

Den forargelige fruen –

En tolkning av

John Gabriel Borkman (1896) i lys av Fanny Wilton som allegorisk
karakter



Ingjerd Helle

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

2023

den smukke fru Wilton¹
a modern-day Snow Queen²
the bewitching Mrs. Wilton³



Edvard Munch, *John Gabriel Borkman: Fru Fanny Wilton*, 1916–1923.

she is above all vigorous⁴

Hun er stærk, klog og hersker i Bevidstheden om sin
Skønheds Magt.⁵

That charming adventuress is one of Ibsen's liveliest creations⁶

¹ Brandes, «Ibsens bog».

² Zhulina, «The Invisible Stage Hand; Or, Henrik Ibsen's Theatre Of Capital», 398.

³ Johnston, «The tragic farce of John Gabriel Borkman.»

⁴ Northam, *Ibsens dramatic method*, 199.

⁵ Levin, *Politiken*.

⁶ Roberts, *Henrik Ibsen – A critical study*, 173.

Det er personene som vi husker når vi tenker på hans skuespill. Ibsens evne til menneskeskildring er så uhyggelig stor at den fullt ut manifesterer seg selv om en bare holder sig til bipersonene i hans skuespill.⁷

Mrs. Wilton is just observed, and the result, again, makes any of our modern realists seem amateurs both at characterization and at draughtsmanship.⁸

⁷ Gjesdahl, «En overløper».

⁸ Roberts, *Henrik Ibsen – A critical study*, 174.

Takk!

Først må en takk rettes til min veileder, Frode Helmich Pedersen. Dine stødige og presise tilbakemeldinger underveis i løpet har vært helt uvurderlige – oppgaven ville ikke blitt den samme uten! Takk!

Takk til min far som har fulgt meg tett gjennom alle studieårene. Takk for alle diskusjonene rundt fru Fanny Wilton-karakteren, og ikke minst – takk for gjennomlesningen av masteroppgaven!

En takk til lutt- og gitarkomponist Simen Kjærødalen. Takk for at du har gjort meg kjent med 1800-tallets musikkhistorie som ikke bare åpnet opp for nye innsikter i Frida Foldal-karakteren, det satte også *John Gabriel Borkman*-stykket i et helt nytt lys.

Takk til Silje, Solveig og Peter for flotte år på UIB. Takk for gode minner fra de mange studieturene til Modalen. En ekstra takk til Silje som har vært så snill å lese og kommentere deler av oppgaven min.

Venner og familie – takk for at dere har vært interessert i prosjektet mitt!

Min største og dypeste takk og takknemlighet går til mine tre aller kjæreste – *Svein Ivar, Jonas og Maria*. Takk for at dere har holdt ut mitt indre nomadeliv alle disse årene!

Til mesteren – takk for ilden!

INNHALDSFORTEGNELSE

1. INNLEDNING

<i>1.1. Fru Fanny Wilton som fortolkningsproblem</i>	1
<i>1.2. Handlingsreferat i lys av fortolkningsproblemet</i>	3
<i>1.3. Samtidsresepsjonen i lys av fru Fanny Wilton og fortolkningsproblemet</i>	6

2. TEORI

<i>2.1. Fortolkningsproblemet</i>	11
<i>2.2. Kvadriga</i>	11
<i>2.3. Det konkrete handlingsplanet</i>	13
<i>2.4. Symbolet, symbolplanet og den symbolske karakteren</i>	15
<i>2.5. Symbolplanet – Carl Gustav Jung og Brian Johnston</i>	18
<i>2.6. Allegorien</i>	20
<i>2.7. Personifikasjonen</i>	21
<i>2.8. Samuel Taylor Coleridge – ”here comes a sail” versus ”behold our lion”</i>	22
<i>2.9. Den allegoriske prosessen</i>	23
<i>2.10. Første del av prosessen: De allegoriske tegnene</i>	23
<i>2.11. Andre del av prosessen: Coleridges synekdoke versus allegori</i>	24
<i>2.12. Allegoriens verdi og estetisk vurdering</i>	26

3. FORSKNINGEN PÅ FRU FANNY WILTON

<i>3.1. Fru Fanny Wilton som en negativ og realistisk karakter</i>	29
<i>3.2. Fru Fanny Wilton som en positiv og realistisk karakter</i>	38
<i>3.3. Symbolske og allegoriske lesninger av fru Fanny Wilton</i>	46

4. ANALYSE

<i>4.1. Forutsetninger</i>	57
<i>4.2. De allegoriske tegnene</i>	60
<i>4.3. Løsrivelsen fra det konkrete planet</i>	72
<i>4.4. Personifikasjonen</i>	73
<i>4.5. John Gabriel Borkman i lys av Wilton som en allegori</i>	77

5. KONKLUSJON	98
Litteraturliste	102
Sammendrag	108
Abstract	110

1. Innledning

1.1. Fru Fanny Wilton som fortolkningsproblem

«En mand er let at studere [...] men med en kvinde blir man aldrig færdig. Det er havet, hvis dyb ingen kan lodde –»,⁹ skal Henrik Ibsen ifølge forfatteren John Paulsen ha sagt i et forsøk på å beskrive den russiske dikteren Ivan Turgenevs forhold til musikeren og komponisten Pauline Garcia-Viaidet.¹⁰ Og tar man et dypdykk i Ibsens kvinnegalleri, blir troverdigheten i at det *er* hans ord i høyeste grad forsterket. I hans samtidsdramaer blir man nemlig vitne til mystiske kvinneskikkelser som i sin kontroversielle, grensesprengende og utagerende framferd ofte går langt utover det man både sosialt og moralsk anser som akseptabelt. Kanskje litt overraskende er det ikke hans mest skandaløse kvinneskikkelse, Nora Helmer i *Et dukkehjem* (1879) med sine «samfunnstruende handlinger»,¹¹ som er hans mest uutgrunnelige figur, da det er først i symboldramaene at disse kvinnene for alvor viser seg.¹² Det som kjennetegner dem, er deres evne til å skape sterke motstridende følelser i oss, der dels sympati og frykt, dels fascinasjon og forakt kan virke på en og samme tid. Deres dobbelt- og trippelbunnede personligheter viser seg i at de verken er rene demoniske skikkelser, eller rene gode og troskyldige. Her forenes det farlige, giftige og fordervede med det edle, vakre og tiltrekkende som både internt i dramaets univers, samt hos leserne, kan føre til sterke emosjonelle og kognitive dissonanser.¹³ Og med sitt nest siste skuespill, *John Gabriel Borkman* (1896), og med denne oppgavens studieobjekt, *fru Fanny Wilton*, kan det hevdes at Ibsen tar kvinnens uutgrunnelighet til nye dybder – som det het i en anmeldelse i VG utgivelsesåret, ført i pennen av Georg Brandes:

Hvor mesterlig er denne Frue ikke malt, og med ganske saa faa Penselstrøg [...]. Det er umuligt at karakterisere en skikkelse fyldigere i en hel roman, end det her er sket i en halv snes korte repliker.¹⁴

Det som altså anses som romanforfatterens oppgave og privilegium – nemlig å skape en autentisk, sammensatt, troverdig og menneskelig fremstilling av karakterene – klarer Ibsen,

⁹ Ystad, Vigdis, «Innledning til Rosmersholm», HIS [Henrik Ibsens skrifter: Innledning til Rosmersholm: bakgrunn \(uio.no\)](#).

¹⁰ Ystad, Vigdis, «Innledning til Rosmersholm», HIS [Henrik Ibsens skrifter: Innledning til Rosmersholm: bakgrunn \(uio.no\)](#).

¹¹ Figueiredo, Ivo de, *Mennesket og Masken*, 412.

¹² Eksempler på Ibsens uutgrunnelige kvinneskikkelser kan være Rebekka West i *Rosmersholm*, Hedda i *Hedda Gabler* og Hilde i *Byggmester Solness*, for å nevne noen.

¹³ Ystad, Vigdis, «Innledning til Rosmersholm», HIS [Henrik Ibsens skrifter: Innledning til Rosmersholm: bakgrunn \(uio.no\)](#).

¹⁴ Brandes, «Ibsens Bog».

ifølge Brandes, med en dramatisk bifigur, som kun er tildelt noen få replikker. Men selv ikke Brandes kunne ha forutsett hvilket vell av tolkninger denne frittalende og frivole fruen har skapt gjennom den særdeles omfangsrike og komplekse fortolkningshistorien. Som den amerikanske litteraturforskeren Sandra Saari oppsummerte det i 1983: «Because of the tone of many of her speeches, Fanny is hard to pin down»,¹⁵ og Robin Young i sitt litterære møte med Wilton i 1988: «It is one of those startling moments in Ibsen's dramas at which any too-confident interpretation must pause and take stock.»¹⁶

Den delvis skjemtende og delvis alvorlige fruen, der spøk og alvor vanskelig kan skilles fra hverandre, har blitt fordømt, kritisert og demonisert av kritikere på samme tid som hun av andre er blitt hyllet og beundret for sin eleganse og suverenitet. Utsagn som «Udyret fru Wilton»,¹⁷ «heksen Fanny»,¹⁸ «den erotomane Fanny Wilton»¹⁹ til karakteristikk som «Hun er frigjort»,²⁰ «Fru Wilton, symbolet på fri livsutfoldelse»,²¹ «Den smukke fru Wilton»,²² «Fanny Wilton is indeed a remarkable character»,²³ antyder splittelsen i opplevelsen av hennes karakter. Meningene, tolkningene og forståelsen av henne er mange og fragmenterte, men der det utkrystalliserer seg tydelig to «fløyer» i resepsjonen: en *negativ* og en *positiv*. Den positive siden ser fru Fanny Wilton som Erhart Borkman og Frida Foldals frigjørere, der hun ved sin «runekasting» redder Erhart fra sine foreldre og tantes «vampyriske» grep, og ved sin moderlige omsorg drar Frida ut av klasesamfunnets rigiditet og kjønnsrollenes fastlåste konvensjoner – og med det åpnes en hel ny verden av muligheter for dem begge. Den negative fløyen derimot, tar den (minst) 30 år gamle kvinnen på ordet når hun hevder å ta med seg 23 år gamle Erhart og 15 år gamle Frida ut i et utsvevende og dekadent erotisk trekantforhold. Så hvordan skal man egentlig forstå denne kvinnen som på den ene siden er Erhart og Fridas *frigjørere*, men som i samme åndedrag drar dem ut i *fordervelse*? Denne dissonansen som viser seg å skape et tilsynelatende uløselig fortolkningsproblem, nærmest et paradoks, er nettopp det jeg ønsker å undersøke i et forsøk på å komme til bunns i *hvem* denne mystiske fruen kan være. En inngående undersøkelse av forskningen vil dermed bli nødvendig: Hva har blitt sagt om Fanny Wilton, og (hvordan) har fortolkere opp gjennom hennes hundre og tjue år lange levetid forsøkt å løse dissonansen karakteren skaper?

¹⁵ Saari, "The female positions in John Gabriel Borkman," 181.

¹⁶ Young, *Time's disinherited children*, 190.

¹⁷ Lyche, *Kringsjaa*, 35.

¹⁸ Haugan, *Dommedag og Djevelpakt*, 527.

¹⁹ Engelstad, «Lydende malm og klingende bjelle», 193.

²⁰ Henriksen, *De ubændige*, 35.

²¹ Duve, *Symbolikken i Henrik Ibsens skuespill*, 351.

²² Brandes, "Ibsen's Bog".

²³ Kirolos, Samira Hishmat, *The coalescence of the heroines*, 184.

Jeg vil i min oppgave argumentere for at fortolkningsproblemet omkring fru Wilton kan løses ved å lese henne som en *allegorisk* figur, nærmere bestemt som en personifikasjon av Erharts eros-kraft. For å kunne foreta en slik lesning, må jeg først etablere en helt spesifikk allegoriforståelse, som på en meningsfull måte gjør det mulig å skille mellom stykkets symbolske- og allegoriske nivå. Dernest vil jeg vise hvilke problemer som har blitt stående uavklart ved de tidligere tolkningene av Wilton-figuren, som også inkluderer noen allegoriske tolkninger, som imidlertid skiller seg fra den jeg her skal presentere. I analysen av stykket vil jeg redegjøre for konsekvensene av å tolke fru Fanny Wilton allegorisk på den måten jeg foreslår, og forklare hvordan dette innebærer en helt ny lesning av *hele* Ibsens stykke.

1.2. Handlingsreferat i lys av fortolkningsproblemet

Henrik Ibsen inviterer oss med sitt nest siste verk, *John Gabriel Borkman* (1896), inn i en dystopisk verden hvor kapitalkreftene har herjet og lagt menneskeliv og hjem i ruiner. Som et omdreiningspunkt i det fire akter lange stykket, står et kjærlighetsdrap,²⁴ en hendelse som ligger flere tiår forut for stykkets handling og hvis premisser Ibsen gjennom sin retrospektive metode gradvis innfører oss i. Med tydelige koblinger til den mytiske «djevelens handel», var det ved et avgjørende punkt i den svært uklare fortiden at stykkets protagonist, John Gabriel Borkman, gjorde en byttehandel med Advokat Hinkel: *Hinkel* skulle få John Gabriels utvalgte elskede, Ella Rentheim, mot at John Gabriel skulle få muligheter til å gjøre en lysende forretningskarriere. Som et plaster på kjærlighetssåret skulle John Gabriel få Ellas tvillingsøster Gunnhild – og som John Gabriel lakonisk kommenterer i stykket, kunne jo godt den ene kvinne erstattes med en annen. (95) Men kunne hun egentlig det? Når den fjerde veggen dras bort for stykkets første akt, er det et dødens hus vi entrer, åtte år etter at John Gabriel isolerte seg på loftet etter vanæren av å ha tilbragt tre år i varetekt og fem år i fengsel for økonomisk utroskap, svindel og regelrett tyveri.²⁵ Stemningen er knugende og dyster, og både stuen og klærne til fru i stuen – Gunnhild – er ifølge sideteksten preget av gammeldags, falmet prakt. Inntrykket av kulde og isolasjon forsterkes av at stykket er satt

²⁴ Ikke et fysisk drap, men et sjelelig drap, som Ella selv sier det: “Det dyreste, du vidste i verden, det var du rede til at afhænde for vindings skyld. Det er dobbeltmordet, som du har gjort dig skyldig i! Mordet på din egen sjæl og på min!” (HIS, 94); Jeg kommer til å bruke HIS-versjonen (*Henrik Ibsens Skrifter*) når jeg refererer til *John Gabriel Borkman* videre i oppgaven. Jeg vil sette inn sidetallet i parentes bak hvert sitat.

²⁵ At det var advokat Hinkel som dolket sin handelspartner i ryggen, forsterker John Gabriels forbitrelse ytterligere.

midtvinters, med et fykende snøvær i tussmørket utenfor vinduene, en kulde vi forstår like mye gjelder i det indre som i det ytre landskapet.

Gunnhild sitter heklende og venter på husets sønn, Erhart, men får i stedet et uventet besøk av sin barnløse og ugifte²⁶ tvillingsøster Ella Rentheim. På tradisjonelt ibsenssk vis får vi i dialogen litt etter litt klargjort premissene for den «dødens dans» som Ella, Gunnhild og den hvileløse «ulven» på loftet, John Gabriel, inngår i. Gunnhild og Ella har kjempet om samme mann – der Gunnhild vant det som nok må kalles en tvilsom og bitter seier. I den store konfrontasjonen mellom Ella og John Gabriel mot slutten av andre akt, anklager Ella John Gabriel for et dobbeltdrap – både sin egen og hennes sjel drepte han ved å ofre kjærligheten for penger, men der det må tilføyes at også en tredje sjel ble myrdet, nemlig Gunnhilds.²⁷ Nå er alt bare et skyggespill der alle hensynsløst forfølger sine egne, egoistiske prosjekter der husets sønn Erhart viser seg å være midtpunktet. Alle vil *eie* Erhart, *bruke* ham; Gunnhild ønsker at han – etter John Gabriel er grundig død og begravet, helst i ukjent grav – skal gjenreise slektens (altså primært hennes eget) navns ære, John Gabriel ønsker å bruke ham i sitt forsøk på igjen å «svinge seg opp» til de maktens tinder hvor han mener han hører hjemme, mens Ella vil ha ham som arving til sin store formue mot at han skal bære *hennes* navn, ikke Borkmans. Kampen om Erhart gjelder altså *ettermålet*, der den unge mannens egen vilje spiller liten rolle, og det er ved å appellere til hans *pliktfølelse* de tre forsøker å nå fram til ham. Dette blir en parallell til den «djevelens handel» John Gabriel stod i så mange år tidligere, der fellesnevneren for tilbudene er makt, penger og ære – og der det Erhart behøver å ofre bare er noe så ubetydelig som friheten og en liten smule kjærlighetslykke.

Ved Erharts inntreden viser det seg at det ikke bare er en dødens dans som foregår i det Rentheimske hjem,²⁸ skjult i kulissene har også en livets dans parallelt utspilt seg. Stykkets kanskje mest symbolladede scene er lagt til begynnelsen av andre akt, der den 15 år gamle Frida Foldal spiller *Danse Macabre* på piano og blir oppmuntret av den kunstnerisk sett meget kompetente John Gabriel til å forfølge sine ambisjoner.²⁹ I samtalen mellom Frida og Borkman, blir også et kjærlighetsmotiv antydnet i det Frida «*lidt ængstelig*»(61) forteller at Erhart er en av dem som skal til dans hos advokat Hinkel; at hun vet det fordi hun kun for en

²⁶ Ella avsto altså Hinkels fremstøt etter at pakten ble skrevet mellom Borkman og Hinkel, noe som kan forklare Hinkels senere svik.

²⁷ Det at Borkman giftet seg med Gunnhild som en erstatning for den han egentlig elsket, betyr at også hun er et offer.

²⁸ Etter John Gabriel gikk fallitt, mistet han også sitt hjem – som det nå er Ella som eier.

²⁹ At Ibsen lar den femtenårige piken spille Liszts eksepsjonelt kompliserte versjon av Saint-Saëns *Danse Macabre* tilsier at hun er et musikalsk geni. Ibsen kjente godt stykket gjennom sin venninne, pianisten Hildur Andersen.

time siden var sammen med ham. Men kjærlighetsforbindelsen mellom disse to unge elskende kompliseres umiddelbart når vi rett etter får opplyst at Erhart «har været hos fru Wilton hele eftermiddagen».(62) Den rike enkefru Fanny Wilton viser seg etter hvert *både* å ha tatt Frida og Erhart under sine vinger, men der det snart mer enn antydes at hun også har tatt Erhart mellom sine lår. På den ene siden får vi gjennom Erhart, Frida og Fanny en vitalistisk «livets dans» i kontrast til John Gabriel, Ella og Gunhilds dødsdans, men der denne livsdansen ender i en av Ibsens mest paradoksale scener, da de *alle tre* mot slutten av tredje akt forsvinner i samme vogn mot sydligere strøk. For å understreke symbolikken ved at den unge generasjonen overkjører den gamle, lar Ibsen vognen ved avgang til og med kjøre over og skade Fridas far, den komiske, men sympatiske tegnedede «ekstraskriveren i et regjeringskontor»,⁽¹⁰⁾ Vilhelm Foldal.

Erhart sier altså «nei takk» til plikten og «ja takk» til nytelsen og den tydelig uttalte erotiske gleden med Fanny – men der altså Frida *også* er med i kjærlighetsvognen. Forut for avgangen ligger stykkets mest omtalte og beryktede replikk, der Gunnhild først introduserer Fridas gryende erotikk som et tema – og der Fanny Wiltons svar er så rystende at det rett og slett ble sensurert fra den tyske teaterscenen:³⁰

FRU BORKMAN *med et ondt smil*

Fru Wilton, – tror De, at De gør rigtig klogt i at ta' denne unge pigen med?

FRU WILTON *gengælder smilet, halvt ironisk, halvt alvorlig*

Mændene er så ubestandige, fru Borkman. Og kvinderne ligervis. Når Erhart er færdig med *mig*, – og *jeg* med *ham*, – så er det godt for os begge, at han, stakker, har nogen at falde tilbage på. (137)

Med denne pikant amoralske avskjeden farer fru Wilton sammen med Frida og Erhart ut av spillet – og tilbake står de tre aldrende deltakerne for å fullbyrde de siste trinnene i dødens dans. Umiddelbart etter at de unge er borte, der Vilhelm Foldal snart får virke som budbringer om hendelsens detaljer, er det John Gabriel har fått nok av «stueluften» og griper sin hatt og kappe for å gå ut i snøværet sammen med Ella. Der ute dør han, besøkt av sine megalomane forretningsvisjoner, og stykket toner ut ved bildet av at Ella og Gunhild rekker hverandre hånden over John Gabriels kropp.

³⁰ Meyer, *Henrik Ibsen – En biografi*, 760.

1.3. Samtidsresepsjonen i lys av fru Fanny Wilton og fortolkningsproblemet

Som vi skal se av samtidsresepsjonen, hadde Ibsen med dette stykket igjen klart å skape furore, og denne gangen altså gjennom birollekarakteren – fru Fanny Wilton. Hvordan fortolkningsproblemet fortoner seg her vil være verdifullt som et referansepunkt når den brede forskningen skal bearbeides i kapittel 3. Hva det er kritikerne vektlegger ved denne finurlige karakteren, vil være av betydning – blir hun forstått som en positiv eller negativ karakter? Samtidsresepsjonen er interessant da den ikke nødvendigvis graver i dybden av hverken karakterene eller stykket, men hvor man møter en mer direkte, upåvirket, umiddelbar og intuitiv respons. Det var i sin tid en regelrett konkurranse mellom avisene om å være først i trykk med en bokanmeldelse av Ibsens siste verk, noe som muligens medførte mindre dybdeanalyser, men desto mer fargerike og personlige fortolkninger.³¹ Når det er sagt, lar man seg imponere over mange av anmeldernes klare blikk og stødige håndverk.

De danske avisene var først ute med å anmelde *John Gabriel Borkman*, og selv om John Gabriel er den som for de fleste står i sentrum av anmeldelsen, mangler det ikke på meninger om Wilton-karakteren og den beryktede turen til sørligere strøk med Erhart og Frida. I Dannebrog hevder artikkelforfatteren at Wiltons «[...] Frivolitet er og skal være paa Grænsen af det hæslige.»³² Og mange var nok enige i at hennes framferd var «heslig». En anonym litteraturkritiker for Aftenbladet som mener dette «Utvilsomt er [...] et af Ibsens Mesterværker»,³³ er klar i sin dom ovenfor de ulike gruppene som er representert i stykket: De eldre i stykket – Borkman, Gunhild og Ella – er «de døde Mennesker» mens Fanny Wilton, og dermed også Erhart og Frida, er «De levende».³⁴ Erhart gjør altså det rette valget ved å reise med Fanny Wilton, for noe annet ville vært et *dødens* valg, ikke livet. Dannebrog forfatter derimot er ikke enig i denne ungdomskarakteristikken. Han mener Erhart er en «Døgenigt» og «et ubeskrevet og innholdsløst Blad» som helt «skaanselløst» ovenfor sin familie tar det egoistiske valget om å bare «leve, leve, elske og nyde» fru Wilton, hun som «med hoverende Frivolitet erklærer [...] at skulde hun blive for gammel for Erhart, saa tager de nu, naar de rejser til Udlandet, den unge Frida Foldal med sig.»³⁵ Dette er ifølge dannebrog forfatteren på grensen til det vulgære, og i motsetning til det Aftenbladet uttrykker, er det helt klart de eldre med sin «heroiske» opptreden som løfter stykket opp til det

³¹ Morgenbladet, "Ibsens nye Drama i København".

³² Dannebrog, «Henrik Ibsens nye Skuespil»;

³³ Aftenbladet, "Ibsens nye Skuespil".

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Dannebrog, «Henrik Ibsens nye Skuespil».

«mægtigt indtryk» vi lesere sitter igjen med når bokens siste side lukkes.³⁶ Paul Levin for Politiken er som Dannebrog helt enig i stykkets mektige karakter, men her løftes hele stykkets uttrykk og alle karakterenes rolle frem som kraftfulle og positive på hver sine måter. Levin påpeker selv sitt «hastig[e] Referat af Ibsens ny Værk»,³⁷ noe som jo må ha vært en følelse samtlige av kritikerne satt med ettersom anmeldelsene kom ut samme dag eller dagen etter at Ibsens bok var utgitt. Men likevel gir Levin en ganske så utførlig og dyptgående fremstilling av stykket, og Wilton-karakteren er den som i størst grad hylles – hun *er* og *blir* stykkets heltinne. Ut ifra hans karakteristikker kan hun – med sitt vakre ytre og kloke indre – kun forstås som et kraftfullt, suverent og livsbejaende menneske. Der hvor enkelte hevder at Wilton med sin runekasting fanger og trollbinder Erhart, mener Levin det er «Livsens Runer for Fryd og Lyst.»³⁸ Fanny Wilton kan altså tilby Erhart alt hva livet kan by på av goder og gleder, mens det rentheimske hjem med foreldrene og tanten er «Dødens Rige». I takt med at Fanny selvsikkert og elegant drar Erhart ut av hans dystre barndomshjem, skyves han ut ved hjelp av Fridas pianospill fra Borkmans andre etasje der dødens toner, *Danse macabre*, bryter gjennom gulvet. Som Levin selv uttaler det: «[...] den Musik jager ham ud af Huset, han styrter afsted til Lys, til Larm og Glæde, til Livet – til Fru Wilton.»³⁹ Og når det gjelder valget om å ta Frida med på turen, mener Levin i motsetning til det Dannebrog formidler, at hun tvert om viser seg svært klok i denne vurderingen. Men han passer samtidig på å få med at Ibsen her fører spørsmålet om *kjærlighet* og *erotikk* til «den dristigste Konsekvens [...]»⁴⁰

I Norge var det både store og små aviser som ønsket å kommentere Ibsens nye skuespill. Fremskridt, fra Ibsens fødeby, Skien, viet stykket en liten spalte, og smaksdommen lyder som følger: «Dramaet, der i intellektuell Henseende aander af høi Overlegenhed og rent teknisk er et glimrende Mesterværk, overtræffer kanske de bedste af Ibsens tidligere Arbeider.»⁴¹ En negativ karakteristik av Wilton får man indirekte gjennom beskrivelsen av Erhart som for øvrig heller ikke får en høy stjerne hos Fremskridt-kritikeren, da han viser seg like egoistisk som sine foreldre, vist ved at «han giver Familjens vanærede Navn en god Dag [...]» og drar av gårde med et «høist ordinært Kvindemenneske».⁴² Man får inntrykk av en særdeles nedsettende holdning i «høyst ordinær»-kommentaren, og etter stemningen å

³⁶ Dannebrog, «Henrik Ibsens nye Skuespil».

³⁷ Levin, «Henrik Ibsens Skuespil».

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Levin, «Henrik Ibsens Skuespil»; Her er det nok hanskedebatten, frie forhold og seksualmoral Levin mener når han sier «spørsmål», en diskusjon som kanskje særlig opptok den kulturelle eliten på 1880-tallet. Ibsen tok jo også dette opp i *Gengangere* gjennom Oswald og hans betraktninger om samboerskapet.

⁴¹ Fremskridt, «Ibsens nye Værk».

⁴² *Ibid.*

betrakte er det nærliggende å tro at det er det *vulgære* i betydningen «ordinær» som her ønskes å bli formidlet.⁴³ En som også helt kort kommenterer Wilton-karakteren, er Aftenpostens kritiker, Kristofer Randers, som mener hun er en «besnærende»⁴⁴ fristerinne som lokker Erhart ut i den vide verden. I sin helhet beskriver han skuespillet som «det mørkeste og trøstesløseste Drama, Ibsen endnu har skrevet»,⁴⁵ og bildet av livet han viser oss er «ikke graat i graat, men sort i sort».⁴⁶ Både den eldre trioen – Borkman, Ella og Gunhild – og ungdomstrioen – Fanny, Erhart og Frida – får på hver sine måter tragiske utfall; ja, det er nærmest en dystopisk, brueghelaktig stemning som males frem i Ibsens nye stykke, skal man tro Randers. For Kristopher Brinchmann i Dagbladet er Fanny Wilton det moderne kvinneidealet – «halvkvinden»⁴⁷ – som velger vekk sin moderlige og oppofrende natur. Når man går videre inn i hans forståelse av wiltonkarakteren, blir man oppmerksom på en splittelse: For det første står hun for et *ideal* som for den tiden var noe helt nytt; et ideal som bryter med og er i opposisjon til det romantiske idealet. For det andre er hun bare en «kvinde av dagligdags dimension»⁴⁸ som en motsats til Ella Rentheims nesten utenomjordiske og opphøyede karakter. For det tredje sammenlignes hun med den mytiske kjærlighet- og fruktbarhetsgudinnen Afrodite – vel å merke en *negativ* Afrodite – som lurer og lokker Erhart og Frida ut i et trekantforhold. Wilton-gudinnen som fanebærer for bohemenes «fri kjærlighet»-kampsak, har helt klart førsteretten på Erharts erotikk, hvor Frida bare er «med paa Elskovsturen for å tjene [Wiltons] Adonis som eventuel Reserve-Kjæreste.»⁴⁹ For Fernanda Nissen i Social-Demokraten ender konklusjonen etter et resonnement ganske likt som hos Brinchmann: Wilton kan ikke være annet enn en eventyrerske som ønsker å nyte Erharts «første erotik».⁵⁰ Hadde det vært ekte kjærlighet mellom dem, ville det vært utelukket for en klok og livserfaren kvinne som Wilton å ha med seg en ung utfordrer som Frida med på turen. Tross konklusjonen om et fritt og erotisk forhold, er Nissen mer søkende og forsiktig enn moraliserende og dømmende i sitt forsøk på å forstå Wilton-karakteren. Hans Tambs

⁴³ NAOB, s.v. "Vulgær", 04.01.2023. [vulgær - Det Norske Akademis ordbok \(naob.no\)](http://naob.no)

⁴⁴ Randers, «Henrik Ibsens siste Verk: John Gabriel Borkman».

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Brinchmann, «Henrik Ibsen: John Gabriel Borkman»; Brinchmanns «Halvkvinde»-utspill får igjen tankene over på sedelighetsdebatten som herjet i Skandinavia på 1880-tallet. Fanny Wiltons frigjorte holdning til erotikken kan i denne konteksten stå som et kjerneeksempel på det de kristenkonserverne fryktet skulle komme ut av ønsket om å gjøre mennene like sedelige som kvinnene – nemlig at *kvinnen* tvert imot skulle ende opp like usedelig som mannen; Se Bredsdorff, *Den store nordiske krig om seksualmoralen*, 51, 52; Dahl, *Norske forfattere I nærlys*, 44, 45.

⁴⁸ Brinchmann, «Henrik Ibsen: John Gabriel Borkman».

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Nissen, «Ibsens nye Værk».

Lyche er derimot av en helt annen oppfatning i sin kritikk av stykket i *Kringsjaa*. Hans dom over fru Wilton er uforsonlig og nådeløs: Hun er et udyr! Han mener Ibsen viser sin avsky til denne vampyriske skikkelsen som slår imot oss med en «gravstank»⁵¹ idet hun entrer scenen. Hun blir beskrevet som et rovdyr som bare har ett mål for øye, nettopp «[å] suge glæden og ungdommen ud af [Erhart], og slænge ham væk, naar hun bliver kjed av ham.»⁵² Det er en slags arketypisk fremstilling man blir presentert for, der Wilton er vampyrkvinnen som Erhart er et offer for. Og for Frida sitt vedkommende, er hun med kun for at Wilton lettere kan bli kvitt Erhart når hun selv blir lei av han. Lyche retter også en kritikk mot sine samtidige kolleger:

«Stolt og hensynsløst som rovdyret, der tager sit bytte, hvor det finder det,» vilde andre forfattere i vor moderne tid have skrevet og priset fru Wiltons og den stakkars tossings «daad» som noget vidunderligt skjønt og overlegent.⁵³

Men det er ingen vakker kjærlighetshistorie Ibsen vil vise oss her. Det er, mener Lyche, tvert om en ironisering over Fanny og Erhart: «Ibsen sætter ironiens lygte ogsaa paa dette par. Ler bagom ordene ad deres lykkjagt, saa det hvæser mellem tænderne [...]».⁵⁴ Wilton er et produkt av den nye tidens litterære trend, hun er representant for det moderne kvinneidealet som står i opposisjon til det romantiske idealet. Men ifølge Lyche er det kun det romantiske idealet man kan finne i det ekte livet. Den nye «trenden» derimot, er bare en del av vår «mode i vor litteratur og vort tankeliv – neppe udenfor det»,⁵⁵ og skal vi tro Lyche er Ibsens hensikt med karakteren å begrave henne før hun har rukket å få litterært fotfeste.

Som vi så innledningsvis lot Georg Brandes seg begeistre og fascinere av fru Fanny Wilton, og han kan dermed sies å være en av dem som rammes av Lyches overnevnte kritikk. Om Brandes synes fru Wilton og Erharts forhold er «vidunderligt skjønt og overlegent»⁵⁶ får man ikke direkte svar på hos Brandes, men han hyller likevel Erharts valg i å dra ut i verden med «[...] den smukke fru Wilton, der er den ikke altfor højt flyvende livsglæde i Person.»⁵⁷ Det kan altså virke som om Brandes har et allegorisk blick på henne, ved at hun er livsgleden personifisert. Det kan ellers diskuteres hva Brandes mener med sitt «ikke altfor højt flyvende

⁵¹ Lyche, «John Gabriel Borkman», 33.

⁵² *Ibid.*, 35.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, 36.

⁵⁵ *Ibid.*, 32,33.

⁵⁶ *Ibid.*, 35.

⁵⁷ Brandes, «Ibsens Bog».

livsglæde»-betraktning – det står nemlig ikke helt klart. Det kan tenkes at han her mener Wilton rett og slett er seksuelt tilgjengelig for Erhart. Men samtidig er det noe ved hans videre betraktninger som peker mot Wilton som noe mere enn en lystig, lett erotisk kvinne, da han blant annet peker på hennes suverenitet ovenfor de andre karakterene med sin «praktiske Visdom»⁵⁸ og ikke minst det fine «lille Træk, at hun af Ibsen præsenteres os som en Dame i «Tretiaarene» altsaa over de Tredive; men da hun selv et eneste Sted omtaler sin Alder, erklærer hun Erharts Moder: «Idelig har jeg mindet ham om, at jeg er hele syv aar ældre end han» [...] Hun glemmer en Del Aar.»⁵⁹ Hun kamuflerer sin alder, ifølge Brandes, ved bruk av sofistiskerte og elegante grep, og kanskje er hans mening at man her ser en kvinne som har bena godt plantet på jorden. Gjennom sine erfaringer har hennes blikk på livets realiteter rett og slett utviklet seg til å bli ganske nøkterne og realistiske. Og der hennes «praktiske visdom» kommer aller tydeligst frem, mener Brandes, er nettopp i punktet, i det øyeblikket, hvor de fleste andre fortolkere har fordømt henne – hvor Wilton ovenfor Gunhild uten å blunke hevder å ta med Frida for at Erhart skal ha noen å falle tilbake på når han blir lei av henne, og hun av ham. Ifølge Brandes er ikke dette en hodeløs, blind og naiv avgjørelse, det er heller ikke en kynisk og ondsinnet plan fra Wiltons side. Skal man tro Brandes er dette en avgjørelse som er gjennomtenkt, gjennomført og gjennomlevd. Kvinnen som tar med seg Frida og Erhart ut i livet befinner seg i et brennpunkt mellom det kyniske og det livsbejaende. Et slikt blikk på ungdomstrioen gjør turen til sørligere strøk til alt annet enn en farse – den vil tvert imot være en livsnødvendighet.

Det er klart at fru Fanny Wilton med sin birolle, ikke hadde samme sprengkraft som Ibsens tidligere kvinnelige protagonister – som Nora i *Et dukkehjem* og Hedda i *Hedda Gabler* – men likevel finner de fleste kritikerne det nødvendig å nevne henne, som vi har sett, ofte i sterke og krasse ordelag. Tross hennes mindre rolle, viser samtidskritikkens respons at det også rundt henne «kokte» – og *igjen* hadde Ibsen klart å skape en kontroversiell karakter. Legger man Wilton-kritikken på vektskålen, er det entydig hennes *erotiske* kraft som får skålen til å bikke tyngst i negativ retning; hun er lettsindig, uanstendig, heslig og besnærende og videre et udyr, en halvkvinne, en umoralsk og uanstendig fristerinne som drar Frida og Erhart med seg sørover kun for egen vinnings skyld. For de kritikerne som er positivt innstilt til henne, er hun alt fra det vitale, friske og vakre til det kloke, nøkterne og jordnære mennesket, som tvert imot *redder* ungdommen ut av dysfunksjonelle forhold.

⁵⁸ Brandes, "Ibsens Bog".

⁵⁹ *Ibid.*

Det wiltonske fortolkningsproblemet kan her sies å vise seg i spenningsfeltet mellom de negative og positive karakteristikene. Og det som kanskje er mest påfallende, er at begge disse to «kritikerleirene» er like skråsikre på – uten nødvendigvis å være bevisst hverandres skråsikkerhet – at nettopp *deres* forståelse er den riktige. Disse to diametralt motsatte oppfatningene av fru Fanny Wilton kan sies å komme av at hun på den ene siden viser seg fullt og helt frikoblet samfunnets moralske normer og regler – at hun er og blir gjennomgående *amoralisk* – samtidig som hun helt åpenbart fremstilles energisk og suveren i sine replikker og beskrives i positive og lystbetonte ordelag i sideteksten.

2. Det teoretiske rammeverket

2.1. Fortolkningsproblemet

Fortolkningsproblemet omkring fru Fanny Wilton består i at hun på den ene siden oppleves som en av de mest positive karakterene i *John Gabriel Borkman*, da hun med sin munterhet, selvsikkerhet og retoriske slagkraft redder Erhart ut av dødens hus, samtidig som hun åpner en hel verden for den kunstnerisk begavede Frida. På den andre siden fremstår hun derimot som en amoralsk og dekadent karakter som lurer og lokker Erhart og Frida ut i et erotisk trekantdrama, der særlig pikens purunge alder vekker reaksjoner. Vi har altså langt på vei å gjøre med en paradoksal karakter, da hun løser og binder Erhart og Frida i en og samme handling. Intuitivt og emosjonelt kan hun sies å oppleves positivt, mens vår fornuft og moralske røst forteller oss at hennes handlinger er uforsvarlige og langt på vei uakseptable. Denne selvmotsigelsen vil jeg forsøke å løse ved å etablere tre tekstlige nivåer – *det konkrete handlingsplanet*, *symbolplanet* og *det allegoriske dybdeplanet*, slik at Wilton kan sees virkende i tre komplementære dimensjoner: Som *realistisk*, *symbolsk* og *allegorisk* karakter. I noen – men ikke fullstendig overlappende – grad vil en slik lesning ha en historisk parallell i den middelalderske kvadriga-tradisjonen.

