

**Tre moderne litterære svar på Henrik Ibsens *Et dukkehjem* med hovedvekt på Matias Faldbakkens *Kaldt produkt*. Plassering i forhold til tradisjonen og parodibegrepet.**

**Three modern literary answers to Henrik Ibsen's *A Doll's house* with main focus on Matias Faldbakken's *Kaldt produkt*. Discussion concerning the tradition and the term parody.**

***Anders Kaasen***

***UiB***

**Vår 2009**

# Innholdsfortegnelse

|  |    |
|--|----|
| Summary  | 4  |
| Sammendrag   | 5  |
| 1 Innledning   | 6  |
| 1.2 Tidligere forskning  | 8  |
| 1.3 Teoretisk utgangspunkt                                     | 11 |
| 1.3.1 Hutcheons parodibegrep                                   | 11 |
| 1.3.2 Kühnes klassifikasjoner                                  | 14 |
| 1.4 <i>Et dukkehjem</i> lest i et myteperspektiv               | 15 |
| 1.4.1 Utvidet mytebegrep                                       | 15 |
| 1.4.2 Fra utkast til ferdig stykke                             | 17 |
| 1.4.3 Ambivalens og åpenhet som mytiske trekk                  | 19 |
| 1.4.4 <i>Et Dukkehjem</i> blir til en moderne myte             | 25 |
| 2 Litt om tidlige litterære svar                               | 29 |
| 2.1 Oppsummering av den første bølgen                          | 29 |
| 2.2 Strindbergs Ibsen-kritikk i <i>Giftas I</i>                | 31 |
| 2.2.1 Forordet   | 31 |
| 2.2.2 Novellen   | 33 |
| 2.3 Oppsummering   | 34 |
| 3 Ernst Bruun Olsen – <i>Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?</i> | 37 |
| 3.1 Forfatteren  | 37 |
| 3.2 Handlingsreferat   | 37 |
| 3.3 En lesning med hovedvekt på ironi og ideologi              | 38 |
| 3.3.1 Personer, form og språk                                  | 39 |
| 3.3.2 Det positivt og negativt ibsenske                        | 44 |
| 3.3.3 Folkekomedie – sjangerkarakteristikk og problematisering | 46 |
| 3.4 Oppsummering   | 48 |
| 4 Tormod Skagestad – <i>Nora Helmer</i>                        | 51 |
| 4.1 Forfatteren  | 51 |
| 4.2 Handlingsreferat   | 51 |
| 4.3 En lesning   | 53 |
| 4.4 Ibsen-allusjoner   | 58 |
| 4.5 <i>Nora Helmer</i> og Hutcheons parodibegrep               | 60 |
| 4.6 Oppsummering   | 62 |
| 5 Matias Faldbakken – <i>Kaldt produkt</i>                     | 64 |
| 5.1 Litt om senmoderne kontekst                                | 64 |
| 5.2 Litt om forfatteren Matias Faldbakken                      | 65 |
| 5.3 Sammendrag av <i>Kaldt Produkt</i>                         | 66 |
| 5.4 Kort om resepsjonen av <i>Kaldt produkt</i>                | 67 |
| 5.5 Lesning av <i>Kaldt produkt</i>                            | 69 |

|  |    |
|--|----|
| 5.5.1 Omslag, tittel og rolleliste                             | 69 |
| 5.5.2 Illusjonsbrudd   | 72 |
| 5.5.3 Sitatbruk  | 73 |
| 5.5.4 Symbolikk  | 74 |
| 5.5.5 Hovedteksten og karaktertegninger                        | 74 |
| 5.5.6 Språket  | 78 |
| 5.5.7 Slutten  | 79 |
| 5.6 Plassering i forhold til Hutcheons satire- og parodibegrep | 80 |
| 5.7 Oppsummering   | 89 |
| 6. Avslutning  | 92 |
| Litteraturliste  | 97 |

## Sammendrag

Ibsens *Et dukkehjem* er en sentral del av verdenslitteraturen. Derfor er det også nærmest konstant framført og utsatt for akademiske fortolkninger. I denne avhandlingen skal jeg fokusere på en bestemt form for tolkninger av stykket, nemlig det jeg med Lena Kühnes ord velger å kalle ”litterære svar”. Helt siden Noras ikoniske oppbrudd i 1879 har nemlig alt fra velrenommerte forfattere, anmeldere, profesjonelle parodikere og mange flere skrevet og publisert sine egne versjoner av stykket. Disse versjonene er tallrike og mangeartete: oppfølgere, komiske parodier, oppdaterte versjoner, saklige motargumenter – ofte vil tekstene kombinere flere av disse modusene.

Det foreligger allerede en detaljert studie av tidlige parodier og relaterte resespsjonsformer (Kühne 2004). Jeg har derfor fordelen av å kunne anvende Kühnes innsikter og metoder i min egen tolkning av tradisjonen. Mitt hovedfokus skal likevel ligge på tre moderne skandinaviske litterære svar på *Et dukkehjem*: Ernst Bruun Olsens *Hvor gikk Nora hen da hun gikk ud?* fra 1968, Tormod Skagestads *Nora Helmer* fra 1982 og Matias Faldbakkens *Kaldt produkt* fra 2006. Etter min mening bruker alle tre ironi for å distansere seg fra Ibsens original. Kan de derfor betegnes som parodier? I så fall, i hvilken grad?

For å prøve å besvare disse spørsmålene, vil jeg konsultere den kanadiske kunstteoretikeren Linda Hutcheons bok *A theory of parody* (1985). Hennes definisjon på parodi er anvendelig da den har et våkent blikk både på de formelle og de kontekstuelle aspektene ved parodien. Den er også vid nok til å omfatte tre litterære svar som på mange måter er svært ulike da de representerer tre ulike litterære strømninger fra tre ulike epoker.

## Summary

Henrik Ibsen's play *A doll's house* is a vital part of world literature. Thus it is constantly performed and academically interpreted in ever new ways. In my thesis I shall focus on one particular form of interpretation of the play, namely what I call "literary answers". Ever since Nora's iconic slamming of the door back in 1879 distinguished authors, professional parodists, reviewers and many others have written and published their own versions of the play. These versions are many and they are diverse: sequels, comic parodies, updated versions, soberly written counter arguments – often the texts will combine several of these modes.

There is already written a detailed study concerning early parodies and related forms of reception (Kühne 2004). I therefore have the advantage of using Kühnes insights and methods of classifications in my own interpretation of the tradition. My primary subjects in this thesis are three modern Scandinavian literary answers to Ibsen's *A doll's house*. These being Ernst Bruun Olsen's *Hvor gikk Nora hen da hun gikk ud?* from 1968, Tormod Skagestad's *Nora Helmer* from 1982 and Matias Faldbakken's *Kaldt produkt* from 2006. My aim is to find out how they interpret Ibsen's original text. In my opinion they all use irony to distance themselves from Ibsen's original. Can these three modern literary answers be classified as parodies? If so, in what degree?

To try and answer these questions I consult the Canadian art theorist Linda Hutcheon focusing on her book *A Theory of parody* (1985). Her definition of parody is useful in that it has a keen eye both on the formal, aesthetic and the contextual and pragmatic aspects of parody. It is also wide enough to encompass three literary answers that in many respects are very different as they represent three different literary directions from three different eras.

# 1. Innledning

Mye er sagt og skrevet om Henrik Ibsens dramatik, og en betydelig del av Ibsen-forskningen omhandler nettopp *Et dukkehjem*. Denne avhandlingen springer likevel ut av et ønske om å tolke sider ved *Et dukkehjems* resepsjon som tidligere har vært lite belyst i forskningen, nemlig et fenomen jeg med den østerrikske Ibsen-forskeren Lena Kühnes ord velger å benevne som "[d]ie literarischen Antworten" (2004: 55). Matias Faldbakkens nye versjon av *Et dukkehjem*, *Kaldt produkt* (2006), introduserte meg for noe som viste seg å være en lang og omfangsrik tradisjon. Helt siden vinteren 1880 har det nemlig dukket opp litterære svar på *Et dukkehjem*. Med dette begrepet mener jeg offentlig publiserte fiksjonstekster som utelukkende kan forstås som direkte svar på Henrik Ibsens *Et dukkehjem* og som knytter seg til originalen enten gjennom å tydelig repetere handlingsforløpet eller å skrive en fortsettelse av *Et dukkehjems* fabel, og ikke minst gjennom å la flere av karakterene fra originalen opptre i teksten. Dette utelukker tekster som for eksempel Strindbergs *Fröken Julie* eller Helge Krogs *Oppbrudd*; disse dramaene kan leses som litterære svar på *Et dukkehjem* i vid forstand, men knytter seg ikke *utvetydig* til det verken gjennom tittel, handlingsforløp, sitater eller samme persongalleri. Videre plasserer jeg denne avhandlingen innen nordisk litteraturvitenskap, ikke teatervitenskap. Jeg vil kun lese tekster som er allment publiserte for lesning og ser dermed bort fra en etter hvert betydelig tradisjon i sin egen rett; teateroppsetninger som har modernisert, parodiert og tilpasset *Et dukkehjem*.

