objekt eller en bestemt handlemåte, og på denne måten sier Nora at det uutsigelige ikke kan sies. Mens Helmer sitter igjen og spør etter en imaginær fantasmatisk bestemmelse av det vidunderlige, har Nora fått en innsikt om mangelen i det symbolske (Rekdal, 2000, s. 87).

At det vidunderlige ikke lenger har noen verdi for Nora er ikke Rekdal eneste som mener. Det kan hevdes at allerede Koht var inne på dette. Han peker på hvordan Nora i lang tid ventet i spenning på et kjærlighet- og stolthetsutbrudd fra sin ektemann, men som ble så dypt skuffet over hans reaksjon at det drev henne ut av ekteskapet. At Nora drives ut av ekteskapet er et tydelig tegn på at hun ikke tror at det voldsomme kjærlighetsutbruddet vil kunne komme, og at hun dermed har mistet troen på nettopp det vidunderlige. Som tidligere nevnt peker også Høst på Noras knuste drøm.

### 3.3 Toril Mois teatralitetsperspektiv

Det er helt tydelig at begreper som galskap og vanvidd har vært en viktig del av tolkningstradisjonen til *Et dukkehjem*. Et begrep som også går igjen ser ut til å være teatralisering. Dette begrepet tar spesielt Moi for seg.

Moi begynner sin analyse med å trekke frem Helmers idealisme. Hun peker på hvordan Ibsen knytter denne idealismen til en egoisme. Moi hevder at hans sans for det estetiske er sterkt knyttet til det etiske, og at han derfor avskyr forbrytere som Krogstad. Hun peker videre på hvordan han forbyr makroner fordi han ikke ønsker at Noras vakre tenner skal bli ødelagt. Moi peker på hvordan Nora spiser makroner uansett, men at hun gjør det når ikke Helmer er tilstede. Hun spiser i selskap med Rank, og forteller ham at hun har lyst til å ta bannord i sin munn. Moi peker på at ordene hun vil uttale er død og pine, og at det ikke er tilfeldig at det er disse ordene eller at det er nettopp til Rank hun vil si dem. Hun hevder at Helmer ikke kan forholde seg til ordene, og at Rank helt tydelig gir uttrykk for at han ikke vil ha Helmer på sitt dødsleie på grunn av hans fine natur.

Det at Helmer bare kan omgi seg det skjønne, gjør også at han ikke kan ta opp lån til Italiareisen i følge Moi. Han uttrykker at gjeld gjør en ufri, som igjen fører med seg noe uskjønt. Når han får vite hva Nora har bragt over dem, omtaler han det som heslig, men Moi peker på hvordan dette allikevel ikke stopper ham fra å kunne leve sammen med sin kone, men i teaterets form.

Også Haakonsen trekker frem makronspising i sammenheng med en slags teatralitet. Han peker på hvordan Nora fremviser seg som en underkastet og lydige kone så lenge Helmer er i rommet, men at hun allikevel spiser makroner når han ikke er det. Haakonsen hevder at Nora driver et rollespill og opptre som den lydige kvinne, mens hun i realiteten ikke er det. Ut i fra dette kan man si at Haakonsen mener at Nora spiller en rolle for å gjøre mannen fornøyd. Det samme kan sies om Mois utsagn.

«Både Nora og Helmer tilbringer det meste av stykket med å teatralisere seg selv gjennom å spille ut klisjépregete roller fra det idealistiske repertoaret» (Moi, 2006, s. 327). Moi hevder at Noras fantasier kretser rundt den rene kvinne som ofrer alt for kjærligheten. Hun fremstiller seg selv som en heltinne som har ofret alt for å redde ektemannen. Moi peker videre på hvordan hennes hemmelighet etterhvert blir kilden til hennes identitet, og hennes egenverdi.

Hun hevder at dette gjør det lett for Nora å spille rollen som lerkfugl og ekorn. Moi peker videre på hvordan Noras hemmelighet også er estetisert av henne selv, og at den blir tilskitnet og uskjønn i det hun innser at hemmeligheten er en forbrytelse. For å redde sin egenverdi hevder Moi at Nora søker en løsning i det vidunderlige. Det vidunderlige innebærer at Helmer skal ofre seg selv, men at Nora skal gi avkall på hans offer og drukne seg selv. Moi peker på at Nora vil fremstå som den selvoppofrende kvinne.

Dette synet på det vidunderlige sees delvis igjen hos Koht, og hans referanse til Laura som en livsglad kvinne, som ofret seg for sin mann i form av en falsk underskrift, som deretter gikk og ventet på det kommende kjærlighetsutbrudd i det han fikk vite hva hun hadde gjort. Det kan sies at også Laura har estetisert denne gjerningen. Man kan også hevde at hun anser sin hemmelighet for en god og selvoppofrende gjerning i og med at hun venter på sin ektemanns kjærlighetsutbrudd. Det kan sies at også Haakonsen og Høst implisitt peker på Noras gjerning som estetisert. De trekker begge frem hvordan det vidunderlige er en drøm for Nora. At hennes mann skal overøse henne med kjærlighet når han finner ut av hemmeligheten hennes tyder helt klart på at hun mener at det hun har gjort er hans kjærlighet verdig. Man kan anta at om Nora hadde ansett sin gjerning som moralsk forkastelig, hadde hun ikke forventet en overøsende kjærlighet som svar.

Det er ikke bare Nora som fantasierer i følge Moi. Hun trekker frem hvordan Helmer ser på seg selv som svært mandig. Hun hevder videre at Nora er fullstendig klar over dette. «Helmers følelse av mannlighet er avhengig av Noras evne til å fremstille hjelpeløs, barnlig kvinnelighet» (Moi, 2006, s. 328). Moi hevder at Helmers fantasier er like teatraliske og klisjéfylte som Noras, men at hans fantasier er mer uttalt seksuelle. De er imidlertid svært idealiserte. Han uttaler seg flere ganger i vendinger som gjør at Moi hevder at han anser seg som en stor helt som redder den skjønnne kvinne.

Helmers voldsomme utbrudd etter at han har lest brevene ødelegger hans idealistiske uttrykk i følge Moi, og tydeliggjør at han idealistiske fantasier er en teatralisering. Hun peker med andre ord på at det er helt tydelig at både Helmer og Nora utspiller roller i stykkets begynnelse, noe det ser ut til at også Høst til en viss grad mener. Hun peker på hvordan det bak Helmers pyntelige advokat-ytre befinner seg et smålig og egoistisk menneske. Høst kaller hans ytre en fasade, og hevder at det «bak kulissene» viser seg en egoist. Måten Høst ordlegger seg på impliserer at Helmer spiller en annen enn den han er. Begrepet «bak

kulissene» kan også sees på som en direkte henvendelse til det teatrale. Det Høst omtaler som pyntelig advokat-ytre kan også knyttes til Mois påstand om Helmer idealisme og estetiske sans. Dette kan sies å minne svært om Haakonsens avsnitt om Krogstads brev. Han peker på hvordan brevet ikke bare avslører Noras hemmelighet, men også Helmers egoisme.

Moi peker på hvordan det blir ekstra tydelig at Helmers idealistiske fantasier er en teatralisering når han leser Krogstads andre brev og anser seg selv som reddet. Han glir da tilbake inn i den idealiserte fantasien og holder en lang monolog i det Nora går av scenen for å ta av seg maskeradedrakten. «Akkurat her skulle den idealistiske forsoningen ha funnet sted, og Ibsen undergraver den fullstendig ved å la Nora komme inn på scenen igjen i hverdagskjole» (Moi, 2006, s. 329). Moi hevder at den talen som Nora gir Helmer blir åpenbaringen om at både Nora og Helmer har vært blindet av sine teatraliserende fantasier. Hun peker videre på hvordan hun ikke lar Helmer slippe unna, men at Nora også selv tar på seg deler av skylden.