2.2. Kvadriga

Tradisjonen med å lese og fortolke tekster på ulike nivåer, kan trolig spores like langt tilbake som vi har tekstkritikk, der gåten og fabelen kan ses på som urformer på tekster som krever en symbolsk forståelse og allegorisk lesning for å gi mening.⁶⁰ Innen bibeleksegesen var det i

⁶⁰ Fletcher, *Allegory*, 6.

middelalderens *kvadriga*⁶¹ vanlig å dele inn i fire ulike tolkningsmetoder, der målet var å utlede den dypere, åndelige betydningen av teksten. Det var denne tradisjonen Dante Alighieri forholdt seg til og inngikk i, da han i sin epistel til sin velgjører Cangrande della Scala skrev om bibeltekstens nivåer: 1) Det bokstavelige, 2) det allegoriske, 3) det moralske og 4) det anagogiske.⁶² Dante påpekte at alle de tre nivåene bakenfor den bokstavelige (litterale) var allegoriske, da de i fellesskap gjorde rede for tekstens trosinnhold. Nivået Dante kaller det allegoriske (nivå 2) er dermed bare ett av tre allegoriske nivåer, og det var her fortolkeren skulle se det gamle testamentets skrifter som ikke-bokstavelige billedtekster som under overflaten skjuler de samme innsikter som det nye testamentets. Siden skriften var hellig og i sitt dyp dermed ufeilbarlig, måtte teksten tolkes for at den egentlige meningen skulle springe frem, og allegorien blir slik et mektig verktøy for å løse opp tilsynelatende paradokser på det bokstavelige nivået. Det som synes selvmotsigende på det bokstavelige planet, kan på et dypere plan vise seg å være en nøkkel for å forstå tekstens *egentlige* innhold. Særlig fantasifulle var bibeltolkerne i møtet med det erotiske innholdet i det gamle testamentets tekster, der *Høysangen* temmelig detaljert ble utlagt som forholdet mellom Jesus og kirken.⁶³ Nå skal det nevnes at det også i jødisk tradisjon var vanlig å lese denne som en allegori, men da på forholdet mellom Gud og hans folk.⁶⁴

Mens Dantes andre nivå vil romme lesestrategier som vi også i dag ville kalle allegoriske, er det tredje nivået, *det moralske*, langt på vei samsvarende med det vi i dag ville kalle tekstens budskap, at det er en tanke bakenfor, noe forfatteren vil formidle. Og mens dette moralske nivået formidler den rette måten å leve på, formidler det fjerde nivået – det anagogiske – det profetiske og fremtidige.⁶⁵ Dette fjerde «opphøyede» nivået faller naturlig nok utenfor denne oppgaven, da det i dag ikke er tradisjon for å lese tekster i et teologisk-religiøst lys. Heller ikke det Dante kaller det moralske planet, altså tekstens budskap, vil etter dagens tradisjon forstås som et eget *tekstlig* plan – noe derfor heller ikke jeg vil gjøre. Slik forsvinner to av fire av kvadrigaens firspann av «hester», men samtidig vil det allegoriske planet – etter tradisjon av romantikkens tenkere – splittes i to, slik at det symbolske skiller fra det allegoriske. Dermed består *tre* nivåer, eller (menings)*plan*, som de i denne oppgaven vil kalles, slik Kittang og Aarseth gjør det i sin *Lyriske Strukturer*.⁶⁶ Alt i alt blir det dermed en

⁶¹ Ordet betyr «firspann» – altså en vogn forspent med fire hester. Selve ordet blir dermed en allegori.

⁶² Tambling, *Allegory*, 26, 27.

⁶³ Norris, *The Song of Songs: Interpreted by Early Christian and Medieval Commentators*. Eerdmans.

⁶⁴ Sweeney, Marvin A. "Tanak: A Theological and Critical Introduction to the Jewish Bible." Fortress Press.

⁶⁵ Tambling, *Allegory*, 26, 27.

⁶⁶ Kittang og Aarseth, *Lyriske strukturer*, 152.

betydelig avstand mellom middelaldertradisjonens nivåforståelse og denne oppgavens planinndeling – der for øvrig en kvadrige blir redusert til en troika – men det vesentligste ved den består likevel; at den *allegoriske* lesningen er nøkkelen til dechiffreringen av tekstens dypeste gåter.

2.3. Det konkrete planet, realismens paradigme og den realistiske karakteren

Et konkret plan vil det være mulig å finne i enhver skjønnlitterær episk tekst, om det så er et eventyr, en bibeltekst, en myte – eller en moderne novelle. Enhver tekst gir sine egne sett sjangerforventede regler, eller koder, for hva som kan forventes å opptre innenfor handlingens rammer. I realismens epoke var det et ideal at det konkrete handlingsplanets regler i størst mulig grad skulle samsvare med det virkelige livs, slik at publikum – i det «den fjerde veggen» ble løftet bort – skulle henføres til å tro at de var «i virkeligheten».⁶⁷ Alt som brøt med dette, var i utgangspunktet å betrakte som dårlig håndverk – i det minste inntil neste *symbolske* fase ble initiert, i Norden særlig ved August Strindberg og Henrik Ibsen.

Som Ibsens nest siste skuespill, er *John Gabriel Borkman* utvilsomt plassert innenfor hans symbolske fase, men likevel har stykket, både i samtiden og ettertiden, av mange blitt lest og forstått innenfor det realistiske paradigmet.⁶⁸ Dette skyldes nok, i det minste i samtiden, at den realistiske lesningen var så dypt internalisert i kritikere og publikum at den nærmest ble betraktet som selvfølgelig og naturgitt. På samme vis som middelalderens bibeleksegeter var trent for å se dybdeplan, var den realistiske tolkeren trent i å lese samfunnskritikk og tendens. Georg Brandes er den som er kjent for å formulere dette prinsippet i nordisk litteratur: «det, at en litteratur i vore dage lever, viser seg i, at den sætter problemer under debat.»⁶⁹ Litteratur som ikke satte samfunnsproblemer under debatt var altså, ifølge Brandes sitt utsagn, tilstivnet og livløs.⁷⁰

⁶⁷ Store norske leksikon «Realisme som skrivemåte», av Erik Bjerck Hagen, 30.12.2021. <https://snl.no/realismen>

⁶⁸ Lesninger som tolker *John Gabriel Borkman* som en kritikk av kapitalismen er typiske kritisk-realistiske lesninger av stykket, se: Franco Moretti *The Bourgeois: Between History and Literature*, “The grey area: Ibsen and the Spirit of Capitalism” (2010); Peter Madsen “Nature’s Revenge. The Dialectics of Mastering in Late Ibsen”, i *Proceedings. VII. International Ibsen Conference*, Oslo 1994; Arild Linneberg: “Stikkord til Ibsens skuespill *John Gabriel Borkman*”, i *Ventil*, vol. 4 (nr. 5 1974); Helge Rønning: “John Gabriel Borkman – en tragedie frå 1800-talets spekulasjonsaffärer i Norge”, i *Dramaet*, nr. 58, vol. 7 (1976/77); Edvard Beyer “Social themes and issues in *Ghosts*, *Rosmersholm* and *John Gabriel Borkman*”, i *Contemporary Approaches to Ibsen*, Oslo 1979.

⁶⁹ Brandes, *Emigrantlitteraturen*.

⁷⁰ Det skal nevnes at Brandes på tidspunktet da *John Gabriel Borkman* kom ut hadde innledet reaksjoner mot sitt eget syn på det moderne gjennombrudd. Men likevel kan det se ut som om hans tanker 20 år tilbake fortsatt virket hos kritikerne på 1890-tallet.

Når et dramatisk verk forstås realistisk, vil nødvendigvis *det konkrete planet* tillegges den aller største betydning, et trekk som skiller det realistiske kunstverket diametralt fra kvadriga-tolkernes blikk på det gamle testamentets skrifter, der *ingenting* av det vesentlige befant seg på overflateplanet. Også i romantikkens litteratur ble det symbolske, dunkle og uutgrunnelige vektlagt, så langt at Johan Sebastian Welhaven kom til å hevde at diktet skulle romme *det usigelige*, det som ikke kunne sies med ord, dit bare symbolene kunne nå.⁷¹ Noe som kjennetegner realismen som periode, er at romantikkens symboltunge, tidvis pompøse og overlessede stil – som altså ideelt sett skulle romme sjelens dypeste gåter – ble erstattet av samfunnsaktuelle spill med karakterer som var som hentet ut av virkeligheten. Språket skulle være en etterlikning av virkelig språk, gjerne med dialektale trekk, ellipser og talefeil, kostymene skulle være som virkelighetens klær, og bevegelser, mimikk, kulisser, og så videre – skulle kort sagt være realistiske.

I sin reneste form ville det konkrete planet bare henvise til tekstens hendelser, slik de utspiller seg, uten noen form for dybdetolkning. Det konkrete planet i en dramatisk tekst ville da komme frem i et handlingsreferat der ingen tolkninger gjøres, verken i forhold til symbolikk, budskap, tendens eller moral eller noe annet som hører dybdelesningen til. I praksis ville et slikt plan være svært vanskelig, sannsynligvis umulig å forholde seg til i komplekse «isfjell»-tekster som Ibsens, og derfor er det hensiktsmessig, og antagelig helt nødvendig, å la det konkrete planet innbefatte også de scenisk-sosiale kreftene som binder det sammen – samt den bakenforliggende virkeligheten som skildres i teksten. Både det karakterene gjør og sier *og* deres forestilte beveggrunner til å handle og tale som de gjør, må nødvendigvis forstås som en del av handlingen, som dermed også vil romme mye som er uuttalt og gåtefullt. Med Ibsens kjente retrospektive metode der fortidens hendelser alltid spiller helt avgjørende rolle for handlingen som utspiller seg og konfliktens utvikling, må også disse forstås å være på det konkrete planet. Det samme gjelder figurer som bare omtales, men som ikke kommer på scenen. Det kunne i så måte være mulig å dele det konkrete planet inn i flere underkategorier; på scenen, av scenen, i dramatisk fortid og i dramatisk nåtid, men for denne oppgaven er dette ikke hensiktsmessig.

Det er altså en klar sammenheng mellom en nærmest entydig vektlegging av et verks konkrete plan og det realistiske paradigmat, og denne type lesning – som kan kategoriseres som en *realistisk* lesning – vil alltid søke mot naturlighet *og* tendens. Dette vil i sin tur bety at karakterene som beveger seg i et slikt dramatisk univers vil forventes å opptre

⁷¹ Welhaven. *Samlede Digterverker* II, 243; *Digtets Aand*.

virkelighetsnært og *realistisk*. En realistisk karakter vil eksempelvis forventes å forholde seg til virkelighetens lover og regler. Det vil selvsagt ikke bety at karakteren ikke kan bryte de sosiale spillereglene eller samfunnets lover, men den vil alltid i en eller annen grad vise seg *bevisst* disse reglene. Dette kan eksempelvis komme til syne ved at en karakter forsøker å skjule det han eller hun har gjort seg skyldig i. Det er jo sånn at man også i virkeligheten kan befinne seg i moralske, etiske eller lovmessige gråsoner – ja, selvsagt også på feil side av loven – og i det dramatiske universet er det nettopp i disse gråsonepunktene at det tendensiøse aktiveres. Som vi alt kan forstå, vil dette ha den største betydning i forhold til forståelsen av fru Fanny Wilton – om vi som tilskuere og lesere er ment å lete etter en tendens, noe «samfunnsrefseren Ibsen» sier oss gjennom skikkelsen. Uttrykker Fanny Wilton en eller annen form for samfunnsmoral, til etterfølgelse eller fordømmelse?

2.4. Symbolet, symbolplanet og den symbolske karakter

I *Lyriske strukturer* gir Kittang og Aarseth en generell definisjon av symbolet: «Et symbol er et bilde som står for noe mer og noe annet enn seg selv.»⁷² Ut ifra denne forståelsen er symbolet dermed *konnotativt*, men det betyr ikke at symbolet er avgrenset til å kun stå for *en* spesifikk idé eller *en* eneste egenskap. Tvert imot; et levende symbol peker ut mot tallrike konnotative referanser. Opprinnelsen til denne symbolforståelsen må man tilbake til romantikken for å finne, og den som kanskje aller tydeligst formulerte fenomenet var Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) – her gjengitt på engelsk i Tamblings *Allegory*:

Symbolism transforms the appearance into an idea, the idea into an image, and in such a way that the idea remains infinitely powerful and unattainable in the image, and even if expressed in every language, would remain unattainable.⁷³

Ifølge Goethe er symbolet – med sine ekte, rene, intuitive og organiske egenskaper – en idé som fanges i et bilde som med sin foranderlige kraft aldri vil kunne bli ferdigtolket. Sagt på en annen måte er altså symbolet uuttømmelig, uutgrunnelig og evig uoppnåelig – i forstand: ikke mulig å definere endelig – nettopp fordi det er levende og omskiftelig. En annen romantiker som sier seg enig i Goethes forståelse av symbolet, er den engelske forfatteren Samuel Taylor Coleridge.⁷⁴ Men går man Coleridges symboldefinisjon nærmere etter i

⁷² Kittang, Aarseth. *Lyriske Strukturer*, 142.

⁷³ Tambling, *Allegory*, 81.

⁷⁴ Romantikernes behov for å skille symbolet fra allegorien er en viktig del av strømmingen vi ser her ved Goethe og Coleridge. Dette vil komme litt senere i oppgaven. Det må nevnes at Coleridge og Goethe begge var skjønt enige i at symbolet var et høyverdig fenomen mens allegorien derimot var et tilstivnet og dødt fenomen. Dette er en diskusjon som vil komme litt senere i teoridelen.

sømmene, vil man snart se at han samtidig med å være helt i tråd med romantikkens vurdering av symbolets høyverdige estetiske uttrykk, skiller seg ut ved sin helt særegne måte å forstå fenomenets egenart. Dette formulerte han i sin syvende forelesning av *Lectures on Shakespeare & c* (1819) – her gjengitt av Tambling i *Allegory*:

The Symbolical cannot perhaps be better defined [...] than that it is always itself a part of that, of the whole of which it is representative. – “Here comes a sail,” – (that is a ship) is a symbolical expression. [...] (the symbol) it is very possible that the general truth may be unconsciously in the writer’s mind during the construction of the symbol; and it proves itself by being produced out of his own mind.⁷⁵

Coleridges *synekdotiske* forståelse av symbolet – som han beskriver gjennom *seilet*, som er en del av skipet som det også skal symbolisere – har siden vært gjenstand for diskusjoner i forskningen, noe Mary Rahme påpeker i «Coleridge’s concept of symbolism»: «This point, that the symbol is itself «a living part of that unity of which it is the representative,» is the most significant and most troublesome aspect of Coleridge’s concept.»⁷⁶ Det er altså kravet om at symbolet må være synekdotisk som er det kontroversielle med definisjonen, men hvis man går til den etymologiske symbolforståelsen, blir det tydelig at Coleridge kan ha et poeng:

Ordet *symbol* stammer fra gresk, og hadde opprinnelig en meget konkret betydning. Når to venner eller to elskede ville gi hverandre et tegn på sine følelser, delte de gjerne en stav eller en ring i to og beholdt hver sin halvdel. Dette vennskapsmerket ble kalt *symbolon*, og tjente altså som et kjennetegn eller identifikasjonsmerke.⁷⁷

Den delte ringen er altså et symbol på kjærligheten til personen som bærer den, og som vi ser er ringen – som en ekvivalent til Coleridges *seil* – dermed en del av det den skal symbolisere. Der ringen mister sin symbolske kjærlighetsbetydning om den ikke holdes eller bæres av personen den tilhører, mister seilet tilsvarende sin symbolske betydning om det ikke er tilknyttet et skip – et seil uten skip vil kunne bli forstått som et gulvteppe eller en bordduk eller noe lignende. Det synekdotiske kravet til symbolet er dermed ikke så sært som det kanskje ved første øyekast kan synes, og Coleridges poeng er at det er den synekdotiske tilknytningen som gir symbolet liv, slik en grein må være organisk forbundet med et tre for ikke å visne eller en avkuttet rose aldri kan blomstre på ny – hvor vakker den så pryder vasen.

⁷⁵ Tambling, *Allegory*, 77. Coleridges collected works 5, *Lectures 1808-1819 On Literature II*, s. 417, 418.

⁷⁶ Rahme. «Coleridge’s concept of symbolism», 619-632.

⁷⁷ Kittang, Aarseth. *Lyriske Strukturer*, 142.

Både Goethes beskrivelse av symbolets uutgrunnelige, mangetydige og konnotative egenskaper, samt Coleridges synekdotiske forståelse, skal her forsøkes å overføres til denne oppgavens definering av symbolplanet og den symbolske karakteren. Mens Goethes definisjon kan sies å være todimensjonal i den forstand at den forholder seg til et *bilde*, om det så er litterært eller malt, vil symbolet i denne oppgaven utvides med dramasjangerens egenart, nemlig dens forhold til *tid* og *rom* – og med en slik manøver vil det dannes et tredimensjonalt, dramatekstuet plan: *Symbolplanet*. Og det er det som utspiller seg på det *konkrete planet* som kan realisere dette symbolplanet. Idet en karakter, en replikk, en hendelse, en dialog eller rekvisitter og attributter på det konkrete planet peker *utover* seg selv – og dermed oppleves *konnoterende*, i forstand *symbolsk* – vil symbolplanet aktiveres.

At symbolplanet kun kan oppstå og aktiveres gjennom det som skjer på det konkrete planet, indikerer at det er *synekdotisk* – for, som en grein er organisk forbundet til sitt tre, er symbolplanet *uløselig* forbundet til det konkrete planet. For å sette det inn i Coleridges egen synekdoke: Det konkrete planet er ekvivalent med *skipet*, og symbolplanet ekvivalent til *seilet*, hvor symbolplanet er en del av det det symboliserer – nemlig det som spilles ut på det konkrete planet. Sagt på en annen måte, vil symbolplanet alltid speile det som foregår på det konkrete planet, og kan ikke danne en autonom entitet.

Goethes symbolske forståelse og Coleridges synekdotiske logikk, vil også gjelde for den symbolske *karakteren*: Når replikker, handlinger og eventuelle attributter peker utover det scenisk-sosiale, blir karakteren symbolsk ved at veven av konnotative og assosiative referanser aktiveres. Solvejg i *Peer Gynt* kan her stå som eksempel. Ved sin oppofrende og livslange kjærlighet til Peer får hun en symbolsk dåm over seg. Kontrasten mellom Solvejgs inderlige kjærlighetsviser og Peers utsvevende liv i fjerde akt, løfter henne opp i en høyere sfære – ja, hun blir nærmest guddommelig mot slutten av stykket. Men tross sin guddommelighet, går hun aldri vekk fra å være den fysiske skikkelsen *Solvejg* – kvinnen Peer reiser hjem til i femte akt. Hun må forstås som en karakter som inngår i det sosiale spillet på scenen og er dermed *uløselig* knyttet til det konkrete planet. Hun er å forstå *synekdotisk* – som en del av det scenisk-sosiale spillet på det konkrete planet.

Som vi har sett vil symbolplanet, med den opprinnelige *synekdotiske* definisjonen av symbolet, alltid forholde seg direkte og i intim kommunikasjon med det konkrete planet. Det vil derfor ikke forekomme sceniske situasjoner der det oppstår en helt ny og motstridende forståelse av en karakter eller en hendelse. Symbolplanet kan virke forsterkende eller kommenterende, kanskje dryppe en dråpe malurt i gledens beger eller legge et trøstende slør over en sørgende karakter, men vil aldri stå i direkte konflikt med planet ved å påstå at

handlingen egentlig er noe helt annet enn den er. Denne kongruensen vil vi derimot se oppløses når det allegoriske planet og den allegoriske karakteren skal skilles fra det symbolske – der *synekdommen* enda en gang skal få spille hovedrollen i etableringen, men hvor også det konkrete planet og realismens paradigme vil fungere som en viktig «kalibreringsfaktor» i bestemmelsen av og skille mellom den allegoriske versus den symbolske karakteren.

Men før det allegoriske aspektet skal gjøres rede for, skal symbolplanet tydeliggjøres ytterligere, der veien vil gå gjennom psykiateren Carl Gustav Jung (1875–1961) og den amerikanske litteraturforskeren Brian Johnston (1931-2013).

2.5. Symbolplanet – Carl Gustav Jung (1875–1961) og Brian Johnston (1931–2013)

Siden symbolet ifølge Goethe er uutgrunnelig og uuttømmelig, med en uendelig vev av konnoterende tråder springende ut fra seg, vil nødvendigvis et symbolplan se helt annerledes ut enn det konkrete planet. Mens man på det konkrete planet blir gitt en fabel, vil konnotasjoner og assosiasjoner som springer frem av fabelen på det konkrete planet være det som *skaper* symbolplanet. Mens det som går for seg på det bokstavelige, konkrete planet står klart for oss – da det er alt som utspiller seg på scenen – vil ikke det samme være tilfellet for symbolplanet, som kan beskrives som et skimrende overtonelandskap av konnotasjoner over planets melodilinjé.

Den som kanskje klarest kom til å hevde eksistensen av et symbolsk overtonelandskap, var den sveitsiske psykiateren Carl Gustav Jung (1875-1961), som med sine teorier om arketyper og det kollektivt ubevisste mente å vise hvordan drømmer, myter, sagn og eventyr, med alle deres skikkelser, er forbundet i en verdensomspennende vev der alt i prinsippet er forbundet med alt, uavhengig av personlige, nasjonale og kulturelle grenser. Ifølge Jung er dette en kilde vi alle er i kontakt med, rett og slett ved å være mennesker – ja, dette mytiske kulturlandskapet er på sett og vis *selve* det menneskelige:

Man vil komme sannheten nærmest hvis man forestiller seg at vår bevisste og personlige psyke hviler på et bredt fundament av en nedarvet og allmenn åndsdisposisjon, som er ubevisst som sådan, og at vår personlige psyke forholder seg til kollektivpsyken omtrent som individet til samfunnet. Men på samme vis som individet ikke bare er et helt enkelt, enestående og isolert, men også et *sosialt vesen*, slik er heller ikke den menneskelige psyke bare et helt enkelt og igjennom individuelt, men også et kollektivt fenomen. (...) Ut fra denne omstendighet må f.eks. den kjensgjerning forklares at det ubevisste – selv hos de folk og raser som lever fjernest fra hverandre – oppviser en ganske merkverdig overensstemmelse.⁷⁸

⁷⁸ Jung, *Jeg'et og det ubevisste*, 34.

Jungs teorier om det kollektivt ubevisste og arketyperne som lever «bakenfor» maskene *både* til skikkelsene som opptrer i våre betydningsfulle drømmer, *og* skikkelsene som opptrer i de betydningsfulle litterære verkene, har hatt en stor virkningshistorie både i kunst og academia i nyere tid.⁷⁹ Ifølge Jung, vil det bakenfor fabelens overflate finnes en uendelig vev av kollektivt ubevisste mønstre og arketyperiske skikkelser, og det er fra denne urkilden det levende kunstverket henter sin kraft.

En litteraturforsker som et godt stykke på vei følger Jung inn i et bakenforliggende symbolsk tekstlandskap, er Brian Johnston (1932-2013). Med sitt *supertekst*-begrep anskueliggjør han det som for denne oppgaven forstås som *symbolplanet*:

What I call the «supertext» - the store of cultural reference a poet or thinker can draw upon and from which is derived his or her own identity – is a rational, sane, traditional sphere of reference for an art; an ongoing human discourse which all major artists and thinkers take up, contribute to, and extend. [...] The major writer, like Ibsen, feels the importance of the supertext so keenly that he can see his contemporary world only in its terms. Instead of being relegated to a remote area of interest (scholarship), it is involved in the fabric of modern living; in personal relationships, in social realities, in political conflicts – all of which are more or less adequate as they reveal this universal content.⁸⁰

I tillegg til å gjøre Jungs tanker litteraturvitenskapelige, skiller Johnston seg fra ham ved å mene at superteksten er «a rational, sane, traditional sphere», altså i høyeste grad *bevisst*. Det Johnston legger i betydningen supertekst er altså forfatterens historiske, kulturelle, filosofiske, mytiske og arketyperiske referanser, som han gjennom sin direkte eller indirekte skolering har hatt tilgang til, og som han dermed langt på vei vil dele med sine lesere. Symbolplanet vi møter i denne oppgavens undersøkelser, er slik forstått bygget opp av det sene 1800-tallets kulturelle referanser; det være seg bibelen, verdenslitteraturen, folklore, eventyr, sagn, norrøn mytologi, gresk mytologi, musikk, kunst, filosofi, vitenskap, politikk – eller annet, der mulighetene for alle slags krysskoblinger vil være uendelige, slik det jo ligger i symbolets natur.

⁷⁹ Kittang, Aarseth. *Lyriske strukturer*, 184.

⁸⁰ Johnston. *Text and Supertext*, 77.

2.6. Allegorien

Etymologisk stammer ordet «allegori» fra gresk, «allos» som betyr «annet» og «agorein» som betyr «å tale» – altså: «å si noe ved å si noe annet».⁸¹ Tradisjonelt defineres allegorien som en utvidet metafor som i størrelsesorden kan være alt fra en setnings lengde til en hel roman. Middelalderens *Spillet om enhver* og John Bunyans *En pilgrims vandring* kan stå som berømte eksempler på slike utvidede metaforer.⁸² Det karakteristiske for disse tradisjonelle allegoriene, er at det brukes tegn og symboler med etablerte referenter. Hos Atle Kittang og Asbjørn Aarseth i *Lyriske Strukturer*, møter man langt på vei den tradisjonelle forståelsen av allegorien, men i en ny og moderne form. For samtidig som allegorien defineres som «[...] en litterær struktur der et abstrakt plan kommer til uttrykk gjennom et system av konkrete bilder»,⁸³ er den konkrete bildebruken i den moderne allegorien – i motsetning til middelalderens svært tydelige og konvensjonsbaserte bilder – skjult og subtil. Allegorien ligger som et mønster av nøkler gitt leseren «direkte eller indirekte»,⁸⁴ nøkler som kan lede frem til en kode inn i allegoriens verden.

En som går svært bredt ut i sin forståelse av allegorien som fenomen, er Angus Fletcher i *Allegory – a symbolic mode* (1964). Fletcher mener enhver tekst *kan* leses allegorisk, men samtidig er det viktig for ham å få frem at tekstene ikke *må* leses allegorisk: «The whole point of allegory is that it does not need to be read exegetically; it often has a literal level that makes good enough sense all by itself.»⁸⁵ Her skiller Fletcher to ulike lesninger, den naive og den sofistikerte. Mens den naive leseren bare får med seg den primære overflatehandlingen, får den sofistikerte med seg både overflaten *og* den underliggende, allegoriske meningen. Det er ikke alltid en teksts allegoriske lag registreres av leseren, men når det først blir registrert, vil det berike lesningen og gi en polyfon opplevelse. Allegorien for Fletcher kan langt på vei sies å bli et kontinuum, da enhver tekst vil ha en grad av allegori i seg, som han selv sier: Allegory [...] seems to be a many-sided phenomenon.»⁸⁶ Fletcher nærmer seg Dantes forståelse av det allegoriske, da alt som ikke befinner seg på det *bokstavelige* (litterale) nivået blir å betrakte som allegorisk. Det å skille det symbolske fra det allegoriske har, ifølge Fletcher, ingen hensikt da disse fenomenene glir inn i hverandre. Siden det for denne oppgaven vil være helt *nødvendig* å skille allegorien fra symbolet i tolkningen

⁸¹ NAOB, s.v. ”Allegori”, lest: 17.01.2023. [allegori - Det Norske Akademis ordbok \(naob.no\)](http://naob.no)

⁸² Rhetoric, s.v. “Allegory”, lest: 17.01.2023. [allegory \(byu.edu\)](http://byu.edu)

⁸³ Kittang, Aarseth. *Lyriske Strukturer*, 148.

⁸⁴ *Ibid.*, 149.

⁸⁵ Fletcher, *Allegory*, 7; Han støtter seg her til Northrop Frye.

⁸⁶ Fletcher, *Allegory*, 23.

av Fanny Wilton-skikkelsen, vil Fletchers allegoridefinisjon derfor bli for generell. Når det er sagt, vil hans vurdering av allegoriens *verdi* i noen grad være toneangivende for oppgaven – et tema som vil tas opp om litt.

2.6.1. Personifikasjonen

Selve bærebjelken i den tradisjonelle middelalderske allegoriseringen kan hevdes å være *personifikasjonen*.⁸⁷ Sjeledramaet – som formidlet riktig livsmoral, med hensikt å forberede middelaldermennesket på døden og det hinsidige – kan neppe tenkes uten omfattende bruk av personifikasjonen, der gjerne *alle* figurene hadde entydige, denotative roller. Det nevnte *Spillet om Enhver* fra ca. 1480 er et eksempel på et slikt drama, der personifiserte skikkelser som Enhver, Gud, Døden, Vennskap, Kunnskap, Dyd og menneskets fem sanser ble satt på scenen.⁸⁸ Kittang og Aarseth henter også frem dette allegoriske virkemiddelet:

Personifikasjonen er ifølge Kittang og Aarseths definisjon en «[m]etafortype der abstrakte begreper blir fremstilt som menneskelige vesener.»⁸⁹ De er ved dette punktet altså helt i samsvar med den middelalderske måten å forstå personifikasjonen på.

I et allegorisk «system av personifikasjoner»⁹⁰ vil karakterene ifølge Kittang og Aarseth ha et «abstrakt begrep» knyttet til seg, som i middelalder-allegorien. De går ellers ikke videre inn på hva de legger i «abstrakte begreper», men i denne oppgaven vil lesninger som forstår Fanny Wilton som en idé, en forestilling, et system eller en kraft personifisert kategoriseres som allegoriske. Det må i denne sammenhengen også nevnes at den allegoriske lesningen som vil bli presentert under kapittel 4, ikke vil være en lesning av *John Gabriel Borkman* som et «system av personifikasjoner», da et slikt system kun vil føre til at fortolkningsproblemet forskyves fra ett plan til et annet. Det vil kun være fru Fanny Wilton som skal leses og forstås allegorisk – i forstand *personifisering* av en kraft. Det å hente *denne ene karakteren* ut av det sosiale spillet på det konkrete planet, kan postuleres å bli nøkkelen til løsningen av Wilton-problemet.

⁸⁷ Personifikasjonen som allegorisk virkemiddel vil også være bærende for denne oppgavens forståelse av fru Wilton.

⁸⁸ Store norske leksikon, «Det gamle spillet om Enhver», 15.04.2021. [Det gamle spill om Enhver – Store norske leksikon \(snl.no\)](https://snl.no/Det_gamle_spill_om_Enhver)

⁸⁹ Kittang, Aarseth. *Lyriske Strukturer*, 272.

⁹⁰ *Ibid.*, 149.

2.6.2. Samuel Tayler Coleridge – «here comes a sail» versus «behold our lion»

Allegoriforståelsen i vår undersøkelse vil altså ligge i Samuel Taylor Coleridges *skille* mellom symbolet og allegorien. Synekdommen som viste seg helt essensiell i etableringen av symbolplanet, vil dermed få en avgjørende rolle *også* i defineringen av allegoriplanet. Igjen går vi til Coleridges sitat, men nå er også allegorien med:

The Symbolical cannot perhaps be better defined in distinction from the Allegorical, than that it is always itself a part of that, of the whole of which it is representative. – “Here comes a sail,” – (that is a ship) is a symbolical expression. “Behold our lion!” when we speak of some gallant soldier, is allegorical. Of most importance to our present subject is this point, that the latter (the allegory) cannot be other than spoken consciously; – whereas in the former (the symbol) it is very possible that the general truth may be unconsciously in the writer’s mind during the construction of the symbol; and it proves itself by being produced out of his own mind.⁹¹

Som vi allerede har vært inne på, er det synekdomiske *seilet* ekvivalent til symbolplanet, der *skipet* er ekvivalent til dramaets handlingsforløp – altså det *konkrete planet*. Symbolplanet er *synekdomisk* forbundet med det konkrete planet, og derfor vil disse to planene alltid måtte forholde seg til hverandre. Allegoriplanet, derimot, skiller seg ut, da det vil stå som et autonomt og kontrapunktisk plan *løsrevet* fra det konkrete planet. Ifølge Coleridge er nemlig allegorien *ikke* en del av det den symboliserer, noe vi ser av løve-soldat-koblingen, da den – til tross for en *konvensjonsbasert* kobling – er arbitrær. Løven er *ikke* en del av soldaten. Skulle man ha brukt et symbol på soldaten, kunne man for eksempel ha sagt «Behold our swords!» Men Coleridge vil her få frem *allegoriens* egenart, og viser det med den arbitrære «fristilte» løven som ikke er en del av det den representerer. Overført til denne oppgaven vil den allegoriske karakteren være som løven – ikke en *del* av det *hele* – og dermed heller ikke være en del av det sosiale spillet på det konkrete planet. En annen måte å si det på, er at den allegoriske karakteren vil stå *over* eller på *utsiden* av den sosiale virkeligheten og det sosiale spillet som foregår på dramaets konkrete plan (som løven: *ikke* en del av det hele). Først når en allegorisk karakter har blitt identifisert, vil et allegorisk *plan* kunne aktiveres, der en helt ny, abstrakt og tankebasert virkelighet oppstår utenfor dramaet som utspiller seg på det konkrete (bokstavelige) planet. Det er en slik allegoriforståelse den danske litteraturprofessoren Aage Henriksen synes å være inne på i *De ubændige* fra 1984: «Ibsen [har] skabt en slags figurer, der ikke har regelret *social eksistens*. De er nok personer, dog ikke riktig menneskelige [...] De bevæger sig på et overindividuellet plan [...]»⁹² Når en figur

⁹¹ Tambling, *Allegory*, 77. Coleridges collected works 5, *Lectures 1808-1819 On Literature II*, s. 417, 418.

⁹² Henriksen, *De ubændige*, 36, 37, (min kursivering).

ikke har «regelret social eksistens», og beveger seg på et «overindividuet plan», vil den sannsynligvis, i forlengelsen av Coleridge, forsøksvis kunne defineres som allegorisk.

2.7. Den allegoriske prosessen

Om en karakter er symbolsk eller allegorisk er ikke noe man kan slå fast uten en møysommelig undersøkelse. Jeg vil kalle denne undersøkelsen for den allegoriske prosessen da det nettopp er en prosess som beveger seg fra det konkrete planet, til symbolplanet og – om karakteren kan forstås allegorisk – over til det allegoriske dybdeplanet.

Som nevnt tidligere, var det allegoriske systemet i middelalderen et konvensjonsbasert tegnsystem, mens allegoriens moderne mønster, ifølge Kittang og Aarseth, ligger mer skjult i teksten og krever dermed «å bli dechiffret av leseren.»⁹³ Mønsteret er ifølge Kittang og Aarseth som *nøkler* gitt leseren av forfatteren «direkte eller indirekte»⁹⁴ – nøkler som kan lede frem til *koden* inn i allegoriens verden. For denne oppgaven vil det Kittang og Aarseth omtaler som nøkler kalles for *tegn*. *Det første steget* i den allegoriske prosessen vil altså være å argumentere for ulike tegn som peker mot at en karakter kan forstås allegorisk. Når dette er gjort, vil *andre steg* være å undersøke karakteren i lys av Coleridges skille mellom allegorien og symbolet – er karakteren som seilet i forhold til skipet, eller løven i forhold til soldaten?

2.7.1. Første del av prosessen: De allegoriske tegnene

Den allegoriske karakteren og det allegoriske planet er i min forståelse som nevnt ovenfor *frikoblet* fra det konkrete planet og symbolplanet, men veien mot en allegorisk «bestemmelse» – om en karakter skal kategoriseres som en allegori eller ikke – må likevel gå gjennom disse to sammenvevde tekstplanene. De allegoriske tegnene vil befinne seg på det konkrete planet – hvor det realistiske paradigmet vil fungere som en slags kalibreringsfaktor. En realistisk karakter som inngår i det sosiale spillet på scenen vil forventes å tale og opptre naturlig og virkelighetsnært, og ikke minst vil det forventes at den følger det virkelige livets logikk og beveggrunner. Brytes derimot *illusjonen* av realisme, ved at karakteren(e) viser en sterk avvikende adferd fra det konkrete planets «spilleregler» eller en eller flere sceniske hendelser viser seg så absurde at de regelrett sprenger grensene for hva som i det virkelige livet kan aksepteres, vil man nærmest presses mot å forstå karakteren innenfor et annet tekstlig plan – i det symbolske eller i det allegoriske.

⁹³ Kittang, Aarseth. *Lyriske Strukturer*, 149.

⁹⁴ *Ibid.*

Absurditeter og bisarre forhold, ja *brudd* med det realistiske paradigmet, kan altså sies å være tegn i teksten som peker mot det allegoriske. Litt mer spesifikt kan en absurditet vise seg der en karakter har eller får for mye makt i det dramatiske rommet i forhold til hva dens sosiale, økonomiske og kulturelle posisjon tilsier. Replikker som oppleves bisarre og scener som fremstår mystiske eller selvmotsigende – gjerne med opplagte symbolhandlinger – eller karakterer som knyttes sterkt til det mytiske, arketypiske, guddommelige og utenomjordiske, er alle tegn som får det hele til å trekkes mot det symbolske og potensielt det allegoriske. Jo flere merkverdigheter, absurditeter og mystiske trekk som viser seg jo tyngre vil «vektskålen» bikke mot allegorien.

Disse punktene må i en analyse vises, utdypes og forklares, før man kan gå videre i den allegoriske prosessen. Når man da har argumentert for at en karakter ikke kan forstås innenfor det realistiske paradigmet, og dermed ikke kan forstås som en realistisk karakter, men enten som symbolsk eller allegorisk, vil det neste steget i prosessen være å trekke inn Coleridges distinksjon mellom fenomenene.