Den første og mest omfangsrike bølgen litterære svar kom som en umiddelbar respons på stykkets publisering og sceniske oppføring. Her dreier det seg både om tradisjonelt komiske parodier, harmoniserende oppfølgere og mer eller mindre saklige argumenter mot Ibsens tekst skrevet og publisert i fiksjonsform. For å avgrense avhandlingen, vil mitt fokus utelukkende ligge på den *skandinaviske* tradisjonen. Videre er det tidligere skrevet et omfattende verk som analyserer den eldre tradisjonen, Lena Kühnes doktoravhandling *Ibsen im Spiegelkabinett* (2004) er i sin helhet viet til denne. Jeg vil gi en kort oppsummering av den tidligste tradisjonen med støtte i Kühnes analyser, da jeg finner det interessant å kontrastere denne bølgen mot det som er hovedtemaet for min avhandling: en lesning av tre skandinaviske moderne litterære svar på *Et dukkehjem* som alle er dramatiske tekster i tre akter. Ernst Bruun Olsens *Hvor gik Nora hen, da hun gik du?* fra 1968, Tormod Skagestads *Nora Helmer* fra 1982, og Matias Faldbakkens *Kaldt produkt* fra 2006. Disse tekstene er mer omfangsrike, litterært avanserte og etter min mening også mer interessante fortolkninger av *Et dukkehjem*.

enn den første bølgen Kühne analyserer. Hovedfokus i denne avhandlingen vil ligge på parodiske, satiriske og ironiske trekk med støtte i Linda Hutcheons *A theory of parody* (1985) og jeg gir derfor en kort presentasjon av hovedpunktene i hennes teori i kapittel 1.3. Matias Faldbakkens *Kaldt produkt* vil vies størst plass. Dette skyldes dels at det ennå ikke foreligger noen utfyllende analyse av denne teksten, dels at den representerer foreløpig siste tilskudd<sup>1</sup> i en lang tradisjon og dels at den etter min mening benytter en parodisk skrivemåte i mer utstrakt grad enn sine forgjengere.

Grensene mellom litterære resepsjonsformer som parodi, imitasjon, adaptasjon, omskriving eller oppfølger er sjelden helt klare – ofte vil to eller flere av disse betegnelse være treffende som betegnelse på én og samme tekst. Eksempelvis bruker Nasjonalbibliotekets Ibsen-bibliografi<sup>2</sup> benevnelsen ”omdiktning” om Skagestads *Nora Helmer*, selv om denne vel i første rekke er en oppfølger, mens Bruun Olsens *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* kalles en ”fortsettelse”, selv om den i stor grad benytter seg av komikk. Siden det hersker en viss forvirring angående klassifikasjonen av tekstene, velger jeg å benytte ”litterære svar” på makronivå som samlebetegnelse som favner hele tradisjonen, da dette får med det intertekstuelle fokuset samtidig som det unngår å sette tekstene i samme bås, slik for eksempel parodibegrepet står i fare for å gjøre. Selv om ingen av de tre moderne tekstene er entydig latterliggjørende på samme måte som flere av de tidligste komiske parodiene, finnes det etter min mening ulike grader av ironisk kritikk av *Et dukkehjem* i alle tre dramaene, og det er først og fremst dette jeg vil fokusere på i lesningene.

Antallet litterære svar er påfallende stort når det gjelder *Et dukkehjem*. Det er den av Ibsens tekster som har utløst suverent flest svar, etter alt å dømme er det en av de nordiske litterære tekstene overhodet som flest har diktet om på, parodiert eller diktet videre på i det offentlige rom. Hva skyldes dette? Finnes det trekk i originalen som skulle antyde eller oppmuntre til gjendiktning, parodi, kritikk eller oppfølgere? Etter min mening er svaret ja. Jeg vil derfor forsøke å fokusere på enkelte trekk ved *Et dukkehjem* som muliggjør og oppfordrer til litterære svar. Det er etter min mening trekk både ved selve tekstens komposisjon og trekk

---

<sup>1</sup> Siden arbeidet med denne avhandlingen startet har det blitt publisert nok et litterært svar i dramaform som kan klassifiseres både som oppfølger, modernisering og parodi, danske Jacob Weis’ *Helmer Hardcore: et dukkehjem II* (2007). Denne vil ikke bli behandlet, da jeg ikke ble oppmerksom på den før avhandlingen hadde tatt sin nåværende form.

<sup>2</sup> <http://www.nb.no/baser/ibsen/>

den har tatt opp i seg gjennom sin virkningshistorie. Disse trekkene velger jeg å fortolke gjennom å sammenligne dem med den religiøse myten, som i likhet med *Et dukkehjem* karakteriseres av en både ”allmenn” og etisk normgivende karakter, samtidig som ulike ideologiske standpunkter uunngåelig er inkorporert i teksten. I min lesning vil jeg fokusere på forholdet mellom den kyniske og pragmatiske holdningen Fru Linde representerer og den opprørske holdningen Nora inntar som av Errol Durbach betegnes som ”[...] another type of demanding idealism”. Dette fokuserer jeg på både fordi jeg mener at denne nye typen opprørsk idealisme i seg selv framprovoserte mange litterære svar i samtiden og fordi mange av disse tekstene selv har inkorporert disse ideologiske motsetningene. Endelig vil jeg gi en skjematisk oversikt over resepsjonen til *Et dukkehjem*, da denne gjennom 129 år har vært med på å befeste den mytiske og normgivende statusen til teksten og følgelig også muliggjort at litterære svar hele tiden har fortsatt å dukke opp.

Alle de litterære svarene – enten de best beskrives som parodier, oppfølgere eller pastisjer – er til syvende og sist tolkninger av Ibsens originaltekst. I avslutningen vil jeg derfor forsøke å trekke noen linjer og si noe generelt om tradisjonen.

## 1.2 Tidligere forskning

Til tross for den enorme mengden Ibsen-forskning som stadig publiseres over hele verden finnes det få bidrag som tar utgangspunkt i den særegne resepsjonsformen som utgjøres av litterære svar på hans tekster, enten fokuset ligger spesifikt på parodier, oppfølgere eller gjendiktninger og andre adaptasjonsformer. De fleste av bidragene som foreligger er dessuten korte artikler uten pretensjoner verken om grundige lesninger eller kritisk bruk av begrepet parodi. Det første kjente bidraget er Herman Jægers artikkel med tittelen ”Nogen Ibsen-parodier” trykt i tidsskriftet *For Folkeoplysning* i 1927. Han redegjør ikke for parodibegrepet, men det går klart ut fra teksten at det ligger nært det vi i dagligtale forstår med parodi: ”spottende etterligning” (Wangensteen 1996: 381). Artikkelen er kun på tre og en halv side, og utgjør dermed det minst omfangsrike forskningsbidraget. Jæger avgrensner sitt fokus og vil utelukke oppfølgerne til *Et dukkehjem*: ”[Nora] hun lever jo videre både i skuespill og noveller – men det ligger utenfor rammen om denne artikkelen” (Jæger 1927: 75). Samtidig omtaler han Harald Schmidts *Vidunderligste eller 4de akt af ”Et Dukkehjem”*, som jo er både



en tradisjonelt komisk parodi og en oppfølger – dette kan illustrere at det ofte er vanskelig å skille klart mellom disse to formene for litterære svar.

Karl Haugholts artikkel ”Om parodier: især norske” ble publisert i tidsskriftet Småskrift for bokvenner og definerer parodien som ”[...] en morsom etterapning av et alvorlig dikt eller verk” (1944: 5), men som et fenomen som også kunne vende seg mot en hel litterær sjanger. Haugholt går nokså overflatisk gjennom et utvalg norske parodier og begynner med Holbergs *Peder Paars*. Men det er spesielt parodier på Ibsens dramatik, og da i særdeleshet *Et dukkehjem*, som vies plass: ”Det var først og fremst med Henrik Ibsen at det kom fart i parodiene. Hans skuespill med de skarpe utfall og symbolikk innbød jo formelig til parodiering” (Haugholt 1944: 10). Haugholt går ikke grundig til verks i noen av lesningene, men det er interessant at han trekker fram aspekter ved Ibsens samtidsdramatik, og da i særdeleshet *Et dukkehjem*, som årsaker til at de utløste så mange svartekster: symbolikken, Alvoret og den kontroversielle tematikken.

Først 40 år senere dukker neste forskningsbidrag opp. I 1984 skrev Liv Kirsten Ohnstad en masteroppgave ved University of Wisconsin-Madison som omhandler litterære svar på *Et dukkehjem*. Hennes fokus er riktignok konsentrert mot oppfølgere, det vil si tekster hvis handlingsforløp tar til etter at Nora har forlatt hjemmet. Dette dekker ikke nødvendigvis parodier eller andre adaptasjonsformer. Ohnstad har gjort svært grundige undersøkelser og kan blant annet vise til samtidige avis anmeldelser av flere av de mer obskure tidlige oppfølgerne. Hun presenterer oppfølgertradisjonen som begynner med M. J. Bugges føljetong i *Aalesunds Blad* og avslutter med det som i 1984 var siste tilskudd; Tormod Skagestads drama *Nora Helmer*. I alt åtte tekster tar hun for seg i avhandlingen. Hun går forholdsvis overflatisk gjennom majoriteten av dem, men bruker mer tid og plass på å tolke Skagestads drama *Nora Helmer* ”[...] because it gives the most complete picture of Nora’s development” og fordi det er ”[...] the sequel that in style comes closest to Ibsen’s original play” (Ohnstad 1984: 55). Ohnstads fokus ligger først og fremst på *karakteren* Nora og mindre på helheten og lesninger av spillet mellom karakterer. Ohnstad kommer med en interessant betraktning som sammenfaller med myteperspektivet jeg opererer med kapittel 1.4. *Et dukkehjem* har en unik posisjon i kulturen vår:

The critical attitude in Scandinavia towards writing a sequel to a work by Ibsen, is probably due to the fact that his works are considered to be part of an almost

sacred tradition. Consequently, Ibsen's *characters* have something sacred about them and should not be "touched" (1984: 67)

Ohnstad hevder også at Bruun Olsen ideologisk sett støtter Ibsen. Denne påstanden forsøker jeg å nyansere i min lesning av *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* gjennom å rette fokus på det som ifølge tekstens norm kan karakteriseres som *det positivt* og *det negativt ibsenske* hos Bruun Olsen.