Haakonsen trekker også frem hvordan Nora innser at hun har levd i en maskerade. Han peker på hvordan Noras maskeradedans minner henne om det som det maskeradeliv hun har levd med sin ektemann. Haakonsen peker ikke på at de begge er teatraliserte slik som Moi, men man kan anta at det ligger implisitt når han hevder at Nora ser at hun har levd i en maskerade.

Fantasien om å frelse hverandre viser ikke bare en teatralisering i følge Moi. Den viser også at Nora og Helmer elsker hverandre så godt de klarer. «Dersom de hadde visst hva de gjorde da de utførte maskespillet sitt, ville de ha sluttet med det» (Moi, 2006, s. 330). Moi hevder at poenget med det teatraliserte ekteskapet ikke er å gjøre de to til skurker, men å få publikum til å tenke over hvordan man teatraliserer seg selv og andre i hverdagen.

Dette kan på sett og vis minne om Høsts konklusjon i hennes artikkel, *Nora*. Hun peker på hvordan Ibsen ved stykkets slutt lar den kvinnesakskvinnen Nora viser seg som, gå til angrep på lerkefuglen, og anklager henne for å ha levd et ufullstendig liv. Høst hevder at dette er tull, og mener at Nora antagelig innenfor sine begrensninger har vært lykkelig. Når Moi hevder at Nora og Helmer elsker hverandre så godt de klarer kan det antas at de på et eller annet vis er lykkelig sammen. At de ikke innser hva de gjør når de utfører maskespillet, kan også tyde på at de har trodd at de har levd er lykkelig liv i den harmoni som maskespillet presenterer til dem.

### 3.4 Tarantellaens teatralitet

Tarantellascenen gjør seg svært gjeldende hos Moi. Hun peker på hvordan Nora uttrykker sin menneskelighet gjennom denne dansen. Moi knytter tarantellaen til utsettelse av den store avsløringen, men også til en enorm frykt og engstelse. Tarantellaen settes i sammenheng med melodramaet hos Moi. Hun trekker frem Cavell og peker på hvordan han hevder at melodramaets overdrivelser i følelsesuttrykk bunner i en reaksjon på den frykt som overmanner en når man har mistet troen på at man noen gang vil bli anerkjent som menneske. Moi hevder videre at en slik tilstand er iboende teatralisk. Både fordi de hører teaterscenen til, men også fordi det kan ansees som overspill:

Med alle de melodramatiske elementene som finnes i tarantellaen, er det lett nok å konkludere med at den bare viser hvordan Nora teatraliserer sin egen kropp, at hun bevisst gjør seg selv til en forestilling for å avlede Helmers oppmerksomhet fra brevene, og at hun slik samtykker i å bli gjort til dukke (Moi, 2006, s. 335).

Moi hevder imidlertid at dansen overskrider en så enkel tolkning. Hun peker videre på at dansen kan tolkes som et hysteritilfelle, men at også dette er reduserende og gjør Nora til et medisinsk tilfelle uten bevissthet rundt egne handlinger. Moi vil omtale Noras tarantella som en «anskueliggjøring av en kvinnes kamp for å gjøre sin eksistens *hørt*» (Moi, 2006, s. 335). Nora trekker inn Wittgensteins og peker på hvordan han uttaler at menneskekroppen er det beste bildet på menneskesjelen. Derfor hevder Moi at tarantellaen uttrykker Noras sjelelige tilstand, og gjør henne helt og holdent oppriktig. Moi peker på at kroppen hennes allikevel blir teatralisert, både av henne selv fordi hun bruker dansen som strategi, men også av sine tilskuere, nemlig Rank og Helmer. Moi hevder at de to antagelig ser på dansen som en halvpornografisk fremførelse, og at de dermed avsjeler og teatraliserer den.

Som allerede nevnt peker både Høst og Haakonsen på tarantellaen som en utsettelse av den store hemmeligheten, men i likhet med Moi legger de også mer i dansens betydning. Høst peker på hvordan forsøket på utsettelse resulterer i et dobbeltspill mellom det overfladiske og hennes egentlige følelser. Det tyder på at Høst mener at dansen blir et slags uttrykk for nettopp disse følelsene, men også en rein oppvisning for at Helmer ikke skal lese brevene i postkassen. Dette minner mye om Haakonsens analyse. Han peker på tarantellaens helene kraft, og hevder at Nora blir fanget av en virvel hun ikke kommer seg ut av. Han peker også

på Noras sinnsforvandling i etterkant av dansen. Haakonsens syn kan ved umiddelbar lesning virke selvmotsigende. Hvordan kan Nora bruke dansen som en utsettelse, og samtidig ikke ha kontroll over sin egen kropp? Ved nærmere ettertanke kan det virke som at dansen først er et rent verktøy, men at den videre fanger opp Noras angst og ikke slipper henne ut igjen før en forvandling har skjedd.

Midt i Noras fremføring av tarantellaen entrer fru Linde rommet. Moi trekker frem hvordan Nora ber henne se på henne, og påpeker hvordan Noras bruk av ordet løyer beskriver måten de to mennene ser på henne. Moi hevder videre at fru Linde ser mer enn det mennene ser. Hun ser forholdet mellom Noras dans og mennenes blikk. Moi peker også på hvordan fru Linde kan se smerten Nora uttrykker, noe hun understreker at mennene ikke gjør når de skylder på hormonenes virkning i kroppen, og den ubegrunnede barnlige angst.

Scenen introduserer oss for to perspektiv, og ber oss ikke velge det ene over det andre, i følge Moi. Hun hevder videre at det er umulig å avgjøre hvorvidt Nora utviser en teatraliskhet eller autenticitet. «Her ber Ibsen oss om å tenke over at selv den mest teatraliske forestilling samtidig faktisk kan være et oppriktig uttrykk for menneskesjelen» (Moi, 2006, s. 340).

Tarantellaen har flere funksjoner enn å uttrykke Noras sjel. Moi peker på hvordan tarantellaens teatraliskhet viser seg som et høydepunkt i stykket, og minner oss på at vi nettopp er i et teater:

Ibsens modernisme er basert på en overbevisning om at bare teateret – altså kunstformen teater – kan avsløre de spillene, de forstillelsene og teatraliseringene vi uunngåelig deltar i dagliglivet. [...] Ved å plassere to typer tilskuere på scenen under tarantellaen, viser Ibsen oss at bare publikum er i stand til å se hele bildet: både at det er fristende å teatralisere andre og at det er mulig å forstå og erkjenne Noras lidelse (Moi, 2006, s. 340).

For at Nora skal kunne uttrykke sin sjelstilstand, uten mennenes perspektiv hengende over seg, hevder Moi at Ibsen strategisk plasserer henne på scenen alene. «Noras frykt og gru kommer bare til uttrykk når hun er alene på scenen» (Moi, 2006, s. 341). At Nora må stå alene på scenen for å kunne uttrykke sin fulle angst er også noe Haakonsen tar opp. Han legger vekt på at Nora skjuler sin redsel i samtale med andre, men at det gjennom hennes monologer og tilhørende sceneanvisninger at hennes egentlig redsel synes.



Noras forhold til loven blir et tema hos Moi i forbindelse med Noras «avgang» som hustru og mor:

Nora nekter altså å definere seg som hustru og mor. Dette skjer like etter at hun har slått fast at hun har forpliktelser overfor seg selv, og like før hun sier at hun først og fremst er et menneske, og slik setter likhetstegn mellom «menneske» og «individ», og setter det opp mot «hustru og mor» (Moi, 2006, s. 244).