2.7.2. Andre del av prosessen: Coleridges synekdoke versus allegori

Det første steget i prosessen har vist at karakteren vanskelig kan forstås realistisk da den bryter reglene for hva som kan aksepteres innenfor det realistiske paradigmet – karakteren må dermed forsøkes å forstås i et annet tekstuellet plan. Men fortsatt vil *det konkrete planet* spille en avgjørende rolle som «kalibreringsfaktor» i arbeidet videre med å finne ut om karakteren «bare» er symbolsk eller også kan forstås allegorisk. Dette har å gjøre med Coleridges synekdotiske symbolforståelse å gjøre: Har karakteren bindinger til det som foregår på det konkrete planet som *ikke* kan løses – det være seg familiært, sosialt, økonomisk eller på andre måter – ja, da er karakteren synekdotisk forbundet med det konkrete planet og dermed *symbolsk*. For å vise at en karakter kan forstås allegorisk, må det påvises at karakteren sosialt kan løsrives fra de andre karakterene og det sceniske spillet på det konkrete planet. Sagt på en annen måte: Karakteren kan forstås som en usynlig kraft, idé eller forestilling som drar og river og sliter i en eller flere av karakterene. For å kunne undersøke om karakteren kan frikobles fra det sosiale spillet på det konkrete planet, må en personifikasjon etableres, da det ikke er mulig å komme videre i tolkningsarbeidet uten å ha en idé om hva slags fenomen som skjuler seg bak den allegoriske masken. Denne kreative og litt intuitive delen av undersøkelsen vil være *grovmasket* i den forstand at man må ha en viss avstand til teksten for

å få på plass en allegorisk overblikksskisse. Ulike personifikasjoner kan settes opp mot hverandre, der helhetsblikket er nødvendig for ikke å havne i forhastede postuleringer. I noen scener kan nemlig flere allegoriske betydninger være mulig, men når man ser dramaet i fugleperspektiv vil det snart tre frem hva som er potensielt fruktbare lesninger. Den mer finmaskede *nærlesningen*, kommer først i neste del av prosessen.

Et steg to i forsøket på å løsrive karakteren fra det konkrete planet, er å undersøke det som kan kalles for vakuum-effekten. For skulle man forsøke å gjøre en symbolsk karakter allegorisk – ja, at karakteren *har* sosiale bindinger til det konkrete planet, men som har blitt oversett – vil dette kunne gi seg utslag i at det vil oppstå et slags *vakuum* omkring denne karakteren. Dette igjen vil ganske umiddelbart gi fortolkeren en sterk trang til å også ville allegorisere de omkringliggende karakterene. Den ene karakteren vil regelrett ta de andre med seg i det allegoriske dragsuget.⁹⁵ Om et vakuum derimot *ikke* skulle oppstå rundt den karakteren som er omgjort til en allegori, men at karakteren med sin oppgitte allegoriske betydning tvert imot oppleves som forklart og begripelig, vil det kunne indikere at man har med en allegorisk karakter å gjøre – altså et fenomen utenfor det synekdotisk-symbolske paradigmet.

I tillegg til vakuum-effekten, vil spørsmålet om det scenisk-sosiale spillet på det konkrete planet fortsatt består *etter* at karakteren er tatt ut, gjøre seg gjeldende. Faller deler eller hele dramastykkets hovedhandling sammen – at dramaet helt og holdent er avhengig av å ha denne karakteren (synlig og som en faktisk person) i det sosiale spillet – er det en klar indikasjon på at man har med en symbolsk og ikke allegorisk karakter å gjøre. Her kan igjen Solvejg i *Peer Gynt* stå som et eksempel: Forsøker man å allegorisere Solvejg ved å for eksempel hevde at hun er *kjærligheten* personifisert, vil hun i samme vending forvitte fra det konkrete planet; for hun er jo nå forvandlet til en usynlig kjærlighetens kraft, *Peers* kjærlighetskraft og -lengsel. Hun vil altså ikke være en del av det scenisk-sosiale spillet på handlingsplanet, og som en følge, vil Peers reise hjem igjen i femte akt være en reise som leder til ingen – altså ut i det tomme rom. Dette har sin forklaring i at Solvejg ikke kan være *både* kjærlighetskraften som drar ham mot noe eller noen å elske, og *samtidig* være den han dras mot. Det vil rett og slett være en karakter for lite i en slik lesning – Peer må jo ha noen å elske på det konkrete handlingsplanet.

⁹⁵ Forsøker man for eksempel å allegorisere Nora i *Et Dukkehjem* (1879) vil det oppstå et spenningsfelt hvor de øvrige figurene også må gjennomgå en allegorisk metamorfose for at ikke dramaets struktur skal gå fullstendig i oppløsning. Som regel vil slike fulle allegoriseringer bli vilkårlige og ha liten kunstnerisk eller akademisk verdi.

Når man har frikoblet karakteren fra det konkrete planet og bestemt at karakteren kan forstås allegorisk med en gitt denotativ betydning, vil et nytt tekstuellet plan realiseres – *det allegoriske planet*. Den allegoriske prosessen kan dermed her sies å være ferdig. Nå skal hele stykket nærleses i lys av at denne ene karakteren er en kraft som på en eller annen måte spiller seg ut *mellom* eller *i* de respektive karakterene. Her må det nevnes at den allegoriske karakteren og det allegoriske planet er koblet fra det konkrete planet, *ikke* symbolplanet. Det vil si at symbolplanet vil være virkende både på det konkrete *og* det allegoriske plan på en og samme tid. Et karakteristisk fenomen vil dermed oppstå ved at mange av symbolene vil dobbelteksponeeres, slik at en og samme gjenstand eller handling kan få vidt forskjellig symbolsk betydning på det konkrete planet og det allegoriske planet, der en klokke som kimer til bryllup på ett plan, for eksempel kan kime til gravferd på det annet. Dette vil vi se en rekke eksempler på i nærlesningen av *John Gabriel Borkman*-stykket.

2.7.3. Allegoriens verdi og estetiske vurdering

Diskusjonen om allegorien og symbolets verdi og estetiske vurdering, har frem til nå i den teoretiske klargjøringen langt på vei blitt holdt utenfor. Dette har sin forklaring i at det frem til nå har vært viktig å definere fenomenenes egenart og hvordan de for denne oppgaven skal forstås – hvor den estetiske diskusjonen og vurderingen fort kunne blitt et støymoment. Det betyr likevel ikke at den ikke har en plass i oppgaven, tvert imot: Skal en allegorisk lesning ha noen hensikt, må den kunne åpne dører til nye innsikter og gi noe tilbake til kunsten. For ikke å gå naivt inn i en allegorisk analyse, vil det være nødvendig å se på allegoriens verdi og estetiske vurdering i et historisk perspektiv.

Før romantikken var det et uklart skille mellom symbolet og allegorien, og «[i] antikken og i store deler av middelalderen ble betegnelsene i mange sammenhenger brukt om hverandre.»⁹⁶ Men mye på grunn av bibeleksegesens tradisjon – som for alvor startet med Origenes på 200-tallet – hadde nok allegorien den toneangivende posisjonen i litteraturen, kunsten og kulturen.⁹⁷ Men et paradigmeskifte mot slutten av det 18. århundret der «poetikken vant over retorikken»⁹⁸ bidrog til det man kan kalle for allegoriens «fall» og symbolets «fødsel». Romantikerne – med Johan Wolfgang Goethe og Samuel Taylor Coleridge som de

⁹⁶ Lothe, Refsum, Solberg., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 220.

⁹⁷ Store Norske Leksikon. «Origenes fra Alexandria» av Per Bjørn Halvorsen, 31.12.2020: [Origenes fra Alexandria – Store norske leksikon \(snl.no\)](https://snl.no/Origenes_fra_Alexandria)

⁹⁸ Kittang, «Symbol og metafor», 113-127.

viktigste talspersonene – så et behov for å bryte i stykker allegorien, som de mente var mekanisk, tilstivnet og tenkt, og parallelt løfte frem symbolet som tilsvarende ekte, rent, intuitivt og organisk.⁹⁹ Det var altså først i romantikken at et behov for å diskutere disse to fenomenenes verdi – og særlig i estetisk henseende – meldte seg. Mer spesifikt var det den konvensjonsbaserte formen for allegorisering – der alle symbolene og tegnene kunne overføres direkte til *en* og bare *en* mening – romantikerne gjorde opprør mot og betraktet som mekanisk og uestetisk. Oversatt og gjengitt av Kittang og Aarseth, får man her Coleridges estetiske nedvurdering: «allegorien [er] ikke [...] annet enn en oversettelse av abstrakte begreper til et billedspråk som i seg selv ikke er noe annet enn en blek avskygning av våre sanseobjekter...»¹⁰⁰ Allegorien var altså som et størknet klisjelandskap, slik romantikerne så det, uten mulighet for å reddes. Når det er sagt, har nedvurderingen av allegorien i senere tid blitt satt under sterkt press, der flere har gått romantikerne i rette i et forsøk på å revitalisere allegorien. Den allerede nevnte Angus Fletcher i *Allegory the theory of a symbolic mode* (1967) må sies å være en av disse stemmene. Han oppvurderer nemlig allegorien som litterær kunstform, og hevder den er en berikelse, ikke en devaluering.¹⁰¹ Atle Kittang og Asbjørn Aarseth går på sin side direkte i dialog med Samuel Taylor Coleridge, i et forsøk på å heve allegorien opp igjen til å være noe mer enn bare et pedagogisk, tilstivnet litterært virkemiddel – ved å hevde dens virkningsfulle, organiske og estetiske verdi i kunsten.¹⁰² Jeg vil også med min lesning av *John Gabriel Borkman* forsøke å vise at allegorien kan ha en verdi i form av å gi noe tilbake til kunsten.

3. Forskningen på fru Fanny Wilton

Hovedhensikten med dette kapittelet vil være å belyse hvordan Fanny Wilton-karakteren i forskningen har blitt tolket og forstått. Det er viktig å presisere at det kun vil være tolkninger som gir et klart bilde av fru Fanny Wilton-karakteren som her vil legges frem. En konsekvens av dette vil være at tidsrommet mellom 1900 og 1950 – med ett unntak – vil stå tomt. Dette kan ha sin naturlige forklaring i at *John Gabriel Borkman*-stykket ikke var blant Ibsens mest leste og studerte verk i perioden, noe Daniel Haakonsen så vidt nevner i *Ibsens realisme*

⁹⁹ Tambling, *Allegory*.

¹⁰⁰ Kittang, Aarseth, *Lyriske Strukturer*, 147.

¹⁰¹ Fletcher, *Allegory – the theory of a symbolic mode*.

¹⁰² Gjennom en analyse av Charles Baudelaires dikt «La-quelle est la Vraie» I *Lyriske Strukturer* viser Kittang og Aarseth til allegoriens organiske og naturlige form (s. 150); Andre viktige bidragsytere i den estetiske diskusjonen, er Paul de Man i “The Rhetoric of Temporality” (1969) og Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1928).

(1957): «John Gabriel Borkman er vel et av de minst påaktede mesterverker i vår litteratur». ¹⁰³ Noe forskningen foreligger selvsagt i tidsrommet, men – meg bekjent – uten inngående Wilton-analyser. ¹⁰⁴

Hvem fru Fanny Wilton er og hvilken rolle hun har i stykket, vil være hovedfokuset i møte med forskningen: Er hun et fordervet menneske, eller en varm og kjærlig person? Er hun et symbol på en kraft, en forestilling, en idé, eller er hun muligens en *allegorisering* av en kraft, idé eller forestilling? I tillegg til å belyse hvordan hun som karakter *i seg* har blitt forstått, vil en like viktig undersøkelse være å belyse hvordan fortolkerne forstår hennes relasjon til de andre karakterene – da det er i dette punktet fortolkningsproblemet for alvor eksponeres frem: Drar hun Erhart og Frida ut i fordervelse eller til liv og glede?

Tolkingene av fru Fanny Wilton vil karakteriseres ut ifra om hun forstås som en realistisk, symbolsk eller allegorisk karakter. Kategorien for «Fanny Wilton som realistisk karakter» vil videre deles inn i to underkategorier: Wilton forstått *negativt* og *positivt*. Som vi alt har pekt på, er det på grunn av selvmotsigelsen i karakteren at noen fortolkere tar parti med henne mens andre fordømmer henne, nettopp *derfor* vil en inndeling i negative versus positive syn på Wilton kunne være fruktbar. Som vi også vil se, vil ambivalensen knyttet til karakteren vise seg innad hos hver enkel fortolker, noe som følgelig vil komplisere en negativ-positiv-inndeling – men der hovedinntrykket vil være det avgjørende.

Fordelen med å kategorisere på denne måten er at *fortolkningsproblemet* vil stå i sentrum og at strukturene knyttet til dette vil bli langt tydeligere enn i en rent kronologisk fremstilling. Ulempen ved å ikke gjengi forskningen kronologisk er følgelig at den historiske utviklingen av forståelsen av karakteren ikke vil bli like åpenbar. Siden det er fortolkningsproblemet som utgjør undersøkelsens kjerne, blir dette likevel en naturlig kategorisering, men for å kompensere for det manglende strengt kronologiske overblikket, vil det til slutt bli gjort en sammenfatning med dette for øyet.

¹⁰³ Haakonsen, *Ibsens realisme*, 165.

¹⁰⁴ Omfanget av Ibsen-forskningen er så stor at det umulig lar seg gjøre å få den fulle oversikten, men i avhandlingen *Dødsdansen – Romantikk og modernitet i Henrik Ibsens John Gabriel Borkman* kommer Kamilla Aslaksen med en betraktning som langt på vei støtter mine manglende funn: «Eg vil hevde at kvinnene har ein så sentral plass i den dramatiske strukturen i *John Gabriel Borkman* at det må vere resultat av hundre års feillesing når deira funksjon, med få unntak, ikkje er påakta i forskningstradisjonen.» (1994, 108).

3.1. Fru Fanny Wilton som en negativ og realistisk karakter

Under denne delen skal jeg presentere lesninger som forstår fru Fanny Wilton innenfor det realistiske paradigmet og som videre er kritisk til henne, eller til og med fordømmer hennes karakter. Med tanke på at disse fortolkerne opplever fru Fanny Wilton hovedsakelig som en negativ skikkelse, vil spørsmålet om hvordan de tar stilling til det åpenbare *positive* ved henne, melde seg. Kommer fortolkningsproblemet opp til overflaten?

3.1.1. Hermann Weigand – *The modern Ibsen* (1925)

I 1925 kom den amerikanske forfatteren Hermann Weigand ut med en studie av Ibsens tolv siste skuespill i *The modern Ibsen*. I *John Gabriel Borkman* har Ibsen, ifølge Weigand, helt og holdent sluppet taket på det tendensiøse – her er det det menneskenes eksistensielle kår som står i høysetet. Det er nærmere bestemt en *elegi* over tre eldre menneskers individuelle, ødelagte eksistens – Borkman, Gunhild og Ella.

Det er hovedsakelig to handlingstråder som går gjennom hele stykket. Den første er Gunhild og Ellas kamp om Erhart, en kamp som er over etter tredje aktens teppefall, og da gjenstår den siste og kanskje viktigste: «the passing of Borkman.»¹⁰⁵ Weigand løfter frem storheten han mener vi får presentert hos de eldre kontra den yngre triangelen som fremstår mer som «skisser» i det dramatiske landskapet:

As we turn from the full-size portraits of the old people to the members of the younger set, the latter strike us as mere sketches, in comparison, diminutive at that. Frida, Erhard and Fanny Wilton might almost be creatures of a different world, as for what they have in common with their elders.¹⁰⁶

Det som omhandler Erhart, Fanny og Frida er ikke selve kjernen i stykket, og de har en slags ufullstendig klang over seg som den eldre triangelen fullender. Vår empati skal ifølge Weigand helt klart ligge hos de eldre, men samtidig skal man ha en viss forståelse for Erharts trang til å komme seg vekk fra det destruktive og ødelagte hjemmet. Og selv om Fanny Wilton løftes frem som den som helt klart kan støtte og hjelpe Erhart mot selvstendigjøring og frihet, blir hun sammen med de to andre sett på som en karakter uten tyngde og substans:

Yet about all three of them, from little Frida in her flimsy finery to the sophisticated divorcee, we feel a certain lightness and looseness of texture that sets them off against the older generation. These young people are not of the stuff out of which tragic fates are made. They lack the substance, the proportions,

¹⁰⁵ Weigand, *The modern Ibsen*, 359.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 373, 374.

the intensity which are indispensable to greatness. They lack even the strength and solidity of fiber out of which great illusions are woven.¹⁰⁷

Til tross for Wiltons «worldly wisdom»¹⁰⁸ og Fridas musikalske talent, kan verken de eller Erhart, ifølge Weigand, stå opp mot eller sammenlignes med Borkmans storhet.

3.1.2. Daniel Haakonsen – *Henrik Ibsens realisme* (1957)

I Daniel Haakonsens *John Gabriel Borkman*-analyse blir fru Fanny Wilton tildelt en sentral rolle – da det er hun som: «setter [...] hendelser i gang på flere forskjellige steder [...]».¹⁰⁹ Fortolkningsproblemet blir litt etter litt synlig i Haakonsen analyse da han viser seg ambivalent til selve Wilton-karakteren og hennes intensjoner. Erhart står ifølge Haakonsen i en lukket konflikt. På den ene siden står Gunhild og Ella med sine tyranniske krav som «må virke drepende på guttens selvstendighet.»¹¹⁰ Borkman på sin side er den som «redder» Erhart ut av deres *vampyriske* grep, men til ingen nytte: «Det Borkman oppnår, er å rive Erhart løs fra mor og tante for godt og overgi ham som et offer til fru Wilton.»¹¹¹ Alle fire – både Gunhild, Ella, Borkman og Wilton – har altså egoistiske hensikter når det gjelder Erhart. Men samtidig ser Haakonsen at «Det er [...] en gjerning av noen rekkevidde når fru Wilton planlegger en flukt sammen med Erhart.»¹¹²

Mens Haakonsen er ambivalent og usikker når det gjelder Wiltons intensjoner ovenfor Erhart, er han ikke i tvil når det gjelder Frida-karakteren:

Foldals unge datter Frida spiller for å underholde Borkman. En fraskilt frue, Fanny Wilton, har tatt seg av Frida Foldal og vil reise til utlandet med henne for å la henne studere. Men det er egentlig et påskudd. Student Borkman skal nemlig følge med som Fridas privatlærer, og det er ham fru Wilton ønsker en utenlandsreise med.¹¹³

Haakonsen hevder videre at Wilton kun bruker henne som en brikke på veien mot sitt egentlige mål – nemlig Erhart. Frida er ellers lite i Haakonsens søkelys, da det er Wilton og Erharts relasjon som er viktig for ham.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 374.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Haakonsen, *Henrik Ibsens realisme*, 119.

¹¹⁰ *Ibid.*, 135.

¹¹¹ *Ibid.*, 152.

¹¹² *Ibid.*, 135.

¹¹³ *Ibid.*, 118; Det må skytes inn at Haakonsens kommentar om at Frida spiller *Danse Macabre* «for å underholde» Borkman, er vanskelig å gå med på med tanke på at stykket er av de aller vanskeligste for instrumentet.

Haakonsens ambivalens knyttet til Wilton blir særlig synlig i forsøket på å beskrive hennes karakter: «Wilton har noe av Ellas varme kvinnelighet og noe av Gunhilds sans for prakt og livsutfoldelse [...]».¹¹⁴ Wilton er altså en syntese av tvillingsøstrenes gode sider, noe som må sies å være en karakteristikk som gir oss all grunn til å tro at Erhart skal bli godt ivaretatt i utlandet. Men paradoksalt nok er det, ifølge Haakonsen, tvert om «en legering som ikke lover godt for Erharts fremtid.»¹¹⁵ Han utdyper ikke dette videre, men det er tydelig at Haakonsen mener Erhart står i en klassisk lukket konflikt der det å bli værende i det borkmanske hjemmet betyr undergang og fordervelse, men der også turen til utlandet er et høyrisikoprojekt: «Erhart omhegnes av to kvinner på sin ferd mot liv eller død [...]».¹¹⁶

3.1.3. Aage Henriksen – *De ubændige* (1984)

Aage Henriksens dystopiske dom over *John Gabriel Borkman*-stykket er ikke til å ta feil av:

Enhver tilskuer kan med det samme se, at den oprejsning for tab af ære og lykke, som alle personerne håber på, ikke kan indtræffe. Utfaldet er givet, de må gå utrøstede i døden, og det er også hvad de gør.¹¹⁷

Det finnes ifølge Henriksen ikke forløsning, forsoning eller håp i Ibsens nest siste stykke. Jorderikets ånder gjennomsyrrer dramaets univers fra start til slutt, og det er advokat Hinkel – han som «beveger seg på et overindividuell plan»¹¹⁸ – som representerer selve det onde. Han har ved sin kraft infisert det borkmanske hjem: «[...] personerne i al deres forskjellighet beherskes af én bevidsthed, jordelementets ånd, der driver dem fremad gennem en udvikling, der er en langsom, metodisk forarming.»¹¹⁹ Altså går alle sakte, men sikkert mot sin egen ruin og undergang – mot jordens dødsrike. Wilton er den som viderefører den hinkelske forbannelsen – som hviler tungt og kvelende over Borkman-familien – ved å lokke med seg Erhart og Frida ut i et «flyktigt eventyr, som begynner og slutter efter fru Wiltons forudlagte plan.»¹²⁰ Ifølge Henriksen har Wilton en form for suverenitet i sin væremåte og språkføring som gir en følelse av at hun er hevet over de andre: Hun har ingen håpløse drømmer som de andre karakterene, kun ønsker og «overmål»,¹²¹ og «[h]un behersker til fullkommenhed

¹¹⁴ Haakonsen, *Henrik Ibsens realisme*, 152.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, 164.

¹¹⁷ Henriksen, *De ubændige*, 33.

¹¹⁸ *Ibid.*, 37.

¹¹⁹ *Ibid.*, 32.

¹²⁰ *Ibid.*, 35.

¹²¹ *Ibid.*, 36.

[...]»¹²² det sosiale spillet som de andre karakterene går under i.¹²³ For å oppnå sine mål bruker hun sitt mektigste våpen – nemlig språket. Hun er retorisk overlegen alle, og kan med sitt språkspill «løse og binde de andre [...]»¹²⁴ akkurat som hun måtte ønske det – «Hun er frigjort.»¹²⁵

3.1.4. Fredrik Engelstad – *Kjærlighetens irrganger* (1992)

I artikkelen «Lydende malm og klingende bjelle, John Gabriel Borkman – *kapitalisme og kjærlighetssvik*» (1992) hevder Fredrik Engelstad at skuespillets innrammende lydbilde med klingende bjeller både innledningsvis og avslutningsvis, må sees som en alludering til Paulus sitt brev til korinterne: «Om jeg taler med menneskers og englers tunger, men ikke har kjærlighet, da er jeg en lydende malm eller en klingende bjelle.»¹²⁶ Engelstad påpeker de klingende bjellenes melding om karakterenes tragiske skjebner ved å mangle det viktigste i livet – nemlig kjærlighet: «*John Gabriel Borkman* munner ut i en tomhet like fortvilende som den vi møter i Becketts skuespill.»¹²⁷

Selv om det ikke er Wilton Engelstad er mest opptatt av i sin analyse, gjør han en interessant observasjon av hennes *utenforskap* i forhold til de øvrige karakterene: «Med unntak av den erotomane Fanny Wilton er alle de viktige personene fanget inn i et nett av løgn og selvbedrag.»¹²⁸ Men det er ikke et positivt utenforskap man blir vitne til. Det at hun ikke er fanget, må forstås i sammenheng med at hun er totalt amoralsk og dermed ikke behøver å forholde seg til de andre karakterenes sosiale spilleregler. Engelstad er ellers kritisk til om Wilton – slik noen har hevdet – på noen måte kan sees på som en frigjører.¹²⁹ Uten at det direkte uttales, kan det virke som om Engelstads mening er at hun er like tom og overfladisk som en klingende bjelle.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ 1. Korinterbrevet kap. 13.

¹²⁷ Engelstad, «Lydende malm og klingende bjelle», 195.

¹²⁸ *Ibid.*, 193.

¹²⁹ Her er det Sandra Saari som eksplisitt får kritikk fra Engelstad. Siden inndelingen gjøres på tekstlige «plan» og ikke kronologisk, gir det seg utslag i at Saaris artikkel – som ble publisert i 1983 – gjennomgås *etter* Engelstads artikkel. Hennes lesning er nemlig realistisk og positiv.

3.1.5. Vigdis Ystad – «John Gabriel Borkman – historisk roman eller tidløs tragedie?» (1997)

I Vigdis Ystads tolkning av *John Gabriel Borkman* vies det liten plass til ungdomstrioen, noe som kan indikere at hun mener den delen av stykket ikke er av størst betydning. For henne er det for øvrig *tiden* som spiller hovedrollen: «Som tilskuere er vi vitne til en sammenhengende stillingskrig der det egentlige emne er menneskets forhold til tid og eksistens [...]»¹³⁰ For ungdommen sin del gir tiden seg utslag på to måter: For det første er verken Erhart eller Wilton opptatt av fremtiden, det er livet her og nå som er av betydning. Aldersforskjellen tas også opp:

Den skilte fruene som er syv år eldre enn sin unge venn, var i samtiden et tegn på en utpreget mesallianse. Dette er neppe forholdets viktigste kjennetegn i dramateknisk sammenheng. Aldersforskjellen mellom Fanny og Erhart viser nemlig at *tid* ikke betyr noe i relasjonen mellom dem.¹³¹

Ystad skiller seg fra de fleste andre Wilton-negative kritikere i dette punktet da aldersforskjellen nettopp er av faktorene som pleier å fordømmes, mens hun selv først og fremst er opptatt av å få frem karakterenes fornektelse av at tid eksisterer. Men Ystad er likevel ikke i tvil om at ungdommen må forstås negativt: «Ibsens fremstilling av trekanten Fanny-Frida-Erhart er klart ironisk, og kan neppe oppfattes som et positivt alternativ til den eldre generasjons livsform.»¹³²

3.1.6. Atle Kittang – *Ibsens heroisme* (2002)

I *Ibsens heroisme* (2002) er Atle Kittangs prosjekt utelukkende å løfte Borkman opp og frem som en heroisk skikkelse, og parallelt går han naturlig nok i rette med den «unisone fordøminga av Borkman».¹³³ I tråd med sin overbevisning om Borkmans storhet, går han til angrep på de respektive karakterene, hvor Fanny Wilton nok er den som i størst grad får passet sitt påskrevet.

Ifølge Kittang finner kjærlighetstematikken i *John Gabriel Borkman* sitt uttrykk i den kvinnelige sfæren. Når han i tillegg vurderer kjærligheten for å være uten særlig betydning i stykket, får det sitt logiske utslag i at kvinnene og deres prosjekter er av mindre verdi: «[...]»

¹³⁰ Ystad, «Historisk analyse eller tidløs tragedie?» 57.

¹³¹ *Ibid.*, 58.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Kittang, *Ibsens heroisme*, 281.

«mannsverdiane» (autonomi, dynamisk oppbrot, ekspansiv handling, forretningar) står mot «kvinneverdiar» (resiprositet, statisk innevære, intimitet, kjærleik).¹³⁴ I tillegg til at det «kvinnelige» versus det «mannlige» hierarkisk sett har ulik rangering, utkrystalliserer det seg også et slags verdihierarki innenfor den mannlige så vel som den kvinnelige sfæren: I den kvinnelige sfæren er Ella på toppen med sin varme kjærlighet, under henne står Gunhild som representant for den narsissistiske kjærligheten, mens den wiltonske, fysiske kjærligheten er den laveste: «Kort sagt: Fanny Wiltons kjærleik er snarare ei blind, omsynslaus og høgst ustadig makt enn ein moralsk og mellommenneskeleg verdi.»¹³⁵ Hos Erhart og Borkman, derimot, er det en tilsynelatende parallell prosess som foregår, da de begge viser en trang til å ville frigjøre seg fra den innestengte «stueluften», men mens Borkman ønsker å gå ut i arbeidet for å fullende sin storhet, velger Erhart – med det Kittang kaller for «udiskutabel ironi»¹³⁶ fra Ibsen sin side – «Wiltons vakre kropp»,¹³⁷ og ender dermed «[...] sørover (og nedover?) mot sanseleg velvære [...]»,¹³⁸ istedenfor å følge sin far «nordover og oppover».¹³⁹ Ellers er det som vi ser særlig hos *Wilton* at Kittang finner sitt hovedargument for at kjærligheten er av mindre betydning:

[...] den kjærleiken Fanny Wilton representerer, og som øver slik dragnad på Erhart at han ikkje har tanke for noko anna i heile verda, fungerer som eit motstykke til – ja, kanskje til og med som ei undergraving av – alle forsøk på å la kjærleiken vere kjerna i eit allment verdisystem og sigrande verdi i ein allmenn verdikonflikt.¹⁴⁰

Selv om Kittang mener Ella representerer den høyeste form for kjærlighet, er det liten tvil om hva han mener om kjærlighetsmotivet i sin helhet: Den er ikke av nevneverdig verdi, og det er langt på vei kvinnene som har stått i veien for Borkmans selvrealisering.

Kittang tar ikke Frida med i analysen når han uttaler seg om ungdommens oppbrudd, noe som kanskje gjør analysen mangelfull. Hun rangeres heller ikke inn i kjærlighetshierarkiet han bygger for kvinnene, noe som antyder at han nok ikke anser Frida som en særlig viktig karakter. Når det gjelder Wilton-problemet, hevder han, i likhet med Ystad, at det som kan

¹³⁴ *Ibid.*, 307.

¹³⁵ *Ibid.*, 298; I Bjørn Hemmers *kunstnerens vei* (2002) finner vi en tilnærmet lik betraktning, men noe mer neddempet. Han mener ungdommen viser en «hensynsløs selvishet» og at Wilton med sin siste replikk: «røper [...] nærmest en fatalistisk holdning: La komme hva komme vil, og la oss nyte livet mens vi kan.» (s. 500).

¹³⁶ Kittang, *Ibsens heroisme*, 308; At Wilton, Erhart og Frida tilsynelatende reiser jubelstormende ut i natten, blir av flere tolket ironisk, som vi allerede har sett hos Ystad.

¹³⁷ Kittang, *Ibsens heroisme*, 308.

¹³⁸ *Ibid.*, 309.

¹³⁹ *Ibid.*; Her må Kittangs snuoperasjon av «nord og ned»-uttrykket til «nord og opp» sies å være noe påfallende.

¹⁴⁰ Kittang, *Ibsens heroisme*, 299.

virke positivt ved henne «udiskutabelt»¹⁴¹ er ironisk. Turen til utlandet er bare en lett maskert katastrofe, og kan ikke sees på som et positivt motsvar til den eldre generasjonens stagnasjon.

3.1.7. Ivo de Figueiredo – *Mennesket og Masken* (2010)

I sin Ibsen-biografi legger Ivo de Figueiredo seg langt på vei på den samme dystopiske linje som Henriksen, ved å hevde at Borkman går under «i impotens og desillusjon».¹⁴² «Hos Ibsen blir heller ikke det dionysiske forløst [...]»,¹⁴³ hevder Figueiredo – som vil si at Wilton, Erhart og Fridas reise *ikke* er en antitese til det korrumperte livet i det borkmanske hjemmet, men vel heller en forlengelse av det:

Sikkert er det at skuespillet er blant Ibsens mørkeste dramaer, og det er utvilsomt hans kaldeste. [...] Det kan saktens synes vanskelig å finne fram til en positiv lesning av dette stykket.¹⁴⁴

Fortolkningsproblemet blir tydelig hos Figueiredo idet han kommenterer at ungdommens reise til sydligere strøk «i det ibsenske univers er synonymt med lys og livsglede.»¹⁴⁵ På den ene siden er altså ungdommen fordervet, på en annen side er de egentlig et symbol på det livsbejaende. Men likevel konkluderer Figueiredo med at ungdommen må forstås negativt: For det første er Erhart kun opptatt av å nyte Wiltons kropp, og «det skal godt gjøres å se Erhart som representant for fremtiden [...]. For det andre slutter faktisk ikke dramaet med de unges oppbrudd i slutten av tredje akt».¹⁴⁶ Figueiredo støtter sin påstand om ungdommens prosjekter som negative ved å peke på at det er «de gamles drama»,¹⁴⁷ ikke de unges. Ungdommen er ikke særlig viktig for stykket, men «De unges flukt river grunnen bort under føttene på de gamle.»¹⁴⁸

3.1.8. Anne Marie Rekdal – *Ibsens to kvinner* (2012)

I Anne Grete Rekdals *Ibsens to kvinner – fra Catilina til Når vi døde vågner* (2012), får vi et feministisk blikk på *John Gabriel Borkman*. Ella og Gunhild står i fokus for analysen, og de to aldrende kvinnene bruker de skitneste knep i kampen om Erhart – og det er først med

¹⁴¹ *Ibid.*, 308.

¹⁴² De Figueiredo, *Mennesket og Masken*, 616.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, 612, 613.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 614.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 615.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, 611.

Fanny Wiltons entré at kampen mellom dem får en ende.¹⁴⁹ Rekdals lesning skiller seg fra de andre som er gjort rede for, ved at hun viser seg mer ambivalent enn direkte fordømmende når det gjelder Wilton. Hun mener Wilton er «tidens nye, frie kvinne»¹⁵⁰ som ikke bryr seg om en manns kjærlighet eller har noen videre behov for eller ønsker om egne barn – to faktorer som jo for den eldre generasjonens kvinner er *selve* svaret på livets lykke. Men til tross for at hun har frigjort seg fra det konvensjonelle borgerlige ekteskapet, kan man ikke, ifølge Rekdal, tolke henne utelukkende positivt. Fanny Wilton og Erhart er først og fremst materialistiske – det er begjæret som står i høysetet, ikke kjærligheten, og det er Fannys økonomiske kapital som gjør det mulig for dem å reise. Fanny kan nyte Erharts ungdommelighet, og Erhart kan nyte friheten og erotikken i visshet om at han er økonomisk trygg.

Wilton har ellers vært en dobbeltmoralisk fostermor for Frida: «På den måten har hun skaffet en ytre akseptabel ramme for omgangen med Erhart [...]»¹⁵¹ Rekdal forstår også Wiltons antydninger om Fridas rolle som reserveelsker for Erhart som et reelt utspill: «Fanny er selv pragmatiker i kjærlighetslivet. Kjærligheten varer så lenge den varer, og det er hennes begrunnelse for at Frida reiser sammen med dem.»¹⁵² Det er dermed slettes ikke sikkert at ungdommens løsning er god, og det er ifølge Rekdal sannsynlig at Erhart går inn i et nytt fangenskap: «Erhart reiser med den kvinnen han begjærer, men som i alder nærmer seg hans egne to mødre, og knytter seg på nytt til en morsskikkelse.»¹⁵³ At Wilton er nær Gunhild og Ella i alder er kanskje å ta litt vel i, men hovedkonklusjonen blir uansett at dramaet ikke kan være noen «lovsang til sann romantisk kjærlighet som en fortsettelse av de idealistiske Ibsen-drama.»¹⁵⁴

3.1.9 Jørgen Haugan – *Dommedag og Djevelpakt* (2017)

Jørgen Haugans lesning av *John Gabriel Borkman* kunne langt på vei ha blitt plassert under en symbolsk lesning, da han er helt klar på at det er i det mytiske spillet bakenfor det realistiske overflatedramaet at stykkets egentlige handling utspiller seg.¹⁵⁵ Symbolplanet blir for fullt aktivert i hans lesning, men dette til tross, blir *fru Fanny Wilton* tolket tendensiøst og

¹⁴⁹ Rekdal, *Ibsens to kvinner*, 159.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 164.

¹⁵¹ *Ibid.*, 162.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Haugan, *Dommedag og Djevelpakt*, 509.

realistisk – og han er nådeløs i sin dom. Gjennom henne advarer Ibsen både sin egen tid, men også fremtiden om kvinnefrigjøringens potensielle negative virkninger:

Med Fanny tegner han [Ibsen] et skremmebilde av en moderne, frigjort kvinne, på den måten at hun gjentar mannens kjærlighetsforbrytelser. Hun står ikke for et alternativ, men repeterer den mannlige selvrealisering. I *John Gabriel Borkman* fremstiller Ibsen to storforbrytere i ett drama, en kvinnelig og en mannlig – den første med fremtiden foran seg.¹⁵⁶

Det er altså Borkman og Wilton som settes opp som stykkets største «forbrytere». Ut ifra Haugans utskjelling av Wilton må man nesten tro at kvinnene – som den nye herskeren etter mannen – har tatt den djevelske pakten til nye høyder. Wilton er nemlig ifølge Haugan en løgnaktig, erotoman heks som kun har ett mål for øyet: Å utnytte Erharts erotikk. Og ikke nok med det, denne typen kvinne har visst ekspandert med årene: «Det var kanskje ikke så mange Fannyer i 1890-årene, men senere er tallet eksplodert.»¹⁵⁷ Haugan presenterer ikke noe belegg for denne påstanden, og det lar seg vel heller ikke gjøre, ettersom han ikke presenterer noen klare kriterier for hva som skal til for at en moderne kvinne skal kunne regnes som «en Fanny».

Haugan går også hardt ut mot forskere som mener at Wilton er et lysglimt i et ellers mørkt og trist univers:

Det har vært alminnelig i nyere tid å betrakte Fanny som et positivt ungdommelig og kjærlighetsfylt alternativ til de to eldre kvinners egoistiske behov. Men det må rubriseres under kategorien moderne feministisk ønsketenkning.¹⁵⁸

Det er kritikkverdig at Haugan slår fast dette uten å gå i dialog med noen av forskerne som er positive til fru Wilton. Når det er sagt, viser han seg observant med hensyn til Wiltons selvmotsigende karakter, som han mener kan lure oss tilskuere til å tro godt om henne. Et narrespill Haugan for øvrig mener å ha avslørt:

Det er med heksen Fanny liksom det var med Rebekka West at hun presenterer seg selv på beste vis, slik at tilskuerne lett blir narret til å tro på den fasaden hun fremviser. Først til sist, da alle brikkene er falt på plass, kan man tilbakeskuende se hvordan hele hennes opptreden er et skuespill i skuespillet. Liksom Rebekka lyver hun over en lav sko. I Ibsens reginote står det at hun er i «tretiårene», men selv sier hun at hun er 30 år. Hun lyver seg altså yngre enn hun er.¹⁵⁹

¹⁵⁶ *Ibid.*, 536.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, 528.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 527.

Her får vi Haugans løsning på fortolkningsproblemet – nemlig *etterpåkløskskapen*. Underveis i spillet tror man gjerne godt om Wilton, men når sceneteppet faller, faller også alle brikkene på plass og sannheten åpenbarer seg for oss – hun er en heks! Det kan nok diskuteres om en kvinnes pynting på alderen kan kategoriseres som lyving, eller om det heller faller inn under kategorien «sjarmerende sjangerforventning» for en kvinne i en viss alder. Georg Brandes var i alle fall i sin tid av Haugans diametralt motsatte oppfatning:

Og hvor fint det lille Træk, at hun af Ibsen præsenteres os som en Dame i «Tretiaarene» altsaa over de Tredive; men da hun selv et eneste Sted omtaler sin Alder, erklærer hun Erharts Moder: «Idelig har jeg mindet ham om, at jeg er hele syv Aar ældre end han» [...] Hun glemmer en Del Aar.¹⁶⁰

Der Haugan er overbevist om hennes kyniske og ondsinnede hensikter ved å lyve om sin alder, mener altså Brandes tvert om; Wilton viser seg elegant og sofistisert i sin måte å pynte litt på fasaden. At *Haugan* mener fru Fanny Wilton er en giftig og skruppelløs kvinne, er hevet over enhver tvil, men at *Ibsen* har ment å fremstille henne slik, er ikke uten videre godtgjort ut fra den tolkningen han presenterer.