I løpet av de siste årene er Bjarne Markussens artikkel "Ibsen-parodien som kritisk form" i *Agora* 2-3/93 det eneste betydelige skandinaviske bidraget<sup>3</sup>. Han utvider her parodibegrepet betraktelig i forhold til sine forgjengere. På et karakteristisk senmoderne vis blir parodiene for Markussen noe som ikke bare kritiserer sitt spesifikke tekstlige forelegg, men noe som potensielt kritiserer en hver form for virkelighetsgjengivelse overhodet. Språkskepsis og form står i fokus, men artikkelformatet legger likevel klare begrensninger på hvor grundig han kan gå til verks. Han gjør "et forsøk på å lese et drøyt dusin nordiske Ibsen-parodier" (1993: 204) på 12 sider. Her hevder han avslutningsvis at:

Parodien aper etter og overspiller ytterligheter og avvik av alle slag, og er dermed selv skrevet ut fra et samtidig og litt kynisk common sense-standpunkt. Hele Ibsens prosjekt med å bygge opp et stykke virkelighet på scenen blir undergravd og fremstilt til spott og spe. (1993: 208)

Til tross for et langt mer nyansert parodibegrep enn sine forgjengere innen dette forskningsfeltet stadfester Markussens tolkning likevel parodien som et først og fremst negativt kunstnerisk prosjekt som bruker "spott og spe" som virkemiddel for kritikk.

Det første virkelig omfattende forskningsarbeidet om litterære svar på Ibsen-tekster er Lena Kühnes doktorgradsavhandling fra Georg-August-Universität Göttingen: *Ibsen im Spiegelkabinett* med undertittelen *Verfremdung der Gesellschaftsdramen Henrik Ibsens in Parodien und verwandten Rezeptionsformen im deutschen und skandinavischen Sprachraum* (2004). Her omtales svært mange tekster som ble publisert som svar på Ibsen-dramaer. Her behandles parodier, oppfølgere og relaterte resepsjonsformer både fra Ibsens samtid og nære

---

<sup>3</sup> Trude Grans hovedoppgave *Dukkehjem før og nå : sammenligning av Henrik Ibsens Et dukkehjem (1879) og Lars Arrheds Ett dockhem (1997)* fra 2000 faller utenfor mitt emne, da den omhandler et upublisert dramamanuskrift.

ettertid. Kühne posisjonerer seg kritisk til det hun oppfatter som Markussens ensidige betoning av det formelle, og vektlegger selv sterkt de samfunnsmessige og ideologiske forutsetningene for litterær Ibsen-resepsjon. I 2005 kom en tyskspråklig antologi, Erika Rossbachs *Ibsen-Parodien in der frühen Moderne*, som presenterer hele 18 parodier av Ibsen-dramaer, hovedsakelig fra tiden rundt 1900. Dette er riktignok en nøytral gjengivelse av kildemateriale uten noen akademisk fortolkning eller introduksjon. Utgivelsen av antologien antyder dog at interessen for denne særegne litterære resepsjonsformen av Ibsens tekster er økende. Det foreløpig siste forskningsbidraget med eksplisitt fokus på Ibsen-parodi er japansk. Mitsuya Moris artikkel *Hedda Gabler, a parody of a Doll's House?* (2006) skiller imidlertid seg sterkt ut da den antyder et parodisk forhold mellom to av Ibsens egne tekster. Liv Kirsten Ohnstad (1984: 23ff.) antyder på samme måte en lesning av *Gengangere* som en slags oppfølger til *Et dukkehjem*. Begge disse perspektivene vil dog falle utenfor mitt emne: Skandinaviske litterære svar på *Et dukkehjem*, med hovedvekt på tre moderne tekster i tidsrommet 1968-2006 i lys av Linda Hutcheons *A theory of parody*.

## 1.3 Teoretisk utgangspunkt

### 1.3.1 Hutcheons parodibegrep

Tekstene jeg tar for meg i denne avhandlingen krever alle, i kraft av å være litterære svar på *Et dukkehjem*, en intertekstuell lese måte. Tekstinterne lesninger vil i beste fall bli mangelfulle, i verste fall totalt meningsløse. Jeg har innledningsvis benyttet Lena Kühnes begrep ”litterære svar”, dette er et vidt begrep som er bevisst valgt for å unngå fordømmen om at parodien med nødvendighet innebærer latterliggjøring eller komikk. På mikronivå, når jeg gir lesninger av de enkelte tekstene, vil jeg drøfte hvorvidt bruken av et utvidet, moderne parodibegrep likevel kan være treffende. Linda Hutcheons definisjon av parodi i *A theory of parody* (1985) favner langt bredere enn de aller fleste tidligere og mer tradisjonelle definisjoner av fenomenet. Parodien må ikke her forveksles med hånet, latterliggjøringen eller satiren. Den må ikke forstås som kunstnerisk mindre verdifull eller useriøs. For Hutcheon blir sofistikerte former for kunstnerisk ”trans-kontekstualisering” også kalt parodi. Slik innbefatter begrepet også komplekse kunstneriske strategier som Joyces bruk av *Odysseen* i *Ulysses* eller Thomas Manns bruk av Faustmyten i *Doktor Faustus*.

I sin konsekvente argumentasjon for å utvide parodibegrepet går Hutcheon i kritisk dialog med store deler av forskningstradisjonen. Parodien har i lengre tid vært foraktet og sett på som en mindreverdige og fiendtlig kunstform, skriver Hutcheon og påpeker hvordan særlig et romantisk influert kunstsyn sentrert rundt "[...] genius, originality, and individuality" anser parodien som en, i beste fall, svært marginal kunstform (1985: 4). Men moderne kunstnere innen alle felter har etter hennes mening gjenoppdaget parodien som en strategi for å reflektere over sin plass i kunst-, musikk- eller litteraturhistorien og brukt den for å ta et oppgjør med det romantiske paradigmet. Med dette skulle det være klart at parodien for Hutcheon overskrider ordboksdefinisjonen: "spottende etterligning" (Wangensteen 1996: 381).

For å redefinere begrepet går Hutcheon tilbake til etymologien. *Para*, påpeker hun, betyr både "mot" og "ved siden av": "There is nothing in *parodia* that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke or *burla* of burlesque" (1985: 32). Parodi er altså ikke avhengig verken av latterliggjøringen eller humoren:

The pleasure of parody's irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual 'bouncing' [...] between complicity and distance (Hutcheon 1985: 32)

Selv om parodien ifølge Hutcheons definisjon altså ikke forutsetter hån og latterliggjøring, med dette utelukkes komiske former som travestien og burlesken, er det definitivt en *kritisk* måte å forholde seg til andre verk på. Poenget er at denne kritikken ikke er entydig negativ slik den gjerne har vært i den tradisjonelle bruken av parodibegrepet:

A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive (Hutcheon 1985: 32)

Parodien er altså en tekstlig dobling; én teksts bruk av en annen. Samtidig er denne bruken kjennetegnet av distanse. Parodibegrepet er vidt og det innebærer gjennom den tekstlige doblingen en form for imitasjon, men det må likevel avgrenses mot relaterte intertekstuelle fenomener som pastisjen: "[...] parody does seek differentiation in its relationship to its

model; pastiche operates more by similarity and correspondence” (Hutcheon 1985: 38). Slik utelukkes epigoneri, plagiat og andre tekstformer som vektlegger likheten mer enn differensieringen. ”Parody, therefore, is a form of imitation”, slår Hutcheon fast i en innledende definisjon, ”but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text” (1985: 6).

Så langt dreier parodibegrepet seg altså om et kritisk og ironisk forhold mellom to tekster. Men parodien er med Hutcheons termer ”worldly” (1985: 107f.): dette vil si at den ikke lar seg ikke forstå isolert, i seg selv, men at en fullgod forståelse av parodien også forutsetter en viss kunnskap om konteksten så vel som den parodierte teksten. Hun kritiserer en rent formell forståelse av parodi som rene tekstrelasjoner, en oppfatning hun mener blant andre Gerard Genette representerer og argumenterer for at man må ta ”[t]he pragmatic range of parody” (1985: 50ff.) med i betraktningen. Dette skyldes en overbevisning om at ironi, som jo er parodiens fremste verktøy, ifølge Hutcheon har både en *semantisk* og en *pragmatisk* funksjon. En semantisk definisjon av ironi vil fortelle oss at vi har en signifikant og (minst) to mulige signifikater, mens en pragmatisk tolkning vil måtte konsultere tegnenes faktiske følger og dermed også bli nødt til å bevege seg utenfor den analyserte teksten for å kunne dekode det ironiske budskapet avsenderen har intendert (1985: 52f.). Ironiens pragmatiske funksjon er at den evaluerer: ”Irony judges” (1985: 53), skriver Hutcheon, og denne evalueringen er ofte, men slett ikke alltid, negativ.