Moi kommer videre innpå loven, hvordan Krogstad sidestiller sitt lovbrudd med Noras. Hun peker på hvordan Nora tar dette som en fornærmelse fordi hun mener at hun har opptrådt slik en god kone og datter skal gjøre. Moi trekker frem hvordan Nora anser dette som den høyeste form for etikk.

At Nora anser sin gjerning som høyverdig er som tidligere nevnt en stor enighet om. Både Koht, Høst og Haakonsen understreker Noras drøm om en overøsende kjærlighet som skal skylle over henne når hemmelighetens avsløring kommer. Som allerede etablert er forventningen om den typen respons et tydelig tegn på at hun selv mener at det hun har gjort seg fortjent til det.

Moi knytter Noras lovbrudd til Hegel og hans teori angående familien. Hun peker på hvordan Hegel hevder at en familie består av en rekke medlemmer, og at det er far i huset som styrer det hele. Far er den eneste som har forbindelse til staten. «Gjennom sine samhandlinger med andre menn utenfor familien oppnår mannen konkret individualitet» (Moi, 2006, s. 346). Moi peker på hvordan menn på denne måten blir en del av samfunnslivet, mens kvinnen blir holdt inne i familieenheten. Hun trekker videre frem hvordan Hegel hevder at kvinnen aldri vil kunne bli selvbevisste individer nettopp fordi de ikke får tilgang til det universelle. Hun trekker så frem Hegels utsagn om «kvinnens lov», og om hvordan han omtaler den som subjektiv og følelsesstyrt, mens mannens lov er samfunnsloven.

Analysen avsluttes med å konstatere at Nora har gått fra den ultimate heglianske kvinne, uansvarlig og kun opptatt av sin familie, til å bli et eget individ. Moi peker på at Nora kun kan oppnå dette ved å selv forholde seg til samfunnets regler, fremfor å indirekte forholde seg til dem gjennom sin mann. Hun går derfor både i fra mann og barn. «Så lenge ekteskap og

moderskap er uforenelig med kvinners eksistens som selvstendige individer og borgere, vil ikke Nora ha det» (Moi, 2006, s. 348).

Igjen dukker tanken om den kvinnelige og den mannlige lov opp. Ved å trekke frem Hegel ser derimot Moi ut til å en litt annen tilnærming til begrepet enn for eksempel Koht. Koht peker, som allerede nevnt, på begrepet som en romantisk tanke det kvinnen står nærmere naturen enn mannen. Moi ser derimot ut til å begrunne dette skille med familiestruktur. Hun trekker frem hvordan kvinnen ikke får tilgang til det universelle ved å være hjemme, mens mannen som er i kontakt med samfunnet dermed får muligheten til å utvikle seg til et individ.

Haakonsen trekker også frem Noras forhold til loven og det lovbruddet hun har begått. Han peker blant annet på hvordan hennes lovbrudd blir større enn det hun først har antatt. Dette kan minne om det Moi peker på ved at Krogstad sidestiller Noras lovbrudd med hans eget, og hun forneker det. Lovbruddet blir da noe mer enn det Nora selv mener. Moi ser i motsetning til Haakonsen ut til å hevde at Nora ikke forstår at det er et lovbrudd, men at det er en form for høyverdig etikk å ofre seg for sin ektemann. Haakonsen legger også vekt på at valget Nora har tatt er på vegne av noen andre, nemlig Torvald, og at dette visker ut hennes egen personlighet, og at den alvorlige skylden skaper en angst dypere enn man kan knytte til samfunnet. Dette kan minne om det Moi skriver om kombinasjonen av å være hustru og mor, og et eget fritt individ. Fordi Nora er villig til å ofre alt for sin familie, slik Hegel ser ut til å mene at det skal være, mister Nora sin egen personlighet. Det er derfor rimelig å tro at i det Nora slipper denne hemmeligheten og går i fra mann og barn, at hun da vil være i stand til å skape en egen identitet. Haakonsen legger også vekt på at i det Ibsens karakterer skal hevde sin egen personlighet, er de villig til å ofre andres liv. Dette ser vi i *Et dukkehjem* i form av at Nora oppgir familieliv, og dermed mann og barn.

Frihet og likhet ser ikke ut til å være nok for Nora. I følge Moi ønsker hun seg også en revolusjon i kjærlighetens begrepsavklaring. «Da Helmer spør om hva som trengs for at hun skal vende tilbake til ham, svarer Nora at da måtte det vidunderligste skje» (Moi, 2006, s. 349). Hun legger til at da måtte ekteskapet deres bli til et samliv. Moi oppfatter dette som en forskjell mellom et samliv med kjærlighet og et uten, og hevder at *Et dukkehjem* ender med å forkaste den da tradisjonelle måten å oppfatte kjærlighet på.

### 3.5 Rekdal og Mois bidrag til forskningstradisjonen

Det er vanskelig å komme med nye innsikter i så gjennomarbeidede stykker som Ibsens *Et dukkehjem*, og det er tydelig at mange av både Rekdal og Mois analytiske poenger allerede er etablerte i forskningstradisjonen. Ut i fra den øvrige sammenligningen ser det ut forskere gjennom tidene gjerne har mange av de samme meningene, men at det som skiller periodene gjerne er veien til resultatet.

I denne oppgaven ser Koht ut til å være den som skiller seg mest ut med sin historisk-biografiske tilnærming. Det kan sies at Koht har en mer empirisk tilnærming til *Et dukkehjem* enn de øvrige teoretikerne. Han ser Nora for den karakteren Ibsen skapte henne som. Høst og Haakonsen, med sin rokseth-inspirasjon, kan derimot sies å ta et steg bort fra det rent empiriske. Deres teorier ser Nora ut i fra hennes væremåte i selve teksten. Til tross for at de finner sine hovedargumenter i selve stykket, i motsetning til Koht, er mange av meningene de samme.

Aller tydeligst viser kanskje denne enigheten seg hos det vidunderlige, hvor Koht har en biografisk tilnærming som viser til Laura og hennes tro om at ektemannen ville overøse henne med kjærlighet når han fant ut hennes hemmelighet, og til Kierkegaard hvor Ibsen ble introdusert for begrepet som en forventning om noe dristig som skulle skje. Høst finner sin betydning av det vidunderlige i teksten. Allikevel står det vidunderlige som en voldsom kjærlighetserklæring som skal komme når Torvald Helmer får vite Noras hemmelighet. Denne kjærlighetserklæringen skal riktignok komme i form av at ektemannen skal ofre seg selv for Nora, noe ikke Koht nevner. Det samme kan sies om Haakonsens oppfatning av det vidunderlige. Som allerede nevnt ser vi ikke en eksplisitt bruk av begrepet, men han peker på hvordan Ibsens karakterer kan fjerne sine laster fra bevisstheten, og hvordan det gjøres ved at de skaper en nyorientering rundt deres mål. På den måten skapes et ideal som hever seg over virkeligheten og blir til en slags dagdrøm som står som et skjold fra det truende ytre. I Noras tilfelle kan det sies at dette skjoldet er troen på en kjærlighetserklæring fra sin ektemann, hvor han ofrer seg for å redde henne fra dette truende ytre.