3.1.10 Sammenfatning av de realistiske og negative lesningene

Slik jeg vurderer det er det ingen som løser fortolkningsproblemet knyttet til Wilton – da selvmotsigelsen i karakteren og reisen Wilton, Erhart og Frida drar ut på, fortsatt er bestående. Som vi har sett, fremstilles hun som en verdensvant kvinne som er retorisk sterk og mektig, men hun er samtidig farlig, ja en heks som Rebekka West. Hennes overerotiske og erotomane karakter blir løftet frem av flere fortolkere, der hun moralsk kritiseres av noen, mens andre fordømmer henne. I den grad Wilton-karakteren kan tolkes positivt, må dette anses, ifølge flere av fortolkerne, som ironisk fra Ibsen sin side.

3.2. Fru Fanny Wilton som en positiv og realistisk karakter

I lesningene jeg har kategorisert som «positive og realistiske» forstås Fanny Wilton som en moderne, sterk og frigjort kvinne, idet hun drar Erhart ut av dysfunksjonelle og ødelagte

¹⁶⁰ Brandes, «Ibsens Bog».

familieforhold, og Frida ut av sin lave samfunnsklasse hvor hun ikke har muligheter til å realisere sitt kunstneriske potensiale. Men hvordan forholder disse lesningene seg til det wiltonske fortolkningsproblemet? Det at hun som person fremstår som livsbejaende og kraftfull, men i ord og handling opererer langt ut over moralkodene? Det at hun redder begge ungdommene ut av håpløse livssituasjoner, men i samme åndedrag fører dem ut i nye katastrofer? Tar man Wilton på ordet, skal Erhart først ha et erotisk forhold med henne selv, før han, når de begge er leie av hverandre, kan kaste seg i Fridas favn. Hvordan skal man i en realistisk, positiv lesning egentlig forsvare dette forholdet og denne trioen?

3.2.1. Sandra Saari – “The female positions in *John Gabriel Borkman*” (1983)

Det er hos Sandra Saari man møter det første store forsvaret for fru Fanny Wilton-karakteren. Hun går imot de tidligere negative tolkningene, da hun mener å ha en klar innsikt i det som andre har omtalt som en katastrofal reise:

Frida is part of [the] journey because lover’s gratification is not its sole goal. The nurturing of Friday’s [sic] musical gift, which Frida displays in her small part at the beginning of Act Two, and the mentoring of Frida’s development into a self-determining adult, play a significant role in that journey south.¹⁶¹

I forsvaret av Fanny Wilton går veien gjennom den musikalske, 15-årige Frida. Turen sørover er i denne tolkningen *ikke* først og fremst en elskovstur for Wilton og Erhart, det er frigjøring og selvrealisering for Frida som står i høysetet. Fanny er en slags morsskikkelse, men også en frigjørerske idet hun tar den sosialt sett laverestående piken «under sine vinger» med mål om å hjelpe henne opp og frem. For det første hjelper hun Frida ut av de vedtatte kjønnskonvensjonene – hvor hennes *egentlige* samfunnsoppgave er å gifte seg og videre få barn – for det andre sørger hun for at Frida får muligheten til å foreta en klassereise, og for det tredje gir hun Frida anledningen til å gjøre en musikalsk karriere.¹⁶² Kort sagt: Fanny Wilton er tvers igjennom *god*, og blir selve bildet på den feminine moderniteten. Fridas fremtid med Fanny Wilton som hjelper, er dermed, ifølge Saari, fylt med håp. Og Wilton og ungdommens oppgjør kulminerer med Foldal som gjennom sin hinking bærer bud til den eldre generasjonen: De unge verken *er* eller *ønsker* å være bundet og fanget under disse «crippling

¹⁶¹ Saari, ”The female positions in John Gabriel Borkman”, 178; Bjørn Hemmer *I Ibsen – Kunstnerens vei* (2002) er et godt stykke på vei enig med Saari, selv om han nok i større grad enn henne også ser baksidene ved reisen: “Frida skal få muligheten til å dyrke sitt talent – etter alt å dømme i en varmere verden enn den han [Foldal] og menneskene på den rentheimske familiegården ferdes i.» (s. 520).

¹⁶² Saari, ”The female positions in John Gabriel Borkman”, 178, 181.

belifes [...] in the concept of the ideal woman.»¹⁶³ – de skal ut og leve et rikere og bedre liv enn sine forfedre.

Wilton frigjør altså Erhart fra moren, tanten og farens maktgrep.¹⁶⁴ Hun viser vei inn i fremtiden, og med sin seier over Gunhild, Borkman og Ella, sier hun farvel til det gamle patriarkalske samfunnet, samtidig som hun hilser det moderne velkommen.¹⁶⁵ Noen feministisk Nora-skikkelse er Wilton ifølge Saari derimot ikke, da hun allerede *er* skilt og har kommet styrket – om enn en smule desillusjonert – ut av skilsmissen. Wiltons feministiske prosjekt består hovedsakelig i å hjelpe Frida frem i en verden der det fremdeles var dårlige kår for kvinner som gikk andre veier enn den tradisjonelle. Kanskje kan man si at Saaris Wilton er et bilde av Nora et par år ned i veien – styrket og lutret av livets barske realiteter, og motivert til å bruke sine innsikter for å hjelpe andre?

Saari kommer ut med Wilton som en utelukkende positiv karakter. Men for å komme dit må hun omgå Wiltons åpenbare erotiske sider, først da klarer hun å skape et forholdsvis idyllisk bilde av at det er en slags idealistisk fundert mor-far-barn-konstellasjon som drar ut i verden. Problemet for Saaris tolkning blir tydelig i Gunhilds replikk der hun med et «ondt smil» (137) antyder Fridas gryende erotikk: «Fru Wilton, – tror De at De gjør riktig klokt i å ta denne unge piken med?» (137) Med en gang Gunhild nevner Frida som en mulig partner for Erhart, er temaet etablert i dramaet – og man tvinges til å på en eller annen måte forholde seg til det, noe Saari kan kritiseres for ikke å gjøre.¹⁶⁶ Realiteten blir dermed at Saaris tolkning faktisk forsterker det antydde incestuøse, ved at Erhart først skal være en omsorgsfull stefar for Frida for så å bli hennes elsker.

3.2.2. Robin Young – *Time's disinherited children* (1988)

I *Time's disinherited children* (1988) gjør Robin Young en studie av barnas roller i Henrik Ibsens skuespill, hvor han hevder at Erharts skjebne som hovedkarakterens eneste sønn, er det mest sentrale i stykket. Selve klimakset i dramaet kommer i punktet hvor de unge annonserer at de skal ut i den vide verden for å leve ut lykken.¹⁶⁷ Med ungdommen på den dramatiske

¹⁶³ *Ibid.*, 173.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 180.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 183.

¹⁶⁶ Jfr. det dramatiske prinsippet om “Tsjekhovs pistol”: Ifølge Tsjekhov må en pistol som har entret scenen på et eller annet tidspunkt avfyres, hvis ikke er dramaet mislykket.

¹⁶⁷ Young, *Time's disinherited children*, 190.

scenen befinner skuespillet seg, mener Young, i det realistiske landskapet, men idet de drar ut i den store verden, og de eldre står igjen, bryter dramaet over i det symbolske.¹⁶⁸

Fru Fanny Wilton blir altså forstått innenfor det realistiske paradigmet, og i Youngs tolkning har hun en avgjørende og viktig rolle siden det er hun som forløser Erhart. Ikke bare er hun vakker og tiltrekkende, hun innvier ham også i et moderne tankesett som skiller seg diametralt fra de verdier han er vokst opp med i det borkmanske hjem. Og det er nettopp dette som skal gjøre Erhart handlekraftig nok til å ta det livsavgjørende valget om å bryte de familiære båndene.¹⁶⁹

Young gjør videre en uventet og original vri i sin analyse av ungdommen: Der hvor Erhart og Frida av fortolkere svært ofte blir forstått som ofrene, er det hos Young *Fanny* som blir satt inn i en tenkt offerposisjon: «Is there not an implication here that the patterns of the past may be repeated, that Fanny may someday be used as Ella and Erhart himself have been used?»¹⁷⁰ Med dette deterministisk-feministiske utspillet, kan Youngs tolkning av Fanny virke noe paradoksal. Kan en så sterk kvinne la seg utnytte? Med tanke på at hun ifølge Young redder Erhart ut av en fastlåst konflikt, er det lite trolig at hun senere vil la seg utnytte av noen. Denne fortolkningsmessige vrien kan også hevdes å gå litt for langt utover stykkets rammer. En annen kritikk som kan rettes mot Young er at Frida-karakteren ikke blir medregnet i ungdomstolkningen, kanskje fordi det blir vanskeligere å fremstille Wilton som et offer om man tar Frida med i «regnskapet». Helhetlig sitter man hos Young igjen med en original og sympatisk, men kanskje ikke helt tilfredsstillende lesning av fru Fanny Wilton

3.2.3. Kamilla Aslaksen – *Romantikk og modernitet* (1993)

Kamilla Aslaksen løfter i sin hovedoppgave frem Wilton som en sentral karakter «i lys av teorien om ein framveksande, forvirrande modernitet.»¹⁷¹ Med sin erotisk frigjorte figur, utfordrer Wilton Ibsens tidligere «seksualnevrotiske»¹⁷² protagonister: «Utan å blunke stikk den fråskilde kvinna av med den ti år yngre Erhart Borkman; ein mesalliance av dimensjonar.»¹⁷³

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, 189.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 190.

¹⁷¹ Aslaksen, *Romantikk og modernitet i Henrik Ibsens John Gabriel Borkman*, 118.

¹⁷² *Ibid.*, 106.

¹⁷³ *Ibid.*

Aslaksen kritiserer ellers den tidligere Wilton-forskningen som tolker Wilton utelukkende som en negativ karakter.¹⁷⁴ Aslaksen er i motsetning til de fleste andre kommentatorer av den oppfatningen at Wilton lyser opp et ellers dystert og mørkt univers: «Ho bryt opp og gir plass til fleire stemmer».¹⁷⁵ Det feministiske perspektivet hos Aslaksen befinner seg i et spenningsfelt, der hun hevder Wilton peker inn i fremtiden, og på den måten fungerer som en antitese til Ella og Gunhild, som begge står fast i de fortidige, patriarkalske konvensjonene. I henne får Ibsens dikterkraft et moderne uttrykk:

I den unge Ibsens skodespel er det *idealist* som ser lenger enn kvardagen, som løftar blikket mot noko betre. I *John Gabriel Borkman* er det ei erotisk og kjenslemessig medviten kvinne, med kjærleik til livet og eit utprega *realistisk* temperament, som vrir blikket utover og opp. Slik blir den jordnære Fanny Wilton til «idealist» i det ho tillet livet å ekspandere.¹⁷⁶

Wilton er altså utpreget realistisk og positiv. Hun har en helt ny måte å se virkeligheten på, noe som utvider livets spillerom; der hvor Borkman, Ella og Gunhild er fastfrosset og befinner seg i selvpåførte fangenskap, er Wilton frigjort. Dette viser seg særlig i sistereplikken, hvor Wilton hevder både menn og kvinner er «ubestandige». Nettopp i dette ene begrepet «ubestendig» ligger, mener Aslaksen, det tematiske tyngdepunktet for stykket i sin helhet: Innsikten om mennesket som omskiftelig er jo motsatsen til Gunhild og Ella, som på hver sin måte har stivnet til både i liv og tankesett. Wilton blir det dynamiske elementet som får tingene til å skje på den dramatiske scenen: «Dei siste orda hennar før den famøse sydenreisa får heile skodespelet til å vakle.»¹⁷⁷ Akkurat i dette punktet settes alle karakterene i bevegelse på en og samme tid. I de første tre aktene har dramaet utspilt seg enten i første etasje hos Gunhild eller i andre etasje hos Borkman, men i øyeblikket Wilton drar med seg Erhart og Frida forsvinner alle ut av det rentheimske hjemmet. Aslaksen påpeker her eksplisitt fortolkningsproblemet: «Dette er den rørsla som alltid gir store vanskar i fortolkningsarbeidet.»¹⁷⁸ Hennes løsning på problemet er, som hun selv sier, å se på Fanny Wiltons *funksjon* heller enn å spekulere i hva som skjer med Wilton, Erhart og Frida: «Sanninga er at vi ingenting veit om korleis denne reisa endar.»¹⁷⁹ Den dramatiske «floken» er altså, ifølge Aslaksen, ikke mulig å løse.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 117.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, 134.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 118.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 92.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 117.

Idet Aslaksen beveger seg fra det feministiske perspektivet til det sjangerironiske aspektet – der hun mener Ibsen leker med tragedien og komediens konvensjoner – får hun utfordringer med Wilton-karakteren. Den positive vinklingen hun litt tidligere proklamerte blir vanskelig å forsvare ved at hun uansett må ta stilling til fortolkningsproblemet og trioens dramatiske utgang. Det sjangerironiske manifesterer seg, hevder Aslaksen, på flere ulike plan i skuespillet, og hos ungdomstrioen kommer det nettopp frem ved at de «rette» *ikke* får hverandre:

[I] *John Gabriel Borkman* forsvinn dei elskande midt i handlinga, og den passende kvinna for Erhart, Frida Foldal, er med på turen som andreelskarinne.»¹⁸⁰

I en klassisk komedie hadde stykket endt i en durstemt bryllupsfest hvor Frida og Erhart hadde fått hverandre.¹⁸¹ Istedenfor ender det hele ut i en «mesallianse av dimensjonar».¹⁸² Og akkurat i dette analysepunktet kommer den wiltonske selvmotsigelsen klart til syne; for det livsbejaende og kraftfulle Aslaksen tidligere har løftet frem som positivt ved Wiltons karakter, er egenskaper som i relasjonen med Erhart og Frida blir destruktive og umoralske. Ser man utelukkende og isolert sett på hennes karakter er hun positiv, men idet hun inngår i en interaksjon med de andre karakterene blir hennes individuelle, gode sider utfordret ved hennes prosjekter som «har sine skjøre sider.»¹⁸³

3.2.4. Frode Helland – *Melankoliens spill* (1997)

Frode Helland løfter frem skuespillets «svarte galle»: «Hensunket i dyp melankoli synes Ibsens tekst å kontemplere livet som *dødsdans*.»¹⁸⁴ Men tross melankoliens sentrum for Hellands undersøkelse, finner han tilsynelatende et lysglimt i ungdommens opprør og tvillingsøstrenes forening over Borkmans lik, men kun tilsynelatende; for sannheten er at disse små livsgledesøyeblikkene nok bare er forbigående: «*John Gabriel Borkman* fremstiller, fra sin begynnelse av, en verden som bebos mest adekvat av *liket*, men hvor det i selve fremstillingen av bildet likevel er et visst liv.»¹⁸⁵ Ved å hevde at stykket ikke bare har

¹⁸⁰ *Ibid.*, 49.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, 106.

¹⁸³ *Ibid.*, 140.

¹⁸⁴ Helland, *Melankoliens spill*, 355.

¹⁸⁵ *Ibid.*, (min kursivering).

dødsdriften i fokus, men at karakterene også er levende *lik*, ender Helland i en sjeldent mørk og dyster forståelse av stykket.

Helland gjør en kort refleksjon rundt tidligere lesninger og forståelser av fru Fanny Wilton og Erharts forhold:

Fordi det så åpenbart er en mesallianse som bryter flere sentrale normer i det borgerlige samfunn (også i dag), har forholdet, og især Fanny Wilton, blitt fordømt av stykkets fortolkere. Selv om man ikke har delt styrken i Gunhilds kritikk, har man ofte i mer akademiske vendinger levnet forholdet og den fraskilte fruens liten ære.¹⁸⁶

Denne måten å forstå forholdet på, ønsker Helland å moderere. Demoniseringen av Fanny Wilton, mener Helland, vitner om fortolkere som ikke har forstått kompleksiteten i den språklige og retoriske kampen som går for seg på den dramatiske scenen.¹⁸⁷ Tross den hedonistiske holdningen Wilton og Erhart viser til livet, dømmer ikke teksten over dem, og dermed ønsker heller ikke Helland å være moraliserende. Han godtar de amoralske forholdene, og tar Fanny like godt i forsvar da han mener det er Gunhild som retorisk legger opp til Wiltons sjokkerende svar når hun med «et ondt smil» (137) sier til henne: «tror De, at De gjør riktig klokt i at ta' denne unge pigen med?» (137) Det er Gunhild som her viser seg ondsinnet og korrump, og Wilton kan dermed ikke annet enn å svare «halvt ironisk, halvt alvorlig» (137) for å helskinnet kunne komme seg ut fra det borkmanske dødsriket. På en annen side kan Helland *ikke* støtte seg til den moderne feministiske positive tolkningen og forståelsen av Wilton, her i en direkte kritikk til Sandra Saari: «Motsetningsfylde i scene og replikk umuliggjør [...] det like enkle syn at Fanny Wilton representerer en utvetydig positiv, nesten utopisk karakter [...]»¹⁸⁸ Som Aslaksen mener også Helland at man ikke kan spekulere i den flyktende ungdommens skjebne – om det går godt eller ikke, gir ikke stykket svar på: «Dette er [...] å spekulere langt ut over det teksten gir opplysninger om.»¹⁸⁹

Det er Wilton og Erharts kjærlighet – vel å merke «en fysisk betont kjærlighet»¹⁹⁰ – som er i sentrum for Hellands analyse:

Bildet av Fanny og Erhart framstiller mennesker som er villige til å følge sine drifter og følelser hinsides den snevre moral. Hedonismens overskridende kraft er også et aspekt ved stykket.¹⁹¹

¹⁸⁶ *Ibid.*, 328.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 330; her er det særlig Aage Henriksen som får kritikk.

¹⁸⁸ Helland, *Melankoliens spill*, 331.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, 328.

¹⁹¹ *Ibid.*, 331.

Hvor Saari alene har Wiltons rolle som Frida og Erharts frigjører i fokus, er Hellands blikk rettet mot Wiltons *erotikk* og hennes elskovsforhold til Erhart. Det grensesprengende ved erotikken og dens kraft er det som tematiseres og uttrykkes gjennom disse to karakterene, og Helland påpeker videre realismen i forholdet:

Nettopp motsetningsfylde ved de unges avreise er vel også det som muliggjør et slags positivt syn på den. Den fremstår ikke som ren påstand, tom utopi, men som reell menneskelig handling, med sine iboende muligheter for nederlag. Det kan jo godt hende at dette prosjektet bærer galt avsted, men teksten dømmes ikke i saken.¹⁹²

Selv om Ibsen-forskere tidligere har «levnet fruene liten ære» nettopp på grunn av de moralske forholdene, mener altså Helland teksten *i seg* ikke er fordømmende. Det er en slags «sånn er livet»-holdning Helland har til forholdet – for ungdommen er jo umiddelbare og grensesprengende, som alltid vil stå i opposisjon til den eldre generasjonens konservatisme.

Heller ikke Helland tar stilling til Frida og hennes rolle i ungdomstrioen. Det kan sees i sammenheng med hans forsøk i å løse Wilton-problemet, som i sin tur ligger i hans tolking av den sjokkerende sistereplikken: For det første kommer replikken som følge av Gunhilds provokasjon, og må dermed forstås som et retorisk spill fra Wiltons side som videre gjør at innholdet i den ikke kan tas fullt på alvor. For det andre viser replikken en suverenitet hos Fanny hvor hun viser, i motsetning til de andre karakterene, «en viktig evne til å se realitetene i øynene, [og] forholde seg til livet og dets muligheter for både glede og smerte.»¹⁹³ Man skal altså ut ifra replikken ta det hun sier om «det ubestandige» til inntekt for hennes suverene blikk på livet, mens påstanden om Fridas fremtidige erotiske forhold til Erhart skal settes på kontoen «Gunhilds kynisme». Men selv om dette er elegant tolkningsarbeid, kommer kritikken som tidligere ble rettet mot Saari frem: Når først Gunhild har antydnet Frida som en potensiell elsker for Erhart, må det tas stilling til. Hva er det Ibsen ønsker med henne om hun ikke har noe med Erhart og Fanny å gjøre? Hvorfor er Frida med på turen i det hele tatt, om det er – som Helland påstår – en tur for *to* i hedonismens tegn?

3.2.5. Asbjørn Aarseth – *Ibsens samtidsskuespill* (1999)

I *Ibsens samtidsskuespill* støtter Asbjørn Aarseth seg til Youngs forståelse av ungdommens brudd som «skuespillets avgjørende peripeti.»¹⁹⁴ Det at Erhart velger Wilton fremfor sine

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*, 330.

¹⁹⁴ Aarseth, *Ibsens samtidsskuespill*, 318.

foreldre og sin tante er ifølge Aarseth helt «avgjørende for løsningen av den dramatiske handlingens knute [...]».¹⁹⁵ Aarseth skiller seg fra mange av Ibsen-forskerne da han i liten grad går inn på det moralske aspektet når det gjelder Erhart-Wilton-Frida-koalisjonen. Han er vel heller positivt innstilt til denne løsningen, da han mener det er «livets og frihetens vei»¹⁹⁶ den unge Borkman begir seg ut på når han reiser med «sine to kvinner».¹⁹⁷ Hans fokus er Erhart og det faktum at «friheten [er] det avgjørende i denne situasjonen, ikke behovet for å binde seg til en livslang partner.»¹⁹⁸ Det er ifølge Aarseth et stykke om den vitalistiske ungdomskraftens grensesprengende og hensynsløse fremferd. Når tredje akt er over og ungdommen har reist ut i verden, gjenstår kun et etterspill der de eldre skal forløses ved å seg imellom «få en ende på den uoppgjorte konstellasjonen [...]»¹⁹⁹

3.2.6. Sammenfatning av de realistiske og positive lesningene

Heller ikke de positive stemmene vil jeg hevde klarer å løse fortolkningsproblemet ved Wilton. For at Wilton skal kunne løftes frem som en utelukkende positiv skikkelse, ser vi at Frida enten må utelates av tolkningsbildet eller at Wiltons åpenbare erotiske fremtoning må legges lokk på. Mens Aslaksen er den som går lengst i å forsøke å utjevne dissonansen i hennes karakter, skiller Aarseth seg ut ved at han hevder det ikke *er* noe fortolkningsproblem, da moralen i Erharts reise ut med Wilton og Frida, ifølge ham, ikke er et relevant – det er Erharts *frigjøring* som er selve stykkets hovedanliggende.

3.3. Symbolske og allegoriske lesninger av fru Fanny Wilton

Fokuset for undersøkelsene av de realistiske lesningene har hovedsakelig vært å finne ut av hvordan fortolkerne har forholdt seg til dissonansen ved Wilton og reisen ungdommene begir seg ut på. En diskusjon om lesningene har vært realistiske, symbolske eller allegoriske har i liten grad vært aktuell siden de alle har vært veldig klare på at Wilton må forstås – i likhet med de andre karakterene – innenfor samfunnets sosiale normer, regler og konvensjoner, altså som en *realistisk* karakter. Men under dette delkapittelet blir det i tillegg nødvendig å diskutere og skille de symbolske lesningene fra de allegoriske, ut ifra skillet vi tidligere brukte

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, 333.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, 319.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 327.

Samuel Taylor Coleridges allegori- og symbolforståelse til å etablere. Om Wilton av de ulike fortolkerne trekkes mot det mytiske universet, men likevel har en form for «rotfeste» i det konkrete handlingsplanet – at hun er synekdotisk forbundet med det – vil lesningene kategoriseres som symbolske. Blir hun derimot fullt og helt frikoblet det konkrete handlingsplanet og gitt en helt spesifikk personifikasjon, vil det kategoriseres som en allegorisk lesning.

3.3.1. Symbolske lesninger

3.3.1.1. John Northam – *Ibsen's dramatic method* (1953)

I John Northams betydningsfulle arbeid i *Ibsen's dramatic method* fra 1953 viser han «[...] nærværet av en atskillig mer omfattende symbolverden i Ibsens nutidsdramaer enn man før har regnet med.»²⁰⁰ De visuelle antydningene i sceneanvisningene har en form for symbolsk virkning, og det er nettopp disse skildringene, mener Northam, som er med på å forsterke vår forståelse av og kjennskap til karakterene.²⁰¹ I hans analyse av *John Gabriel Borkman* bidrar symbolikken særlig til å skille de unge fra de gamle. Hans forståelse av Wilton er helt klart at hun skal være en del av det sosiale spillet på scenen – hun er altså synekdotisk – og lesningen hans blir dermed kategorisert som symbolsk og ikke allegorisk.

Når Wilton kommer på scenen i første akt – etter en noe ukonvensjonell entré – er hun i følge med tjenestepiken som bærer en lampe. Lyset fra lampen speiler ifølge Northam Wiltons kraft og energi: «she is above all vigorous.»²⁰² Hun er en energisk, vital og positiv kvinne, en kraft som også skinner over på Erhart. Med ungdommens inntreden på scenen skapes det en sterk kontrast til den mørke og dystre stemningen rundt tvillingsøstrene. Og selvsagt også vice versa: «When Erhart and Mrs. Wilton go, the stage seems dark and cold».²⁰³ Northam går ikke inn i selve Erhart-Fanny-Frida-trioens forhold og fremtid, men antyder at det er en liten nøtt å knekke, uten at han selv forsøker seg på det.²⁰⁴

²⁰⁰ Haakonsen, *Henrik Ibsens samtidsskuespill*, 327.

²⁰¹ Northam, *Ibsen's Dramatic Method*, 13.

²⁰² *Ibid.*, 199.

²⁰³ *Ibid.*, 204.

²⁰⁴ *Ibid.*

3.3.1.2. Orley L. Holtan – *Mythic patterns in Ibsen's last plays* (1970)

Ved å undersøke de mytiske strukturene hos Ibsen, er det – som vi så av Johnston og Jung – i det symbolske landskapet Holtan befinner seg. Holtans lesning kan minne om Frode Hellands senere analyse av de eldre tre som levende lik: “[A]ll of the characters, except for Erhart, Frida Foldal, and Fanny Wilton, are symbolically dead, though they move and talk like living beings.”²⁰⁵

Holtan løfter fru Fanny Wilton frem som en «outsider»²⁰⁶ i stykket, hovedsakelig ved hennes engelsk-amerikanske navn,²⁰⁷ men uten å hevde at hun står over eller utenfor det sosiale spillet på scenen. Wilton er ellers etter Holtan å forstå en kvinne som vet å lure og lokke mennene, og hun har den totale makten over Erhart – en makt som manifesteres for alvor i scenen hvor hun kaster *runer* etter ham: «It would seem, then, that Fanny Wilton is a siren figure exercising a spell over Erhart Borkman.»²⁰⁸ Ibsens beskrivelse av Wilton som en kvinne med et «mørkt rikt hår» og «røde lepper» mener Holtan underbygger at vi har å gjøre med en særdeles vital, men samtidig også en mulig farlig kvinne: «[...] *dark hair*, in the play, is clearly associated with the evil character [...]».²⁰⁹ Det som inngår i det vitale er også Wiltons åpenbare erotiske sider: «This obvious sexuality, in fact, makes Fanny Wilton a rare case in Ibsen's later plays.»²¹⁰

Fortolkningsproblemet blir ikke drøftet hos Holtan da det, ifølge ham, er hevet over enhver tvil at Fanny-Erhart-relasjonen må forstås som et dekadent forhold som ikke kan sees på «as symbols of the way life ought to be lived.»²¹¹ Påkjørselen av Vilhelm Foldal blir også her, som hos så mange andre fortolkere, betraktet som en direkte kommentar om ungdommens katastrofale tur, som Holtan selv sier: «Youth may, however, be literally hell-bent – rushing to its own destructions.»²¹²

²⁰⁵ Holtan, *Mythic patterns in Ibsen's last plays*, 140.

²⁰⁶ *Ibid.*, 150.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, 151.

²⁰⁹ *Ibid.*, 150; I sin doktoravhandling *Henrik Ibsens Drama* (1915,1916), der Henning Kehler i et makroperspektiv forsker på motivene og karakterene hos Ibsen, kommer han så vidt inn på Wilton-karakteren, som han mener må forstås som «Den “mørke” type» (s. 54) med “det vilde, hensynsløse Element i sig” (s.54) – en innsikt som peker frem mot det Holtan kom til å hevde.

²¹⁰ Holtan, *Mythic patterns in Ibsen's last plays*, 150.

²¹¹ *Ibid.*, 152.

²¹² *Ibid.*

3.3.1.3. Brian Johnston – *Text and Supertext in Ibsen's drama* (1989)

Brian Johnstons teori om en teksts *supertekst* er for denne oppgaven selve grunnlaget for etableringen av symbolplanet. Det er dermed ingen overraskelse at hans tolkninger av *John Gabriel Borkman* i aller høyeste grad hører til det som for denne oppgaven defineres som en symbolsk lesning. Det er rett og slett et mylder av mytologiske referanser – et potensielt endeløst mytologisk landskap – man får innsikt i. Gjennom sin lange karriere har Johnston undersøkt *John Gabriel Borkman*-stykket i ulike perspektiver, men likevel ser man en klar kontinuitet – som nettopp viser seg i hans *symbolske* forståelse av stykket. For denne oppgaven er det hovedsakelig hans *John Gabriel Borkman*-tolkning i *Text and Supertext in Ibsen's drama* (1989) som vil være av betydning, men artiklene «The Demons of *John Gabriel Borkman*»²¹³ (1979) og «The tragic farce of *John Gabriel Borkman*» (1979) vil også trekkes frem.

Johnston er tydelig på at det er det *symbolske* landskapet – det han selv kaller for «the archetypal drama»²¹⁴ – man må undersøke for å komme nærmest mulig kjernen av dramaets budskap. Han argumenterer også for at stykket må forstås utover det realistiske paradigmet nettopp på grunn av *absurditeter* på det konkrete handlingsplanet: «[...] it contains inconsistencies and absurdities that any critic can point to.»²¹⁵ Blant flere andre ting, peker Johnston på Ibsens skyggelegging av Wiltons relasjon til Erhart: «The «realistic» plot of Erhart's planned flight with Mrs. Wilton and its consequences is treated with a [...] unconcern for details [...]»²¹⁶ Johnston mener som helhet at Ibsen bygger stykket opp på en slik måte at publikum – «the playgoer»²¹⁷ – litt etter litt blir innviet i stykkets arketypiske og symbolske univers i takt med at det realistisk (konkrete) plottet mer og mer forsvinner av syne.²¹⁸ Med en slik innvielsesstruktur, vil man som teaterpublikum ikke stille spørsmål ved realismen i stykket, men bare gi seg hen til skuespillets symbolske rikdom.

Johnston peker også på en allegorisk *konflikt* han mener viser seg ved Erharts konfrontasjon med sin mor, far og tante:

His stubborn bid for independence against their implorations to join them dutifully in love (Ella), honor (Gunhild), and power (Borkman) has much of the quality of an allegorical conflict.²¹⁹

²¹³ Denne artikkelen er fra 1979, en artikkel han for øvrig tar med i sitt storverk *Text and Supertext in Ibsen's drama* ti år senere. Men på grunn av en betydelig utvidelse og en del endringer i 1989-versjonen har jeg her valgt å forholde meg til begge for å få med eventuelle viktige nyanser.

²¹⁴ «The demons of *John Gabriel Borkman*», 25.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, 26.

²¹⁷ *Ibid.*, 25.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Johnston, *Text and Supertext*, 267.

Men tross allegoriske trekk ved Johnstons lesning, er det ingen tvil om at han innenfor denne oppgavens kriterier holder seg i det realistisk-symbolske universet, da alle karakterene, medregnet Wilton, blir forstått som en del av det sosiale spillet på det konkrete planet. Johnstons lesning peker mot de uendelige rekkene av mytiske og arketypiske assosiasjoner karakterene kan knyttes til, der Wilton kanskje er den som i aller størst grad viser seg symbolsk mangfoldig:

Her link with vegetation and the natural forces, a Demeter-identity, is visually reinforced on her first entrance, when a lamp is lit for her in the rear garden room, adding a rich, green dimension to the hitherto cold and gray scene [...]. As the garden room is never used in the play, the *only* function for this stage direction must be to link Mrs. Wilton to the *southern* values of life and warmth to which she later will draw Erhart and Frida, and it sets these values against the snow-covered world of the elder trio.²²⁰

Wilton står for det vitale og livskraftige, i motsetning til de eldre som står for det kalde og tilstivnede. Hun kobles eksplisitt til fruktbarhetsgudinnen *Demeter*, som drar Erhart og Frida med seg til den sørlige breddegraden for å oppleve «sensuous self-fulfilment».²²¹ Johnston refererer også til «the earth-goddesses»²²² i forbindelse med Wilton og videre til Bertha/Hulda i Grimm's *Teutonic Mythology*: Hulda reiser av gårde med *Eckhart* som Wilton med *Erhart*.²²³ Men Johnston stopper ikke sin assosiasjonsrekke her. For med sin entre på scenen:

Dressed in an evening gown beneath her fur coat, Mrs. Wilton establishes the presence of a completely different world to that of the Borkmans: one of sensuousness, munificence, and sexual fulfillment.²²⁴

Den erotiske og tiltrekkende Wilton står i sterk kontrast til Borkman-familien, og med sine runekastingskunster knyttes hun også til gudinner som Afrodite, Artemis, Venus og Hekate «who cast spells and would 'lead the ring of dancers'».²²⁵ Gjennom Johnston blir man i det hele tatt oppmerksom på det rike mytiske universet omkring Wiltons karakter. Likevel kan det skytes inn at det med tanke på fruens ulykkelige ekteskap og hennes kanskje aller viktigste attributt, *sledevognen*, er noe påfallende at Johnston ikke kobler henne til den nordiske

²²⁰ *Ibid.*, 243; At lyset og hagerommet er et positivt symbol myntet på Wilton, er en tolkning John Northam alt hadde vært inne på i *Ibsens dramatic method* (1953).

²²¹ Johnston, *Text and Supertext*, 243.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, 254.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

gudinnen «Frøya». Dette særlig med tanke på at han i sin videre analyse setter Wilton opp som maktsentrum i den yngre trioens tilsvarende Borkmans makt hos de eldre – hvor det trekkes en direkte forbindelse mellom Borkman og Odin.

I likhet med mange andre Ibsen-forskere løfter Johnston Wilton frem som en positiv kraft og som en motsats til de eldre – hun lyser opp det borkmanske hjemmet som har ligget i mørket i årrekket, og hun lufter ut den kvelende «stueluften». Ungdomstrioen er uten tvil positiv sett oppimot de eldre: «a dance of life versus a dance of death».²²⁶ Men idet Johnston går Erhart og Wiltons relasjon nærmere i sømmene, begynner også hans blikk på Wilton å endres. I denne sammenheng må det nevnes at Johnston innledningsvis hevder at Ibsen oppfordrer oss til å kaste fra oss det moralske kompasset når vi entrer det borkmanske universet:

The perilous enterprise the poet asks us to share with him is to take part in a vertical journey in which we have to leave behind, as dead weight, our usual moral and psychological presuppositions as we ascend to a more adequate and authentic self-exploration.²²⁷

Det kan virke som om Johnston her forsøker å løse Wilton-problemet ved å be oss kaste fra oss det moralske kompasset, da det som kommer til uttrykk gjennom Ibsens komplekse karakterer, er den paradoksale dualiteten i det å være menneske.²²⁸ Men når alt kommer til alt klarer han ikke helt å følge sitt eget råd – han blir nemlig, om ikke moraliserende, så i alle fall kritisk og usikker på Wiltons motiver for turen sørover. Så lenge man leser og forstår henne som en del av det sosiale spillet, altså synekdotisk – noe Johnston gjør – er vel det å stille seg kritisk til det han selv omtaler som «the scandalous *ménage à trois*»²²⁹ nærmest uunngåelig.

3.3.2. Allegoriske lesninger

3.3.2.1. Arne Røed – «Utter necessity» (1978)

I «Utter necessity» (1978) gjør Arne Røed en klassisk allegorisk-biografisk lesning av *John Gabriel Borkman* med et hegeliansk tese-antitese-syntese-mønster, der stykket i sin helhet blir

²²⁶ *Ibid.*, 244.

²²⁷ *Ibid.*, 276.

²²⁸ *Ibid.*, 244.

²²⁹ *Ibid.*, 269.

overført til Ibsens kunstnerstreben. Han argumenterer for den allegoriske lesningen ved at stykkets mange situasjoner blir for merkelige til å forstås innenfor det realistiske paradigmet.²³⁰ Når det er sagt anerkjenner han det realistiske aspektet ved stykket – som ekvivalent til denne oppgavens *konkrete plan*. Allegorien og det realistiske fungerer, ifølge Røed, på en og samme tid: “[...] it is not just a realistic play, but a fusion of realistic play and allegory, both at the same time, and the two complement each other [...]”²³¹ Han mener stykkets absurditeter nettopp er årsaken til at så mange har lest stykket *symbolsk*, men at det først ved en allegorisk lesning kan forstås fullt og helt – og det er først på allegoriens plan stykkets dypere mening eksponeres frem.²³² I likhet med Johnston løfter også Røed frem stykkets klimaks som et typisk allegorisk mønster:

This scene represents an allegorical confrontation: Almost as in a fairy-tale a young man is offered the choice of three different tasks to which he is invited to dedicate his life, but characteristically choose a fourth – the arms of the woman with whom he is in love.²³³

Det er altså en klassisk eventyrstruktur som oppstår i slutten av tredje akt når Erhart står over fire ulike livsvalg. Røed setter for øvrig den unge trio en sammen som en allegorisk gruppe der de representerer “the future generation, for Ibsen’s stubborn desire and undying dream that his artistic vision would one day come true.”²³⁴ Og det man ser i denne gruppen, ifølge Røed, er det som gjennom hele Ibsens forfatterkarriere har vært «ytterst nødvendig» og som han hele tiden har strebet mot – nettopp å forene to motstridende idealer: det verdslige, sanselige, hedonistiske (tesen) på den ene siden og det åndelige, rene, guddommelige og puritanske (antitesen) på den andre siden. Syntesen av disse to kreftene resulterer i *en fullendt kunst*. Som gruppe er altså ungdommen en allegori over Ibsens fremtidshåp – den fullendte kunsten.²³⁵

Går vi Røeds allegoriske lesning og hegelianske «ligning» etter i sømmene, møter vi på noen utfordringer. Innad i ungdomsgruppen er Wilton en allegori over hedonismen mens

²³⁰ Røed, «Utter necessity, 157; Dette er et hovedargument for min lesning av fru Fanny Wilton som allegorisk – hun er for absurd til å forstås innenfor realismen.