Det pragmatiske, evaluerende aspektet er relevant ikke minst i å skille mellom satiren og parodien; to former som ifølge Hutcheon altfor ofte har blitt forvekslet både i dagligtale og forskningslitteratur. For å skille dem, opererer hun med et skille mellom et satirisk, et ironisk og et parodisk *ethos*. Med *ethos* mener hun ”[...] an inferred intended reaction motivated by the text” (1985: 55). Det er viktig å få med seg at denne tredelingen er en pedagogisk og dermed hypotetisk forenkling:

[...] it is meant to be seen as taking the form of three overlapping and constantly shifting circles, the proportions of mutual inclusion varying with each particular text being considered. (1985: 56)

De tre *ethosene* har sine mer eller mindre faste kjennetegn. Ironiens *ethos* er generelt spottende, men har et vidt spekter; fra lett humring til ektefølt bitterhet. Satirens *ethos* er enda

mer tydelig negativt kodet, og kan betegnes som refsende og fordømmende. Satirens *ethos* preges riktignok av en dobbelthet, da den i tillegg til å refse ofte innebærer en tro på egen evne til å påvirke og dermed har en "[...] implied idealism" (Hutcheon 1985: 56). Når det kommer til parodiens *ethos*, argumenterer Hutcheon for at dette ikke er fastlåst, "marked" på samme måte som det satiriske og det ironiske: "[T]he ethos postulated for parody probably should be labeled as unmarked, with a number of possibilities for marking" (1985: 60). Disse mulighetene er for det første det tradisjonelt latterliggjørende *ethos* som parodibegrepet historisk sett har vært knyttet til. Men Hutcheon mener at også en historisk bevisst, og derigjennom også distansert, men respektfullt *ethos* som ligger nært klassisismens og renessansens imitasjonsidealer kan være en variant av parodien. I tillegg kan et tredje og mer lekent *ethos* som viser "[...] close to a zero degree of aggressivity toward either backgrounded or foregrounded text" være parodiens *ethos*: "Here the lightest of mockeries of which irony is capable is involved in the parodic signal of difference" (1985: 60f.)

I lesningene vil jeg forsøke å anvende disse lesestrategiene for å finne ut hvordan de tre moderne litterære svarene posisjonerer seg i forhold til forelegget: Henrik Ibsens *Et dukkehjem*. Min tese er at alle tekstene jeg omtaler i ulik grad kan beskrives som "[...] imitation characterized by ironic inversion" (Hutcheon 1985: 6) og derfor la seg beskrive av Hutcheons termer. Det gjenstår likevel å prøve å kartlegge denne ironien; hva retter den seg mot i de ulike tekstene? Hvor stor grad av ironisk inversjon benytter den aktuelle teksten? Dominerer satirens refsende eller den moderne parodiens mer åpne og uavklarte *ethos* i det aktuelle litterære svaret på *Et dukkehjem*?

### **1.3.2 Kühnes klassifikasjoner av tidlige litterære svar på *Et dukkehjem***

Med unntak av et par siders oppsummerende omtale av nyere tekster, omhandler Lena Kühnes doktoravhandling (2004) i sin helhet eldre parodier og andre typer litterære svar som utkom som respons på de aller fleste av Ibsens samtidsdramaer. Hun analyserer tekstkorpuset på en bred måte og setter systematisk opp en del formelle og tematiske trekk som finnes eller ikke finnes i de ulike tekstene. Parodiene utgjør majoriteten av det analyserte korpuset og Kühnes parodibegrep er langt mer "tradisjonelt" enn Linda Hutcheons, det vil si at det er mer entydig fokusert på komikk og devaluering av det parodierte verket. Dette skyldes nok at korpuset hun har valgt å analysere inviterer til en slik lesning; det "trenger" ikke en mer åpen

teori all den tid forskningsobjektene for en stor del er lettfattelig komikk. De litterære svarene som ikke benytter komikk som virkemiddel utdefineres da også fra selve parodibegrepet og kalles enten *contradictio*, *kontrafaktur* eller *affirmatio*, altså tekster som enten motsier eller bekrefter det som tolkes som tekstens hovedtematikk eller budskap. Kühnes funn vil danne utgangspunktet for min korte oppsummering av den tidlige tradisjonen. Omtalen av disse tekstene er først og fremst interessante da de tydeliggjør en del formelle og kontekstuelle forskjeller mellom de eldste og de moderne litterære svarene.

## 1.4 *Et dukkehjem* lest i et myteperspektiv

### 1.4.1 Utvidet mytebegrep

Ideen om å lese *Et dukkehjem* i et myteperspektiv kommer dels fra den kanadiske Ibsen-forskeren Errol Durbachs bok *A Doll's House – Ibsen's Myth of Transformation* (1991), dels fra Eldrid Lundens analyse av *Et dukkehjem*-tradisjonen i norsk litteratur og hennes svært polemiske etterord i *Kvifor måtte Nora gå?* (2004). Men først og fremst skyldes det en overbevisning om at dette perspektivet danner det beste utgangspunktet for å forstå tradisjonen med litterære svar *Et dukkehjem* utløste. Min tese er at denne bølgen til dels ble muliggjort på grunn av at Ibsens tekst for det første er *komponert* på en måte som har en del til felles med myter og at den for det andre har oppnådd en *status* som myte i kulturen. Selv om Durbach leser stykket som en moderne myte og inkorporerer begrepet i tittelen, mangler det en utfyllende, problematiserende og presis definisjon av mytebegrepet. Eldrid Lunden kan på sin side slå fast at "[m]ytologien om Nora har vore synleg og dermed verksam i den vestelege verda i snart hundreogfemti år" (2004: 251) uten på noen måte å gjøre rede for mytebegrepet. Min lesning er inspirert av Durbach og Lundens innfallsvinkler, men også et forsøk på å være noe mer presis i bruken av begrepet. Jeg vil derfor kort gjøre greie for min bruk av mytebegrepet.

Når jeg tolker *Et dukkehjem* som en myte bygger dette blant annet på en oppfatning om at stykket både har vært, og er noe mer og noe større enn "bare" en litterær tekst; det er en tekst som har oppnådd en spesiell kulturell status. Med dette mener jeg ikke ganske enkelt at den er kanonisert – det er mange tekster i den litterære kanon, men knapt noen som fungerer som en myte på samme måte. Men jeg deler ikke for eksempel Roland Barthes' eller, for den saks

skyld, Eldrid Lundens grunnleggende skepsis myten til som fenomen. Når jeg bruker dette begrepet, er det ikke i den tro at ”myte” med nødvendighet innebærer noe usant, fordekt eller falskt som lar seg avsløre. Jeg mener, i likhet med myteteoretikeren Eric Csapo at “[...] the question of whether something is true or false is largely irrelevant to the question of whether or not it is myth” (2005: 279) og religionshistoriker Karen Armstrong at “[e]n myte er sann fordi den er effektiv, ikke fordi den gir oss faktiske opplysninger” (2005: 15).

Opprinnelig var myte definert som historier om guder eller halvguder, slik vi kjenner dem fra Gresk og Norrøn mytologi. Men flere nåtidige myteteoretikere (se for eksempel Segal 2004, Csapo 2006, Armstrong 2005) argumenterer for en utvidelse av mytebegrepet. Flere ulike tankeretninger innen academia fra andre halvdel av 1900-tallet har allerede bidratt til å utvide, utfordre og åpne dette begrepet. Csapo (2005) trekker i denne sammenhengen fram en rekke akademiske ”skoler” som feminisme, queerteori, postkolonialisme; framfor alt de ulike kritiske teoriene som har oppstått i kjølvannet av strukturalismen (2005: 277). Postmodernisme brukes her som generell samlebetegnelse på mange ulike og til dels motstridende akademiske retninger:

In this critical discourse ”myth” is not necessarily a traditional tale, nor the product of a primitive mentality, nor the expression of a contrasting culture: no longer conceived as an attribute of the Other, myth by this new definition is very much the stuff of our own modern Western/global society. (Csapo 2005: 277)

Både Armstrong (2005: 133ff.), Segal (2004: 53f.), Csapo (2005) og Ferrell (2000) antyder at blant annet litteraturen har overtatt mange av de opprinnelige mytenes funksjoner i den rasjonelle, sekulariserte moderne vestlige verden. William K. Ferrell (2000: 17f.) peker i sin bok *Literature and film as modern mythology* særlig på den moderne mytologien som *etisk normgiver*. Han hevder at fiksjonen, i våre dager spesielt film og litteratur, gir oss “[...] a pattern for living” (2000:18). I fiksjonen lærer vi hvilke handlinger som er akseptable og hvilke som ikke er det. Fiksjonene – de moderne mytene – gir oss både empati, normer og underholdning. Karen Armstrong (2005:118ff.) mener også at litteraturen faktisk fungerer som den moderne verdens mytologi idet hun skisserer ”avmytologiseringen” av Vesten fra og med den første moderniteten som ble innvarslet av Kopernikus og Luther.



Mytiske karakterer er gjerne ambivalente og kombinerer for eksempel popularitet med amoralitet. Ambivalensen som er til stede i svært mange myter sørger for at de er gjenstand for konstant re-evaluering og gjenfortolkning (Bowker 1997: 672f.). ”I tradisjonell mytologi la helten den sosiale verdens trygghet bak seg, skriver Armstrong (2005: 140), og nettopp dette overskridende aspektet ved myten har etter min mening en parallell i *Et dukkehjems* sluttscene.