Det ser med andre ord ut til at det er en enighet i hva begrepet det vidunderlige rommer. Det kan videre understrekes ved hjelp av Rekdal som knytter det vidunderlige først til penger, men også til Noras utsagn om at det skal komme noen som tar på seg alt. Det vil si hennes skyld. Hun knytter det imidlertid til en frykt om at det ikke skal skje også, noe som gjør at

hennes definisjon kan sies å omfavne mer. Mois definisjon av begrepet viser også hvordan Nora har et håp om at Helmer skal ofre seg selv for henne, men at hun skal gi avkall på hans offer. Det er med andre ord små nyanser i oppfatningen av hva det vidunderlige innebærer. Som oppgaven har vist overfor, gjelder ikke denne generelle enigheten bare det vidunderlige.

Det kan nok ut i fra øvrige avsnitt være fristende å hevde at Rekdal og Mois bidrag dermed ikke er noe særlig verdi i, og at verkene som er produsert nærmere Ibsens tid, som baserer seg på hans bakgrunn og historie, er mer betydningsfulle. Verkene produsert nært Ibsens tid har helt tydelig den fordel at de er først ute, og dermed kan komme med nye innsikter. Jeg vil allikevel hevde at nyere analyser er av verdi. Det er tydelig at stykket har blitt knyttet til både til en form for galskap og til teatralitet i tidligere tider også, men det kan sies at Rekdals bruk av Lacan understreker galskapen som viser seg hos Nora. Noe av det samme kan sies om Moi. Teatraliteten som viser seg i Nora blir svært tydelig hos Moi. Til tross for at også Moi knytter teatraliteten til et sjelelig aspekt viser hun allikevel hvordan Nora åpenbart bruker sin kropp til fordel for seg selv. Innsikten Rekdal og Moi skaper i sine verker danner et godt grunnlag for en vurdering av oppgavens problemstilling, om hvorvidt Nora utspiller en teatralitet eller galskap, eller om de to jobber sammen.

## 4. Diskusjon

### 4.1 Noras væremåte som galskap eller teatralitet – oppløpet mot tarantellaen

Som oppgaven har vært inne på er det belegg for å omtale Noras væremåte både som galskap og som en form for teatralitet. Det kan også se ut til at de to begrepene til en viss grad er knyttet til hverandre. Dette sees spesielt godt i den første scenen hvor Noras kallenavn gjør seg gjeldende. Dette har både Rekdal og Moi vært inne på, og det ser unektelig ut til at de har et poeng. Helmer omtaler sin kone for lerkefugl og ekorn, og Nora svarer velvillig. Det teatraliserende aspektet ved kallenavnene er at Nora ser ut til å bruke dem til sin fordel. Hun bruker en rekke gester og taler et språk som minner mer om et barns enn en voksen kvinnes. Et av eksemplene er når Nora gjerne vil ha litt mer penger av sin mann. Helmer har akkurat gitt en leksjon om hvor uskjønt gjeld er, hvorpå Nora reagerer med å gå mot ovnen og si at det er som Helmer vil. Hun utstråler en slags tristhet. Helmer tar frem lommeboken, og Nora uttrykker umiddelbart en glede: «NORA (vender seg raskt). Penge!» (Ibsen, 2005, s. 9). Dette

kan være en genuin tristhet og umiddelbar glede, men de kjappe svingningene og store kontrastene i humøret kan også tyde på at følelsene er et skuespill for at hun skal få det slik hun vil ha det. Dette understrekes i samtalen hvor Helmer spør om Nora har kjøpt julegave til seg selv, og hun avkrefter. Nora er ikke interessert i gave, men i penger. For at Helmer skal gå med på det inntar hun en slags barnlig posisjon: «NORA (famler med hans knapper; uten å se på ham) Hvis du vil gi meg noe, så kunne du jo -; du kunne - » (Ibsen, 2005, s. 9). Argumentet for Noras barnlighet har vi sett hos Rekdal, og det kan hevdes at hun har rett i dette.

Tidlig i stykket er det ikke lett for en førstegangsleser å oppfatte det spillet Nora bedriver, men et av de første hintene kan sies å være makronspisingen til Nora, slik både Rekdal og Moi har trukket frem. Det teatraliske aspektet ved denne scenen er at Nora slutter å spise og gjemmer makronene i det Helmer kommer inn i rommet: «NORA. Nu nettopp. (*putter makronposen i lommen og visker seg om munnen.*) Kom her ut, Torvald, så skal du få se hva jeg har kjøpt» (Ibsen, 2005, s. 8). Det understreker hvordan hun spiller rollen som lydig kone, hvor hun ikke spiser makroner, akkurat slik ektemannen vil ha det. Denne scenen viser imidlertid et dypere aspekt ved Nora også. Den viser hvordan Nora i utgangspunktet har en slags egen fri vilje ved at hun spiser makronene når Helmer ikke er tilstede.

Det er ikke bare denne makronscenen som viser Noras spill. Rekdal trekker frem scenen hvor Nora prøver å overtale sin ektemann om å la Krogstad beholde sin stilling i banken. Her kan det sies at Nora ser ut til å ha en bevissthet om sin egen rolle. Om man vender seg til selve skuespillet kan vi se hvordan Nora uttaler: «NORA. Hvis nu din lille ekorn ba deg riktig inderlig vakkert om en ting –?» (Ibsen, 2005, s. 43), og «NORA. Lerkefuglen skulle kvindre i alle stuene både høyt og lavt –» (Ibsen, 2005, s. 43). I *Frihetens dilemma* understreker Rekdal hvordan Nora i denne scenen omtaler seg i 3. person som et dyr. Dette understreker ytterligere hvordan Nora inntreier en rolle for sin ektemann, og det kan sies å vise ganske eksplisitt at Nora har et bevisst forhold til det. Kallenavnene ser ut til å bli en slags påtatt personlighet.

Noras teatralitet kan unektelig knyttes til det psykoanalytiske. Det at hun spiller den rollen Helmer ønsker, kan forklares med at Nora speiler seg i Helmer slik Rekdal hevder. Rekdal peker som nevnt på at dannelsen av jeg-et skjer ved at barnet identifiserer seg selv i den andre, og at fordi jeg-et er et bilde fra den andre, så blir det en illusjon. Det skjuler dermed subjektet, men samtidig viser det at det eksisterer et subjekt som kan skjules. Speilingen blir

en maske. Dette kan knyttes til Mois utsagn om at Helmers mannlighet er avhengig av at Nora spiller en barnlig kvinnelighet. Man kan ut i fra dette anta at Helmer tillegger Nora de egenskaper som tilhører lerkfuglen og ekornet for at hun skal passe til hans egen mannlighet, og at Nora velvillig tar til seg hans projisering. Det som i hovedsak ser ut til å skille Rekdal og Mois synspunkter rundt Helmers innvirkning, er Noras bevissthet rundt det hele. Moi tillegger Nora mye mer egenvilje enn det Rekdal gjør. Rekdal tegner Nora som et faktisk barn, mens Moi tegner en Nora som spiller et barn.

Det ser med andre ord ut til at vi ikke kan si at denne scenen er utelukkende teatralisk. For å kunne utvise en teatraliskhet må det eksistere et skjult subjekt under masken. Det er åpenbart at scenen heller ikke kan knyttes til en utelukkende autenticitet med tanke på at Nora viser seg som en annen enn den Torvald Helmer tror at hun er.