²³¹ Røed, «Utter necessity, 156; I *Nordens Litteratur Efter 1860* (1972) identifiserer også Peter Hallberg noen allegoriske tegn i Ibsens fire siste skuespill: «[...] replikkføringen kan stundom bli stiv, og symbolikken kan få et allegorisk preg» (45); I *Henrik Ibsen: Samlede verker. Hundreårsutgave* (1928) skriver Didrik Arup Seip at Wilton er «mer en type enn et virkelig menneske» (s. 253), som kan antyde at han ser på henne som en allegori, men han går ikke dypere inn i en analyse av fru.

²³² Røed, «Utter necessity, 157.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, 158.

²³⁵ *Ibid.*, 161.

Frida er en allegori over *både* kunsten og puritanismen.²³⁶ Frida blir altså både antitesen og syntesen, noe som gjør at Røeds hegelianske tese-antitese-syntese-struktur ikke går opp. Det han ellers ønsker å overbevise oss om er at Wilton, Erhart og Frida i allegoriens dybdeplan er symbolet på Ibsens opphøyde, fullendte kunst hvor puritanismen ved Frida møter hedonismen ved Wilton.²³⁷ Her er det fristende å dra inn Tizians bilde av den himmelske kjærligheten (Frida) og den jordiske kjærligheten (Wilton) som forenes i kunsten.²³⁸ Men dette bildet stemmer ikke med Røeds videre tolkning da det hovedsakelig er Erhart som skal leve ut det hedonistiske livet sammen med Wilton for å klargjøres for Frida:

Mrs Wilton is only going to be a stage in Erhart's development. Her role will be that of preparing him for Frida. After his liberation, through Mrs Wilton's hedonism [...] he will be ready for Frida and what she stands for.²³⁹

Røeds lesning har her blitt kategorisert som allegorisk, men ut ifra mitt skjema er hans allegoriske lesning av fru Fanny Wilton noe problematisk. For det første ser vi av det siste sitatet at Wilton helt klart skal forstås som en karakter som opptrer på scenen – som en kvinne av kjøtt og blod så å si – og som har sosial eksistens. I tillegg til at Erhart skal leve ut et erotisk liv sammen med Wilton, kan det virke som om Røed mener Frida skal gå i en slags “lære” hos Wilton: “Mrs Wilton's sensualism will have to be an essential part of Frida's as well as Erhart's development.”²⁴⁰ Røeds forsøk på å få Wilton-Erhart-Frida-konstellasjonen til å munne ut i en opphøyd og sublim kunstnerisk treenighet blir vanskelig å godta med tanke på at det jo er libertinske og hedonistiske tilstander de reiser ut i – ikke platonske eller guddommelige.

²³⁶ *Ibid.*, 166.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Arne Duve i *Symbolikken i Ibsens skuespill* (1945) gjorde en tilnærmet lik allegorisk-biografisk lesning av *John Gabriel Borkman* og ungdommen. Fru Wilton er «symbolet på en fri livsutfoldelse» mens Frida er «kunstnerinnen» og «kallstanken» (Duve, 351).

²³⁹ Røed, «Utter necessity, 167.

²⁴⁰ *Ibid.*

3.3.2.2. Alisa Zhulina – “The invisible Stage Hand; or, Henrik Ibsen’s Theatre of Capital” (2018)

Alisa Zhulina undersøker *John Gabriel Borkman* i et kapitalistisk perspektiv. Hun mener det er et skuespill som utspiller seg: «[...] as a dark comedy of capital.»²⁴¹ Det er en mørk komedie der alle karakterene er kjølige som kapitalen, der den kaldeste av dem alle, ifølge Zhulina, er fru Fanny Wilton: «Borkman’s son falls victim to a kind of icy, iron hand personified by Mrs. Wilton [...]»²⁴² Med sin sterke kapitalmakt lokker hun med seg Frida og Erhart med lovord om å være deres økonomiske forsørger. Hun spiller for øvrig en dobbeltrolle, skal man tro Zhulina, da hun viser seg som en *deus ex machina* ved at hun kapper over den dramatiske knuten idet hun drar Erhart med ut av det Borkmanske hjemmet. Når det er sagt, er det ikke den gamle, tradisjonelle greske “guden i maskinen» man blir vitne til – den som løser opp i konflikten og skaper en form for harmoni. Wilton løser tvert imot knuten ved å bruke de samme virkemidlene som Hinkel i sin tid brukte i handelen med John Gabriel Borkman – som jo er årsaken til selve konflikten i dramaets nåtid:

If this old theatrical trick resolves anything onstage, it does so only by reinscribing the same exact market logic that got the characters into their current mess in the first place.²⁴³

Wilton er en «personification of capital»,²⁴⁴ og kommer inn som en slags *ny* Hinkel som lokker Erhart til å gå inn i samme avtale som hans far en gang gjorde. Vi står altså med *John Gabriel Borkman* over en slags kapitalistisk syndefallsberetning: Far og sønn selger kjærligheten til fordel for kapitalenes gleder. Men syndefall til tross, ifølge Zhulinas tolkning er det likevel ikke en ren tragedie: «There is no tragic end in sight, only the inconstancy of human sentiments.»²⁴⁵ Det tragikomiske er Erhart og Fridas naive tro på at livet sammen med Wilton – i materiell rikdom – er et liv i frihet, mens sannheten er at de vil leve et emosjonelt fattig liv der kapitalismens «invisible hand» har den totale makten over dem.

For å beskrive ungdomstrioens konstellasjon mer inngående, trekker Zhulina i tillegg på en intertekstuell referanse til H. C. Andersens *Snødronningen*, der Wilton som den isende kapitalen personifisert er en ekvivalent til den onde snødronningen – og med det aktiveres symbolplanet i hennes lesning. Men det er en vesentlig forskjell i Ibsens fortelling, som ligger i at Frida – i motsetning til sin ekvivalent *Greda* – ikke er i stand til å oppheve trolldommen

²⁴¹ Zhulina, ”Henrik Ibsen’s Theatre of capital”, 398.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, 399.

²⁴⁴ *Ibid.*, 400.

²⁴⁵ *Ibid.*, 398.

som hviler over Erhart: «Unlike brave Greda in the fairy tale, Frida cannot resist Mrs. Wilton's spell, as the latter takes Frida abroad to help launch her music career.»²⁴⁶ Frida klarer ikke å motstå Wiltons pengemakt, en makt som manifesteres ytterligere i sølvklokkeattributtene: «The silver bells of Mrs. Wilton's sleigh become a fetishistic object for the play's characters.»²⁴⁷ Sølvklokkene er altså symbolet på alt som er og har gått galt i familien Borkman – jaget etter pengene har ført til et liv i korrupsjon.

Zhulinas tolkning av fru Fanny Wilton kan sies å ha både symbolske og allegoriske trekk, men heller mest mot det sistnevnte. For det første hevder hun at Wilton er kapitalismen *personifisert*, som kan sies å være det viktigste allegoriske virkemiddelet. Hun er kapitalens «usynlig hånd» som skubber, drar og lokker karakterene ut i uføret. Videre får hun rollen som «guden i maskinen», en rolle som tradisjonelt sett – i det greske dramaet – er helt frikoblet fra det sosiale fellesskapet på den dramatiske scenen. Men samtidig mener hun at Wilton *er* en del av det sosiale spillet; hun skal nemlig forstås som en «wealthy, older woman who seduces»²⁴⁸ Erhart. Av den grunn er hun heller ikke – etter denne oppgavens kriterier – en fullstendig personifisering av kapitalismen. Zhulinas forståelse av Wilton som en personifisering heller mer mot at hun har kapitalismens kraft *i* seg – altså at selve kapitalismens vesen er internalisert i Wilton-karakteren.

Lesningen av Wilton ligger altså svært nær allegorien, men hun bryter ikke helt over i et selvstendig allegorisk plan. Dette bidrar til at fortolkningsproblemet ved Wilton vedvarer. Det kanskje mest problematiske ved Zhulinas tolkning av Wilton, er at hun gjennomgående svartmaler henne, noe som dårlig stemmer overens med de positive symbolene som er knyttet til henne. At Wilton virker noe farlig og skremmende, kan man nok gå med på, men at hun er like kjølig og kald som kapitalismen, blir urimelig. Zhulinas hovedargument for sin wiltonske tolkning, er nettopp det hvite, kalde snølandskapet som hun mener speiler hennes karakter. Men realiteten er jo den at Wilton drar Erhart og Frida *bort* fra vinterlandskapet, som hun selv sier «sydover, ja. Til utlandet.» (135) Altså, Wilton tar ungdommen med til et varmere strøk som symbolsk sett er snøens diametrale motsats, med assosiasjoner til vitalitet, glede, liv, erotikk, fruktbarhet, vekst etc. De eldre derimot, blir stående igjen i det kalde snølandskapet forlatt og overkjørt av ungdommens hensynsløse iver etter å komme seg ut i det kokende, ildfulle, vulkanske livet. Så selv om Zhulinas tolkning er svært inspirert og dristig, bryter den

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

for mye med det symbolske assosiasjonslandskapet rundt Wilton til i helhet å være overbevisende.

3.4. Oppsummering av forskningen

3.4.1. Wilton-karakteren

Som forskningen har vist, er det den sterke erotiseringen av Wiltons karakter som har skapt mest negative reaksjoner blant kritikere og forskere. Av enkelte blir hun beskyldt for å utnytte Erhart på det groveste, der hun hevdes å ta Frida med seg bare for å dumpe henne i Erharts armer når hun selv er lei av å forlyste seg av hans unge og virile kropp. Blant de mindre moralsk forargede, er det nettopp denne moderne holdningen til erotikken som løftes frem som ideal, og forskjellen på de to grupperingene synes mest å handle om fortolkerens egen innstilling til erotiske moralspørsmål. Mange har fokus på henne som en representant for den – etter sigende – mindreverdige fysiske kjærligheten, den som er underordnet den platonske, idealistiske, rene og romantiske kjærligheten. Til slutt har man fortolkerne som hilser hennes erotikk velkommen og mener det er den som – tross og trossende alt – frigjør Erhart fra foreldrenes dødelige grep og som gjør ham klar til å erobre verden og etter hvert kanskje også Frida. Det finnes et usedvanlig bredt spekter av tolkninger av denne eiendommelige og mystiske karakteren, der en fellesnevner – med noen få unntak²⁴⁹ – er at hun tolkes som høy-erotisert, om dette så videre betraktes som positivt eller negativt.

3.4.2. Fortolkningsproblemet

Når det gjelder fortolkningsproblemet, mener jeg at ingen av de presenterte lesningene har klart å løse dette. Noen mener at selvmotsigelsen i ungdommens avskjed nettopp «muliggjør et slags positivt syn på den».²⁵⁰ Andre hevder at det er utenfor stykkets rammer å diskutere deres skjebne, mens enkelte er klare på at ungdomsreisen ender i fordervelse og alt av positiv symbolikk knyttet til den dermed må forstås ironisk. Uavhengig av om tolkningene er positive eller negative til ungdommens avskjed, er det ellers påfallende mange som ikke tar høyde for Wiltons relasjon til Frida, samt Frida rolle i ungdomstrioen – hun kan nærmest virke som en femte-hjulet-på-vognen-karakter.

²⁴⁹ Mest uttalt er Sandra Saaris ”The female positions in John Gabriel Borkman” (1983).

²⁵⁰ Helland, *Melankoliens spill*, 331.

Det er altså fortolkningsproblemet som har vært i sentrum for undersøkelsen av forskningen – der Wilton står i sentrum for ungdommens svært omdiskuterte reise ut av stykket. Hvordan forståelsen av Wilton-karakteren historisk sett har utviklet seg, har dermed i liten grad blitt drøftet. Men tar man først et blikk på det historiske perspektivet, kan det se ut til at tolkninger der Wilton løftes frem som en positiv karakter har sin storhetstid på 1980- og 90-tallet – noe som trolig har sin forklaring i fremveksten av den feministiske forskningstradisjonen. Her er det Sandra Saari, Kamilla Aslaksen og Robin Young som kanskje særlig utmerker seg. På 2000-tallet derimot har man navn som Atle Kittang og Jørgen Haugan som begge gjør lesninger som befinner seg på feminisms diametralt motsatte side. Kittang devaluerer alt av kvinnelighet i stykket og står slik sett direkte i opposisjon til Saari og Aslaksen som mener kvinnene – Wilton medregnet – har en særlig viktig rolle i stykket.²⁵¹

4. Analyse av stykket

4.1 Forutsetninger

4.1.1 Kampen om Erhart i *John Gabriel Borkman*

I *John Gabriel Borkmans* nåtidshandling er det Erharts frigjøring som står i sentrum. Det er en fortelling om en ung manns løsrivelsesprosess fra sine foreldre vi får presentert. Det som er spesielt, er at man kommer inn i et særdeles dysfunksjonelt familieforhold, som gjør denne prosessen alt annet enn «normal». Hans mor, tante og far har levd hvert sitt skyggeliv, og alle tre er desperate etter å få overført sine livsprosjekter til Erhart. De ønsker å leve gjennom ham, de ønsker å eie hans tid, hans kropp og sjel så å si – og nærmest som *vampyrer* forsøker de å «drikke» av hans ungdomskraft. På den andre siden står Wilton, Frida og Hinkel. Wilton lokker og drar Erhart mot Hinkel hvor alle de flotte damene befinner seg, mens Frida tilsynelatende står i bakgrunnen av konflikten og kampen om Erhart.

4.1.2. Ungdomstrioen – Fanny, Erhart og Frida

I samtalen mellom Gunhild og Ella i første akt blir Wilton, Erhart og Frida viet stor plass. Vi får vite at den usedvanlig frilynte noe og trettiårgamle fraskilte *eller* enkefruen Fanny Wilton

²⁵¹ Se Aslaksens *Romantikk og modernitet* (1994) og Saaris ”The female positions in John Gabriel Borkman” (1983)

har flyttet fra byen og til landet for bedre å kunne følge opp sine to unge yndlinger – Frida Foldal og Erhart Borkman. Her har hun leid seg en villa som blir et møtepunkt for de tre karakterene. For Frida fremstår fru Wilton som en beskytter – og det er gjennom hennes økonomiske og moralske støtte Frida skal få fortsette å studere musikk. Frida viser eksepsjonelle evner ved at hun alt mestrer den mest avanserte av kunstmusikken for sitt instrument, pianoet. Dette viser seg ved at hun i siste del av første akt, spiller Liszts demonisk kompliserte transkribering av Saint-Saëns *Danse Macabre*. Men til tross for sitt høye kunstneriske nivå, hender det hun spiller til dans hos advokat Hinkel, dels for å tjene litt penger, dels for å være med i verden sosialt.

Fru Fanny Wilton har en tilknytning til advokat Hinkel, ved at hun tar stor del i selskapene i hans gjestfrie hus. Det er gjennom hennes forbindelse at Erhart og Frida kommer i kontakt med Hinkel. Erhart synes å være stamgjest hos Hinkel, da i tospann med Fru Wilton som han lever i et fritt erotisk forhold med, der sjalusi i forhold til andre kvinner ikke synes å være et tema. Tvert imot *oppfordrer* fru Wilton sin unge elsker til å nyte samværet med Hinkels øvrige fest-klientell.

I stykkets klimaks skal fru Wilton, Erhart og Frida alle til fest hos Hinkels, der de riktig nok aldri havner, da de i det stille har forberedt en spektakulær flukt fra landet. Uten å blunke innrømmer fru Wilton – ovenfor Borkman, Gunhild og Ella – at Frida er med som Erharts reservekjæreste. Hennes makt over Frida og Erhart virker å være total. Flere ganger får vi innblikk i hennes eiendommelig retorikk og manipulerende evner, noe som kanskje særlig anskueliggjøres gjennom en mye omtalt runekastingsscene i slutten av første akt. Her spiller nemlig Wilton et åpent erotisk spill med Erhart, rett foran øynene på Gunhild og Ella. Flukten i overgangen fra tredje til fjerde akt foregår i Wiltons sølvbjelleklemtende sledevogn, og på veien kommer de til regelrett å kjøre over Fridas far, Vilhelm Foldal, som får skadet sitt ene ben når han må kaste seg til side for den ville ekvipasjen.

I andre akt har Foldal og Borkman en opprivende krangel oppe i salen i andre etasje. Men ved Foldals hinkende entré i fjerde akt – etter at ungdommen har kjørt over ham – kommer de to gamle vennene til en forsoning. John Gabriel beslutter seg så for å gå sin første utendørs tur på minst femten år. På denne vinternattsturen blir Ella Rentheim med, hans livs kjærlighet. På turen begynner Borkman å se syner i vinternatten, og det ender med at han får hjerteinfarkt og dør.

4.1.3 Den djevelske handelen – Advokat Hinkel

Relasjonen advokat Hinkel har til Borkman-familien og Wilton-Erhart-Frida-konstellasjonen vil bli viktig for den følgende analysen, og referatet må derfor utvides litt på dette punktet. I både Aage Henriksen og Jørgen Haugans tolkninger har vi sett Hinkel løftes frem som en symbolsk djevel-skikkelse, en tolkning jeg også legger til grunn i min analyse. Han er altså å forstå som en symbolsk karakter som representerer mørke krefter. Navnet hans gir også assosiasjoner til «folketroens hinke- eller halte-fanden».²⁵²

Advokat Hinkel er aldri på scenen og får av den grunn en symbolsk dâm over seg. Men tross sin ikke-tilstedeværelse, er han som Henriksen påpeker allestedsnærværende.²⁵³ For denne oppgavens analyse vil hans rolle som et bindeledd mellom den eldre og den yngre trioen, samt hans rolle innad i ungdomskonstellasjonen være av vesentlig betydning. Som nevnt i tidligere handlingsreferat, inngikk Borkman og Hinkel i sin tid en avtale som gikk ut på at Borkman skulle gi slipp på sin elskede Ella for at Hinkel kunne få henne, imot at Hinkel skulle hjelpe Borkman opp og frem i forretningsverdenen. Borkman tenkte at han bare kunne gifte seg med Gunhild, som jo var prikk lik sin tvillingsøster Ella – da ville han ende opp med *både* penger og makt *og* en tro kopi av kvinnen han elsket. Men dette blir problematisk i den ibsenske verdenen hvor kjærligheten må forstås som et *indre*, ikke et fysisk møte. Borkman som trodde han gav avkall på noe lite, gav altså avkall på alt av betydning – nemlig den sanne kjærligheten. Etter handelen la det seg et mørkt og dystert teppe over Borkmans liv – der både Gunhild, Ella, og ikke minst Erhart ble skadelidende. Når sceneteppet går opp i første akt kommer man altså inn i et hjem hvor en djevelsk forbannelse rår.²⁵⁴ Som Frode Helland og Orley Holtan påpeker i sine analyser, er det tre levende lik vi møter – som sjelløse vandrere rundt i det borkmanske universet.²⁵⁵

Det er hos Wilton, Erhart og Frida at stykkets håp om liv ligger. Men som vi skal se, er heller ikke de upåvirket av de hinkelske kreftene. Wilton står i en sterk og direkte forbindelse med Hinkel, og hun drar og lokker Erhart ned mot ham. Frida lokkes også ned til Hinkel, for også *hun* vil være ute i livet, og hos Hinkel kan hun spille til dans og tjene penger.

²⁵² Haugan, *Dommedag og Djevelpakt*, 519.

²⁵³ Henriksen, *De ubændige*, 37.

²⁵⁴ Ella og Borkman diskuterer denne forbannelsen i andre aktens oppgjør mellom dem, der Ella sier til Borkman [...] synes du ikke at der liksom har hvilt forbannelse over hele vårt forhold?», hvor Borkman svarer «Jo, men hvorfor egentlig –?» (HIS 96, 97)

²⁵⁵ I Holtans *Mythic patterns in Ibsen's last plays* (1970) hevder han at “all of the characters, except for Erhart, Frida Foldal, and Fanny Wilton, are symbolically dead, though they move and talk like living beings.” (140). I Frode Hellands analyse av *John Gabriel Borkman* i *Melankoliens Spill* (2000) beskriver han forholdene slik: «*John Gabriel Borkman* framstiller, fra sin begynnelse av, en verden som bebos mest adekvat av liket [...]» (354). Brian Johnston er enig med Holtan: «Such a symmetrical contrast of the two trios has the formal quality of a dance: a dance of death versus a dance of life counterpointing each other.” (Text and Supertext, 244).

Og ikke minst kan hun få være med Erhart og Wilton, de to som tilsynelatende kan hjelpe henne opp og frem i livet.

Den fortidige forbannelsen og nåtidshandlingens fristelser hos Hinkel vil være med i den videre undersøkelsen. Er det slik at Wilton tar med seg Erhart og Frida og flykter fra forbannelsen? Eller reiser Wilton, Erhart og Frida ut i den store verden med forbannelsen hvilende over seg? Eller kan man forstå ungdommens reise ut i livet som en opphevelse av forbannelsen? Hvordan stiller Hinkel-kontrakten og forbannelsen seg til det wiltonske fortolkningsproblemet? Er det hennes forbindelse med Hinkel som gir hennes karakter en negativ valør? Er hun rett og slett de djevelske kreftene satt på scenen – eller er hun mer kompleks?

4.2 Tegn som peker mot at Fanny Wilton er en allegori

4.2.1 Overblikk

I den følgende analysen skal *John Gabriel Borkman* leses i lys av fru Fanny Wilton som en allegorisk karakter. Men før lesningen gjennomføres, skal vi se litt nærmere på *hvorfor* jeg mener hun kan forstås allegorisk. Som vi har sett av forskningen, er hun blitt tolket både realistisk, symbolsk og allegorisk. Jeg vil argumentere for at hun bryter for mye med de scenisk-sosiale spillereglene til å kunne forstås innenfor det realistiske paradigmet. I tillegg vil vi se, når vi zoomer inn på henne, at Ibsen skyggelegger så pass mye rundt hennes liv og sosiale status, at det nærmest vil være en umulighet på det konkrete planet å kunne svare på hvem hun egentlig er. Ja, hun blir nærmest en gåte.

Wilton har av flere blitt tolket som en symbolsk skikkelse.²⁵⁶ Men også her viser hun seg vanskelig å forklare. På symbolplanet blir hun vel å merke en mer tydelig todelt skikkelse, med sin forbindelse til både lyse og mørke krefter. Ett av mine argumenter for å lese Wilton allegorisk ligger nettopp i det at hun ikke kan knyttes til *en* enhetlig symbolsk sfære.²⁵⁷ Ser man for eksempel på Solvejg-skikkelsen i *Peer Gynt* er det ingen som stiller spørsmål ved hennes lyse skikkelse. Likedan er det med Hinkel: Ingen stiller spørsmål ved hans mørke krefter. Som symbolske karakterer er de selvsagt mangetydige, men likevel innenfor *en* sfære – enten det lyse eller mørke, det gode eller det fordervede. Når det gjelder Wilton derimot, rår

²⁵⁶ Som presentert i forrige kapittel: John Northam i *Ibsen's Dramatic Method* (1953), Orley Holtan *Mythic patterns in Ibsen's last plays* (1970), Brian Johnston *Text and Supertext* (1989).

²⁵⁷ Det jeg her mener med *sfære* er at en symbolsk karakter dras gjerne mot en «pol», enten det gode eller det destruktive, det lyse eller det fordervede.

det en forvirring og uenighet i hennes symbolske karakter – om hun er god eller ond, mørk eller lys, finnes det ikke et enhetlig svar på.

I tillegg til å belyse Fanny Wiltons omskiftelige og mangetydige karakter, vil jeg løfte frem to scener jeg mener tvinger frem spørsmålet om Fanny Wilton bør forstås som en allegorisk karakter. Den første scenen vi skal se i så henseende, er siste del av tredje akt hvor Wilton drar Erhart ut av Borkman-hjemmet. Den neste er *vognscenen* som følger i kjølvannet av tredjeaktens oppgjør mellom Erhart og foreldrene.

4.2.2 Gunhilds blikk på Wilton

Gunhilds relasjon til fru Wilton hører til blant elementene som gjør at hun fremstår som noe annet enn en realistisk karakter. Nå skal det sies at vi ikke får så mye informasjon om hvilket forhold Gunhild mener og tror Erhart har til fru Wilton – om det er et vennskapsforhold, kjærlighetsforhold, erotisk forhold, eller lærer-mentor-forhold. Og det er nettopp i dette *uavklarte*, eller i Gunhilds (manglende) forståelse av relasjonen, at Wilton-figurens allegoriske karakter begynner å tre frem for oss.

Gunhild har altså fått besøk av sin tvillingsøster Ella Rentheim, som har ankommet gården i håp om å få kontroll over sin nevø Erhart. Den rike enkefru Wilton, som Erhart tilbringer mye tid sammen med, er dermed et aktuelt samtaleemne mellom tvillingene. Gunhild starter med å fremsnakke forholdet: «Erhart har hun nu formelig studeret. Sådan rigtig tilbunds, – ind i sjælen. Og derfor så forguder hun ham da også, – som rimeligt er.» (33) Ut ifra det Gunhild her sier, er det i alle fall ingen tvil om at hun mener de kjenner hverandre svært godt. Mennesker man kjenner til bunns, dypt inn i sjelen – ja, om det går an å kjenne noen så godt – kan vel sies å forbindes med relasjoner der *intimitet* er nøkkelordet. Merkelig blir det da når Gunhild reagerer med indignasjon når Ella nettopp antyder en slik intimitet:

ELLA RENTHEIM

Og derfor, sér du, så blir jeg bekymret, så snart jeg mærker noget, som truer ham.

FRU BORKMAN

Truer Erhart! Ja, men *hvad* truer ham? Eller *hvem* truer ham da?

ELLA RENTHEIM

Det gør nok for det første *du*, – på *din* vis –

FRU BORKMAN *udbryder*

Jeg!

ELLA RENTHEIM

– og så denne fru Wilton også, – er jeg bange for.

FRU BORKMAN *sér en stund målløs på hende*

Og sligt noget kan du tro om Erhart! Om min egen gut! *Han*, som har sin store mission at fuldbyrde! (35)

Sett i lys av samtidens moralkoder, må relasjonen den 22 år gamle Erhart har til den kanskje ti år eldre kvinnen, sies å falle inn under det man kan kalle for særdeles kompromitterende. Det blir dermed – i et realistisk lys – forståelig at Gunhild reagerer slik hun gjør ovenfor Ella, særlig med tanke på livsprosjektet – misjonen – hun har planlagt for sin sønn: «Erhart får først og fremst sé til, at han kan komme til at lyse så højt og så vidt udover, at ikke noget menneske i landet længer skimter den skyggen, som hans far har kastet over mig – og over min søn.» (22) Det er vel liten tvil om at Erharts forhold til den skilte fruene er vanskelig forenlig med dette prosjektet; for i et realistisk lys må forholdet sies å i aller høyeste grad *skade* familiens navn og ære ytterligere heller enn å heve det opp der det, ifølge Gunhild, hører hjemme. Men til tross for at Gunhilds reaksjon er forståelig, stemmer den ikke overens med «til bunns»-uttalelsen litt tidligere. På den ene siden går hun langt i å antyde et intimt forhold mellom sønnen og enkefruen, på den andre siden vil hun absolutt ikke gå med på at det eksisterer.

Et annet aspekt ved Gunhilds måte å omtale Wilton på, og som kan sies å bryte med forventningene til den realistiske karakteren, er det religiøse metaforlandskapet hun bygger opp rundt henne:

FRU BORKMAN

Hun er så ualmindelig forstående. Så mærkværdig klar i sin dom.

ELLA RENTHEIM

I sin dom om mennesker, mener du?

FRU BORKMAN

Ja, mest om mennesker. Erhart har hun nu formelig studeret. Sådan rigtig tilbunds, – ind i sjælen. Og derfor så forguder hun ham da også, – som rimeligt er. (32, 33)

Ved språklige markører som «forgude» og «sjel», samt uttrykk som «kjenne til bunns» og «dom over mennesker» er det som om Ibsen gjennom Gunhild-karakteren sier til oss: «Denne kvinnen hører ikke til blant menneskene». Det er med andre ord ting som tyder på at hun ikke har «regelrett social eksistens»²⁵⁸ – for å si det med Henriksen. Det er i alle fall lite av det Gunhild sier om Wilton som minner om en psykologisk troverdig gjengivelse av et menneske. Skal man likevel forsøke å forstå det innenfor det realistiske paradigmet, må man nesten tro at det mellom Erhart og Wilton er en platonsk form for kjærlighet som utspiller seg.

Allerede ved forsøket på å gjengi Gunhilds innledende blikk på Wilton – noe man i utgangspunktet skulle tro var en enkel oppgave – blir man bevisst det Brian Johnston påpeker

²⁵⁸ Henriksen, *De ubændige*, 38.

i sin analyse av stykket, nemlig Ibsens tendens til skyggelegging av alle konturer og kanter. Forsøker man for eksempel å finne ut av Wiltons tidligere forhold, møter man fort på utfordringer:

ELLA RENTHEIM *lidt nølende*
De siger, folk, at hun skal være skilt fra sin mand.
FRU BORKMAN
Manden er nok død for flere år siden.
ELLA RENTHEIM
Ja, men de blev skilt –. Han lod sig skille –
FRU BORKMAN
Han rejste fra hende, gjorde han. Skylden var visst ikke hendes. (32)

Om Wilton er skilt, enkefrue eller forlatt, og om eks-mannen er levende eller død, er ut ifra denne samtalen høyst uavklart. Noe som derimot blir tydelig, er Ibsens bruk av Gunhild for å skyggelegge og forvirre. Ella spør nemlig Gunhild hele tre ganger om det var skilsmisse mellom Wilton og ektemannen, men hun unnlater helt å svare. Beveger vi oss derimot frem til tredje akt, der Gunhild har fått vite sannheten om Erharts forhold til Wilton, stiller hun seg på den diametralt motsatte siden når det gjelder fruene. Første aktens åpenbare forsvar av henne, ved å så å si fornekte (eller fordekke) skilsmissen, er endret – her er Gunhild nemlig på krigsstien:

FRU BORKMAN *smiler*
Jeg trodde, at De allerede var uløselig bunden – til en anden.
FRU WILTON *kort*
Denne anden har forladt mig.
FRU BORKMAN
Men han lever dog, siges der.
FRU WILTON
For *mig* er han død. (131)

Til Ella sa Gunhild at ektemannen hadde forlatt Wilton og at han var død for flere år siden. Nå som hun er i ordstrid med fruene, har hun plutselig helt andre sannheter om Wilton og hennes fortid og sivilstatus. For det første hevder hun, i motsetning til i første akt, at hennes eksmann eller ektemann er i livet. For det andre kan det virke som om Gunhild antyder at hun fortsatt er gift, ved sin «Jeg trodde, at De allerede var uløselig bundet – til en anden.» (131) Som vi ser her visker Ibsen bort de skarpeste konturene ved Wilton, og med det inviterer han betrakterens utfyllende fantasi inn, slik renessansens malere kunne viske ut konturer i et

portrettert ansikt for å gjøre det levende og omskiftelig.²⁵⁹ Det er nemlig ikke mulig å komme til bunns i Wiltons karakter, da alle tråder peker ut i et ubestemmelig tåkelandskap.

4.2.3 Wiltons entré i første akt – runekastingsscenen

Alt før Wiltons entré på scenen har hun gjennom Gunhild langt på vei blitt *ladet* symbolsk. Når hun så i egen person ankommer scenen i siste del av første akt, kan man vel ikke si annet enn at hun svarer til forventningene om å være noe helt for seg selv:

Det banker raskt på forstuedøren, som derpå uden videre blir åbnet. Fru Wilton, selskabsklædt og i overtøj, kommer ind. Bag efter hende stuepigen, som ikke har fået tid til at melde og sér rådvild ud.
(42)

Wilton ser altså ikke ut til å bry seg om borgerskapets etikette der stuepikens plikt er å i forkant melde om besøkende. Denne langt på vei uoppdragne oppførselen Wilton viser ved sin ankomst, kan sies å fortsette – og litt etter litt eskalere – i dialogene mellom henne selv, Gunhild, Erhart og Ella, hvor det hele når sitt kulmineringspunkt ved den berømte runekastingsscenen. Gunhild og Ella blir her vitne til det man kan kalle for en omvendt «strep tease»-lek mellom Wilton og Erhart:

ERHART *går efter hende*

Skal jeg ikke følge Dem et lidet stykke –?

FRU WILTON *i døren, afværgende*

Ikke et skridt skal De følge mig. Jeg er så vel vant til at gå min vej alene. (*standser i døråbningen, sér på ham og nikker*) Men tag Dem nu i vare, student Borkman; – det siger jeg Dem!

ERHART

Hvorfor skal jeg ta' mig i vare?

FRU WILTON *lystig*

Jo, for når jeg går nedover vejen, – ensom og forladt, som sagt, – så vil jeg prøve, om jeg kan kaste runer efter Dem.

ERHART *lér*

Å, sådan! Vil De nu prøve *det* igen.

FRU WILTON *halvt alvorlig*

Ja, pass Dem nu. Når jeg nu går nedover, så vil jeg sige indvendig, – rigtig ud af min inderste vilje vil jeg sige: Student Erhart Borkman, – tag straks Deres hat!

FRU BORKMAN

Og så ta'r han den, tror De?

FRU WILTON *léende*

Ja bevar's vel; så griber han straks hatten. Og så vil jeg sige: Træk pænt yderfrakken på Dem, Erhart Borkman! Og galoscherne! Glem endelig ikke galoscherne! Og følg mig så efter! Lydig, lydig, lydig!

ERHART *med tvungen munterhed*

Ja, det kan De stole på.

²⁵⁹ Særlig Leonardo da Vinci er kjent for denne sfumato-teknikken, med *Mona Lisa* som det mest berømte eksempelet.

FRU WILTON *med løftet pegefinger*
Lydig! Lydig! – God nat!
Hun lér og nikker til damerne og lukker døren efter sig. (47, 48)

Her må kontrasten mellom det man møter ved Wiltons fysiske tilstedeværelse og det Gunhild forespeilet i samtalen med Ella først kommenteres – før vi skal undersøke Wiltons erotiske lek med Erhart. Etter Gunhilds religiøst-konnoterende beskrivelser av Wilton i eksposisjonen, er det nærmest sjokkartet å møte den *faktiske* Wilton som overhodet ikke viser seg himmelsk-guddommelig, men heller mer som en hedensk jordgudinne – hvor eroskreftene herjer og rår. Ut ifra Gunhilds forståelse, ble vi forespeilet et høyverdigg – ja, nærmest platonisk – forhold mellom Erhart og Wilton, men det vi møter i siste del av første akt er et forhold av den diametralt motsatte valør, som utelukkende fysisk og kroppslig. Før den famøse runekastingsscenen sier til og med Wilton at hun ønsker å dra med seg Erhart ned til Hinkel hvor det er mange flotte damer som venter på ham: «jeg fik i opdrag af husets damer at ta’ student Borkman med, – hvis jeg tilfældigvis skulde få øje på ham.» (44) Det er altså ingenting av det som skjer som tilsier at Wilton er forelsket i, eller elsker, Erhart; for en forelsket kvinne tar vanligvis ikke med sin kjæreste til forlystelse for andre kvinner. Kontrasten mellom det himmelske Wilton-perspektivet og det jordiske, kroppslige, gjør det rett og slett vanskelig å forklare og forstå hennes karakter, noe som leder oss tilbake til runekastingsscenen. Wiltons påkledning av Erhart blir nemlig så sjokkerende at man kan stille seg spørsmålet om hun i det hele tatt kan forstås realistisk, da hun for vår indre forestilling – med sine retoriske kunster – ikke kler *på* ham, men tvert om kler *av* ham plagg for plagg. Denne leken har Erhart – antageligvis med motsatt fortegn – tydelig vært med på før, noe som kommer frem av hans «Vil De nu prøve *det* igen.» (48)

En annen faktor som ikke lett lar seg forklare innenfor realismen, er den åpenbare makten Wilton viser seg å ha, som jo ikke står i forhold til den sosiale posisjonen hun besitter, som en fraskilt kvinne. Hun kommer inn i Gunhilds stue og tar rommet som om det var hennes eget, hvor Gunhild og Ella bokstavelig talt blir lamslåtte av Wiltons fremtreden, her vist ved deres stumme hilsen:

FRU WILTON

[...] (*vender sig til Erhart*) Ja, så blir man altså pænt hjemme hos mamma og tante – og drikker té, herr student! (*til damerne*) Farvel, farvel, kære frue! Farvel, frøken!

Damerne hilser stumt. Hun går mod døren. (47)

Ertende og eggende med en lett ironisk tone, viser hun seg å ha den totale og suverene kontrollen i Gunhilds stue. Men med tanke på at Borkman-familien – tross deres økonomiske og sosiale fallitt – fortsatt er et respektabelt borgerhjem, er det noe merkverdig at denne promiskuøs, fraskilte fru kan utøve en så stor makt. Gunhild og Ella er langt på vei underlagt *hennes* spilleregler, der det egentlig burde vært Wilton som var underlagt borgerskapets regler. Når det er sagt, får man likevel en følelse av at autoriteten Wilton uttrykker *er* reell, at hun, tross sin «uskikkelige» (47) fremferd, skal tas på alvor. Men følelsen av at hennes makt skal forstås som reell, kan virke vanskelig å forklare innenfor det realistiske paradigmet.

4.2.4 Wilton i tredje akt

Fru Fanny Wilton er så å si fraværende i andre akt, bortsett fra at Frida – når hun er oppe for å spille for Borkman – har en liten kommentar der hun forteller om sitt opphold i Wiltons villa, samt hennes ønske om å få være med Wilton og Erhart til dans hos Hinkel. Men desto sterkere kommer Wilton tilbake i tredje akt. Vi har sett at relasjonen mellom Erhart og Wilton har utviklet seg fra å i første omgang omtales platonsk, som et sjelelig forhold, til å manifestere seg på scenen som et kroppslig og erotisk forhold. Når hun i tredje akt entrer scenen for andre gang, kommer en tredje side av henne til syne. Der hun i siste del av første akt viste seg mektig og dominerende med sine hypnotiske evner, viser Wilton seg tilsvarende mild og sårbar i tredje akt, her etter at Erhart – ovenfor sine foreldre og tante – har erklært sin kjærlighet:

FRU WILTON

Nej. Jeg har hverken dåret eller forlokket ham. Frivillig er Erhart kommet imod mig. Og frivillig har jeg mødt ham på halvvejen.

FRU BORKMAN *sér hånlige nedad hende*

Ja *De*, ja! Det tror jeg så gerne.

FRU WILTON *behersket*

Fru Borkman, – der gives magter i menneskelivet, som *De* ikke synes at kende synderlig til.

FRU BORKMAN

Hvilke magter, om jeg tør spørge?

FRU WILTON

De magter, som byder to mennesker at knytte sin livsgang uløseligt – og hensynsløst sammen.

FRU BORKMAN *smiler*

Jeg trode, at *De* allerede *var* uløselig bunden – til en anden.

FRU WILTON *kort*

Denne anden har forladt mig.