Ifølge Eric Csapo er myte er en funksjon av sosial ideologi (2006: 9). Et viktig poeng er at en myte må aksepteres av grupperinger i et samfunn for å kunne bli en myte. Selv om [...] just about anything can become a myth” (Csapo 2005: 279), er det et fåtall fortellinger eller forestillinger som faktisk blir det; det ligger sosiale prosesser bak tilblivelsen av enhver myte. Verken Ibsen, eller noen andre, kunne ganske enkelt bestemme seg for å skape en myte. Først gjennom resepsjonen, fordi ulike sosiale grupperinger og fraksjoner til en viss grad er innskrevet i teksten, blir det en ”myte”; noe større og viktigere og mektigere enn en hvilken som helst kanonisert litterær tekst.

#### **1.4.2 Fra utkast til ferdig stykke**

Man behøver ikke ha lest alle Ibsen-biografiene for å sitte igjen med oppfatningen av ham som en meget bevisst forvalter av sitt eget verks omdømme og ettermæle. Med moderne sjargong kan han kalles en imagebygger. Henrik Ibsen skapte ikke imaget sitt gjennom nærvær og kommunikasjon i offentligheten gjennom deltakelse i debatt og publikasjon av artikler. Taktikken hans var snarere fravær gjennom eksil, taus gåtefullhet eller kryptiske uttalelser, og etter hvert også å gi inntrykk av at han hadde en storstilt og enhetlig plan med sitt forfatterskap, at tekstene hans hang sammen som en organisk helhet. Et eksempel kan være selvbiografien han begynte å skrive, men som ikke ble fullført blant annet på grunn av manglende støtte fra forleggeren, Frederik Hegel. Ibsen fikk kun skrevet få sider av boka, men disse er til gjengjeld tungt symbolske og selvmytologiserende anekdoter fra barndommen. Han skildrer blant annet et scenario man kjenner igjen fra flere av hans mest sentrale verk; å klatre høyt til værs og derfra skue ut over menneskene. Ibsen-biograf Ivo de Figueiredo hevder Ibsen ville bruke selvbiografien ”[t]il å skape et mytisk preludium til sin egen diktergjerning” (2007: 221). Det ”mytiske” kan etter min mening også betegne strukturen til flere av hans tekster, blant annet *Et dukkehjem*.

*Et dukkehjem* var ikke bare Ibsens store gjennombrudd i den internasjonale litterære offentligheten, men også et kunstnerisk gjennombrudd. Han hadde allerede innvarslet en ny fase i forfatterskapet gjennom det første av nutidsdramaene, *Samfundets støtter* fra 1877, men forskjellene mellom dette dramaet og det neste er likevel mange. Antallet roller er drastisk redusert fra 19 (pluss statister) i *Samfundets Støtter* til åtte i *Et dukkehjem*<sup>4</sup> og referansene til konkrete geografiske steder er nesten totalt fraværende. I forarbeidet til skriveprosessen kaller Ibsen sine første notater ”Optegnelser til Nutids-Tragedien” (Ibsen 1933: 368), og dette kan vitne om en bevisst bevegelse vekk fra det rent realistiske og mot en fortetning av handlingen, tidsforløpet og antall roller som både peker tilbake til antikkens drama og fram mot *Gengangere*. Fru Linde kommer for eksempel ”Fra Vestlandet” (1933: 386) i utkastet, endres til det ubestemmelige ”[...] derborte i den lille afkrog” (1933: 283) i den ferdige teksten. Denne anonymiseringen kan virke triviell, men går etter min mening inn i et mønster; nedtoningen av kontekstmarkører. Nok et eksempel representeres av oppbruddsmonologen der Nora tar oppgjør med det patriarkalske samfunnet. I utkastet kommer hun med en rekke konkrete eksempler: hennes ukritiske overtakelse av farens smak; å lære fransk, å skrive vers (1933: 441f.). I den ferdige teksten er dette gjort langt mer nøytralt og generelt og det pekes ikke ut over tekstens grenser.

Blant de større endringene Ibsen gjorde mellom utkast og ferdig tekst, var nedtoningen av Doktor Ranks sosialdarwinistiske replikker. I utkastet har han sterkt misantropiske replikker som framstiller ham som en uvanlig beinhard kapitalist med uttalt ønske om å gi de syke og de fattige aktiv dødshjelp. Han snakker om ”[e]n fordrunken slyngel, en minearbejder; har i fuldskab fåt den højre hånd afskudt”, hvorpå Fru Linde spør om det ikke var ”[...] bedst at få ham udryddet”. Doktorens respons er positiv: ”Ja, det har de fuldkommen ret i; det er en tanke, som ofte påtrænger sig os læger, især når vi går i fattigpraxis” (Ibsen 1933: 390f.). Begrunnelsen for denne ekstreme misantropien er økonomisk:

DOKTOREN. Nå, og hvem er det, dette går ud over igen? Jo, det er aktionærene, mig og mange andre skikkelige mænd. Os er det som udplyndres af udygtigheden og uordentligheden og slapheden, så vi aldrig ser en skilling af vore indskudte penge. (1933: 390)

Og i neste replikk:

---

<sup>4</sup> I tillegg kommer ekteparet Helmers barn, som ikke opptrer individuelt med replikker.

Men vi trenger ikke til de forkomne eksemplarer af racen; vi kan undvære dem.  
Læg Dem efter naturvidenskaberne, mine damer, så skal De se hvorledes der er  
en gennemgående lov i alting. (1933: 390)

En slik eksplisitt sosial tolkning av Darwins utviklingslære er et svært tidstypisk trekk som må kunne sies å ligge til grunn for naturalismen som litterær strømning. J.P. Jacobsen hadde oversatt Darwins hovedverk i 1872 og skrevet flere artikler som introduserte hans tanker i nordisk intelligentsia og det er vel dokumentert at Jacobsen pleide omgang med Ibsen i Roma i andre halvdel av 1870-tallet (Figueiredo 2007, 193, Koht 1933: 261). Det som står igjen av Ranks vitenskapelig begrunnede misantropi i det ferdige stykket, er først og fremst arveligheten, eller troen på skjebnen, at foreldrenes synder ødelegger barna. Den vitenskapelige basisen for Ranks slutninger er langt mer subtil og underforstått i den ferdige teksten. Samtidig er den spesifikt kapitalistisk interesserte begrunnelsen for misantropien fjernet. Vi skal i lesningene se at både kapitalismen og misantropien fra utkastet vekkes til live i to av de moderne litterære svarene.

### 1.4.3 Ambivalens og åpenhet som mytiske trekk

*Noen finner ironi hvor andre insisterer på en bokstavelig lesning. Noen tror på en hovedpersons forvandlingsevne hvor andre mener å se kun utvendig posering. Noen finner genuin heroisme hvor andre ser grunnlag for en parodi-lesning. (Aarseth 1999: 358-9)*

Ifølge Eric Csapo forutsetter mytenes ”allmenne” karakter at de ikke kan ta klart standpunkt for en bestemt gruppe eller sosial fraksjon. I hans sosiale og ideologikritiske mytelesning blir mytene derfor nødt til å inkorporere konflikter, flertydigheter og motsigelser. Disse motsetningene kan ta mange former:

[...] among them are logical contradictions in the narrative, ambiguities and ambivalences in the motives or ethical character of the actions, and the proliferation within the narrative of redundant and mutually exclusive motives (2005: 302).

Csapo skriver videre samme sted at "[f]or a myth to be acceptable to both classes, it must remain fairly ambivalent about how it defines freedom or how it values different forms of labor" (2005: 302). Csapo leser myten om den greske helten Herakles med dette utgangspunktet; antikkens mest populære myte kunne bli så populær og overleve nettopp fordi den hadde innskrevet sosiale motsetninger på en ambivalent måte uten å ta entydig parti for noen av partene. Likevel vil mange myter kunne vise mer eller mindre subtile preferanser for en av de sosiale grupperingenes interesser; dette kan etter min mening gjelde også *Et dukkehjem*s oppstilling av motstridende ideologiske posisjoner.

I 1906 lå Ibsen for døden i sitt hjem i Kristiania. Ifølge øyenvitnene skal hans siste ord ha vært "Tvertimod!". Dette skal i utgangspunktet ha blitt ytret som svar på pleierens påstand om at det denne dagen så ut til å gå litt bedre med ham, men i ettertid har det blitt tatt ut av sin opprinnelige kontekst og løftet fram som et slags motto både for Ibsens liv og forfatterskap. For Erroll Durbach er disse siste ordene

[...] perfectly consistent with an essentially dialectical frame of mind: an ability to entertain an idea and its opposite in a single visionary moment and a willingness to acknowledge that truth exists as a shifting point between two contradictory extremes (1992: 6)

For Durbach blir "the *tvertimod*" begrepet som betegner Ibsens våkne blikk for "the contradiction [...] at the heart of human experience" (1992: 6). *Tvertimod* blir nærmest opphøyd til en læresetning og et grunnmotiv som kan finnes igjen i hele Ibsens forfatterskap, ikke minst i *Et dukkehjem*. Den dialektikken Durbach tillegger Ibsen, er en dialektikk som aksepterer uforløste spenninger og følgelig også ambivalens slik Csapo hevder myten kjennetegnes av.