At Nora fører et dobbeltspill kommer enda tydeligere frem når hun omsider begynner å avsløre sin hemmelighet til fru Linde. Som Rekdal påpeker, står fru Linde som en voksen kvinne med svært mye livserfaring, i kontrast til den barnlige og naive Nora. I den første samtalen med fru Linde fremstiller Nora livet sitt som bekymringsløst og lett, noe fru Linde påpeker: «FRU LINDE. Hvor det er smukt av deg, Nora, at du er så ivrig for min sak, - dobbelt smukt av *deg*, som selv kjenner så lite til livets byrder og besvær» (Ibsen, 2005, s. 17). Det er først her Nora begynner å avsløre at hun på sett og vis har levd et dobbeltliv. Utenfra har hennes husholdning fremstått som svært lykkelig, men hun erkjenner til fru Linde at det hele har skapt en del bekymringer angående pengeanskaffelse til riktig tid. Når fru Linde spør om hun ikke skal fortelle det til sin mann svarer Nora at hun kanskje kommer til å gjøre det en gang, «når Torvald ikke lenger synes så godt om meg som nu; når han ikke lenger finner fornøyelse i at jeg danser for ham og forkler meg og deklamerer» (Ibsen, 2005, s. 20). Denne scenen kan knyttes tett opp mot makronscenen. Nora bærer på en stor sjelelig byrde, men skjuler denne ved hjelp av et lystig spill, noe hun eksplisitt forteller selv.

Fru Linde ser ut til å ha en svært viktig rolle i stykket. Rekdal peker på henne både som en slags terapeut i den psykoanalytiske ånd, men også som Noras første annen. Som åndelig terapeut ser vi hvordan fru Linde sakte men sikkert får tilgang til Noras hemmelighet gjennom samtale, og det er nettopp denne samtalen som starter Noras erkjennelse om egen forbrytelse. Rekdal hevder at den første andre er nødvendig for å tre inn i den symbolske verden som subjekt ved å vise den symbolske Andre. Fru Linde er med andre ord svært viktig for Noras

sjelelige utvikling, men hun er også svært viktig for det teatraliske aspektet. Ved at vi som publikum eller lesere får full innsikt i Noras hemmelighet ved hjelp av fru Linde, får vi en viss innsikt i Noras sjeleliv, og derfor også hennes rollespill. Fru Lindes rolle i stykket understreker teatraliteten og galskapens sammenknytning. Hennes perspektiv viser oss den lidende Nora, men det viser oss også den Nora som lever et tilsynelatende lykkelig liv sammen med sin mann på en og samme tid.

Det er ikke bare fru Lindes perspektiv som viser den dype angsten Nora kjenner på. Moi trekker frem hvordan Ibsen plasserer Nora Helmer på scenen alene, hvor hun uttrykker sin dype redsel ved hjelp av monologer. Disse monologene forekommer en rekke steder i stykke. En stund etter Krogstads første besøk viser det seg et ypperlig eksempel på dette:

*(Nora, alene i stuen, går urolig omkring, til sist stanser hun ved sofaen og tar sin kåpe.)*

NORA *(slipper kåpen igjen)*. Nu kom der noen! *(mot døren; lytter.)* Nei, – der er ingen.

Naturligvis – der kommer ingen i dag; første juledag; – og ikke morgen heller. – Men kanskje

– *(åpner døren og ser ut.)* Nei; ingenting i brevkassen; ganske tom. *(går fremover gulvet.)* Å tosseri! Han gjør naturligvis ikke alvor av det. Det *kan* jo ikke skje noe slikt. Det er umulig.

Jeg har jo tre små barn (Ibsen, 2005, s. 38).

Det kan sies at Noras monolog gir et helt tydelig uttrykk for hennes sjelelige kvaler. Ene og alene ut i fra det Nora sier, utvises en angst. Hun fremstår som paranoid, og hun hører ting som viser seg å ikke være noe. Hun ser videre ut til å prøve å snakke seg ut av angsten. Scenebeskrivelsene kan sies å underbygge den angsten som vises i Noras språk. Det står eksplisitt hvordan hun beveger seg urolig i rommet, men Ibsen viser det videre ved å legge tid at hun lytter ved døren, åpner den og ser ut, og ved at hun går frem og tilbake på gulvet. Angsten i denne scenen er helt tydelig. Dette kan relateres til fru Lindes perspektiv i stykket. Det er imidlertid ikke fru Linde som viser oss den lidende siden hos Nora, men Nora selv. Man kan dermed si at Nora selv også tydeliggjør teatraliteten hun utviser. Ved å uttrykke sin angst så tydelig, viser hun hvordan hennes lykkelige, tilsynelatende ubekymrede side blir et skall, eller en maske, som hun tar på seg i møte med sin ektemann for å skjule den redselen hun har i forbindelse med en avsløring.

Parallelt med Noras hemmelighet kommer spørsmålet om hvorvidt hun kjenner på en skyld for det hun har gjort eller om hun anser forbrytelsen som en høyverdige gjerning i form av at

hun har reddet sin ektemann. I forbindelse med dette er det uunngåelig å trekke frem det to åndelige lover som har fått så stor plass i Ibsen-forskningen. Både Rekdal og Moi trekker frem Hegel i forbindelse med den patriarkalske- og den kvinnelige lov, og de er begge klar på at Nora i utgangspunktet ikke anser den falske underskriften som et lovbrudd slik Krogstad beskriver det for henne. Dette vises blant annet ved at hun blir fornærmet når Krogstad sammenligner sitt lovbrudd med hennes: «De? Vil De ville meg inn at De skulle ha foretatt Dem noe så modig for å redde Deres hustrus liv?» (Ibsen, 2005, s. 32).

Rekdal hevder at man må godta den patriarkalske loven for å kunne tre inn i det symbolske og bli et individ. Moi peker på hvordan kvinnen gjennom å bare være en del av familieenheten, og ikke få tilgang til det øvrige samfunnet slik som mannen, dermed heller ikke får tilgang på det universelle. Det gjør at hun heller ikke kan bli et individ. Ut i fra dette er det helt tydelig at Nora i utgangspunktet befinner seg i den kvinnelige lov. Hun setter sin mann høyere enn samfunnsloven når hun tar opp lån i sin fars navn. Denne kvinnelige loven kan til dels knyttes til det teatraliske. Fordi kvinnen ikke får tilgang til det øvrige samfunnet, og dermed ikke har muligheten til å bli et individ, vil hun ene og alene leve i den rollen hun er tildelt som datter, mor eller hustru. I *Et dukkehjem* ser vi dette helt tydelig hos Nora. Når hun ikke erkjenner samfunnsloven og det lovbruddet hun har begått, befinner hun seg i den kvinnelige lov. Her er hun ekornet og lerkefuglen. Ved å erkjenne sitt lovbrudd og akseptere den patriarkalske lov kan man dermed hevde at Nora erverver seg en individualitet og trer inn i det autentiske. Hun blir det subjektet hun tidligere har gjemt under lerkefuglens maske. Rollen som mor og hustru er dermed ikke forenelig med rollen som kvinne i følge Moi. Det kan sees på som en forklaring for hvordan Nora ender med å forlate mann og barn ved stykkets slutt.