FRU BORKMAN

Men han lever dog, siges der.

FRU WILTON

For *mig* er han død. (131)

Det er vel ingen steder Wilton viser seg mer menneskelig enn akkurat i dette øyeblikket. Mens hun frem til nå har vekslet mellom det guddommelige og merkverdige, virker det rett og slett som om Ibsen, ved å få henne til å bekjenne sine tidligere forhold, drar henne ned igjen til det konkrete planet. Første aktens eggende, ertende og muntre og «*let og fejende*» (46) Wilton, er nemlig her byttet ut med Wilton som «*behersket*», (131) «*kort*», (131) «*dæmpet*», (130) «*fast og alvorlig*». (132) Når det er sagt, må jeg påpeke at hun også her, tross sine bekjennelser, viser en overlegen kontroll over samtalen; for hvor mye Gunhild enn forsøker – med sine hånlige smil og beske kommentarer – å sette fruene ut av spill, er det som om Wilton alt på forhånd vet hva som kommer. Denne suvereniteten skal vi se topper seg i Wiltons beryktede siste replikk, og i dette øyeblikket kan man vel stille seg spørsmålet om ikke hun tar steget ut av det konkrete planet for godt:

FRU BORKMAN *med et ondt smil*

Fru Wilton, – tror De, at De gjør riktig klokt i at ta' denne unge pigen med?

FRU WILTON *gengælder smilet, halvt ironisk, halvt alvorlig*

Mændene er så ubestandige, fru Borkman. Og kvinderne ligervis. Når Erhart er færdig med *mig*, – og *jeg* med *ham*, – så er det godt for os begge, at han, stakker, har nogen at falde tilbage på. (137)

Kamilla Aslaksen har en treffende kommentar til denne replikken: «Dei siste orda hennar før den famøse sydenreisa får heile skodespelet til å vakle.»²⁶⁰ Sandra Saari sa på sin side at Wilton er «hard to pin down»,²⁶¹ og med denne siste-replikken i mente kan man gjerne stille seg spørsmålet om hun ikke nærmest blir «*impossible to pin down*». Utspillet er ikke bare overfladisk sjokkerende – men også dypt rystende. Kontrasten mellom den bekjennende Wilton, som snakker om lykken hun har funnet sammen med Erhart: «Fordi lykken var for mig også bare i dette eneste ene», (133) og det antydende erotiske trekantforholdet dem tre imellom blir så stor at den vanskelig lar seg forstå på et realistisk plan.

Et annet aspekt som ytterligere kan forsterke bildet av hennes karakter som selvmotsigende, er hennes selverklærte altruisme i kombinasjon med nærmest megalomane tanker om seg selv som den eneste som kan hjelpe og støtte og bære Frida frem i verden: «Jeg vil, at hun skal ud og lære mere musik. [...] jeg kan jo ikke godt slippe det unge barn løs alene derude.» (135) Replikken får også en merkelig dobbeltbunn ved at det i neste vending faktisk viser seg å være *hennes selv* som er Fridas verste fiende, der hun står klar for å utnytte «det unge barn» i sitt erotiske spill. Realiteten er jo også at Frida faktisk har to foreldre som er glad

²⁶⁰ Alsaksen, *Romantikk og modernitet i Henrik Ibsens John Gabriel Borkman*, 118.

²⁶¹ Saari, "The female positions in John Gabriel Borkman," 181.

i henne og som har omsorg for henne. Dermed er det langt fra innlysende hva Wilton egentlig mener med at Frida ikke kan slippes løs alene der ute i verden. Riktignok tilhører hun ikke samfunnets mest privilegerte sjikt, men hun er heller ikke blant dem som er verst stilt. Man skal heller ikke glemme Fridas usedvanlige musikalske talent, som tilsier at hun burde ha gode muligheter til å skaffe seg velyndere eller andre kilder til pekuniær støtte.

Jeg mener at summen av alle disse motstridene forholdene vi nå har sett, vitner om en karakter som vanskelig kan bli forstått innenfor det realistiske paradigmet. Til sammen skaper disse uklarhetene en slags sfumato-effekt der omtrent ingenting er mulig å slå fast i klartekst. I det ene øyeblikket blir Wilton fremstilt som en platonsk og overjordisk skikkelse med dype sjelelige innsikter, for i det neste å fremstå som en uskikkelig og overerotisk kvinne som leker skandaløse «offentlige» forførelsesspill med Erhart. I det ene øyeblikket har hun åpenbart en tiltrekning mot at hennes unge elsker også skal «leke» seg med andre damer, for i det neste å vise seg som en inderlig, sårbar og forelsket kvinne som tviholder på sin lille smule lykke. I det ene øyeblikket uttrykker hun et altruistisk ønske om å redde lille Frida, før hun i det neste *ofrer* henne på det libertinsk-hedonistiske alteret der «bruk og kast» kan stå som overordnet motto.

4.2.5. Fanny Wilton på symbolplanet

Frem til nå har jeg vist at Wilton som en realistisk karakter fremstår både gåtefull, selvmotsigende og langt på vei uforklarlig. Dette gjelder, som vi skal se, også på symbolplanet. Her knyttes hun an til lyse og mørke krefter om hverandre. Ved Wilton sin første inntreden på scenen, er det åpenbart at vi skal få et positivt blick av henne, noe som viser seg ved Gunhilds beskjed til stuepiken om å tenne lyset i hagestuen.²⁶² Scenisk underbygges dette ved at Wilton tar med seg lyset idet hun drar.²⁶³ Scenen levner altså ingen tvil om at Wilton skal forstås som et friskt pust i den ellers så innestengte «stueluften» hos fru Borkman. Men når hun begynner med sine koketterier, hvor hun leker erotiske spill med Erhart, kastes det skygger over det positive førsteinntrykket. Runekastingen skaper

²⁶² Bernhard Shaw, *Quintessence of Ibsenism*: “The fresh air and the light break into the tomb; and its inhabitants crumble into dust (135, 136.); Jeg finner også støtte hos den allerede nevnte Brian Johnston: “As the garden room is never used in the play, the *only* function for this stage direction must be to link Mrs. Wilton to the *southern* values of life and warmth to which she later will draw Erhart and Frida, and it sets these values against the snow-covered world of the elder trio.” (*Text and Supertext*, 243).

²⁶³ John Northam i *Ibsen's dramatic method*: «When Erhart and Mrs. Wilton go, the stage seems dark and cold. (204); I starten av tredje akt får vi bekreftet at det Northam sier er riktig: «*Inde i havestuen er der slukket og mørkt.*» (109).

assosiasjoner til både magi, spiritisme og okkultisme, og med det får hun noe foruroligende over seg – som i sin tur gir inntrykk av at hun huser mørke krefter. Og som vi alt har sett av forskningen, blir hun forbundet med arketyper som hekser, vampyrer og trollkvinner.²⁶⁴

Vi står altså overfor en motsetningsfull Wilton-karakter. Lyset og hagestuen presenterer oss for en vital, livsbejaende og frisk kvinne, mens runekastingen skaper en kontrast; her fremstår hun som en farlige forførerinne. Likevel er det etter min oppfatning hennes forbindelse med Hinkel som i størst grad overskygger hennes positive sider. Slik jeg forstår Hinkel-karakteren, er han nemlig utelukkende forbundet med destruktive krefter – en slags djevleskikkelse. Når Wilton forsøker å lokke Erhart ned til Hinkel, må det dermed forstås som om at hun står i ledtog med denne mørke kraften. Det er påfallende at adverbet «ned» brukes når stykkets karakterer omtaler Hinkel og hans hus, noe som ytterligere forsterker inntrykket av Hinkel som en djevleskikkelse. Hinkel-huset kan også assosieres med middelaldermyten, *Venusberget*, om den unge mannen som lokkes og fanges inn i syndens fjell, hvor han lever et liv i sanselig nytelse.²⁶⁵ Om Wilton klarer å lokke Erhart inn i *Venusberget*, vil også han, som sagnet formidler, bli fanget i et hedonistisk liv.

4.2.6. Brudd med eventyrsjangeren

Som vi har sett kommer fortolkningsproblemet – ved Wiltons omskiftelige karakter – tydelig frem i tredje aktens oppgjørstime. Vi skal nå se nærmere på denne scenen i lys av det Arne Røed og Brian Johnston omtaler som en allegorisk struktur, her ved Røed:

This scene represents an allegorical confrontation: Almost as in a fairy-tale a young man is offered the choice of three different tasks to which he is invited to dedicate his life, but characteristically choose a fourth – the arms of the woman with whom he is in love.²⁶⁶

Forstått som en *eventyr-struktur* slutter jeg meg til denne oppfatningen av scenen. Og ved å gå strukturen nærmere i sømmene, vil vi se at Wilton-karakteren skaper et brudd med forventningene til eventyrsjangeren – noe som for meg tvinger fram spørsmålet om hun må forstås allegorisk.

²⁶⁴ Se Jørgen Haugan *Dommedag og Djevlepakt* og Aage Henriksen *De ubændige*.

²⁶⁵ Ibsen var her kanskje inspirert av Richard Wagners *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1842-45); Brian Johnston gjør også denne koblingen i *Text and Supertext*: “Mrs. Wilton tells the company she has been “delegated by the ladies” to send for Erhart and bring him to “room after room of shimmering festivities,” [...] somewhat like a Venusberg.” (255).

²⁶⁶ Røed, «Utter necessity», 157.

Som nevnt tidligere, er de tre gamle karakterene – Borkman, Gunhild og Ella – underlagt en forbannelse, med den fatale konsekvensen at de alle har et korrumpert (dødt) følelsesliv. De fremstår derfor som tre selvopptatte og egoistiske «omsorgspersoner» som ønsker å bruke Erhart for egen vinning. Eventyrstrukturen oppstår i tredje akt, hvor Erhart står overfor kravene fra sine foreldre og sin tante: Gunhild skal ha ham til å gjenoppreise familiens navn og ære, Borkman vil ha ham med som «hjelper» i håp om igjen å nå opp til de makthøyder han mener å høre til, mens Ella vil ha ham som sin sønn for å sikre sitt ettermæle. Men Erhart har som vi vet, en fjerde livsvei som venter på ham – nemlig Wiltons. Men tilbudet Erhart takker ja til, er langt fra en sikker livsvei, som Haakonsen sier det: «[...] Erhart omhegnes av to kvinner på sin ferd mot liv eller død [...]»²⁶⁷ På den ene siden gjør jo Wilton «en gjerning av noen rekkevidde»²⁶⁸ ved å løsrive Erhart fra foreldrenes egoistiske krav, men i samme åndedrag drar hun ham inn i hedonismens sterile tryllekrets. Uten å blunke proklamerer hun nemlig, med sin siste replikk, hedonistiske hensikter, som til og med gjør at Erhart «står et øjeblik ligesom vaklende» (137) før han drar med henne: «Mændene er så ubestandige, fru Borkman. Og kvinderne ligervis. Når Erhart er færdig med *mig*, – og *jeg* med *ham*, – så er det godt for os begge, at han, stakker, har nogen at falde tilbage på.» (137) Her synes det klart at også Wilton – i likhet med Gunhild, Ella og Borkman – har egoistiske intensjoner. Dermed oppstår det et brudd med forventingen man har til eventyrsjangeren. I eventyrenes univers – om valgene står mellom to, tre eller fire livsveier – vil alltid ett av alternativene være en kontrast til de andre valgene; ett av valgene vil alltid lede til livet, og ikke fortapelsen. Men som vi ser her, representerer alle dørene fortapelsen for Erhart, og etter min mening er det Wiltons karakter, og hennes tilbud, som skaper bruddet, da det nettopp er hos henne forventingen om redning ligger.

4.2.7. Brudd med komediesjangeren

Wilton-trioens ferd gjennom snølandskapet i første del av fjerde akt – med kimende sølvklokker og sledevogn, mot lyset, solen og varmen – gir assosiasjoner i retning av komedien, ettersom scenen synes å peke mot komediens klassiske bryllup, og ikke mot et liv i skamløs nytelse. Slik sett burde det være kjærlighetens vogn som sølvklokkejublende bærer av sted ut i vinternatten. Men det vi her blir vitne til, er et sjangerbrudd i den forstand at (bryllups)vognen inneholder *tre*, og ikke *to* personer. Dette er dilemmaet: Det som på den ene

²⁶⁷ Haakonsen, *Henrik Ibsens realisme*, 164.

²⁶⁸ *Ibid.*, 135.

siden kan oppfattes som et varsel om en forestående katastrofe, kan samtidig oppfattes som en redning eller forløsning. I Kamilla Aslaksens hovedoppgave finner vi en nærmere beskrivelse av Wilton, Erhart og Fridas reise ut av stykket:

I staden for å ta del i Gunhilds framsyning endar Erhart i ein skandaløs mesallianse; óg forsávidt eit ynda motiv i komedien. I komedietradisjonen reddar ein seg ut av slike relasjonar, mesalliansen er der for å gi spenning til intrigen, som likevel alltid endar opp med at dei «rette» personane (sosialt, økonomisk og kjenslemessig sett), får kvarandre. Men i *John Gabriel Borkman* forsvinn dei elskande midt i handlinga, og den passande kvinna for Erhart, Frida Foldal, er med på turen som andreelskarinne.²⁶⁹

Konvensjonene for en komedie brytes altså på flere hold. For det første er mesalliansen, ved Wilton, fortsatt intakt. For det andre drar ungdommen midt i handlingen, i kontrast til komedien som alltid slutter med selve bryllupet. For det tredje er komediens klassiske brud, Frida, med som en «andreelskarinne.»²⁷⁰ Aslaksen forklarer disse sjangerbruddene med at komedien og tragedien får en «ironisk klang [...] mot slutten av forfatterskapen»²⁷¹ til Ibsen: «Det synest som om vi snarare er vitne til ei stadig *fordobling, forvrenging* og *ironisering* av sjangerkonvensjonane i det klassisk-romantiske drama.»²⁷² Aslaksen slår seg altså til ro med selvmotsigelsene i vognscenen gjennom en henvisning til Ibsens ironi. Jeg for min del mener scenen innbyr til en allegorisk lesning, og slår meg altså ikke til ro med vognscenens disharmoniske utgang.

4.3 Løsrivelsen fra det konkrete planet – Coleridges synekdoxiske seil versus allegoriske løve

Jeg har frem til nå argumentert for at Wilton-karakteren vanskelig lar seg forstå som en realistisk karakter. Videre skal jeg undersøke om det er mulig å frikoble henne helt fra det scenisk-sosiale spillet. Er hennes karakter for sterkt knyttet til det sosiale på scenen – altså at hun er synekdoxis forbundet til det konkrete planet – vil hun forstås som en symbolsk karakter, og *ikke* allegorisk.²⁷³ Er det derimot mulig å frikoble henne, kan hun i henhold til denne oppgavens kriterier defineres som allegorisk.

²⁶⁹ Aslaksen, *Romantikk og modernitet i Henrik Ibsens John Gabriel Borkman*, 49.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Er dette tilfelle, vil hun bli stående som den gåtefulle skikkelsen vi frem til nå har sett.

Allerede når man leser gjennom rollelisten i *John Gabriel Borkman* indikeres det at fru Fanny Wilton sosialt står noe for seg selv. Først vil jeg kommentere hennes navn, som kan sies å ha en intertekstuell referanse til den beryktede *Fanny Hill* fra John Clelands roman *Fanny Hill, Or Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748). Navnet er kanskje ikke i seg allegoriserende, i det minste ikke i like stor grad som «Knappestøperen» eller "Rottejomfruen"²⁷⁴ kan hevdes å være det, men det kan nok forberede leseren på at denne fruen er noe litt utenom det vanlige. Det som derimot tydeligst skiller henne fra de andre i *John Gabriel Borkman*-stykkets rolleliste er at hun ikke står oppført med noen sosial kobling eller tilhørighet – hverken til samfunnet eller de øvrige karakterene. Der Borkman presenteres som den forhenværende banksjefen, Gunhild som Borkmans hustru, student Erhart som husets sønn, Ella som fru Borkmans tvillingsøster, Vilhelm Foldal som ekstraskriver i et regjeringskontor, Frida som hans datter, er fru Fanny Wilton *kun* fru Fanny Wilton.²⁷⁵ Formelt sett har hun altså ingen sosiale bindinger til de andre karakterene, hvilket allerede antyder at en allegorisk lesning av henne kan være legitim. Når det er sagt, har hun nære relasjoner til to av karakterene, Erhart og Frida, som vi skal se nærmere på. Igjen må det nevnes at det særlig er familiære bånd som kan skape utfordringer når en karakter blir omgjort til en allegori. Ta for eksempel en mor eller et barn av en karakter som blir forstått som en allegori: Umiddelbart vil denne karakteren også suges inn i det allegoriske «sorte hullet» som oppstår på det konkrete planet. Når det gjelder Wiltons relasjon til Erhart og Frida, er det for det første som elskerinne, og for den andre som en tilsynelatende stemorsfigur.²⁷⁶ Hadde Wilton derimot vært Fridas *ekte* mor, ville også Frida nesten med nødvendighet ha blitt allegorisert, og med henne også hennes far, og med faren Borkman – og så videre. Stemorsrollen bidrar dermed til at Frida kan forbli på det konkrete planet, men der nærheten til Wilton nok vil kunne gi henne en sterk symbolsk aura. Når det gjelder Erhart, kan bindingen til Wilton sies å være enda dypere enn mellom Wilton og Frida, men friheten i elsker-rollen – kontra bundetheten i en ektemann-rolle – vil jeg hevde bidrar til at Erhart går klar allegoriseringsgravitasjonsfelt. Men til tross for at han slipper unna allegoriens dragsug, vet vi av hans mor – i den allerede nevnte eksposisjonen – at de står svært nær hverandre: «Erhart har hun nu

²⁷⁴ En allegorisk tolkning av Rottejomfruen ville kunne peke mot at hun er dødsdriften, forstått som pervertert begjær, satt på scenen.

²⁷⁵ Stuepiken har kun en rolle, ingen navn. Man kan kanskje hevde at hun dermed *bare* har sosial tilhørighet, ingen individualitet.

²⁷⁶ Hun står som sagt i relasjon til Hinkel, men han er aldri en del av det sosiale spillet på scenen, da han ikke opptrer der.

formelig studeret. Sådan rigtig tilbunds, – ind i sjælen». (33) Personifikasjonen hun i det følgende skal få tildelt må av den grunn være så nært knyttet til Erhart som mulig.

Alisa Zhulinas poeng om Wilton som en *deus ex machina*, kan også trekkes inn som et argument for at hun kan forstås som en karakter som står over eller utenfor de andre – og dermed ikke har «regelret social eksistens». ²⁷⁷ Naturligvis lar ikke Ibsen fru Wilton fires ned fra oven, men scenen i tredje akt, hvor hun kommer inn og så å si kutter Erharts forpliktelseslenker, kan minne om «guden i maskinen» fra det greske dramaet. ²⁷⁸

Alt i alt kan det virke som om Wilton lar seg løsrive fra det konkrete planet ved at hun ikke nødvendigvis er, som Coleridges seil, synekdisk forbundet med det sosiale spillet på scenen. I den følgende delen skal jeg definere den wiltonske personifikasjonen, for så å lese stykket i lys av henne som en allegori.

4.4 Personifikasjonen – Fanny Wilton som eroskraften

Av forskningshistorien har vi sett at det to ganger tidligere har vært forslått å lese Wilton som en personifikasjon: som *kapitalismen* i Alisa Zhulinas analyse og *hedonismen* hos Arne Røed. ²⁷⁹ Begge disse forsøkene har sine interessante sider, men ingen av dem klarer på en tilfredsstillende måte å forklare kompleksiteten i Wilton og hennes relasjon til de andre – og forslagene løser eller harmoniserer altså ikke fortolkningsproblemet, slik jeg ser det. Den første innsigelsen mot Wilton som en personifisering av kapitalismen er at hun mest trolig ville ha blitt gitt en mer kjølig «ham» av Ibsen om det var det hun skulle representere. I tillegg, som det ble diskutert under forskningskapittelet, virker det også merkelig at hun da faktisk skulle dra Erhart *bort* fra kapitalisten i stykket – altså tante Ella. Riktig nok sier Wilton at Erhart «selvfølgelig» må være hos sin tante og ikke gå på fest til Hinkels, (46, 47) men dette er åpenbart ironisk ment – og det ender da også med at Wilton kaster runer etter sin unge elsker og får lokket ham av sted. Det virker i det hele tatt lite tilfredsstillende at Wilton skulle dra Erhart *bort* fra penger og sosial status og ut i det utsvevende livet dersom hun faktisk var kapitalismens kraft satt på scenen.

Tilsvarende kan Wilton vanskelig forstås som en personifisering av hedonismen, da hun på ingen måter fremstår som fordervelsen satt på scenen. Men den største innsigelsen mot

²⁷⁷ Henriksen, *De ubændige*, 36, 37.

²⁷⁸ *Deus ex machina* fra det greske dramaet er mest kjent hos Evripides. Her ble en karakter, forstillende en gud, firt ned fra «oven» for å løse opp i dramaets konflikt.

²⁷⁹ Zhulina, "Henrik Ibsen's Theatre of capital" og Arne Røed "Utter necessity".

å forstås henne som en allegori over hedonismen – som vi så hos Arne Røed – er at fortolkningsproblemet i så tilfelle blir stående uløst. Man blir sittende fast i de samme dilemmaene som ble skissert i oppgaven innledningsvis; at det er en grunnleggende selvmotsigelse ved Wilton ved at hun *virker* så god, men *gjør* tilsynelatende så vondt. Mer rett ville det da kanskje være å si at Wilton, på det konkrete planet, kan være et *symbol* på hedonismen, men ikke en allegori, slik tropen er definert i denne oppgaven.

Den mest alvorlige innvendingen mot at Wilton skal være hedonismen personifisert, er altså at hun hovedsakelig fremstår som grunnleggende positiv, livsbejende og frisk. Kan hun da kanskje være *kjærligheten* personifisert? Her blir Wiltons «uskikkelige» side problematisk, for eksempel at hun viser seg helt åpen for å dele sin unge elsker med andre, noe selv de fleste i våre dager ville finne litt i overkant frilynt. Den avgjørende, famøse replikken, der Wilton rett ut sier at Frida skal avløse henne når hun og Erhart har gått lei av hverandre, forblir også ytterst gåtefull dersom Wilton blir å forstå som kjærligheten. Skal da Frida ta over Erhart når *kjærligheten* har gått trett av ham? Det virker absurd – og løser åpenbart ikke fortolkningsproblemet.

Som vi har sett, blir Wilton på flere hold fremstilt nærmest guddommelig, og nettopp derfor mener jeg for min del at hun best kan forstås som en personifikasjon av en grunnleggende *kraft* heller enn et samfunnssystem eller en ideologi. Nærmere bestemt er det *eros-kraften* jeg vil argumentere for at hun personifiserer. Selvmotsigelsen i hennes karakter har vist at hun kan være både «uskikkelig», tiltrekkende, forlokkende, mektig, farlig, men at hun samtidig – vist ved sitt forsvar for Erhart i tredje akt – kan være god, sårbar og omtenkfull. Det samme viser seg i forhold til Frida, der hun på den ene siden viser seg selvoppofrende og altruistisk, for så i neste øyeblikk – med sin ubestendig-replikk – viser seg å ville utnytte piken heller enn å frigjøre henne. Det at hun ikke ser ut til å bry seg om konvensjoner, normer og regler, og at hun fremstår som både moralsk og umoralsk om hverandre, kan underbygge at hun er en kraft – da hennes grunntilstand virker å være *amoralisk*. Deler av samtalen mellom Gunhild og Ella kan også forsterke synet på henne som en kraft:

ELLA RENTHEIM *levende*

Fru Wilton!

FRU BORKMAN

En meget rig dame. En, som du ikke kender.

ELLA RENTHEIM

Jeg har hørt navnet. Fru Fanny Wilton, tror jeg –

FRU BORKMAN

Ja, ganske riktig.

[...]
 ELLA RENTHEIM *lidt nølende*
 De siger, folk, at hun skal være skilt fra sin mand.
 FRU BORKMAN
 Manden er nok død for flere år siden.
 ELLA RENTHEIM
 Ja, men de blev skilt –. Han lod sig skille –
 FRU BORKMAN
 Han rejste fra hende, gjorde han. Skylden var visst ikke hendes. (32)

Det vi her kan tolke ut av samtalen mellom tvillingsøstrene, er blant annet at Wilton ikke ser ut til å la seg bindes eller låses i noen retninger; for om hun er gift, skilt, enkefrue eller forlatt er ikke enkelt å slå fast. Det som på det konkrete planet oppleves som forvirrende, blir i lys av at hun er en kraft mer forståelig; for en kraft bare *er*, den kan ikke låses fast eller kontrolleres eller bindes innunder lover og regler, og den lar seg i alle fall ikke forklare i en rett linje. Det at Wilton har vært gift, men nå befinner seg i et elsker-forhold med Erhart, samtidig som hun helt klart foretrekker at Erhart nyter andre unge damer hos Hinkels, for ikke å glemme lykken og kjærligheten som hun fremsnakker i tredje akten, viser at hun trives over alt der hvor erotikken får fritt spillerom. Sagt på en litt annen måte: Den wiltonske eroskraften er virkelig amoralsk – vi ser for oss at hun trives like godt i bordellene, i det bohemske liv, i ektesengen, i sidesprangene, så vel som i forelskelsen og kjærligheten.

To andre faktorer som av samtalen mellom tvillingene kan underbygge Wilton som en kraft, er for det første at Wilton, som Gunhild sier det, er «meget rik», (32) og for det andre at Ella «ikke kjenner» (32) til Wilton. Rikdommen Gunhild snakker om, blir for øvrig tydelig kroppsliggjort gjennom Ibsens beskrivelse: «*Fru Wilton er en påfaldende smuk, yppig dame i trettiårene. Brede, røde, smilende læber. Spillende øjne. Rigt, mørkt hår.*» (42) Særlig de brede røde leppene er med på å erotisere henne, og i tillegg peker hennes *yppige* vesen mot vekst og rikdom. Orley Holtan kommenterer sideteksten slik: «The immediate impression is one of vitality and undeniable sexual attractiveness.»²⁸⁰ Han underbygger videre hennes vitalitet ved å peke på hårets symbolske betydning hos Ibsen: «Luxuriant hair is commonly associated by Ibsen with vitality [...]».²⁸¹

Erotiseringen av Wilton-karakteren, kombinert med hennes muntre vitalitet, friskhet og rikdom, gjør at det for meg fremstår som nærliggende å lese henne som en personifisering av *eros-kraften*. I forskningen har vi sett at Wiltons erotiske fremtoning og forhold til Erhart av enkelte defineres som den laveste formen for kjærlighet,²⁸² men forstått som en kraft som

²⁸⁰ Holtan, *Mythic patterns in Ibsen's last plays*, 150.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Se Atle Kittang *Ibsens heroisme* (2002).

kan gi rikdom til den som har henne *i seg*, blir bildet helt annerledes, noe som særlig tydeliggjøres hos Ella, som altså ikke kjenner særlig godt til denne fruen. I konfrontasjonen med Borkman i siste del av andre akt sier hun til ham: «Du har bedraget mig for en mors glæde og lykke i livet. Og for en mors sorger og tårer også. Og *det* turde kanskje være det dyreste tab for mig, du.» (98) Som gammel jomfru, fikk hun heller aldri ta del i eroskraftens største rikdom i livet – nemlig det å få barn. Av hennes «dyreste tab»-replikk (98) fremstår hun som dypt fattig – ja, kanskje til og med fattigere enn sin kjølige tvillingsøster – og nettopp derfor prøver hun i et siste desperat forsøk å sikre sitt ettermæle ved å kreve Erhart som sin sønn.²⁸³

Symbolisk betraktet ser vi at Wilton – forstått som eroskraften – blir forsterket ved hennes inntreden på den dramatiske scenen i første akt, der en lampe blir tent i hagestuen når hun kommer og slukkes igjen når hun drar. Northam og Johnston påpeker begge at dette er symbolikk som utelukkende skal styrke vår antagelse om henne som en vital og energisk kraft, hvor Johnston til og med knytter henne direkte til fruktbarhetsgudinnen, Demeter.²⁸⁴ Wiltons tidligere nevnte dobbelte natur – at hun er både moralsk og umoralsk – kan sies å underbygges ytterligere med ilden som står i lampen: På den ene siden viser ilden til hennes utemmede og farlige kraft, som i aller høyeste grad kan virke nedbrytende og særdeles skadelig – ja, katastrofal – om den ikke kontrolleres; den kan brenne ned både hus og skoger og tilintetgjøre livsverk med sin knitrende dragetunge – slik det skjer i *Hedda Gabler*, for øvrig en annen av Ibsens ild-prestinner.²⁸⁵ På den annen side er lyset og varmen fra ilden det eneste som beskytter mot vinteren og dødens kulde.

I *John Gabriel Borkman*-universet er det *Erhart* Wilton har knyttet seg til, da de to så å si utelukkende opptrer i tospann. Av den grunn vil jeg tolke Wilton som kraften som drar det unge mennesket ut av mors «trygge» favn og inn i det ukjente; nærmere bestemt vil jeg altså forstå henne som *Erharts* eroskraft, som billedliggjøringen av de erotikkens krefter som raser i den unge mannens indre. Og det er med denne personifikasjonen for øyet vi skal nærlese stykket på nytt – og til slutt se om det kan løse fortolkningsproblemet.

²⁸³ Se HIS s. 99-106.

²⁸⁴ Johnston beskriver symbolikken slik: “Her link with vegetation and the natural forces, a Demeter-identity, is visually reinforced on her first entrance, when a lamp is lit for her in the rear garden room, adding a rich, green dimension to the hitherto cold and grey scene [...]” (*Text and Supertext*, 243).

²⁸⁵ Hedda i *Hedda Gabler* (1890) tilintetgjør både liv og kunstverk før hun selv ender med å ta livet av seg selv og sitt ufødte barn.

4.5 *John Gabriel Borkman* i lys av Wilton som en allegori

4.5.1 Overblikk

Den viktigste konsekvensen av å lese Wilton som en personifikasjon av Erharts eros-kraft, er at stykkets «esoteriske»²⁸⁶ handling da blir en kjærlighetshistorie mellom Erhart og Frida. Vi får dermed to parallelle fortellinger – en på allegoriplanet og en på det konkrete planet. Allegoriens fortelling ender med bryllup, som i sin tur vil gi en forløsning av *John Gabriel Borkman*-stykket i sin helhet, i motsetning til den konkrete fortellingen, der turen, som vi alt har sett, ender ut i et dekadent og ustabil trekanthold. Frida Foldal-karakteren, som i forskningen i liten grad har blitt undersøkt,²⁸⁷ vil vi i allegorien se løftes frem som selve passerspisspunktet, hvor hun som *kunstnerinnen* står frem som symbolet på kjærligheten. Ved å ha to parallelle handlinger vil en videre konsekvens være at symbolplanet blir dobbelteksponert, noe som vil bli inngående undersøkt.²⁸⁸ Personifiseringen av Wilton vil også gi noen allegoriske *innsikter* – som vil si nye innsikter om Wilton-karakteren i lys av at hun er Erharts eros-kraft. Hennes entré i det rentheimske hjem, runekastingsscenen og hennes siste «parade» i tredje akt der hun drar Erhart ut av huset for siste gang, samt den spektakulære vognscenen, vil dermed alle bli undersøkt i lys av at hun er *Erharts* indre eros-krefter gestaltet på scenen.

4.5.2 Erhart og Fridas forhold eksponeres frem

I forskningen har vi sett at Wiltons relasjon til Erhart og Frida av enkelte kategoriseres som forfallent og dekadent, der andre definerer forholdet som en slags mor-far-datter-relasjon, mens mange rett og slett velger å ikke kommentere Frida sin rolle i trioen. Wilton og Erharts fysiske kjærlighetsforhold får av den grunn ofte spille hovedrollen i analysen av de unge i

²⁸⁶ Esoterisk i forstand – som bare blir synlig dersom Wilton leses som allegori.

²⁸⁷ Av lesningene som er blitt presentert i denne oppgavens forskningskapittel (kapittel 3), er det kun Sandra Saari i ”The female positions in John Gabriel Borkman” (1983) og Arne Røed i «Utter necessity» (1978) som gjør en inngående analyse av Frida og hennes relasjon til Wilton. Jeg mener ingen av dem, på en tilfredsstillende måte, klarer å argumentere for Fridas rolle i stykket. Mens Saari mener hun utelukkende er med for å fremheve Wilton som en frigjøringskvinne, mener Røed Frida er den guddommelige kjærligheten som Erhart skal forenes med etter at han har vært gjennom den jordiske kjærligheten, representert ved Wilton.

²⁸⁸ Etter å ha forsøkt å arbeide aktivt med alle tre tekstplanene parallelt i analysen, har jeg falt på bestemmelsen om at symbolplanet mer eller mindre vil ligge implisitt og underforstått i analysen. Der jeg opererer med symbolske dobbelteksponeringer, betyr det at symbolplanet er aktivt. Å kontinuerlig referere til tre tekstplan viste seg å bli tekstlig og språklig både støyete og tungvint. Det er altså av praktiske hensyn at jeg har falt på denne bestemmelsen, og det er viktig for meg å presisere at symbolplanet fortsatt er et fullverdig tekstplan, som de to andre planene. Forskjellen ligger i – som det er blitt gjort rede for i teorikapittelet – at symbolplanet ikke har en egen handlingstråd, det fungerer som et overtonelandskap som gir farge til de to *handlende* planene: Det konkrete og det allegoriske.

stykket.²⁸⁹ Frida har rett og slett ofte vist seg som en femte-hjulet-på-vognen-figur, men ved å allegorisere Wilton, vil vi se at Frida løftes frem som en særdeles viktig karakter. Erharts begjær, som er rettet mot Wilton på det konkrete planet, rettes nå mot to andre ytterpunkter: På den ene siden blir han av sitt begjær lokket mot alle de flotte fruene hos Hinkel, på den andre siden står selve kjærligheten – *Frida*, som vi nå skal undersøke nærmere.

Tar vi et blikk på stykket i lys av Erhart og Frida som det gryende kjæresteparet, kan vi se flere tegn og hint som kan underbygge et slikt narrativ. For det første får man gjennom Gunhild informasjon om at Erhart har hjulpet Frida med studier, samtidig som han har lagt til rette for at hun har kunnet lære seg å spille piano:

Han [Erhart] har taget sig af Foldals yngste datter. Og læst med hende, – så hun kanskje kan *bli'* til noget og sørge for sig selv engang. . [...] Og så har Erhart maget det så, at hun får lære musik. Hun er nu alt ble't så flink, at hun kan komme op til – til ham deroppe på salen, og spille for ham. (30)

Når Gunhild sier «ham», er det Borkman hun mener – Frida har blitt så dyktig i sin kunstart at hun kan få komme opp til *selve* John Gabriel og spille for ham. Det er altså i utgangspunktet et lærer-elev-forhold mellom den unge Borkman og Frida, hvor han også har ordnet pianolærer, samt sørget for å finne små spillejobber for henne, der hun har spilt til dans for litt penger. Noen allegoriske innsikter kommer ellers frem i samtalen mellom Gunhild og Ella i første aktens eksposisjon, hvor det nevnes at Erhart har truffet Wilton i byen, men hvor det videre fortelles at Wilton nå har flyttet *ut* av byen og leid en villa i mer landlige forhold – ikke langt fra Rentheimgården. Allegorisk sett kan samtalen forstås i retning av at Erharts eros-kraft, hans livskraft – har våknet til liv i byen – en oppvåkning som kan forstås på flere vis. Bare det at Erhart har kommet seg *ut* av foreldrenes iskalde, mørke og dystre hjem, har nok tint ham opp litt etter litt i takt med at hans vitale krefter sakte, men sikkert har våknet til liv. Dette kan selvsagt også leses realistisk, da det nok – da som nå – ikke var uvanlig at unge studenter, som Erhart, fikk sine første erotiske erfaringer i byen. Når det er sagt, er det Wiltons litt pussige forflytning – fra by til land – som i dette perspektivet er av størst betydning. I lys av kjærlighetshistorien og Wilton som en allegori, kan dette sees på som en

²⁸⁹ Enkelte hevder Frida er med av estetiske grunner. Hun er nemlig med på å skape en symmetri i den forstand at både Borkman og Foldal mister et barn til fru Fanny Wilton; John Northam er av denne oppfatningen: «She is taking south with her both Erhart, as lover, and Frida, so that the parallel between Borkman and Foldal is extended by the loss of their children” *Ibsen’s dramatic method* (1953, 204); Brian Johnston er langt på vei enig med Northam, men har en litt annen tilnærming bare: «Foldal’s situation is a bathetic version of Borkman’s. He shared the «fall» that destroyed the financier and now shares his exile from the world, suffering, like Borkman, the hostility of his wife. He will lose a daughter to Mrs. Wilton as Borkman loses his son, and at the end of the play he will experience, in milder form, an “epiphany” paralleling Borkman’s.” *Text and supertext* (1989, 260).

symbolsk – indre – forflytning i Erhart, at han rett og slett har blitt forelsket. En naturlig del av en forelskelse er jo at man trekker seg vekk fra utsvevende liv der fristelser truer, som jo byen må sies å være et symbol på. Det landlige kan derimot – i tråd med romantikkens forestillinger – sies å konnotere renhet, sunnhet og dyd. Erharts indre eros-kraft, Wilton i hans indre, kan altså allegorisk sett sies å ha forflyttet seg fra skuespillerpiker og bohemfrøkner i byen til den ene utvalgte – mot kjærligheten.

Når man først har dette blikket på ungdommen, blir man også oppmerksom på Erharts beskyttelse av Frida – der han ikke minst skjærer henne mot sin mor. I løpet av stykket setter Frida aldri sin fot i Gunhilds stue, noe som kan ses i lys av at Gunhild – med sitt korrupte kjærlighetssyn – er den vitale livsutfoldelsens (altså Wiltons) farligste og argeste motstander. Erhart har sørget for at Gunhild tror at han og Frida utelukkende har en lærer-elev-relasjon, der det vi forstår må være gratishjelpen han yter Frida, er for å betale tilbake for ugjerningen til John Gabriel Borkman mange år tilbake i tid. Borkman stjal nemlig Vilhelm Foldal – som er Fridas far – sine penger for å spekulere med dem, hvor alt til slutt gikk tapt. Gunhild er derfor sikker på at sønnen – ved å undervise Frida – gjør opp for familien Borkman i håp om å reise deres navn og ære opp igjen: «Ja, Erhart, – min herlige gut! *Han* skal nok vide at oprejses slægten, huset, navnet. Alt det, som *kan* oprejses. – Og kanskje mere til.” (19) I tillegg til å skjule sitt kjærlighetsforhold bak lærer-elev-relasjonen, kan man også legge merke til hvordan Erhart omtaler Frida. Han setter adjektivet «lille» foran hennes navn når han omtaler henne hjemme hos sin mor. (43) Dette kan sies å skape en distanse til den faktiske realiteten, nemlig at hun står på terskelen til å bli voksen – hvilket igjen kan forstås som en beskyttende handling.