For å igjen vende blikket på *Et Dukkehjem*, kan man se at Noras radikale overskridelse av samfunnets normer ikke bare har sin motstander i det konservative borgerskapets tydelige representant, juristen og banksjefen Torvald Helmer. Siden Helmer er såpass parodisk tegnet i utgangspunktet blir det problematisk å anerkjenne ham som et reelt ideologisk alternativ til Nora (se for eksempel Høst 1947, Gray 1977). Også den misantropiske Doktor Rank, den økonomisk vanskeligstilte enken Kristine Linde og lovbrysteren Krogstad motsier Nora direkte gjennom replikkene sine og peker på samfunnet utenfor. Denne konflikten mellom Nora og

samfunnet påpekes for første gang i det første møtet med Fru Linde. Allerede gjennom karakteristikken av hennes utseende skisseres motsetningene dem imellom. Kristine Linde er ikke til å dra kjensel på for Nora: ”Lidt blegere er du dog bleven, Kristine, - og kanskje lidt magrere”, hvorpå Fru Linde svarer bekreftende: ”Og meget, meget ældre, Nora.” (Ibsen 1933: 279). Nora, på sin side, karakteriserer sitt utseende slik: ”Når man ser så vidt tiltrækkende ud som jeg – ” (1933: 286). Det gjøres med en gang tydelig at Kristine Lindes utseende signaliserer erfaring og levd liv, mens Noras skjønnhet innebærer en privilegert og forskånet barnlig tilværelse. Det er også verd å merke seg at ordet ”barn” blir brukt som kritikk mot Nora gjennom hele stykket av meningsmotstanderne. Første gang i det samme første møtet med Linde: ”Nå, Herregud, den smule håndarbejde og sådant noget - . Du er et barn, Nora” (1933: 284). Noras innrømmelser om falskneriet som reddet Torvalds liv og det hemmelige lønnsarbeidet for å betale ned gjelden, synes ikke å ha gjort noe nevneverdig inntrykk på Fru Linde, for i andre akt gjentar hun karakteristikken: ”Hør her, Nora; du er jo i mange stykker som et barn endnu; jeg er jo adskilligt ældre end du, og har lidt mer erfaring” (1933: 312f.).

I tredje akt skaper forsoningen mellom Fru Linde og Krogstad en viktig og ironisk undergravende parallell til Noras oppbrudd. Også her uttaler hun seg direkte kritisk til Noras oppførsel. Slik ser det ut når Fru Linde tar farvel med ekteparet Helmer i siste scene før den berømte oppbruddsscenen:

FRU LINDE. Ja, godnat, Nora, og vær nu ikke egensindig mer.

HELMER. Vel talt, fru Linde!

FRU LINDE. Godnat, herr direktør. (1933: 344)

Det ender altså med uttalt enighet mellom disse to; Kristine Linde, som ble forstått som representant for det hverdagslige og pragmatiske, men også noe kyniske, og Helmer som ganske åpenbart representerer borgerlig konservatisme på gammel-idealistisk grunnlag. Toril Moi stiller opp forholdet til Linde og Krogstad som et potensielt mer sannferdig forhold enn Helmers ”[...] fordi de nekter å bygge et ekteskap på teatraliske klisjeer” (2006: 328). Også Durbach heller mot en hovedsakelig positiv oppfattelse av dette nye forholdet: ”Mrs. Linde offers Krogstad not sacrifice, but alliance: a life of mutual support, a joining of forces in which individual need is not subordinated to social or sexual expectations [...]” (1991: 85).

Poenget i denne svært korte lesningen får være at forskjellige sosiale, ideologiske retninger har “sine” representanter skrevet inn i teksten. Når såpass mange konservative parodier og oppfølgere, helt fra M. J. Bugge i 1880 og til Skagestad i 1982, griper til særlig Fru Linde-karakteren som representant for *status quo*, forsoningen og det Markussen (1993: 208 ) kaller “[...] et samtidig og litt kynisk common sense-standpunkt” er dette ikke uten solid basis i lesning av forelegget *Et dukkehjem*. Ibsens dialektiske oppbygning av stykket både muliggjør og rettferdiggjør lesninger som griper fatt i posisjoner og karakterer som motsier Nora. Likevel får Nora gjennom sluttscenen det siste ordet og dermed får hennes ideologiske standpunkt også en viss forrang. Dette standpunktet er tidvis selvmotsigende og slik i tråd med det mytiske, samtidig kan det med en viss rett betegnes som en variant av idealisme, noe jeg vil drøfte kort.

Toril Moi (2006) skriver svært mye og svært overbevisende om det ideologiske klimaet som dominerte store deler av Henrik Ibsens samtid: idealismen. Moi vil på ambisiøst vis ”kartlegge 1800-tallsidealismens vekst og fall, fra Schillers ekstatiske, revolusjonsromantiske visjon av menneskelig fullkommenhet til dens siste inkarnasjon som en gammeldags og snerpete moralisme [...]” (2006: 106). Det er altså snakk om en i utgangspunktet radikal verdensanskuelse som stivner og blir konservativ. Hun påpeker også hvordan begrepet idealisme gradvis har forsvunnet fra den estetiske diskursen; i dag står kun den filosofiske og den dagligspråklige betydningen igjen. Moi oppsummerer kortfattet den estetiske idealismens vesen slik:

[...]det *skjønne*, det *sanne* og det *gode* er ett; men [...] kunstnerisk skjønnhet er det ypperste uttrykket for denne treenigheten. Fordi menneskeskapt skjønnhet er både sanselig og åndelig [...] bygger den bro over splittelsen mellom frihet og nødvendighet og tilbyr oss et bilde av vår egen tapte fullkommenhet. Ettersom sannhet uten skjønnhet er gold og sjelløs, er en stor dikter også en stor filosof, og den største filosofen kan aldri bli stor med mindre han også er en dikter. (2006: 113)

Diktningen skulle ifølge idealismens poetikk løfte oss opp og adle oss. *Ibsens modernisme*, har ambisjoner om å bruke Ibsens antagonistiske forhold til idealismen som nøkkel ikke bare til å forstå Ibsen, men framveksten av modernismen som retning. Derfor er det gjennomgående sagt at Ibsen var en tidlig modernist, som tittelen jo indikerer. Etter min

mening går hun likevel for langt i å ”frikjenne” Ibsen – og *Et dukkehjem* i særdeleshet – for idealisme. Hun hevder at i dette stykket ”[...] finner vi en nådeløs kritikk av idealismen, sammenvevd med en vending mot det hverdagslige [...]” (Moi 2006: 317). Hun er i så måte i godt selskap; allerede Eleanor Marx og Israel Zangwills parodi *A Doll’s House Repaired*<sup>5</sup> fra 1891 og George Bernard Shaw, for eksempel i *The quintessence of ibsenism* (Wisenthal 1979), tolker stykket som en klar utlevering av idealismen som ideologisk og estetisk posisjon.

På den annen side finnes det også lange tradisjoner for å lese Ibsen som nettopp idealist. Toneangivende samtidige som Nietzsche (se for eksempel Henriksen 1999) og Strindberg hellet begge mot en slik forståelse av Ibsens diktning og var sterkt kritiske til denne tendensen. Strindberg gjør rede for dette i sitt oppgjør med *Et dukkehjem* som jeg vil komme tilbake til i kapittel 2. I nyere tid står den kanadiske litteraturforskeren Errol Durbach for en forståelse av opphøyningen av Noras brudd som ”Ibsen’s endorsement of another type of demanding idealism that galvanizes Nora’s slamming of the door on the doll’s house [...]” (1991: 58).

Jeg sier meg enig i Toril Mois påstander om at en rekke av Ibsens verker – ikke minst *Et dukkehjem* – avviste den stivnede, perverterte varianten av Schillers idealisme, hvis utspring allerede lå nærmere 100 år tilbake i tid da teksten utkom. Men jeg er uenig i at *Et dukkehjem* er en tekst som vender seg mot hverdagen. Det er lite hverdagslig i stykket: i løpet av tre dager snus livene til fem mennesker totalt på hodet, den dramatisk sentrale tarantellaen signaliserer etter min mening ikke realisme gjennom det kroppslige, som Moi hevder (2006: 334ff.), men melodrama og teatraliskhet. Idealene kommer først og fremst inn i avskjedsmonologen. Nora har her vadsekk og hverdagskjole, som kan betegnes som metonymiske realismeeffekter, men selve scenen må likevel forstås som et unntak av dimensjoner lest i forhold til datidens estetiske og moralske normer. ”Idealister kan altså være irriterende noble og verdensfjerne”, skriver Moi, og senere: ”Det er så avgjort noe utopisk ved idealister” (Moi 2006: 111). Spørsmålet blir om ikke dette også til en viss grad kan gjelde Nora i *Et dukkehjem*. Oppsummerer ikke Moi her noen av de innvendingene litterære svar i form av parodier og andre gjendrivelsler har kommet med gjennom årene? Det er etter min

---

<sup>5</sup> Tilgjengelig i sin helhet på nettet: <http://www.marxists.org/archive/eleanor-marx/1891/dolls-house-repaired.htm>. Dette er en omskrevet versjon av *Et dukkehjem* som er interessant fordi den ironisk adopterer klisjépreget idealistisk tankegodt som kom fram i anmeldelsene av stykket. Den slutter harmonisk på Torvalds og idealismens premisser. Det parodierer altså først og fremst den engelske resepsjonshistorien til *Et dukkehjem*.

mening blant annet denne nye og utfordrende formen for idealisme som kombinerer oppbruddet med radikale, individualistiske frihetsidealer som er med på å framprovosere lysten til å dikte videre, å håne, forsonse eller la Nora møte hverdagen i litterære svar på stykket. Det hverdagslige i *Et dukkehjem* ligger etter min mening i de ”skibbrudne” karakterene Nils Krogstad og Kristine Linde. Men disse kritiserer, som jeg har vist, begge Noras manglende kontakt med hverdagen og realitetene. Ibsen har sågar blitt beskyldt for antifeminisme og som en mann av sin tid gjennom forsoningen mellom disse to karakterene (Stetz 2007: 161); Kristine ofrer seg og lengter etter ”[m]ennesker at arbejde for, – at leve for; et hjem at bringe hygge ind i” (Ibsen 1933: 342) og kan, som jeg argumenterte for, leses som en klar ironisk parallell til Noras revolusjonerende brudd. I majoriteten av parodiene og de andre litterære svarene er Fru Linde også konservativ, jordnær og aksepterer *status quo*. Det er nettopp *her* hverdagen anno 1879 har sin representant. Kristine Linde er tegnet som en trist skikkelse, ufullendt og gledesløs fordi hun ikke har mann og barn. Arbeidet er ikke en velsignelse, det tilbyr på ingen måte selvrealisering, kun slit og overlevelse for Kristine: ”At arbejde for sig selv, er der jo ingen glæde i” (Ibsen 1933: 339). Hvis Nora i noen grad kan sies å symbolisere hverdagen, må dette i så fall gjelde *vår* hverdag projisert tilbake til 1879.