I sammenheng med Noras hemmelighet ser vi tanken om det vidunderlige. For Rekdal er det vidunderlige knyttet til et under som skal skje. Nemlig at noen skal ta på seg skylden for det Nora har gjort, men det er også knyttet til en forferdelse over at det vidunderlige kanskje ikke inntreffer. Det vidunderlige blir på den måten et bidrag til den angsten og gryende galskapen Nora bærer på, med tanke på avsløringen av hennes hemmelighet. Moi peker imidlertid på hvordan det vidunderlige er en løsning hvor Nora kan redde sin egenverdi. Helmer skal ofre seg for henne, hvorpå hun skal avstå hans offer og ta livet av seg selv. Moi hevder at Nora vil vise seg som den selvoppofrende kvinne. Det ser umiddelbart ut til at Rekdal og Moie syn på det vidunderlige er to helt separate syn. Ved en nærmere sammenligning kan man derimot si at Moi bare tar for seg det ene aspektet ved det vidunderlige, nemlig at det vidunderlige



kommer til å skje, mens Rekdal også tar for seg muligheten for at det ikke kan skje. I Moïse lys er det helt tydelig at det vidunderlige bærer preg av det teatraliske, og at Nora får spilt ut sin rolle som den selvoppofrende kvinne frem til siste slutt. Å redusere begrepet til en rent teatralisk holdning vil være det samme som å redusere Noras væremåte til noe rent teatralisk, noe som til nå ser ut til å ikke la seg gjøre. Først og fremst kan man si at det vidunderlige er knyttet til det autentiske og sjelelige ved at Nora opplever en angst som blir roten denne drømmen om det vidunderlige. Det vidunderlige står som en slags redning i frykten for avsløringen. Frykten for at det vidunderlige kanskje ikke inntreffer knytter også begrepet til det angsten og det autentiske, kanskje i enda større grad enn håpet om at det skal skje. Det er rimelig å tro at frykten for at det vidunderlige ikke skal skje, skaper en enda større angst i Nora enn den hun i utgangspunktet bærer på, og at dette bidrar til det som ser ut som en gryende galskap.

Oppløpet til Noras tarantella fortøner seg som en svært angstfylt periode, preget av frykten for både død og galskap, hvor hun blir mer og mer klar over lovbruddets alvor. I sammenheng med dette peker Rekdal på den erotiske spenningen mellom Nora og dr Rank. Denne scenen trekkes frem som en eventuell utvei for Nora, hvor Rank står som en økonomisk redning. Om man ser på deres verbale erotiske lek som en fluktmulighet for Nora fremstår det hele som svært teatralisk. Det viser seg da som en ren forførelse av Rank, hvor Nora igjen spiller på sin kvinnelighet for å få det slik hun vil. Rekdal knytter imidlertid den seksuelle leken opp mot Noras stigende angst. Når Rank avslører sine følelser for Nora ser hun ikke lenger han som en utvei. «NORA. Nu kan De ingenting gjøre for meg. – Forresten behøver jeg visst ikke noen hjelp» (Ibsen, 2005, s. 51). Rekdal peker på hvordan hun i denne scenen for første gang uttaler selvmordet og døden som en fluktmulighet. Denne selvmordstanken understrekes i samtale med Krogstad, hvor han sier at hun ikke skal forhaste seg og gjøre det som er verre enn å forlate mann og barn, og Nora stiller spørsmålet om hvordan Krogstad vet at hun tenker på det. Ut i fra dette kan det sies at dr Rank blir en del av Noras sjelelige vekst. Uten at han er klar over det selv fører han Nora videre fra den enkle løsningen, og inn i det som umiddelbart viser seg som hennes vei inn i angsten og muligens galskapen.

I tillegg til at Rank fører Nora videre inn i sin angst og sjelelige vekst i form av en innrømmelse om en stor kjærlighet overfor Nora, mener Rekdal at det erotiske begjæret som viser seg mellom dr Rank og Nora er det som redder Nora fra å tre inn i dødsdriften. Også på denne måten viser dr Rank seg som svært viktig for Noras sjelelige utvikling.

Skjønnhet og trangen til det vakre kan i stor grad knyttes til det begjæret som viser seg i den erotiske leken mellom dr Rank og Nora. Rekdal trekker frem både juletrepynting, men også hvordan Nora gjentatte sier at hun skal bli så fin i maskeradedrakten. Som tidligere nevnt knytter Rekdal dette til den feminine maskeraden, og til forholdet mellom Nora og Helmer. Denne feminine skjønnheten blir i aller høyeste grad et tema hos Moi også. Hun peker på Torvald Helmers idealisme, og hvordan hans høye tanker om estetikk skaper en teatralisering hos Nora, hvor hun forsøker å oppfylle sin ektemanns fantasier. Det ser med andre ord ut til at det skjønnne og vakre i *Et dukkehjem* kan knyttes til det teatraliske aspektet. Det ser i aller høyeste grad ut til at Noras behov for å være skjønn og vakker bunner i en slags speiling i ektemannen. Det at Nora bruker sin skjønnhet til å forføre ikke bare sin ektemann, Helmer, men også til å forføre dr Rank kan også sees på som et svært teatralisk aspekt.

Til tross for at det vakre har en helt tydelig tilknytning til Noras teatralitet, kan begrepet sies å være sammenbundet med det mer sjelelige aspektet også. Rekdal peker blant annet på hvordan Nora blir mer og mer opptatt av hvor vakker hun skal være i maskeradedrakten, dess høyere angstnivået hennes stiger. Det ser med andre ord ut til at Noras behov for skjønnhet og hennes stigende angst henger sammen. Rekdal hevder at skjønnheten kan redde begjæret og dermed også subjektet. På den måten kan det sies at Noras skjønnhetstrang blir en del av hennes sjelelige utvikling.

Skjønnhetsaspektet i *Et dukkehjem* ser altså ut til å være svært sterkt forankret i det teatraliske, men det ser også ut til at det også er uløselig knyttet til den angsten Nora utviser.

#### **4.2 Noras tarantella – et skuespill eller sjelelig uttrykk?**

Noras fremførelse av tarantellaen kan sies å stå både som et slags høydepunkt, men også et vendepunkt i stykket. Avsløringen er skremmende nær. I førsteomgang ser tarantellaen ut til å være en ren utsettelse av den store krisen, hvor Nora distraherer Torvald fra postkassen med brevet fra Krogstad. Både Rekdal og Moi peker på dette aspektet ved Noras dans. Som utsettelse bærer tarantellaen helt åpenbare teatraliske preg. Tarantellaen blir et skuespill med det som ser ut som overdrevne bevegelser og tilgjorte feil for at Torvald Helmer skal gi all sin tid til Nora før maskeradeballet:

HELMER (*spillende*). Langsommere, – langsommere.

NORA. Kan ikke annerledes.

HELMER. Ikke så voldsomt, Nora!

NORA. Just så må det være.

HELMER (*holder opp*). Nei, nei, dette går aldeles ikke.

NORA (*ler og svinger tamburinen*). Var det ikke det jeg sa deg? (Ibsen, 2005, s. 59).

Helmer ber Nora danse langsommere, og hennes svar er at hun ikke kan. Det kan være tilfellet, men ved en antagelse om at hun bruker dansen som en distraksjon kan man si at hun lyger for at Helmer skal fortsette å veilede henne. Noras kropp blir dermed et rent verktøy som brukes for å tiltrekke seg ektemannens fulle oppmerksomhet.

Ut i fra oppløpet til selve tarantellaen kan det hevdes å være svært reduserende å omtale dansen som en ren utsettelse og som et tilgjort rollespill. Noras stigende angst ser ut til å nå sitt høydepunkt i denne scenen.

Som både Rekdal og Moi hevder er det nærliggende å knytte tarantellaen til det melodramatiske. Scenen er musikkakkompagnert, og ser ut til å uttrykke de store følelsene Nora innehar. Moi trekker frem Cavell og hvordan han mener at de overdrevne følelsesuttrykkene har grunn i en voldsom frykt for å ikke skulle kunne bli anerkjent som et menneske. Mo's måte å knytte tarantellaen til melodramaet gjør at den blir svært teatralisk. Dette er noe hun selv også påpeker. Hun hevder at den blir teatralisk både fordi det hører teaterscenen til, men også fordi dansen kan sees på et overspill. Mo's definisjon av melodramaet understreker imidlertid hvor sammenknyttet det teatraliske og de store følelsene, og dermed også galskapen, er.