Tar man et blikk på Frida-karakteren og ser kjærlighetsnarrativet fra hennes perspektiv, får man også fra henne forsiktig antydning varme følelser når hun er i samtale med Borkman i andre akt. Hun viser nemlig et behov for å beskytte Erhart etter at hun har fortalt om en fest hos Hinkel som hun selv skal av sted på:

BORKMAN *sér pludselig hvasst på hende*
Hinkels, siger De!

FRIDA

Ja.

BORKMAN *med et skærende smil*

Kommer der fremmede i den mands hus? Kan *han* få folk til at besøge sig?

FRIDA

Ja, der skal komme svært mange mennesker, efter hvad fru Wilton siger.

BORKMAN *hæftig*

Men hvad slags mennesker! Kan De sige mig det?

FRIDA *lidt ængstelig*

Nej, det véd jeg virkelig ikke. Jo, – det er sandt, – jeg véd, at student Borkman skal der iaften. (61)

Frida står åpenbart i en konflikt idet Borkman spør hvem andre som skal til Hinkel, noe hennes «engstelige» svar antyder. Frida må jo vite at det er Hinkel som i sin tid var selve «ulykken» for John Gabriel, som hun nærer stor respekt for. Ved at «student Borkman» likevel nevnes, antydes varme følelser for den unge mannen, der den tilbakeholdte måten det formidles på, står i sterk kontrast til fru Wiltons direkte utspill, noe som kan vitne om desto dypere følelser. Det er ellers ikke mange replikker den unge Frida har fått tildelt, men likevel er det påfallende hvor sterkt hennes karakter peker mot det lyse og varme – *kjærlighetssymbolet* – noe som skal undersøkes videre i den følgende delen.

4.5.3 Frida – kjærlighetssymbolet

Ved å lese Wilton allegorisk får man altså i første omgang antydning et kjærlighetsforhold mellom Erhart og Frida, noe som bidrar til at hun som karakter kommer nærmere sentrum av stykket. Dette ser vi ved at stykkets senter forskyver seg fra den naturlige gitte protagonisten – John Gabriel Borkman selv – i første omgang til den allegoriserede figuren, fru Fanny Wilton, deretter til karakteren som allegoriseringen så å si *tilhører*, Erhart Borkman – da fru Wilton er forstått som hans projiserte eroskraft – og deretter videre til karakteren som eroskraften knytter seg *til*, nemlig den femtenårige Frida Foldal. Med denne innsikten blir man i større grad oppmerksom på hennes karakter som helhet.

Frida er kun på scenen én gang, og det er med Borkman i første del av andre akt; en scene som for øvrig står blant stykkets mest symbolladede, da den respektfulle dialogen mellom forbitret maskulin alderdom og ungdommelig feminin uskyld kan skape tallrike konnotasjoner.²⁹⁰ Vi får i første akts siste scene høre Frida spille *Danse Macabre* oppe i salen, og som kunstnerinne assosieres hun med en *indre* skjønnhetsverden. Hun kan dermed forstås som et symbol på den ekte kjærligheten, den som ikke byr seg frem til kjøp og salg – ja, hun kan nærmest sies å få en egen mysteriøs verdi, slik kunsten hun har i seg har det. Det er i denne sammenhengen verdt å merke seg at Ibsen ikke peker mot henne som perfekt i det *ytre*, heller tvert imot: «[...] Frida Foldal er en smuk, bleg, femtenårig pige med et noget træt, anstrængt udtryk. Tarvelig pyntet i lys påklædning [...]» (57) I denne sideteksten ser vi et eksempel på Northams poeng om hvordan Ibsen *lader* det dramatiske rommet symbolsk med

²⁹⁰ Roberts, *Henrik Ibsen – a critical study*, 157.

små detaljer.²⁹¹ Bildet Ibsen gir av Frida er komplekst og jordfarget – der ordene «smukk» og det romantisk-ideale «blek» kontrasteres med «trett» og «anstrengt», og der «tarvelig pyntet» peker mot hennes lavere sosiale klasse, samtidig som «lys påkledning» peker mot uskyld og renhet. Det at hun har et trett og anstrengt uttrykk kan peke mot at hun må jobbe hardt for livets opphold, samtidig som kunstnerkallet nødvendigvis må kreve sitt. Like neddempet som Frida er i det ytre, fremstår hun også som person; hun viser seg høflig, ydmyk, omsorgsfull og stillfaren i samtalen med Borkman – slik også kjærligheten kan sies å søke mot det indre lysfylte, ikke det ytre prangende og deklamerende.

Fremstillingen av Frida blir dermed en kontrast til Wilton som er en «*påfaldende smuk*» (42) og flamboyant frue, noe som umiddelbart gir den 15 år unge piken et sympatisk og uskyldig skjær som den erotiserte og frilynte fruen neppe kan sies å ha. At Frida kan forstås som den rette for unge Erhart blir dermed understreket ved at hun ikke er spektakulær på noen annen måte enn i kunsten – der hun til gjengjeld kan sies å ha en kontakt med det aller dypeste som beveger seg.²⁹²

4.5.4 Fridas symboler – to mulige utganger

Før vi skal videre inn på symboler som er knyttet til Frida, kan det være på sin plass å minne om at Wilton-Erhart-Frida-relasjonen i de to parallelle fortellingene – den realistiske og allegoriske – har to diametralt ulike utganger. På det konkrete planet ender deres reise i første del av fjerde akt ut i et trekantforhold, der Wilton under skjulte motiver og lovnader om å hjelpe Frida i sin kunstneriske utvikling, lokker henne ut i fordervelsen. I allegoriens univers stiller tingene seg helt annerledes, for der er Wilton Erharts eros-kraft, som har ført ham til kjærligheten – til Frida – og reisen til utlandet ender dermed lykkelig. Ved å se på symbolene knyttet til Frida, vil vi kunne se at de nettopp taler dobbelt til oss; de peker nemlig fremover mot undergangen og lykken, avhengig av hvilket dramatisk *plan* man knytter dem til. Det må presiseres at Frida vil være et lysende kjærlighetssymbol i begge disse universene – forskjellen ligger i at det dekadente trekantforholdet vil *slukke* hennes lys, mens den lykkelige bryllupsutgangen vil få henne til å skinne sterkere enn noen gang før.

Mens Fridas lysende figur vil skinne i begge fortellingene, vil to viktige markører knyttet til henne aktivere symbolplanet som i sin tur vil gi en dobbelteksponeering: *tapetdøren*

²⁹¹ Se Northam, *Ibsen's dramatic method* (1953).

²⁹² Kamilla Aslaksen påpeker i sin avhandling *Romantikk og modernitet i Henrik Ibsens John Gabriel Borkman* at Erhart og Frida er de rette for hverandre (s. 49).

i salen til Borkman og *vindeltrappen* som leder ut fra hans sal. Når Frida er ferdig å spille for Borkman, spør hun ham: «Ja, får jeg kanskje lov til at løbe ned vindeltrappen?», (63) hvorpå han svarer: «Å bevar's, – løb De for mig hvad trappe De selv vil.» (63) Men for å komme seg ned denne trappen, må Frida gjennom en til nå i dramaet *usynlig dør* – en tapetdør: «*Hun går ud gennem den lille tapetdør i baggrunden til venstre*» (63) Denne tapetdøren er for øvrig «*beklædte med gamle vævede tapeter, forestillende jagtscener, hyrder og hyrdinder, alt i falmede, afblegede farver.*» (57) Når Frida åpner en til nå usynlig dør, midt i en vegg, er det som om hun selv *skaper* døren. Idet hun foretar denne handlingen, får man umiddelbart en dobbelteksponeering. Døren på det konkrete planet vil nemlig være fordervelsens og fortapelsens dør, der hun løper rett inn i Wilton og Erharts vogn for så å reise ut i det totale mørke og dekadente liv. Døren i allegorien derimot, symboliserer livet og lykken. Med den skaper Frida seg en ny vei i livet hvor det ligger uante muligheter, for bak den står nemlig Erhart og venter for å ta henne med langt, langt bort fra de dysfunksjonelle forholdene i det Borkmanske hjem – til sørligere områder hvor kjærligheten og kunsten kan spire og vokse. Det pastorale tapetet som døren er ikledd i, kan i allegoriens kjærlighetshistorie forstås som et bilde på en *locus amoenus*, som vil si at Frida, ved å gå gjennom tapetdøren, trer inn i en idyllisk sfære hvor hun beskyttes av Erhart. På den andres siden, kan man forstå det dit hen at hun trår inn i tapetets univers, inn i det gamle og falmede; at hun regelrett størkner inn i tapetet hvor hennes kjærlighetslys vil slukke.

Spiraltrappen får også en dobbeltbetydning. På det konkrete planet blir den et bilde på den *onde spiralen*, som jo peker mot stagnasjon, gjentakelse og ufrihet, mens den i allegoriens univers peker mot *den gode spiralen* som fremmer utvikling, fornyelse og fremgang.

4.5.5 Erhart i første akt

Mens Frida er oppe i andre etasje sammen med Borkman, er Erhart i etasjen under henne, sammen med sin tante og mor. Erhart står her i en konflikt – der han slites mellom plikt og lyst, mellom fornuft og følelser. Hans wiltonske krefter trekker ham ned mot Hinkel, mens hans pliktfølelse forteller ham at han bør bli hjemme og drikke te med moren og tanten. Symbolsk sett er begge disse stedene farefulle for Erhart – og her er det Frida kommer inn som hans redning. Det at Frida er over hodet på Erhart, gir henne en forsterket symbolsk posisjon, noe som for alvor manifesteres idet hun spiller *Danse Macabre*. Hennes spilling jager nemlig Erhart ut av huset: «*Han går ilsomt ud gennem forstuen.*» (55) Hun har dermed reddet ham ut av moren og tantens «vampyriske» grep. Det er ellers to steder han i allegorien

kan trekkes mot: Hinkel på den ene siden og Frida på den andre. Symbolikken ved Fridas spilling kan underbygge begge disse to mulige valgene Erhart står overfor. Pianostykket kan nemlig tolkes som en påminnelse om at han befinner seg i en høyst farefull situasjon – Hinkels hus er like mye et dødens hus som Gunhilds stue. Samtidig kan musikken tolkes som en kjærlighetserklæring, ved at Frida minner ham om at hun er rett ved, og at hun tålmodig venter på ham. Følger han derimot sitt wiltonske begjær ned til Hinkel, vil han inngå den samme avtalen som faren i sin tid gjorde. I et slikt perspektiv blir Frida ekvivalent til Ella: Borkman solgte sin Ella for makt og penger, det samme vil gjelde for Erhart, bare at han ofrer Frida for et liv i hedonistisk nytelse. Velger Erhart Hinkel-huset, tar han altså Frida med seg i fortapelsen – og ofrer dermed kjærligheten. Hos Hinkel vil hennes kunstneriske evner kveles og hennes kjærlighetslys slukkes. I dette perspektivet spiller ikke Frida alene for Erhart, hun spiller også for sitt eget liv.

Allegorisk sett er det en ung manns eroskrefter som er i sving i stuens første etasje, krefter som for alvor manifesteres i runekastingsscenen. På det konkrete planet er det jo som vi har sett en merkverdig kvinne som kommer inn og hypnotiserer husets sønn, samtidig som trollbinder de to gamle tvillingene. Man må vel kunne gå så langt som å si at scenen fremstår som både grov og drøy, der Wilton driver med en erotisk streap tease-lek foran Erharts mor og tante. I allegorien derimot, er runekastingsscenen et bilde på en sønns forsøk på å løsrive seg fra sin mor, Gunnhild, og familiebandenes krav, representert ved Ella. I lys av at tvillingsøstrene er underlagt Hinkel-forbannelsen, forstår vi at det er sterke og nærmest «magiske» krefter som må til for at han skal klare å løsrive seg. Et annet element er at Erhart også må forstås som innlemmet i Hinkel-forbannelsen. Makten og kreftene i Wiltons runekasting kan vitne om hvor sterkt denne forbannelsen er forankret i Erhart; for dragningen mot Hinkels hus – mot det kjærlighetsløse og fordervede og dekadente nytelseslivet – virker nærmest total. På den annen side må jo disse kreftene være der for at han skal komme unna tanten og morens maktgrep, noe som skaper en nær umulig situasjon. For å bruke et mytologisk motiv, er den unge mannen som fanget mellom Skylla og Kharybdis, der Fridas vei utgjør den eneste levelige passasjen.²⁹³

4.5.6 Tredje akt – Oppgjørstimen

I siste del av andre akt overhører Gunhild samtalen mellom Ella og Borkman, der Borkman går med på Ellas krav om oppreisning for at han har «dræbt kærlighedslivet» (93) i henne og

²⁹³ Skylla og Kharybdis er mest kjent fra Homers *Odysseen*.

muligheten for å få egne barn. Ellas krav går ut på at Erhart skal ta hennes Rentheim-navn for å sikre hennes ettermæle. Her stormer Gunhild inn «*i voldsomt oprør*», (106) hvorpå hun skriker ut: «Aldrig i evighed skal Erhart hede så!» (106) Men forhandlingen og kranglingene dem tre imellom er til ingen nytte – Erhart har jo helt andre planer for seg selv og fremtiden. De skal alle se seg stilt sjakk matt; på det konkrete planet av en kvinne i trettiårene, på allegoriplanet av en 15 år gammel kunstnerinne.

Når Erhart og hans Wilton for andre gang entrer scenen får vi vite at det aldri ble noe fest hos Hinkel. «Ja, der kom ikke andre end Erhart og jeg. Og så lille Frida, forstår sig.», (136) forteller Wilton til Gunhild. En spektakulær flukt har blitt planlagt, og ungdommen skal reise denne kvelden «[...] sydover, ja. Til udlandet. [...]». (135) Vi får vite at Frida sitter utenfor hos Hinkel og venter i Wiltons sledevogn. Det at Frida, Hinkel og Wilton settes sammen i en slags treenighet, gir et sterkt ladet bilde. I allegoriens fortelling unnslipper Frida Hinkels hus, hun sitter jo *på utsiden av* det og er dermed skjernet *fra* de mørke kreftene. I den parallelle fortellingen derimot, venter hun både på Erhart og Wilton – og kan forstås som omsluttet av Hinkels mørke krefter. I den ene fortellingen er hun et offer for Wiltons libertinske natur, i den andre er hun velsignet ved at Erharts eroskraft har forankret seg hos henne – i *kjærligheten*.

Det er flere replikker i oppgjørstimen som kan peke mot og underbygge at Erhart og Frida på det allegoriske planet skal forstås som det naturlige paret. Det som står for oss som selvmotsigende og uforståelig på det konkrete planet, blir nemlig i lys av kjærlighetshistorien forklarende:

FRU WILTON *behersket*

Fru Borkman, – der gives magter i menneskelivet, som *De* ikke synes at kende synderlig til.

FRU BORKMAN

Hvilke magter, om jeg tør spørge?

FRU WILTON

De magter, som byder to mennesker at knytte sin livsgang uløseligt – og hensynsløst sammen.

(131)

Det er nærliggende å tro at det er kjærlighetens krefter Wilton forsøker å beskrive for Gunhild. Men der Wilton og Erhart drar ut i et erotisk forhold, med Frida som reservekjæreste, må denne dype innsikten sies å stå som merkverdig, kanskje til og med ironisk. I allegorien derimot, hvor Erharts eroskrefter har knyttet ham til Frida, vil deres bånd

kunne tolkes som «hensynsløst» (131)²⁹⁴ forbundet og at de to er «uløselig» (131) sammenknyttet. Det er altså først i allegorien at Wiltons beskrivelse av kjærligheten virker troverdig. Dialogen som følger, kan bygge videre på denne allegoriske innsikten – her ved Wiltons erklærte lykke:

FRU BORKMAN

[...] Hvorfor har De da ikke uden videre avvist ham? Lukket Deres hus for ham? Sé, *det* skulde De ha' gjort i tide!

FRU WILTON *sér på hende og siger dæmpet*

Det kunde jeg simpelt hen ikke, fru Borkman.

FRU BORKMAN

Hvorfor kunde De ikke?

FRU WILTON

Fordi lykken var for mig også bare i dette eneste ene.

FRU BORKMAN *hånligt*

Hm, – lykken, lykken –

FRU WILTON

Jeg har aldrig før vidst, hvad lykke var i livet. Og jeg kan da umulig vise lykken fra mig, fordi om den kommer så sent. (133)

Igjen må det kommenteres at Wiltons utspill om lykken blir noe bisarr på det konkrete planet, men likevel sitter man med en klar følelse av at det er Wilton, og ikke Gunhild, man skal tro på og ha sympati med. Gunhilds reaksjon der hun «hånlig» fnyser av det Wilton kaller lykken, kan på den ene siden være psykologisk forståelig, med tanke på at hun selv aldri har opplevd lykke. «Hvorfor skal andre oppleve lykken når ikke jeg har den?», er det som om hun sier. Men det kan også ligge en dramatisk ironi i det, for hvis det er noe Gunhild *ikke* har erfaringer med, så er det kjærligheten og lykken. Med sitt eget korrumperte følelsesliv, vil hun ikke kunne skille mellom ekte kjærlighet og det perverterte.²⁹⁵ Det som ellers er påfallende ved Wiltons erklæring ovenfor Gunhild, er hvordan hun snakker om lykken og makter og kjærligheten på en slags overordnet måte, nesten som om hun snakker om menneskenes generelle evner til å realisere kjærligheten heller enn om seg selv og Erhart. Hun nevner ikke Erharts navn en eneste gang når hun snakker om lykken, men refererer kun til upersonlige pronomener. Ut fra en allegorisk forståelse, er budskapet i det hun sier om lykken at eroskraftens aller høyeste form for selvrealisering ligger i kjærligheten. Wiltons erklærte

²⁹⁴ Det fremgår av replikken at «hensynsløst» i denne sammenhengen skal forstås som positivt. Hensynsløst – altså som ikke tar hensyn til hva tante eller mor måtte mene eller hva konvensjonene måtte tilsi.

²⁹⁵ Gunhild sier selv til Erhart i tredje aktens oppgjør: «Erhart, – ikke sandt, du, – vi to har endnu et stykke vej at gå sammen, vi.» (123). Dette er en replikk som gir incestuøse assosiasjoner, og Erhart reagerer også på det med avsky: «Jeg synes, at stueluften her rent må kvæle mig tilslut.» (124).

lykke blir slik sett forståelig i allegorien – hun har nemlig som *selve* eroskraften oppnådd den høyeste formen for selvrealisering, gjennom Erhart og Frida.

Av alle replikkene knyttet til Wilton, er det hennes siste – som også står som denne oppgavens mest siterte – som i aller størst grad er blitt omtalt og tolket i forskningen. I samtiden, på en tysk scene, ble replikken, som nevnt tidligere, helt enkelt sensurert bort, da den var for støtende.²⁹⁶ På det konkrete planet står replikken som så sjokkerende at den til og med, som vi tidligere har sett, får Erhart til å stoppe opp og tvile. Men i allegoriens lys, skal vi se at et alternativt svar også ligger her:

FRU BORKMAN *med et ondt smil*

Fru Wilton, – tror De, at De gør rigtig klogt i at ta' denne unge pigen med?

FRU WILTON *gengælder smilet, halvt ironisk, halvt alvorlig*

Mændene er så ubestandige, fru Borkman. Og kvinderne ligervis. Når Erhart er færdig med *mig*, – og *jeg* med *ham*, – så er det godt for os begge, at han, stakker, har nogen at falde tilbage på. (137)

Som allerede nevnt, får Frida på flere måter noe *himmelsk* over seg, men her, med Gunhilds replikk – der hun ondskapsfullt antyder Fridas erotiske oppvåkning – blir hun langt på vei menneskeligjort og «dratt ned» til den kroppslige realiteten. Replikken Ibsen her velger å legge i munnen på Gunhild, kan minne om Torvalds «[...] der er ingen, som ofrer sin *ære* for den man elsker.», (374) til Nora i *Et dukkehjem*. Replikkene minner om hverandre i den forstand at de begge – både Gunhild og Torvald – legger opp til en avgjørende, ikonisk, slutt-tirade. Men der Nora svarer med det som kanskje er 1800-tallets mest berømte feministiske replikk: «Det har hundrede tusend kvinder gjort.», (375) er Wiltons utspill nok av Ibsens mest rystende og grensesprengende i den motsatte retningen. Ser vi derimot replikken i lys av det allegoriske perspektivet, kan den formildes, forklares og harmoniseres. Jeg mener nemlig at vi får – med Wilton forstått som eroskraften som har ført Erhart til Frida – erotikken og kjærlighetens selvportrett. Replikken kan gi oss en forklaring på hvordan erotikken fører til kjærligheten. «Ubestandig»-utspillet kan forstås som den tilstanden både menn og kvinner befinner seg i når de er i den mest stormfulle forelskelsesfasen; en tilstand av galskap, hensynsløshet og erotisk ekstase, og først når stormen har lagt seg, står man igjen med den rene og sterke kjærligheten. Vi er her inne i 1800-tallets tanker om erotikken og kjærligheten som kontrasterende krefter i kamp, der Ibsens svar på dette kan forstås i retning av at de *ikke* er kontrasterende krefter, men utfyllende: Erotikk og kjærlighet hører sammen, der den

²⁹⁶ Meyer, *Henrik Ibsen – En biografi*, 760.

erotiske kraften må være der for at kjærligheten skal kunne oppstå. Kjærligheten skal likevel forstås som et høyere nivå enn den rene erotiske tiltrekningen. Forstått allegorisk, er det som om Gunnhild spør sin sønn: «Hvor lenge tror du denne purunge pikens besettelse vil vare» – hvor svaret er: «Til den blir kjærlighet.»

4.5.7 Ungdomsreisen – gravferd eller bryllup?

Før ungdommen drar av sted ut i verden, annonserer Wilton at hun tar med seg «lille Frida» (135) og Erhart «[...] sydover, ja. Til utlandet. [...]», (135) for så å si i samme åndedrag kaste ut den sjokkerende meldingen om at Frida er med som reservekjæreste for Erhart når Wilton og Erhart har gått lei av hverandre. Det blir altså stående to motstridende bilder i disse siste meldingene fra Wilton: Solen, varmen og lyset står på den ene siden mot det mørke, dekadente, libertinske nytelseslivet på den andre siden. Vognscenen kan dermed sees i to ulike lys: Som en reise mot livet *og* som en reise mot døden.

Jeg vil hevde at begge utgangene kan skje *samtidig*, på hver sine tekstuelle plan: den dekadente utgangen skjer på det konkrete planet, mens livet og kjærlighetens reise skjer på allegoriplanet.²⁹⁷ I allegorien er det altså kun *to* i kjærlighetens vogn, hvor det er Erharts wiltonske eroskraft som har ført ham og Frida sammen. Selve vognreisen får vi gjengitt av Gunhild, Ella og Borkman *off stage*, altså i en såkalt murskuescene.²⁹⁸ Før vi zoomer inn på scenen, er det noen faktorer som er viktige å ha med seg. Som nevnt tidligere har alle disse tre gamle et korrumpert blikk på tilværelsen, da de mangler det som kan sies å være det viktigste i livet – nemlig kjærligheten. Som vi har sett hos Holtan, hevder han at de er «symbolically dead»²⁹⁹ noe Helland sier seg enig i, da han mener vi kommer inn i en verden «som bebos mest adekvat av liket».³⁰⁰ Vi skal dermed se på vognscenen i lys av at disse tre har ødelagte (døde) sjeler, noe som vil bidra til en tydelig dobbelteksposering:

FRU BORKMAN *i fortvilelse*

Sidder han i vognen, – så sidder han der med hende, med hende, – hende!

BORKMAN *lér skummelt*

Og så hører han nok ikke sin mors skrig da.

FRU BORKMAN

Nej, – så hører han det ikke. (*lytter*) Hys! Hva er *det*?

ELLA RENTHEIM *også lyttende*

Det høres ligesom bjældeklang –

²⁹⁷ Selv om de to fortellingene logisk sett dekonstruerer hverandre, er det intellektuelt og emosjonelt mulig å oppleve det konkrete og det tenkte planet samtidig; Se Fletchers *Allegory – a symbolic mode* (1964).

²⁹⁸ Murskue er et virkemiddel fra det greske dramaet der en eller flere dramatiske figurer gjengir eller formidler hendelser som skjer utenfor scenen – «off stage».

²⁹⁹ Holtan, *Mythic patterns in Ibsen's last plays*, 140.

³⁰⁰ Helland, *Melankoliens spill*, 355.

FRU BORKMAN *med et dæmpet udråb*

Det er *hendes* vogn!

ELLA RENTHEIM

Eller kanskje en andens –

FRU BORKMAN

Nej, nej, det er fru Wiltons slædevogn! Jeg kender sølvklokkerne! Hør! Nu kører de lige forbi her – nedenunder bakken!

[...]

Bjældeklangen lyder lige ved, inde i skogen.

ELLA RENTHEIM

Skynd dig, Gunhild! Nu er de lige nedenunder os!

FRU BORKMAN *står et øjeblik ubesluttet; derpå stivner hun, hård og kold*

Nej. Jeg skriger ikke efter ham. Lad Erhart Borkman køre mig forbi. Langt, langt ud i det, han nu kalder livet og lykken.

Lyden taber sig i det fjerne.

ELLA RENTHEIM *lidt efter*

Nu høres ikke klokkerne længer.

FRU BORKMAN

Jeg syntes, de lød som gravklokker. (143)

Først skal vi se på Gunhilds «henne»-replikk som antyder at det kun er *en* kvinne sammen med Erhart i vognen. Her er det som om Ibsen med hensikt skaper forvirring rundt hvor mange som faktisk sitter der inne. Ved bare å si «henne» eksponerer Gunhilds replikk for vårt indre blikk frem en tosomhet, ikke en trekant, hvem nå denne «henne» skal oppfattes som. Hadde Ibsen ønsket at vi skulle se for oss «hele syndefallet», ville Gunhild vel ha omtalt *begge* kvinnene i en eller annen form. På det konkrete planet er det mest nærliggende å forstå «henne» som Wilton: Gunhild ville aldri kunne godkjenne at sønnen inngår i et utsvevende, erotisk, *ugift* samliv med en skilt frue i trettiårene, hvor rik hun enn måtte være. Dessuten er det Wilton hun nettopp – i tredje aktens oppgjørstid – har vært i en hard ordstrid med. På allegoriplanet er det Frida som nødvendigvis må være «henne». Heller ikke Frida kan forstås som god nok i Gunhilds øyne. Etter Gunhilds prinsipper må nok Frida være en partner langt under par for hennes «store» sønn, et sosialt fall ingen kjærlighet eller musikalsk talent kan kompensere for.

På grunn av at Gunhild, Ella og Borkman er sjelløse lik og dermed ikke klarer å se kjærligheten, oppstår det en dobbelteksposering også i murskuescenen. Jeg mener vi her blir vitne til en avansert form for dramatisk ironi. Mens de tre gamle i stykket ved sønnens avskjed hører gravklokker slå, kan vi for vår indre forestilling høre bryllupsklokkene klemte. Gunhilds trefoldige «henne, henne, henne»-replikk gir assosiasjoner til bryllupskonvensjonens tre ganger «hurra», mens den «skumle» latteren til Borkman, viser til den fordervede og kjærlighetsløse som fryder seg over en mors sorg over å ha mistet en sønn. Slik sett blir hele scenen et *vrengebilde* av den vanlige komedien slutt, der far står og trøster

mor, som i gledestårer ser sin sønn reise ut i livet og lykken. Ja, det er virkelig som å se en klassisk bryllupsscene i et splintret trolspeil. Når Gunhild sier «Lad Erhart Borkman køre mig forbi. Langt, langt ud i det, han nu kalder livet og lykken.», (143) mener jeg replikken kan forstås i lys av en dramatisk-ironisk dobbelthet som bærer bud om at det nettopp *er* livet og lykken Erhart drar ut i – vel å merke i allegoriens univers. Hele murskuescenen kan altså sees på som et fotografisk negativ av en jubelscene – en hyllest til livet og kjærligheten, der hvitt er svart og svart er hvitt.

Ved å se ungdommens reise i dette dobbelteksponerte perspektivet, får man altså vist frem to parallelle handlinger med diametralt ulike utganger. På den ene siden – på det konkrete planet – ender ungdomsreisen i et dekadent bohemforhold, og i en «mesallianse av dimensjoner».³⁰¹ På den andre siden – i allegorien – er det kjærligheten som seirer. I mesalliansens utgang ringer *gravklokkene* dobbelt, eller til og med trippelt: De ringer for Erhart og Fridas sjeler som her «myrdes» i Erharts valg om å leve, som sine foreldre, et kjærlighetsløst liv; de ringer for Frida som ofres på hedonismens alter, og de ringer en siste gang for de eldre som står igjen forlatt og uforløst ved sønnens valg om å *oppretholde* den djevlelske handelen Borkman i sin tid inngikk med Hinkel.

I allegorien – der Wilton ikke eksisterer annet enn *i* Erhart – ringer derimot «sølvklokkene» for kjærlighetsparet Erhart og Frida. Her må det nevnes at Ibsen leker med vognens attributter, da man her, i det som foregår *off stage*, får vognens klokker beskrevet på fire forskjellige måter: «sølvklokker», «klokker», «bjelleklang» og «gravklokker». Han legger i tillegg inn et usikkermoment når det gjelder selve *vognen*: Er det Wiltons vogn eller ikke, kan man spørre seg, her med tanke på Ellas «eller kanskje en annens»-replikk. Dette kan forstås som et allegorisk hint om at det nettopp *er* en annen vogn som tar med seg det unge paret ut i livet og lykken, og at det her er «sølvklokkene» som bryllupsjublende slår for dem. I mesalliansens dekadente utgang er det derimot nærliggende å tro at det er «bjelleklangen» vi hører. Her kan Fredrik Engelstads påpekning av en intertekstuell referanse til Paulus brev til Korinterne trekkes inn; for på det konkrete planet er det liten tvil om at Erharts valg vil være kjærlighetsløst som «en klingende bjelle», med en sterk kobling til sin far som er en tungt «lydende malm».³⁰² Med far og sønn som *lydende malm* og *klingende bjelle* befinner man seg nærmest i en nihilistisk, meningstom virkelighet.

³⁰¹ Aslaksen, *Romantikk og modernitet i Henrik Ibsens John Gabriel Borkman*, 106.

³⁰² Engelstad, *Kjærlighetens irrganger* (1992); Se 1 korinter 13: «Om jeg taler med menneskers og englers tunger, men ikke har kjærlighet, da er jeg en lydende malm eller en klingende bjelle.»

Ser man disse to parallelle fortellingene hver for seg, har de altså to diametralt ulike utganger. Ser man dem derimot under ett, vil de i en sammensmeltning kunne skape en *komedistruktur*: Først har man en mesallianse (på det konkrete planet) – med Erhart og Wiltons relasjon – deretter brytes denne i punktet hvor de rette – Erhart og Frida – får hverandre (på allegoriplanet) – hvor ungdommens reise i starten av fjerde akt ender i bryllup.

4.5.8 Vognscenen – en dekadent trekantscene eller bryllupsnattens ekteseng?

Som vi har sett, er det gjennom de eldre karakterenes dramatisk-ironiske dialog i murskuescenen, samt ved attributtenes symbolikk og videre symbolplanets dobbelteksponering, at man får fortalt to parallelle fabler. I allegorien får man et bryllup, mens man blir vitne til en gravferd på det konkrete planet.³⁰³ I det følgende er det en intertekstuell *referanse* som vil kunne gi «liv» til begge fortellingene. Den intertekstuelle referansen jeg her sikter til, er den kanskje mest beryktede scenen i Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856) – nemlig Emmas vogntur i Rouen sammen med hennes nyslåtte elsker León. Flauberts roman var av de mest beryktede på 1800-tallet, og man må kunne anta at Ibsen har kjent godt til den da han skrev *John Gabriel Borkman* førti år senere.

Borkmans replikk – i murskuescenen – der han «*lér skummelt.*» (142) og forteller Gunhild at Erhart nok ikke hører «sin mors skrig da.», (142) kan sies å initiere den intertekstuelle referansen til Flaubert, da den helt klart gir erotiske antydninger, vel å merke med en grunntone av humoristisk skadefryd. Borkmans skumle latter markerer at man skal forstå den erotiske scenen som dekadent. Man kan altså tenke seg at Borkmans blick på Wilton, Erhart og Fridas vogn er ekvivalent med den pikante vogntur-scenen i Rouens gater, som er *selve* det erotiske toppunktet i Flauberts roman. Til tross for at man ikke blir vitne til så mye som et kyss i Flauberts vogn-scene, blir selve galskapsrittet – der vognens bevegelser, den svettende kusken, piskingen av hestene, den mannlige passasjerens eggende tilrop og det hvite brevarket som rives i stykker av en kvinnehånd – en synekdokisk fremstilling av et samleie som nok fikk datidens lesere til å rødme.³⁰⁴ Som hos Flaubert, vises det også i Ibsens univers en hensynsløs fremferd, vel å merke ikke gjennom pisking, men ved påkjørselen av Foldal:

³⁰³ Ikke den fysiske døden, men den sjelelige død.

³⁰⁴ Scenen er særlig berømt for sin synekdokiske struktur, og den kan også i Coleridges forstand sies å være synekdokisk fordi de elskende skal forstås som *i* vognen, og er dermed en del av det den symboliserer.

BORKMAN

Hvad har du gjort ved foden? Du går jo og halter?

FOLDAL

Ja, tænk dig, du, – jeg er ble't overkørt.

ELLA RENTHEIM

Overkørt!

FOLDAL

Ja, af en slædevogn –

BORKMAN

Åhå!

FOLDAL

– med to heste for. De kom i susende fart nedover bakken. Jeg kunde ikke vige af vejen fort nok [...] Lige på mig kørte de, så jeg rulled rundt i snéen og misted brillerne og fik paraplyen knækket [...].
(147)

Etter at ungdommen har kjørt på Foldal, raser de altså videre uten å se seg tilbake eller bry seg om den gamle mannen som ruller i grøften. Vilhelm Foldal svarer videre på Borkmans spørsmål om han kunne se hvem som kjørte over ham: «Nej, hvor kunde jeg sé det? Det var jo en lukket vogn, og gardinerne var trukket ned. Og kusken standsed såmænd ikke et øjeblik, da jeg lå der og trilled –.» (148) Bildet Foldal legger frem for oss er påfallende likt Flauberts beskrivelse av Emma og Léons elskovsvogn: «[...] på alle gatehjørnene, sperret byens borgere øynene opp foran dette i provinsen så usedvanlige syn: en vogn med nedrullede gardiner som stadig på ny kom til syne, mer lukket enn en grav og omtumlet som et skip».³⁰⁵ Begge vognene er som vi ser lukket og forseglet og dermed helt og holdent stengt for innsyn. Igjen må det minnes om at hverken Borkman, Gunhild eller Ella kan klare å skille det fordervede fra det ekte – kjærligheten – med sine døde sjeler og korrumperte blikk. Med det dramatisk-ironiske blikket for øye, forvandles dermed vognturens dekadente, erotiske scene seg til å bli bryllupsnattens ekteseng – der kjærligheten mellom Erhart og Frida fullbyrdes. På det konkrete planet kaster altså den symbolske, intertekstuelle Flaubert-referansen et mørkt lys over vognscenen, mens den i allegorien, der ungdommen er forent i kjærlighet, kaster et tilsvarende *positivt* lys over vognens symbolske sjels-sammensmeltning.

Tross likheter med Flauberts berømte vognscene, må Ibsens diskresjon nevnes som et klart skille dem imellom. For allegoriens bryllupsnatt vises Erhart og Fridas edlere og «renere» forhold dels ved det hvite snølandskapet, dels i sledens glidende eleganse. Wilton og Erhart-konstellasjonen derimot, minner mer om madame Bovary og Léons promiskuøse forhold, der overkjørselen av Foldal kan sies å være en parallell til den humpete og svette vognturen gjennom Rouen. Gjennom noen ganske få replikker – i vognscenen – får man altså

³⁰⁵ Flaubert, *Madame Bovary*, 224.

både det rene og hvite og det ville og hensynsløse eksponert frem i samme indre forestilling. *John Gabriel Borkman* sett under ett, er det vel i denne praktscenen at vi i aller størst grad ser det allegoriske planet skinne gjennom det konkrete planets transparente overflate.

4.5.9 Det hinkende budet

Som vi har sett av vognscenen, er det fullt mulig å tenke seg at ungdommens fortelling i *John Gabriel Borkman*-stykket har to utganger. Den ene fortellingen må forstås som fordervelsen, hvor de er tre i vognen på vei mot det Wilton har erklært som et hedonistisk trekantforhold. Den andre utgangen må forstås i lys av den positive symbolikken som ligger i reisen mot sør, mot varme, mot solen – der det kun er *to* i kjærlighetens vogn.

Vi har alt fått et blick på Vilhelm Foldal etter at ungdommen kjørte over ham, men da i perspektiv av den intertekstuelle referansen til Flaubert. Hans entré som budbringer skal derfor gås litt nærmere i sømmene. Den symbolske meldingen Foldal bringer med seg, har blitt tolket hovedsakelig i to retninger i forskningen. Noen mener budskapet er en melding om at de gamle skal vike for de unge, *ikke* omvendt – ungdommen skal ut og leve sitt eget liv. Andre mener hensynsløsheten er en melding om ungdommens tvilsomme prosjekter. I begge tolkningene sees Foldal på som en komisk skikkelse – nærmest som en narr. Ser man derimot Foldals påkjørselen i et allegorisk lys, kan meldingen tolkes positivt. Budskapet vil da kunne være at kjærligheten nettopp *er* hensynsløs; at den er overskridende – den tar ikke hensyn til snusfornuftige konvensjoner eller foreldres ønsker eller krav. Vi så jo også i oppgjørstimen i den borkmanske stuen at ordet «hensynsløst» ble benyttet av fru Fanny Wilton, da hun i dialogen med fru Borkman beskrev konsekvensene av kjærlighetens kraft som «De magter, som byder to mennesker at knytte sin livsgang uløseligt – og hensynsløst sammen.» (131)³⁰⁶

Som vi ser, er det Foldal som melder om selve påkjørselen, men det er Borkman som informerer Foldal om hvem som kjørte på ham. Vi får altså se Foldal og Borkman virkende *sammen* som budbringere. Tar man et nærmere blick på sidetekstens beskrivelse av Foldal idet han ankommer scenen igjen, ser man også at han *alene* er bærer av et viktig bud:

Vilhelm Foldal, i en gammel, tilsnéet kavaj, med hatten nedbrøttet og med en stor paraply i hånden, kommer frem foran hjørnet af huset, møjsomt stavrende gennem snéen. Han hinker stærkt på den venstre fod. (145)

³⁰⁶ Begrepet «hensynsløs» kan her forstås som positivt i nietzscheansk forstand.