Min tese er derfor at idealisme og mytekarakteren henger sammen, at de kan delvis sees som to sider av samme sak; myten inneholder idealismen som en av flere motstridende ideologiske standpunkter. Det dreier seg ikke hovedsakelig om den konservative estetiske idealismen Moi skildrer, men om en ny og utfordrende tapning som framfor alt fokuserer på individ og heroisme, ikke på harmoni. Likeledes dreier mytebegrepet jeg opererer med seg ikke om myte i tradisjonell forstand. Jeg har ovenfor argumentert for en utvidet forståelse av mytebegrepet der litteraturen til dels fyller mytens funksjon blant annet som etisk normgiver. Jeg har forsøkt å vise at *Et dukkehjem* har mytiske trekk på det formelle planet og jeg vil i neste delkapittel forsøke å vise at den med tiden har fått *status* som kulturell myte gjennom resepsjon.

Videre mener jeg at et fokus på det jeg tolker som *Et dukkehjems* innslag av myte og idealisme gir et godt utgangspunkt for å forstå de tekstene som ble publisert som direkte svar på stykket; de litterære svarene - parodiene og oppfølgerne. Etter min mening er den nye og krevende idealismen som ligger i Noras oppbrudd i stor grad det som angripes i den første bølgen med parodier og oppfølgere. Mytekarakteren kommer altså dels fra Ibsen selv: han insisterte på det tidløse både i uttalelser (eller mangel på sådanne) og gjennom å typisk ha svært få klare allusjoner til den historiske ”virkeligheten”. ”In 1879 *A Doll's House* was



decidedly *not* a myth of spiritual transformation but a problem play [...]”, skriver den kanadiske litteraturforskeren Errol Durbach (1991: 145); det er kanskje like mye resepsjonshistorien som har gjort det til en myte, som har fullendt det Ibsen selv påbegynte.

#### 1.4.4 *Et Dukkehjem* blir til en moderne myte

Det framstår som lett å hevde at *Et dukkehjem* i dag har en tilnærmet mytisk posisjon i kulturen vår. Men det er ikke lett å bevise – det er noe som vanskelig kan ”måles”. En blir nødt til å slutte seg til det fra ulike former for omtale, behandling og evaluering stykket har fått gjennom andre tekster eller medier. Et forholdsvis tidlig og svært engasjert oppgjør med *Et dukkehjem* skulle tilsi at det ikke tok teksten lang tid å oppnå en slik kulturell status som myte i betydningen etisk normgiver. I ”Företal” til novellesamlingen *Giftas I* skriver August Strindberg at ”[e]tt vidunders fall som Ibsen, [...] sedan tagas så som norm för alla fall” (Strindberg 1986: 9) og at ”Nora är ett romantiskt vidunder, en produkt av den sköna världsåskådning som kallas idealism och som velat inbilla människorna att de voro gudar och att jorden var en liten himmel” (1986: 21). Både fortale, intervju og novellen *Ett dockhem* bærer preg av at det han kjemper mot ikke ”bare” er en skjønnlitterær tekst, men en skjønnlitterær tekst som har blitt opphøyd til noe langt større og viktigere. ”För øvrigt har jag bara angripit Ett Dockhem såsom kodex!”, skriver Strindberg, og videre: ”Jag tycker inte om kodexar!” (1986: 28). Såfremt man velger å stole på Strindbergs ”vitneutsagn”, kan man hevde at teksten allerede i 1884 fungerte som en myte i den betydningen at den var en utbredt, kollektiv fortelling som fungerte som veileder for folks livsførsel, som ”kodex”, og som dermed tilførte livet mening og overskred hverdagen (Armstrong 2005: 7ff.). Det transcendentale aspektet ved myten, som Strindberg antyder gjennom å trekke paralleller til gudene, har sin parallell i Noras oppbrudd og følgerige overskridelse av en rekke etiske normer. For å antyde den mytiske statusen *Et dukkehjem* har oppnådd etter den tid, vil jeg gi et svært kort riss av den akademiske resepsjonshistorien.

*Et dukkehjem* er den av Ibsens tekster som uten tvil er kjent av flest lesere i dag. Dette skyldes ikke minst at den har vært sentral i det norske skoleverket i siden 1951, samtidig som den i sin tid var det verket som gjorde Ibsen internasjonalt berømt og beryktet (Rekdal 2004: 70). Som følge av dette har teksten vært tema for utallige akademiske lesninger fra inn- og utland gjennom de siste 129 årene. Hva som til enhver tid har blitt betont, avhenger dels av skiftende

trender eller paradigmer innen humanvitenskapene. Den *historistiske* skolen som dominerte humaniora i Norge da *Et dukkehjem* ble publisert og godt og vel 50 år fram i tid, la ofte stor vekt på Ibsens personlige og epokens idéhistoriske forutsetninger for tekstens tilblivelse. Man var opptatt av å påpeke mulige kilder for Ibsen, deriblant Charles Darwin og John Stuart Mill, og ikke minst ville man finne modeller for Nora (Rekdal 2004: 67f), eksempler kan være Gerhard Gran (1918), som tar utgangspunkt i førsteutkastet til *Et dukkehjem* og påviser en utvikling for eksempel i den gradvise nedtoningen av darwinistisk tankegods, som jeg i min lesning viste eksempler på. Francis Bull (1937) er en annen representant for denne retningen, og han bruker mye plass både på sammenhengen mellom Laura Kieler og Nora og mulige selvbiografiske trekk både i Nora- og Helmer-karakterene. Generelt kan man si at historistene ikke bedrev nærlesning på samme måte som man vektlegger i dag, og deres innfallsvinkel til litteratur ble etter hvert sterkt kritisert for å være reduksjonistisk, for å ikke være i stand til å gripe de estetiske verdiene i litteraturen.

Den etterfølgende *estetisk-filosofiske* skolen sprang fram som en reaksjon mot historismens dominans og metode, og hadde sin storhetstid i norsk akademia rundt midten av forrige århundre. Denne skolen betonte i langt større grad det allmenne og tidløse og sto derfor for en klar nedvurdering av det problemorienterte i Ibsens samtidsdramaer. De var i det hele tatt langt på vei kritiske til realisme i kunsten overhodet, og hadde derfor visse problemer i møte med *Et dukkehjem*. Representanter for denne skolen var i første rekke en krets akademikere som sent på 20-tallet kom sammen rundt franskfilologen Peter Rokseth ved Universitetet i Oslo. Blant disse var Else Høst, Daniel Haakonsen og Anders Wyller, et senere tilskudd til retningen er sistnevntes nevø, Egil A. Wyller. Alle disse har vært opptatt av Ibsen i sin forskergjerning. Et langt på vei illustrerende eksempel på en estetisk-filosofisk tilnærming til *Et dukkehjem* kan vi finne i Else Høsts artikkel om stykket i *Edda* 1947, Det er for henne "[...] nettopp den barnslige, forventningsfulle, ekstatisk og sønderknuste Nora som lever i vår erindring og løfter det tidsbestemte samfunds-drama op til evig diktning – henne, og ikke kvinnesakskvinnen" (Høst 1947: 28). Høst hevder at Noras storhet ligger i hennes barnlige drøm om det vidunderlige, og at sluttscenen er kunstnerisk svak og ødelegger vårt inntrykk av henne.

I ettertid kan likevel sammenhengene mellom de to skolenes syn komme vel så klart fram som ulikhetene. For eksempel skriver Harald Beyer, vanligvis regnet som historist (jamfør for eksempel Imerslund 1978), at "[f]or oss er ikke tendensen i skuespillet, men den dyptgående

menneskeskildringen, det vesentligste” (i Lunden 2004: 179). Også for sønnen hans, Edvard Beyer, som ikke nødvendigvis lar seg plassere enkelt i en av de to nevnte båsene, er det tidløse viktig: ”Som problemdrama skapte *Et dukkehjem* røre i samtidens Europa [...]. Men det er ikke bundet til den spesielle, tidsbestemte problematikk [...]. Dypere sett handler det om noe *tidløst og universelt*” (i Lunden 2004:179, min utheving).