Det at melodramaet viser følelsesuttrykk i sammenheng med frykt gir Noras tarantella en dypere mening. Rekdal peker på hvordan melodrama-sjangeren er et sted for den etiske og psykiske sannhet. Hun hevder videre at Noras dans kan knyttes til *jouissance*, og at det i møte med Tingen i *det reelle* plasserer Nora mellom de to døder, altså mellom den biologiske død og den symbolske død. Hun hevder videre at så lenge Tingen er tilstedeværende, vil den symbolske orden bryte sammen, og det symbolske død vises derfor gjennom Noras voldsomme dans. Rekdal hevder videre at den symbolske døden oppsøkes for at en ny start skal kunne dukke opp av ingenting. Ut i fra dette ser det ut til at Rekdal hevder at Nora selv oppsøker tarantellaen. Dette kan også understrekes med hvordan hun trekker frem dansen har

sin rot i italiensk folketrio som en reparasjonsprosess mot tarantellabitt. Hun peker videre på hvordan dansen uttrykker angsten på grensen til galskapen. Tarantellaen ser dermed ut som noe Nora frivillig går inn i for å kvitte seg med den rivende angsten som situasjonen har ledet henne inn i.

Om man knytter tarantellaen til et ønske om en gjenoppstandelse, er det rimelig å anta at det dermed ligger en stor misnøye i den værende situasjon. Det er tydelig at Nora er svært angstfylt i forkant av dansen, og de voldsomme, tilsynelatende ukontrollerte bevegelsene kan tyde på at hun har tatt med seg denne angsten som grenser til galskapen inn i dansen. At bevegelsene er ukontrollerbare kan understrekes med det samme sitatet som presenteres i forbindelse med den påtatte teatraliteten. Som allerede nevnt hevder Nora at hun ikke kan danse langsommere slik hennes ektemann ber henne om. Utsagnet er ikke nødvendigvis en løgn slik som tidligere antydte. Noras ville angst kan ha fanget henne i en voldsom virvelvind som hun ikke kommer seg ut av.

Om man baserer seg på en plassering av Noras tarantella i det melodramatiske, viser dansen seg helt tydelig som teatralisk, men i og med at melodramaet er en fremvisning av de store følelsene blir det ikke mulig å utelukke det sjelelige og dermed galskapen. Ved å plassere tarantellaen inn i det melodramatiske sklir på sett og vis angsten og det teatraliske inn i hverandre.

Tarantellascenens resterende karakterer viser seg som viktige i en tolkning av dansen. Moi peker på hvordan de legger til rette for ulike motiver. Hun peker på hvordan dr Rank og Helmer ikke vet om Noras hemmelighet, og derfor ser dansen som en ren forestilling. Scenen fremstår på den måten som utelukkende teatralisk. Som tidligere nevnt blir Noras kropp bare et verktøy og på den måten et objekt, i utsettelsens lys. Moi peker imidlertid på hvordan fru Linde innfører en dypere mening til dansen ved at hun kan se Noras lidelse nettopp fordi hun er klar over Noras hemmelighet, og fordi hun har fått innblikk i Noras stigende angst frem mot dansen. For å understreke Mois poeng kan man trekke frem Nora og fru Lindes samtale i forkant av tarantellascenen: «NORA. Dersom jeg kommer til å gå fra forstanden, - og det kunne jo godt hende –» (Ibsen, 2005, s. 56). Ved hjelp av fru Linde får vi eksplisitt vite at Nora bærer en angst så stor at hun selv er redd for at det vil føre til at hun går fra forstanden.

Til tross for sin mer psykoanalytiske retning peker Rekdal på et teatralisk aspekt ved tarantellaen. Hun legger vekt på hvordan Nora viser frem en jeg-maske for de andre karakterene, og at det er denne jeg-masken som viser en Nora i vill dans. Jeg-masken skjuler subjektet. Rekdal hevder at denne typen maske gjerne fører en nærmere en subjektiv posisjon, som er mer autentisk.

Det kan uten tvil sies at mennenes perspektiv skaper en teatralitet i Noras dans. Uten å være klar over den voldsomme angsten til Nora, har de heller ikke mulighet til å tolke den voldsomme dansen som en galskap. De ser dermed bare den overfladiske delen av Nora. De ser bare den vakre capripiken som fremfører sin dans. Capripiken kan dermed sies å bli Noras maske i tråd med Rekdal.

Det er liten tvil om at fru Lindes rolle som hemmelighetens medbærer er viktig, og at hun fører inn en annet perspektiv til stykket. Det kan sies å være gjennom fru Linde at også publikum har fått mulighet til et innsyn i Noras hemmelighet, og dermed angst. Gjennom fru Linde har vi som lesere og som publikum muligheten til å se Noras følelser bak masken. På grunn av scenens presentasjon av de to ulike perspektivene, ser det ut til at tarantellaen bærer med seg både det teatraliske aspektet, men også innehar et sjelelig aspekt, som innebærer angst og galskap.

### **4.3 Vendepunktet**

For Rekdal presenterer tarantellaen to forskjellige utganger, enten galskapen og den symbolske døden, eller en forvandling gjennom en sublimering. Rekdal legger vekt på hvordan Nora ser din dans utenfra ved hjelp av Helmers beskrivelse av den. Dette kan tolkes som at hun ser sin egen dans med Helmers teatraliserte syn, som igjen avdekker at det befinner seg et subjekt under det teatraliserte. Helmer fremstår som oppildnet og i en slags rus etter å ha sett Noras dans på maskeradeballet. Nora forholder seg helt rolig, og avstår fra Helmers tilnærmelser. Midt i Helmers forsøk på å forføre Nora banker dr Rank på døren. Rekdal peker på hvordan han og Nora i denne samtalen avdekker maskeraden som en metafor. De prater over hodet på Helmer ved å bruke et ord for et annet, og dermed bryter de den imaginære illusjonen.

Nora fremstår som svært rolig, helt til avsløringens time er kommet. Når Helmer omsider går for å åpne brevene i postkassen fremstår Nora som nervøs, men i det han knuser drømmen om

det vidunderlige er Noras redsel fullstendig borte. På dette tidspunktet avdekkes helt tydelig Helmers teatralisering, og han viser seg som en helt annen enn den han har utgjort seg for å være. Når brevet som inneholder redningen kommer, ser Helmer derimot ut til å tre inn igjen i rollespillet, noe også Moi hevder. Han blir igjen den høyverdige mann som tilgir sin kone. På dette tidspunktet ser det ut til at Nora innser at de to har levd sitt liv i et rollespill. Nora går inn på sitt værelse og kommer ut igjen i hverdagsklær. Hun har kastet maskeradedrakten. Dette kan leses som at Nora har kastet masken og gått ut av rollen som den kvinnen Helmer ønsker at hun skal være. Moi peker på hvordan Noras tale til Helmer åpenbarer hvordan de to har drevet et rollespill sammen.

Det er ingen tvil om at Nora har gjennomgått en forvandling. Denne forvandlingen kan sies å ha komt som en konsekvens av tarantellaen. Som allerede nevnt står tarantellaen på sett og vis både som stykkets høydepunkt, men også vendepunkt. Det kan også sies at den står som teatralitetens høydepunkt og vendepunkt. Man kan hevde at det er i denne scenen man tydeligst ser hvordan Nora utspiller en rolle i form av at hun bruker kroppen sin for å distrahere sin ektemann, men det ser også ut til at det er i denne scenen at Nora virkelig forstår hvor teatralisert hun selv er. Det samme kan imidlertid sies om det sjelelige aspektet ved tarantellaen. Noras angst når sitt høydepunkt i dansen, men det er også dansen som viser subjektet som gjemmer seg bak lerkefuglens maske. Rekdal peker på hvordan forvandlingen i tarantellaen i utgangspunktet ikke skaper en innsikt i det samfunnsmessige for Nora, men at det skaper en psykologisk-eksistensiell forandring. I kombinasjon med Helmers helt tydelige karakterbrudd, kan det på sett og vis sies at det er denne psykologisk-eksistensielle forandringen som gjør at Nora er i stand til å se sitt rollespill.