Her er det særlig ett ord og *en* spesifikk tilstand som påkaller oppmerksomhet – nemlig Foldals *hinking*. Verbet som kanskje kan sies å være det mest naturlige å bruke i en sammenheng som dette, er *halte*. Hvorfor Ibsen ikke har valgt å skrive at han *halter* sterkt, men heller velger å skrive at han hinker gir sterke assosiasjoner til advokat Hinkel, som for denne oppgaven er direkte koblet til mørke, djevelske krefter.³⁰⁷ I likhet med vogn-scenen, kan også hinke-scenen gi to ulike betydninger: På den ene siden kan Foldal, med sin *hinking*, bære bud til Borkman om at Wilton, Erhart og Frida har reist ut i fordervelsen, og dermed er Hinkel-handelen – den djevelske handelen – han selv inngikk for mange, mange år siden, fortsatt intakt. Erhart har i dette perspektivet – i sitt valg om å leve et libertinsk nytelsesliv – «skrevet» under på den samme kjærlighetsløse kontrakten. På den andre siden kan Foldals *hinking* bære bud om at forbannelsen, som så tungt har hvilt over familien, nå er opphevet nettopp ved at Erhart har *brutt* med Hinkel; for i allegorien valgte han jo kjærligheten.

4.5.10 Vilhelm Foldals *hinking* gjør Borkman menneskelig

Utgangen for stykkets unge karakterer, har til nå vist seg å kunne forstås i to ulike retninger. Ved Foldals *hinking* kan man også langt på vei slå fast at Hinkel er et bindeledd mellom den yngre generasjonen og den eldre, der budet kan tolkes i begge retninger.³⁰⁸ Men denne dobbelteksponeringen av symbolene som gir liv til *både* det konkrete og det allegoriske, kan se ut til å forsvinne etter Foldals hinkende entré. Her vil jeg støtte meg til Robin Young, som mener at stykket – idet ungdommene reiser til utlandet og dermed er ute av stykket – gir slipp på det realistiske dramaet, da det bryter helt over i det symbolske.³⁰⁹ Brian Johnston er av samme oppfatning, da han mener at stykket litt etter litt og steg for steg blir mer og mer symbolsk i takt med at det realistiske planet forsvinner av syne.³¹⁰ Siden jeg opererer med tre tekstuelle plan – det konkrete-, det allegoriske- og det dobbelteksponerte symbolplanet – vil vi altså stå igjen med *to* og ikke ett plan; allegoriplanet hvor handlingen foregår, og det tilhørende overtoneklingende symbolplanet. Forståelsen jeg har av symbolplanet er jo at det ikke skjer en handling der, det fungerer bare som en utsmykning til de to parallelle

³⁰⁷ Flere av de engelske lesningene av *John Gabriel Borkman* er opptatt av Vilhelm Foldals *hinking*, men koblingen med Hinkel blir ikke gjort da ordet blir oversatt til «halte» på engelsk «limping».

³⁰⁸ Brian Johnston sier i sin analyse at Hinkel er en av de «løse trådene» i stykket som gjør ungdomsreisen vanskelig, om ikke umulig, å forklare. Jeg er overbevist om at Johnston hadde sett koblingen mellom ungdommen, Hinkel og de eldre om han hadde fått med seg denne lille, men avgjørende, distinksjonen mellom «*hinking*» og «*halting*» – som jo forsvinner i engelske oversettelser.

³⁰⁹ Se Robyn Young, *Time's disinherited children*, (1989, 191).

³¹⁰ Se Brian Johnstons «The demons of *John Gabriel Borkman*», (1979, 25).

fortellingene. Siden det konkrete planet nå er borte, er det derfor kun *en* fortelling med *ett* tilhørende symbolplan som løper, og den går for seg i allegoriens univers.

Vi har flere ganger vært inne på at de tre eldre kan forstås som tre levende (symbolske) lik. Men det som ser ut til å skje med Borkman etter at Foldal kommer hinkende inn på scenen, er at han litt etter litt ser ut til å bli mer menneskelig. Ja, alt før Foldals entré – men nok *etter* hans påkjørsel – kan man merke at Borkman er i en eller annen form for endring:

ELLA RENTHEIM [...]

John, kom så og gå ind, du også.

BORKMAN *ligesom opvågnende*

Jeg?

ELLA RENTHEIM

Ja. Du tåler ikke den hvasse vinterluft. [...]

BORKMAN *vred*

Op igen på salen kanskje! [...] *farer op i hæftighed*

Aldrig i livet sætter jeg foden under det tag mere! (144, 145)

At Borkman nekter å sette sine ben inne i huset igjen, har av flere blitt tolket som et klaustrofobisk anfall.³¹¹ Men det det også kan peke mot, er at Borkman ikke lenger kan forstås som den sjelløse som han viste seg å være i murskuescenen – da han med skadefryd og skummel latter godtet seg over Gunhilds sorg. Hvis man går med på at de eldre er som symbolske levende lik, må man også kunne forstå Rentheim-huset – nærmere bestemt Borkmans andre etasje – som hans *likkiste*. I lys av at han er i ferd med å våkne opp fra den symbolske døden, som «*ligesom opvågnende*» (144) kan sies å antyde, er det klart at han ikke ønsker å legge seg tilbake i kisten. Borkman står her ved et veiskille, og valgene han står ovenfor er likkisten eller friheten, hvor han velger det sistnevnte – han går nemlig ut i den kalde vinternatten.

Tidligere har vi sett at disse sterkt symbolladede valgene har hatt en dobbelthet i seg ved at de har gitt farge til to parallelle handlinger. Dette ser vi nå et brudd med. Hvis Borkman hadde valgt å gå opp igjen i salen, ville det ikke kunne blitt tolket i to retninger. Hadde valget falt på den samme klaustrofobiske likkisten, hadde det nemlig vært en klar indikasjon på at Borkman fortsatt var et lik. Valget hans om å *ikke* gå opp igjen i kisten, må dermed forstås dit hen at Borkman er et menneske igjen. Kontrasten mellom «stueluften» (124) hos Gunhild og Borkman som nå proklamerer at han skal bli «friluftsmenneske», (146)

³¹¹ Se Eivind Tjønnelands *Ibsen og moderniteten* (1993, 113); Asbjørn Aarseth, *Ibsens samtidskuespill* (1999, 327).

viser at Foldals hinking vanskelig kan forstås på annen måte enn at Erhart har brutt med Hinkel-kontrakten. Erhart har altså reddet og forløst sin far ved sitt kjærlighetsvalg. Mesalliansen mellom Erhart og Wilton – som har skapt en spenning til skuespillet – og kjærlighetsforholdet med et tilhørende symbolsk bryllup mellom det forelskede paret – der Wilton er Erharts eros-kraft – kan se ut til å ha smeltet sammen til en enhetlig struktur. Med ungdommens dramatiske utreise har rett og slett en svært avansert *komedistruktur* blitt skapt.

4.5.11 Komedistrukturen initierer tragediens katarsis

I forskningen blir ungdommens drama og de eldres drama av flere sett på som to parallelle handlingstråder som ikke direkte berører hverandre.³¹² Min forståelse er tvert imot at handlingene er helt sammenvevde, der Hinkel er selve forbindelseslinjen mellom den yngre og den eldre trioen.³¹³ Når denne koblingen først er gjort, kan nåtidshandlingen og fortidshandlingen sees på som en og samme fortelling. Erhart og Frida sin kjærlighetshistorie kan nemlig tolkes som John Gabriels og Ellas fortelling spilt dobbelt opp: På det konkrete planet får man Borkmans og Ellas tragiske fortelling på nytt, der sønnen velger bort Frida til fordel for et hedonistisk liv, og de eldre står igjen fortapt under den evigvarende Hinkel-forbannelsen. I allegorien får vi fortellingen om Erhart som velger kjærligheten, hvor han dermed «retter opp i» farens fatale valg – og med det er den hinkelske forbannelsen brutt.

Ved å tolke vognscenen som en bryllupsscene, kan man se Foldals euforiske lykke, samt Borkmans finurlige personlighetsendring, i et nytt lys. I forskningen har Foldals hinkende entré i fjerde akt blitt tolket ironisk, der han blir forstått som en komisk og narraktig skikkelse. Han er nemlig overlykkelig over at Frida har reist ut i den store verden, der han ser for seg at hun kan få utvikle sitt musikalske talent til det fulle. I denne forståelsen av Foldal, er han altså blind for Fridas tragedie, der hun dras ut i den store, ukjente verdenen i et erotisk trekantforhold. Jeg vil derimot snu dette rundt og si at Foldal er den som er seende, der de tre gamle – Borkman, Ella og Gunhild – har vist seg blinde. Foldal ser kjærligheten, og med sin hinking gjør han også Borkman seende. Fortsatt vil han være en komisk karakter, men ikke en narr – han blir heller den stolte brudens litt tossete, men likevel sympatiske far. Likedan blir det med Borkman, som viser seg som den stolte *brudgommens* far:

³¹² Se Hermann Weigand – *The modern Ibsen*, (1925); Annegret Heitman “Arrival scenes. Henrik Ibsen’s John Gabriel Borkman and the tradition of modern European drama,” (2006); Ivo de Figueiredo *Mennesket og Masken* (2010).

³¹³ De familiære båndene mellom karakterene er selvsagt der, men dramatisk sett mener jeg Hinkel er koblingen mellom den unge og den gamle trioen.

FOLDAL *slår hænderne sammen*

Tænke sig til, at min lille Frida sad inde i den pragtfulde vognen!

BORKMAN *nikker*

Jo-jo, Vilhelm, – din datter er kommen godt op at køre. Og student Borkman også. – Nå, – la' du så mærke til sølvklokkerne?

FOLDAL

Jo da. – Sølvklokkerne, siger du? Var det sølvklokker, du? Virkelig ægte sølvklokker?

BORKMAN

Det kan du forlade dig på. Altsammen var ægte. Både udenpå og – og indeni.

FOLDAL *stille bevæget*

[...] nu får *hun* rejse ud i den store, vide verden, som jeg engang havde drømt så dejligt om at få sé. I lukket slædevogn får lille Frida rejse. Og med sølvklokker på sæletøjet –

BORKMAN

– og køre over sin far –

FOLDAL *glad*

Å hvad! Det kan være det samme med mig, – når bare barnet –. Nå, jeg kom altså for sent alligevel. Og derfor så vil jeg gå hjem og trøste hendes mor, som sidder i køkkenet og græder. (153)

I vogn-scenen så vi hvordan Borkman lo av Gunhilds sorg og fortvilelse, mens vi gjennom Foldal blir vitne til komediesjangerens forventede reaksjon – der brudens far trøster moren som gråter over barnet som har forlatt redet. Hele fem ganger blir sølvklokkene nevnt av Foldal og Borkman, klokker som hverken kan forstås som gravferdsklokker, eller som klingende bjeller. I allegorien kan sølvklokkene kun forstås som symbolet på bryllupsklokkene som slår. Det er likevel i Borkmans replikk, der han konstaterer at «Altsammen var ægte. Både utenpå og – og indeni.», (153) at det symbolske bryllupet manifesteres for fullt. Med den replikken i mente ser man for seg at det er kjærlighetens vogn som farer ut av *John Gabriel Borkman*-universet med ekte-paret *Borkman* «innen».

Det er kun Borkman og Ella som står på trappen når Foldal kommer hinkende inn på scenen, noe som kan underbygge tolkningen om at det er *deres* kjærlighetshistorie man får fortalt gjennom Erhart og Frida. Med ungdommens kjærlighetsjubilende reise og med Foldals hinkende entré, er det gamle paret løst fra Borkmans djevlelske handel, og de kan endelig forenes. Ella følger etter Borkman opp til en høyde, til en benk, ved et tre, hvor de i ungdomsforelskelsens tid pleide å sitte. «Vort livs drømmeland var det, ja. Og nu er det land snédækt. – Og det gamle træ er dødt.», (159) sier Ella til Borkman idet de kommer frem. Til tross for at de er løst fra Hinkel-kontrakten, er deres tid forbi – det gamle treet er dødt og det frodige og lovende landet er snødekt. Men Borkman har – gjennom sin sønn – gjort opp for sin hybris. Mellom de to elskende, Ella og Borkman, kan man skimte en

kjærlighetsdødsstruktur – en wagnersk *liebestod*.³¹⁴ Komedistrukturen er det som i Borkmans tragedie skaper hans forløsning – hans katarsis.

5. Konklusjon

5.1 Fortolkningsproblemet

Innledningsvis identifiserte jeg et fortolkningsproblem knyttet til karakteren fru Fanny Wilton, som jeg gjennom oppgaven har forsøkt å løse opp i. Konkret har problemet gått ut på at Wiltons karakter er gåtefull og selvmotsigende, da hun kommer med lys og livsglede inn i det dysfunksjonelle borkmanske hjemmet – samtidig som hun sprenger alle normer for det moralsk akseptable, særlig i forhold til det erotiske livet. Det hele kulminerer i et særdeles disharmonisk dramatisk toppunkt når Wilton tar med seg Erhart og Frida og drar av sted i en sølvbjelleklingende sledevogn – tilsynelatende for å leve ut et trekantforhold på de sydlige breddegrader.

Ved å undersøke fortolkningshistorien har jeg kommet frem til at hverken de realistiske, symbolske eller allegoriske lesningene på en tilfredsstillende måte har klart å forklare eller forene Wiltons åpenbare forbindelse til både gode og mørke krefter. Der hvor Wilton løftes frem som en positiv karakter, er det hennes gode og moralske sider som vektlegges – det at hun frigjør Erhart fra særdeles ødeleggende familieforhold, samtidig som hun åpner opp for at Frida skal kunne videreutvikle sitt kunstneriske talent. De negative omtalene av Wilton vektlegger det umoralske ved henne, som i stor grad er forbundet med hennes sterkt erotiske karakter og hennes uttalte ønske om å utnytte de unge for selv å oppnå mest mulig sanselig nytelse. Jeg mener langt på vei å ha harmonisert Wilton-problemet ved å lese henne som en allegori over Erharts eroskraft. Ved å tolke henne i denne retningen forsvinner nemlig dissonansen knyttet til både karakteren og sledeferden. For det første er hun som en kraft *i* Erhart ikke av sosial eksistens og hun er dermed heller ikke en del av

³¹⁴ Det er ikke den «perfekte» *liebestod*, der de elskende dør i hverandres armer, men det kan minne om strukturen. Ser man på to av de mest kjente kjærlighetsdød-scenene i litteraturhistorien, *Tristan og Isolde* og *Romeo og Julie*, er de begge preget av en dissonans. Tristan som er dødssyk og kun kan redde av Isolde, får aldri vite at hun er på vei for å redde ham. Hans kone «Isolde med de hvite hendene» lyver nemlig til ham og sier at skipet som ankommer har sorte seil, som er en melding om at Isolde *ikke* er på skipet, mens sannheten er at seilet er hvitt, som betyr det motsatte – at Isolde er på vei. Tristan dør ved denne meldingen, og Isolde dør av sorg ved hans bære. (I Wagners versjon av fortellingen er forløpet et litt annet, men dissonansen er også der.) Heller ikke i *Romeo og Julie* går kjæresteparet sammen inn i døden. Romeo tar sitt liv i den tro at Julie er død. Men hun har kun befunnet seg i kunstig koma. Når hun da våkner opp og finner Romeo liggende død, tar også hun sitt eget liv, ved hjelp av hans dolk.

reisefølget, som betyr at Erhart og Frida er *alene* i «kjærlighetens vogn». For det andre blir hennes bisarre karakter psykologisk troverdig i allegorien, siden eroskraften som en amoralsk og hensynsløs livskraft nettopp går utenfor de definerte moralloven.

5.2 Fru Fanny Wilton

Den allegoriske prosessen, som har bestått i å vise til tegn som indikerer at Wilton må forstås som noe mer enn en realistisk karakter, har overbevist meg om at hun kan leses allegorisk, samtidig som det ikke blir rett å lese hennes *bare* som en allegori, da dette ville være å devaluere skikkelsens kompleksitet. Slik har Ibsens egne ord gjennom studiet åpenbart seg som en sannhet: Wilton er virkelig «havet, hvis dyb ingen kan lodde».³¹⁵ For til tross for allegoriens klarhet, hvor Wilton går fra å være inkoherent til å bli sammenhengende og forståelig, blir hun ikke mindre rik på betydning av den grunn. Tvert imot slår innsiktene tilbake til det som sies og gjøres på det konkrete planet, noe som tilfører enda en dimensjon til stykket.

Lest som realistisk karakter har vi sett at Wilton er gåtefull, noe som i denne oppgaven har blitt forklart ved Ibsens skyggeleggingsteknikk: Måten de wiltonske «trådene» forsvinner ut i et mystisk tåkelandskap gjør at hun ikke er mulig å få det fulle grepet om. På symbolplanet har hun tilsvarende vist seg å være en polyfoni av stemmer, der hun assosieres med et kaos av mytiske og arketyperiske skikkelser og krefter, gode og onde om hverandre. Hennes forbindelse med djvelskikkelsen *Hinkel* på den ene siden og kjærlighetskraften *Frida* på den andre siden viser også at hun åpenbart har i seg både lyse og mørke krefter. Mens hun på det konkrete planet oppleves gåtefull og på symbolplanet selvmotsigende, blir hennes karakter og egenskaper på allegoriplanet tilsvarende logisk og forklarlig: Eroskraften kan – som en ubestandig «ildkraft» – gå alle veier, og for Erhart sin del ser vi at den til slutt leder frem til Frida. Hovedbudskapet som kommer ut av min tolkning ligger nettopp her: Eroskraften er riktig nok «uskikkelig» og amoralsk, men kan oppdras – og når sin høyeste form for realisering ved å forankres i kjærligheten.

³¹⁵ Ystad, Vigdis, «Innledning til Rosmersholm», HIS [Henrik Ibsens skrifter: Innledning til Rosmersholm: bakgrunn \(uio.no\)](#).

5.3 Konsekvensene av å allegorisere Wilton

Det kanskje aller mest spennende med prosjektet har vært å se hvordan stykkets sentrum har vist seg å forskyves idet man allegoriserer en karakter. Ved å lese Wilton som en allegori over Erharts eroskraft, har vi sett at det er kjærlighetsfortellingen mellom Erhart og Frida som står frem som «den esoteriske» hovedhandlingen. Et naturlig midtpunkt for stykket er jo ellers protagonisten, John Gabriel Borkman, men i min lesning er det *Erhart* som fremstår som hovedkarakteren. Erhart er den eneste aktivt handlende karakteren i stykket, og alt står og faller på hans valg: Velger han Hinkels hus opprettholdes forbannelsen, velger han Frida brytes den. Frida blir selve passerspisspunktet i det allegoriske landskapet – ikke bare er hun Erharts redning, hun er hele det borkmanske universets redning. Alle karakterene er underlagt en forbannelse som kommer av at kjærligheten mangler i livene deres, og nettopp derfor er kjærlighetssymbolet – Frida – den eneste veien til frelse. Ved å velge henne – noe Erhart gjør i allegorien – løses fortolkningsproblemet og alle de dramatiske brikkene faller på plass. Da kan John Gabriel våkne fra forbannelsens dvale, og han er ikke lenger en passiv, men en aktivt handlende karakter. Han forenes med sin Ella, forløses og renses gjennom sin død, og Ella og Gunhild slutter fred seg imellom.

5.4 Avsluttende litteraturhistorisk refleksjon

Undersøkelsen av Wilton-karakteren og *John Gabriel Borkman*-stykket har vært inspirert av kvadrigatradisjonen, der tre ulike tekstuelle plan og karakterer har vært utgangspunktet for undersøkelsen: Det konkrete planet og den realistiske karakteren, symbolplanet og den symbolske karakteren, det allegoriske planet og den allegoriske karakteren.

Den nivådelte lesningen av stykket har bidratt til å vise at dette ene verket langt på vei rommer kompleksiteten av Ibsens helhetlige forfatterskap. Skuespillet har flere trekk som kan minne om Ibsens realistiske skuespill, kanskje særlig ved sin borgerskapsestetikk. Men på grunn av skyggeleggingsteknikken blir det som foregår på det konkrete planet såpass uklart og uforståelig at vi skyves litt etter litt over i det symbolske, der Ibsen «skaper grunnlag for dypere psykologisk erkjennelse.»³¹⁶ Ved å allegorisere Wilton er det likevel, mener jeg, et idealistisk og romantisk trekk som utmerker seg aller sterkest, ved budskapet: Uten kjærligheten blir livet meningsløst, tomt, korrumpert og fordervet.

Et annet aspekt som gjennom tredelingen har blitt veldig tydelig, er Ibsens spill med sjangre. På det konkrete planet er det et sørgespill man blir vitne til, der Wilton, Erhart og

³¹⁶ Andersen, *Norsk litteraturhistorie*, 235.

Frida reiser ut i fordervelse og de eldre står igjen uforløst og fortapt. I allegorien er det et lystspill vi får se, hvor Erhart og Frida forenes i kjærlighet. Gjennom symbolikken og symbolplanet – ved den ikoniske sledevognscenen – er det at kontrasten mellom mesalliansen og bryllupet blir særlig synlig; mesalliansen mellom Wilton og Erhart oppstår på det konkrete planet der Wilton er en realistisk karakter, mens bryllupet oppstår i allegorien der Wilton som personifiseringen av Erharts eroskraft har forent de to som er de rette for hverandre. Til sist er det komediestructuren som skapes i en sammensmeltning av det konkrete planets mesallianse på den ene siden og allegoriens bryllup på den andre siden, som i sin tur initierer *tragedien* – sjangeren som tilhører de gamle, John Gabriel og Ella. Det er altså en form for kompleks sjangerhybrid vi her blir vitne til, der vi som publikum får oppleve *både* spenningen knyttet til Wilton og Erharts grensesprengende og høyerotiske forhold – særlig vist ved runekastingsscenen – og Erhart og Fridas romantiske, rene og kyske kjærlighetsforhold i allegorien, før vi til slutt i fjerde akt får tragediens katarsiseffekt gjennom Borkmans forløsning som har en slags trestegstruktur; først løses han fra forbannelsen av den hinkende Vilhelm Foldal, deretter forenes han med sin store kjærlighet *Ella*, før han til slutt går gjennom den fysiske død.

Man får altså både realisme, symbolisme og idealisme – så vel som tragedie og komedie i dette ene stykket. Men tross Ibsens sjangerspill, er det likevel som om han sier: «Størst av alt er romantikken!» For det som i allegorien løftes opp og frem som *selve* stykkets midtpunkt – og som blir løsningen på fortolkningsproblemet – er Fridas lysende skikkelse, der hun står som et forklaret bilde på kunsten og kjærligheten.

Litteraturliste

- Aarseth, Asbjørn. *Ibsens samtidsskuespill*. Oslo: Universitetsforlaget, 1999.
- Andersen, Per Thomas. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget, 2. utgave 2015.
- Aftenbladet*. Ukjent kritiker. «Ibsens nye skuespill.» 15.12.1896.
- Aslaksen, Kamilla. *Dødsdans – Romantikk og modernitet i Henrik Ibsens John Gabriel Borkman*. Universitetet i Oslo, 1994.
- Beyer, Edvard. *Henrik Ibsen*. Oslo: J.W. Cappelens forlag AS, 1978.
- Bien, Horst. *Henrik Ibsens realisme*. Oslo: Universitetsforlaget, 1973.
- Brandes, Georg. *Emigrantlitteraturen: hovedstrømninger i det 19de aarhundredes litteratur*. Oslo: Gyldendal, 1872.
- Brandes, Georg. *Henrik Ibsen*. Kjøbenhavn og Kristiania: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.
- Brandes, Georg. «Ibsens Bog.» *Verdens Gang*. 19. desember 1897.
- Bredsdorff, Elias. *Den store nordiske krig om seksualmoralen*. Danmark: Gyldendal, 1073.
- Brinchmann, Christopher. «Henrik Ibsen: John Gabriel Borkman.» *Dagbladet*. 16.12.1896.
- Brøndsted, Mogens, Peter Hallberg, Philip Houm, Ólafur Jónsson, Johannes Salminen, Jón Samsonarson, Gunnar Svanfeldt, Steingrímur J. Torsteinsson, Ulf Wittrock. *Nordens litteratur efter 1860*. København: Gyldendalske Boghandel: 1972.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures 1808-1819 On Literature*, bind 2 av *The collected works of Samuel Taylor Coleridge*, redigert av R.A. Foakes. United State Of America: Princeton University Press, 1987.
- Dannebrog*. Ukjent kritiker. «Henrik Ibsens nye skuespill.» 15.12.1896.

- Duve, Arne. *Symbolikken i Henrik Ibsens skuespill*. Oslo: Nasjonalforlaget, 1945.
- Engelstad, Fredrik. “Lydende malm og klingende bjelle. *John Gabriel Borkman* – kapitalisme eller kjærlighetssvik.” i *Kjærlighetens irrganger – Sinn og Samfunn i Bjørnsons og Ibsens diktning*. Oslo: Gyldendal, 1992.
- Ferguson, Robert. *Henrik Ibsen – Mellom evne og higen*. Oslo/Gjøvik: J.W. Cappelen forlag AS, 1996.
- Figueiredo, Ivo De. *Henrik Ibsen – Mennesket og Masken*. Oslo: H. Aschehoug & Co, 2019.
- Flaubert, Gustave. *Fru Bovary*. Oversatt av Peter Rokseth. Gjøvik: Gyldendal, 1973.
- Fletcher, Angus. *Allegory – The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1964.
- Fremskridt*. Ukjent kritiker. “Ibsens nye værk.” 17.12.1896.
- Gjesdahl, Poul. “En overløper.” *Dagbladet*. 15.04.1929.
- Haakonsen, Daniel. *Ibsens realisme*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1957.
- Hagen, Erik Bjerck. *Norsk litteratur 1830-1875 – Romantikk, Realisme, Modernisme*. Oslo: Dreyer forlag, 2019.
- Haugan, Jørgen. *Dommedag og Djevelpakt, Henrik Ibsens forfatterskap – Fullt og Helt*. Gyldendal, 2014.
- Heitmann, Annegret. “Arrival scenes. Henrik Ibsen’s *John Gabriel Borkman* and the tradition of modern European drama.” *Ibsen Studies* 2006, Volume 6: 22-43. DOI: 10.1080/15021860600759385.
- Helland, Frode. *Melankoliens Spill – En studie i Henrik Ibsens siste dramaer*. Oslo: Universitetsforlaget, 2000.

- Hemmer, Bjørn. *Ibsen – Kunstnerens vei*. Oslo: Vigmestad & Bjørke, 2003.
- Henriksen, Aage. *De Ubændige – Om Ibsen – Blixen – Hverdagens virkelighed – Det ubevidste*. København: Gyldendal, 1984.
- Holtan, Orley I. *Mythic Patterns in Ibsen's Last Plays*. Minneapolis: The university of Minnesota Press, 1970.
- Høst, Sigurd. *Ibsens diktning og Ibsen selv*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1927.
- Ibsen, Henrik. *Henrik Ibsens skrifter*. [Henrik Ibsens skrifter: Forside \(uio.no\)](http://uio.no)
- Johnston, Brian. *Text and Supertext in Ibsen's Drama*. United State Of America: The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1989.
- Johnston, Brian. "The Demons of John Gabriel Borkman." *Comparative drama* 1979, vol. 13, s. 17-32.
- Johnston, Brian. "The Tragic Farce of John Gabriel Borkman." *Edda* 1979, vol. 79, s. 99–108.
- Jung, Carl Gustav. *Jeg'et og det ubevisste*. Oversatt av Hedvig Wergeland. Oslo: Cappelen, 1966.
- Kehler, Henning. "Studier i det Ibsenske drama – Motiverne". *Edda* 1915, 4. S. 169-217.
- Kehler, Henning. "Studier i det Ibsenske drama – Karaktererne". *Edda* 1915, 5. S. 40-98.
- Kirollos, Samira Hishmat. «The coalescence of the heroines in four of Henrik Ibsen's late plays.» Stanford University: ProQuest Dissertations Publishing, 1995.
- Kittang, Atle. *Ibsens heroisme – Frå Brand til Når vi døde vågner*. Gjøvik: Gyldendal, 2002
- Kittang, Atle, Aarseth, Asbjørn. *Lyriske strukturer*. Oslo: Universitetsforlaget, 1968.
- Kittang, Atle. «Metafor og symbol». *Idunn* 2003, Volum 6, nummer 2 (22.10.2003): 113-127.

- Lothe, Jakob, Christian Refsum, Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig Leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2. Utgave, 2007.
- Levin, Poul. «Henrik Ibsens Skuespill.» *Politiken*. 15.12.1896.
- Lyche, Hans Tambs. ”John Gabriel Borkman”. *Kringsjaa* 1897, IX (januar-juni): 30-38.
- Meyer, Michael. *Henrik Ibsen – En biografi*. Oslo: Gyldendal, 1971.
- Morgenbladet*. Ukjent kritiker. “Ibsens nye Drama i Kjøbenhavn.” 15.12.1896.
- Munch, Edvard, *John Gabriel Borkman: fru Wilton*, 1916-1923. Kull og velinpapir. 408x651x0,37. Bibliografi: Edvard Munch: tegninger og akvarell, utst. Kat. kunstforeningen 1979, kat. nr. 29/s. 20. [John Gabriel Borkman: Fru Wilton – Verk – Munchmuseet \(emuseum.com\)](#)
- Mørkhagen, Sverre. Ibsen – “... den mærkelige Mand” Oslo: Gyldendal, 2019.
- Nissen, Fernanda. “Kristiania teater. John Gabriel Borkman. Skuespil i fire akter af Henrik Ibsen.” *Social-Demokraten*. 26.01.1897.
- Norris, Richard Alfred. *The song of songs – Interpreted by Early Christian and Medieval Commentators*. UK: W.M.B. Erdmans Publishing Co, 2003. Roberts, *Henrik Ibsen – A critical study*,
- Northam, John. *Ibsen’s dramatic method – a study of the prose dramas*. London: Faber and Faber Limited, 1953.
- Rahme, Mary. “Coleridge’s Concept of Symbolism.” *Studies in english literature 1500-1900*, Vol. 9, No. 4, 1969: 619-632. Rice university. doi.org/10.2307/450036
- Randers, Kristofer. “Henrik Ibsens sidste Verk: John Gabriel Borkman.» *Aftenposten*. 20.12.1896.

- Rehder, Helmut, W.P. Lehmann, Henry H.H. Remak, Andrew O. Jaszi, J. Christopher Middleton, Richard Brinkmann. *Literary Symbolism – A Symposium*. University Of Texas Press, Austin & London. 1965.
- Rekdal, Anne Marie. *Ibsens to kvinner – Fra Catilina til Når vi døde Vågner*. Oslo: Vidarforlaget, 2012.
- Roberts, Ellis R. *Henrik Ibsen – A critical study*. London: Martin Secker, 1912.
- Røed, Arne. “The utter necessity” i *Contemporary Approaches to Ibsen*, Vol. IV, Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget, 1978.
- Saari, Sandra. “The Female Positions in *John Gabriel Borkman*” i *Contemporary Approaches to Ibsen*, vol. 8, Oslo: Universitetsforlaget AS, 1994.
- Seip, Didrik Arup. *Ibsens drama – Innledning til hundreårsutgaven av Henrik Ibsens samlede*. Gjøvik: Gyldendal Norsk forlag A/S, 1972.
- Shaw, George Bernard. *Quintessence of Ibsenism*. New York: Hill & Wang, 1957.
- Sweeney, Marvin. “Tanak: A Theological an Critical Introduction to the Jewish Bible.” Minnesota: Fortress Press, 2011.
- Sæther, Astrid. “The Female Guilt Complex” i *Contemporary Approaches to Ibsen*, vol 5, Oslo: Universitetsforlaget, 1983.
- Tambling, Jeremy. *The New Critical Idiom – Allegory*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2010.
- Tjønneland, Eivin. *Ibsen og Moderniteten*. Oslo: Spartacus Forlag, 1993.
- Weigand, Hermann J. *The modern Ibsen – A reconsideration*. New York: Henry Holt and Company, 1925.

Welhaven, Johan Sebastian. *Samlede Digterverker II*. Kristiania: Gyldendalske Boghandel, 1921.

Young, Robin. *Time's disinherited children – childhood, regression and sacrifice in the plays of Henrik Ibsen*. Norwich: Norvik Press, 1989.

Ystad, Vigdis, «Innledning til Rosmersholm», HIS [Henrik Ibsens skrifter: Innledning til Rosmersholm: bakgrunn \(uio.no\)](#).

Ystad, Vigdis. «John Gabriel Borkman – historisk analyse eller tidløs tragedie?» *Edda* 1997, hefte 1: 54-63.

Zhulina, Alisa. «The Invisible Stage Hand; Or, Henrik Ibsen's Theatre Of Capital». American Society for Theatre Research, 2018.

Sammendrag

Forfatter: Ingjerd Helle

Tittel: Den forargelige fru – En tolkning av *John Gabriel Borkman* (1896) i lys av Wilton som allegorisk karakter.

Denne masteroppgaven tar for seg bifiguren fru Fanny Wilton i skuespillet *John Gabriel Borkman* (1896) av Henrik Ibsen. Det er mange uklarheter knyttet til denne rike tretti år og noe gamle Fanny Wilton, som muligens er gift, eller skilt eller forlatt – eller enkefrue. Hun er av Ibsens mest uutgrunnelige kvinneskikkelser, og et helt spekter av lesninger foreligger i samtidsresepsjonen og forskningen, der fortolkerne ikke klarer å enes om hun er en heks, en feministisk frigjører – eller noe helt annet. Hun fremstår på den ene siden som en positiv skikkelse som frigjør stykkets ungdommer – Erhart og Frida – fra dysfunksjonelle familieforhold og fastlåste konvensjoner, men på den andre siden kan det virke som om hun drar dem begge ut i fordervelse da hun i sin siste replikk kommer med en hedonistisk innrømmelse: Hun tar dem med seg til utlandet hvor de skal leve i et erotisk trekantforhold. Fru Fanny Wilton fremstår altså som en grunnleggende selvmotsigende og paradoksal karakter.

I oppgaven forsøker jeg først å identifisere punktene som skaper fortolkningsproblemet der jeg henvender meg til både samtidsresepsjonen og den store forskningshistorien for å søke svar. Det teoretiske grunnlaget for undersøkelsen er delt i to. Med inspirasjon fra den middelalderske kvadrigatradisjonen etablerer jeg først en forståelse av tre ulike tekstlige nivåer – *det konkrete planet, symbolplanet og det allegoriske dybdeplanet*. I forlengelsen av denne inndelingen blir også den realistiske, symbolske og allegoriske *karakteren* definert. Her støtter jeg meg hovedsakelig til Samuel Taylor Coleridges (1772-1834) forståelse av symbolet og allegorien, men hvor også Johann Wolfgang Goethes (1749-1832) symbolforståelse vil få en betydning. Fortolkningshistorien blir videre kategorisert ut ifra om Wilton har blitt forstått som en realistisk, symbolsk eller allegorisk karakter, der hovedspørsmålet som diskuteres er om noen har løst fortolkningsproblemet knyttet til Wilton-karakteren. I del to av teorikapittelet redegjør jeg videre for en allegorisk prosess, der det mer inngående legges frem kriterier som er gjeldende for denne oppgavens forståelse av en allegorisk karakter. I fjerde delen av oppgaven operasjonaliserer jeg denne prosessen ved å peke på -og identifiserer tegn i teksten som kan underbygge mitt postulat om at Wilton må forstås som en allegorisk karakter.

Til slutt gjør jeg en lesning av *John Gabriel Borkman*-stykket i lys av Wilton som personifiseringen av Erhart-karakterens *eroskrefter*. Ved å gjøre denne allegoriske forvandlingen av Fanny Wilton, eksponeres det frem et allegorisk plan, og vi får to parallelle fabler presentert på en og samme tid: På det konkrete planet blir vi, som jeg skrev innledningsvis, vitne til at Wilton-Erhart-Frida-konstellasjonen reiser ut i et dekadent trekantforhold. I allegoriens univers derimot, eksponeres det frem en romantisk kjærlighetshistorie mellom de unge karakterene, *Erhart Borkman* og *Frida Foldal*. De rette får hverandre, kjærligheten seirer – og fortolkningsproblemet løses.

Abstract

Author: Ingjerd Helle

Title: The outrageous Mrs. Wilton – An interpretation of *John Gabriel Borkman* in light of Wilton as an allegorical character

This master's thesis examines the secondary character of Mrs. Fanny Wilton in the play *John Gabriel Borkman* (1896) by Henrik Ibsen. There are many uncertainties surrounding the wealthy thirty (and some)-years-old Mrs. Wilton, who may be married, divorced, or widowed. She is one of Ibsen's most enigmatic female characters, and a wide range of interpretations exist in contemporary receptions and research, where interpreters are unable to agree on whether she is a witch, a feminist liberator, or something else entirely. On one hand, she appears as a positive character who frees the play's young people – Erhart and Frida – from dysfunctional family relationships and entrenched conventions, but on the other hand, it seems as if she leads them both into corruption with her final admission: she takes them abroad to live in an erotic triangular relationship. Thus, Mrs. Fanny Wilton appears as a fundamentally self-contradictory and paradoxical character.

The thesis first attempts to identify the points that create the interpretive problem by looking at both contemporary receptions and the broader research history to seek answers. The theoretical basis for the investigation is divided into two parts. With inspiration from the medieval quadriga tradition, I establish an understanding of three different textual levels – the concrete level, the symbolic level, and the allegorical level. Following this division, the realistic, symbolic, and allegorical character are also defined. I mainly rely on Samuel Taylor Coleridge's (1772-1834) understanding of symbol and allegory, but Johann Wolfgang Goethe's (1749-1832) understanding of symbol also plays a role. The interpretation history is further categorized based on whether Wilton has been understood as a realistic, symbolic, or allegorical character, with the main question being whether anyone has resolved the interpretive problem related to the Wilton character. In the second part of the theoretical chapter, I further explain an allegorical process, where criteria applicable to this thesis's understanding of an allegorical character are presented in more detail. In the fourth part of the thesis, I operationalize this process by pointing out and identifying signs in the text that can support my postulate that Wilton must be understood as an allegorical character.

Finally, I make a reading of the play *John Gabriel Borkman* in light of Wilton as the personification of Erhart's erotic powers. By making this allegorical transformation of Fanny Wilton, an allegorical level is exposed, and we get two parallel fables presented at the same

time: On the concrete level, as I said at the beginning, we witness the Wilton-Erhart-Frida constellation traveling into a decadent triangular relationship. In the universe of allegory, however, a romantic love story between the young characters, Erhart Borkman and Frida Foldal is exposed. The right ones get together, love prevails, and the interpretive problem is solved.