## 5. Konklusjon

Denne oppgaven har vist at Noras fremtreden er svært kompleks. Oppløpet mot tarantellen viser en Nora som tilsynelatende adlyder ektemannen. Hun er en lerkefugl og et ekorn som lever for å gjøre kunster for sin Helmer. Hun bruker sin barnlige kvinnelighet til å tvinne sin mann rundt lillefingeren, og får det stort sett som hun vil, og det er nettopp dette som knytter Nora til psykoanalysen, det autentiske og galskapen. Hun er en annen enn den hun utgir seg å være for Torvald Helmer. Gjennom sin teatraliskhet overfor mannen viser også Nora at det befinner seg et subjekt med egen fri vilje under den overflatiske masken hun tar på seg.

Subjektet som skjuler seg under den søte kvinnemasken, utvikler seg sakte men sikkert i tråd med at Nora innser sitt lovbrudd, og hennes tilhørende angst. Oppgaven har også vist at enkelte av stykkets øvrige karakterer er svært viktige i denne utviklingen. Fru Linde viser seg som den voksne som Nora betror seg til. Hun blir dermed den som gir publikum innsikt i Noras store hemmelighet. På den måten viser fru Linde Noras autenticitet og sjelelige kvaler, men hun gir oss også innsikt i Noras teatralitet når hun gjør kunster for sin mann, nettopp ved å vise oss hvordan hun egentlig har det. I tillegg til fru Linde har jeg i oppgaven trukket frem dr Rank som en avgjørende karakter for Noras utvikling. Han viser i likhet med fru Linde både en teatralisk, men også en autentisk side ved Nora. Noras forførelse fortøner seg som en teatralisk scene utelukkende fremført for økonomisk vinnings skyld. Ved å erkjenne sin kjærlighet utsletter imidlertid dr Rank denne utveien, og Nora føres inn i en dypere angst. I tillegg til dette kan det sies at den erotiske driften som viser seg mellom Nora og dr Rank blir det som redder Nora for dødsdriften. På denne måten bidrar dr Rank til Noras sjelereise.

I tillegg til at fru Lindes perspektiv gir innsikt i Noras indre liv, og dermed også hennes teatraliske sider, har oppgaven vært inne på hvordan Nora selv gir innsikt i sin angst ved hjelp av monologer og egentid på scenen. Disse monologene fungerer på samme måte som fru Lindes perspektiv ved at en innsikt i indre liv også viser Noras maske, og skaper en bevissthet om Noras spill rundt ektemannen.

Oppgaven har også vist hvordan Nora ser ut til å bevege seg fra en naiv og ignorant holdning til de juridiske lover i det som omtales som den kvinnelige lov, til en erkjennelse av sitt lovbrudd i samfunnsloven, eller det som kalles den patriarkalske lov. Jeg har satt lys på hvordan denne kvinnelige loven viser seg som dels teatralisk ved at individet ikke har mulighet til å etablere seg, og dermed bare befinner seg i en gitt rolle i familiens enhet, og hvordan den patriarkalske lov fremtrer som mer autentisk ved at individet skapes i møte med det universelle.

Jeg har også ved hjelp av Moi og Rekdal vist hvordan begrepet det vidunderlige rommer både en teatralitet, ved at Nora både får leve i drømmen om å være den kvinne hennes ektemann, Torvald Helmer, vil ha, men også en autenticitet ved at Nora skaper denne drømmen som et resultat av den angsten hun kjenner på. Det vidunderlige knyttes også til det sjelelige ved at Noras angst blir enda større med tanken på at det muligens ikke skjer.

Tarantellaen har i denne oppgaven vist seg som et høydepunkt, men også et vendepunkt. Også Noras dans utviser en dobbelthet. Den viser flere teatraliske aspekter. Blant annet at den fungerer som en utsettelse og distraksjon fra brevet med den store avsløringen. Den blir også teatralisk ved at den plasserer seg innenfor melodramaets sjanger. Melodramaets sjangerkonvensjon knytter også tarantellaen til angsten og galskapen ved å forutsette de store følelsene. Tarantellaen har videre blitt knyttet til et ønske om renselse, eller en ny start. Og videre til et behov for å komme seg ut av en angstfylt situasjon.

Noras angst har senket seg betydelig etter maskeradeballet. Oppgaven har understreket hvordan Nora har fått innblikk i egen maskerade, og det rollespill hun og hennes mann gjennom hele sitt ekteskap har befunnet seg i.

Opgaven viser med andre ord hvordan teatraliteten og Noras autentiske følelser, nemlig den stigende angsten, gjennom hele stykket er sterkt sammenknyttet. Teatraliteten og forstillingen forutsetter at det er et subjekt under masken som kan skjules. Subjektet under Noras jegmaske, bærer på en stor angst på grensen til galskap, og man kan dermed konkludere med at det i *Et dukkehjem* ikke er mulig å enkeltstille teatraliteten. Det at Noras angst bunner i hennes store hemmelighet gjør teatraliteten blir nødvendig. Jeg har i oppgaven vist hvordan det faktum at hennes ektemann ikke er klar over hennes lån fører Nora ut i et spill for å skjule både hemmeligheten og angsten. Om man tar utgangspunkt i dette viser også angsten og galskapen seg avhengig av teatraliteten i Ibsens stykke.

Jeg vil dermed konkludere med at den teatraliteten og galskapen som utviser seg i *Et dukkehjem* ser ut til å være uløselig knyttet til hverandre. Den ene forutsetter den andre.



## 6. Litteraturliste

Andersen, P. T (2015) *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.

Bondevik, H. (2009) *Hysteri i Norge – Et sykdomsportrett*. Oslo: Unipub.

Bull, F, Koht, H. og Sleip, D. A (1999) *Henrik Ibsens samlede verker. Åttende bind*. Oslo: Gyldendal.

Haakonsen, D (1948) Tarantella motivet i «Et dukkehjem», *Edda*, 1948 (nr 48), s. 263 – 274.

Haakonsen, D (1957) *Henrik Ibsens realisme*. Oslo: H. Aschehoug & co.

Hagen, E. B (2015) *Hvordan lese Ibsen?* Oslo: Universitetsforlaget.

Hagen, E. B (2019) Henrik Ibsen, i *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra: [https://snl.no/Henrik\\_Ibsen](https://snl.no/Henrik_Ibsen) (Hentet: 17. nov 2020).

Hagen, E. B (2019) Et dukkehjem, i *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra: [https://snl.no/Et\\_dukkehjem](https://snl.no/Et_dukkehjem) (Hentet: 4. august 2020).

Høst, E (1946) Nora, *Edda*, 1946 (nr 46), s. 13 – 28.

Ibsen, H. (2005) *Et dukkehjem*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Lothe, J, Refsum, C, Solberg, U (2015) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Moi, T. (2006) *Ibsens modernisme*. Oslo: Pax forlag.

Peter Rokseth (2020) i *Store Norske leksikon*. Tilgjengelig fra: [https://snl.no/Peter\\_Hjalmar\\_Rokseth](https://snl.no/Peter_Hjalmar_Rokseth) (Hentet: 3. okt 2020).

Rekdal, A. M. (2000) *Frihetens dilemma – Ibsen lest med Lacan*. Norge: Aschehoug & co.