Sterkt kritisk til slike synspunkter er Willy Dahl i sin litteraturhistorie *Norges litteratur*, der han polemiserer mot ”[...] hvordan historieløsheten i norsk litteraturforskning og – pedagogikk i 1950- og 60-årene ufarliggjorde og bortforklarte litteratur med det lettvinde begrepet ”allmennmenneskelighet” (1981: 281). Med radikaliseringsen av humanvitenskapene på 60- og 70-tallet kom en *sosial* og ofte ideologikritisk lesning av *Et dukkehjem* til å bli utbredt. Eldrid Lundens hovedoppgave *Kvar gjekk Nora?* fra 1972<sup>6</sup> er et eksempel på en slik lese måte. Her rettes et kritisk søkelys på den ideologien som ligger til grunn for Ibsens individualisme slik den uttrykkes gjennom Noras revolt. En annen eksponent for denne retningen er Helge Rønning, som fra 1970-tallet og fram til *Den umulige friheten* (2006) har forsket på Ibsen med gjennomgående stor vekt på konteksten, og da ikke bare idéhistoriske strømninger, men også materielle forhold i samtiden.

I de siste 20-25 årene har trenden i norsk akademia gått i retning av en større vekt på innfløkte teorier anvendt gjennom detaljert nærlesning, og mindre fokus på både det helhetlige og det historiske. I internasjonal sammenheng kan dette delvis sees som et resultat av den ”lingvistiske vendingen” som gjorde sitt gradvise inntog i litteraturvitenskapen i alle fall fra og med de russiske formalistene. Et eksempel kan være Anne Marie Rekdals doktorgradsavhandling *Frihetens dilemma – Ibsen med Lacan*, der hun leser *Et dukkehjem* utstyrt med freudianeren Jacques Lacans teorier om subjektet. For henne blir det sentrale i stykket konstitueringen av et subjekt, med vekt på tarantellaen som det sentrale normoverskridende uttrykket; dansen som en kritikk av det patriarkalske fra en posisjon hinsides det falliske (Rekdal 1998: 102f.). Lesningen av stykket i Toril Mois *Ibsens modernisme* (2006) setter også tarantellaen i sentrum, men hun står hovedsakelig i gjeld til Wittgensteins og Cavells språkteorier. Tendensen til å legge stor vekt på selvrefleksive elementer – ”the play within the play” – er også et trekk som Moi bruker mye tid på, og noe som går igjen i den postmoderne Ibsenforskningen.

---

<sup>6</sup> Riktignok ikke publisert før 2004.

Poenget med denne korte oversikten får være at *Et dukkehjem*s unike posisjon delvis skyldes at den har vært gjenstand for utallige akademiske fortolkninger. Teksten har i stor grad blitt oppfattet og formidlet som tidløs og allmenn, og disse oppfatningene lever til en viss grad videre i den offentlige diskursen når Ibsen skal hylles, blant annet i forbindelse med Ibsen-året. Etter min mening forsøker flere av de parodiske litterære svarene å historisere teksten. De benytter forskjellige strategier for å prøve å komme både mytestatusen og mytestrukturen til livs, samtidig som de, gjennom å knytte seg til *Et dukkehjem*, uunngåelig bidrar til å styrke det. "Even in mocking, parody reinforces", skriver Linda Hutcheon om dette fenomenet; "in formal terms, it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence" (1985: 75).

I TV2-serien *Alt for Norge* (2005), som ble laget i anledning hundreårsjubileet for unionsoppløsningen med Sverige, behandles Norges 1900-tallshistorie over 12 episoder. Episoden som er viet kvinnehistorie heter "Nora" og åpner dramatisk med Torvald Helmers desperate rop "Nora!" idet hun akkurat har forlatt ham. Deretter møter vi Nora selv som jeg forteller mens vi underveis får se en rekke klipp fra den berømte *Dukkehjem*-oppsetningen fra Fjernsynsteatret i 1973 med Lise Fjeldstad i hovedrollen. Episoden framstår tydelig som et forsøk på å fortelle norsk kvinnehistorie på 1900-tallet gjennom karakteren Nora. Episoden er sentrert rundt tre scenarier: håp om forandring og økt frihet i etterkant av 1905, tomhet og valiummisbruk i etterkrigstidens husmorepoke, og endelig en sliten Nora som må fylle mange roller i den etter hvert mye omtalte "tidsklemma" på 2000-tallet. I tillegg har det nå allmenne kravet om selvrealisering gjort det umulig å bli fornøyd med hverdagen og friheten forbindes derfor med angst. Likevel slutter det håpefullt. Episoden både begynner og slutter med en hoppbakke; slik knyttes skihopperen Anette Sagen til Nora. Denne episoden gir selvsagt heller ikke nødvendigvis noen "fasit" eller endelig bevis på mytestatusen teksten etter min mening har oppnådd, men den er likevel en sterk indikator på hvilken uhyre sentral posisjon både *Et dukkehjem* og Nora-skikkelsen har i den norske kulturen per i dag. Denne særstillingen er med å utgjøre konteksten for moderne litterære svar – Nora har beveget seg fra å være en opprører på kant med samfunnet til å bli brukt som selve bildet på Den Norske Kvinne på 1900-tallet og dette vil uunngåelig få følger for nyere fortolkninger av *Et dukkehjem*.

## 2 Litt om tidlige litterære svar

### 2.1 Oppsummering av den første bølgen

Gjennom sine høye salgstall og omstridte teaterpremierer i Norge, Danmark og Tyskland, skulle *Et dukkehjem* bli stykket som utløste den første virkelig omfattende bølgen med litterær respons på Ibsen-tekster. Mellom januar 1880 og juli 1881 ble ikke mindre enn seks litterære svar på stykket publisert. Disse tekstenes tilblivelse, form og kontekst har Lena Kühne (2004) beskrevet utførlig i sin doktorgradsavhandling. Allerede i den første anmeldelsen av oppføringen, skrevet av Edvard Brandes, foreslås det 20. januar 1880 at Nora dømmes av en dansk rett. Dette forslaget grep Wilhelm Topsøe raskt, og skrev under pseudonymet "Mand uden Mening" et brev i det konservative Dagbladet til Torvald Helmer der han hevder å ha hørt jurister antyde at Nora kunne blitt frikjent for falskneriet i en dansk rettssal. Bare ti dager etter dette brevet, 20. januar 1880, ble det trykt et dansk svar til stykket i *Fædrelandet*: "*Et Dukkehjem*". *Dom i Sagen Prokurator Madsen som Aktor kontra Nora Ibsen, Bankdirektør Helmers Hustru*. Denne er utformet som en fiktiv avisrapport fra falsknerirettsaken mot Nora, og er latterliggjørende da Nora høytidelig anklager seg selv til tross for manglende bevis (Kühne 2004: 249).<sup>7</sup>

I Norge forfattet redaktør Martin J. Bugge en føljetong i *Aalesunds Blad: Hvorledes Nora kom hjem igjen. Et efterspil af M* i løpet av april og mai 1880. Føljetongen ble året etter publisert i bokform. Et dukkehjem synes nærmest å ha fungert som en slags mal for offentlig meningsutveksling i denne første perioden, i alle fall i den Dansk-Norske offentligheten. I tillegg til de konservative motstandernes rettslige forfølgelse av karakteren Nora, ble det publisert brevveksling mellom ekteparets sønn Bob Helmer og en annen ung gutt og et "Aabent Brev til Fru Nora Helmer" (Kühne 2004: 60). Disse tekstene var først og fremst fokusert på det tematiske, på innholdssiden snarere enn uttrykkssiden av Ibsens tekst. De er i større grad argumenterende, i mindre grad rent absurde og latterliggjørende. Særlig Bugges tekst er holdt i en gjennomgående sober og nyansert tone. Teksten tar til øyeblikkelig etter at Nora har smelt igjen porten:

---

<sup>7</sup> Nok et litterært svar i form av en rettsak mot Nora ble trykt i forbindelse med en anmeldelse av *Et dukkehjem* i *Die Gegenwart* i 1880: *Der Fall Nora Helmer* av Paul Lindau. Da denne teksten utkom i Tyskland, faller den utenfor avhandlingens

Helmer (springer op af Sofaen, hvor han har siddet og grublet). Men dette er jo det rene Vanvid! – Hun maa ikke blive en eneste Time ude af Huset! Imorgen er det over hele Byen! (Bugge 1881: 1)

Som vi ser er Bugges tekst lagt i en stil som minner sterkt om Ibsens. Dette er ikke en komisk parodi, men en kritisk adaptasjon som Lena Kühne karakteriserer som *contradictio* – altså en skrivemåte som tematisk motsier originalteksten (Kühne 2004: 46). Hos Bugge argumenteres det mer eller mindre saklig mot Noras valg; bruddet. Både Doktor Rank og Fru Linde spiller viktige roller som konservative ”oppdragere” for hver sin ektefelle. Rank nyanserer Helmers syn på ekteskapet og går Noras oppbruddsretorikk i møte: ”Din Hustru talte om et Dukkelif, og jeg er bange for, hun har Ret. Helmer!” (Bugge 1881: 14), men grunnholdningen er utvilsomt konservativ, med en tydelig definert fiende: ”Ja det er disse fordømte gale Ideer, som disse nymodens Digttere propper svage Hjerner med; du skal se, at det er fra dem, hun har det” (1881: 11). Fru Linde retter på sin side en tydelig konservativ kritikk mot Nora og luller henne i søvn med en sentimental fortelling (på rim) om morskjærighet. Stykket ender med en ”[...] Nora (hulkende om Helmers Hals). Thorvald! [sic] Det Vidunderlige er kommen!” (Bugge 1881: 32). Tendensen er ikke til å ta feil av, og den kan duge som oppsummering for den umiddelbare offentlige reaksjonen i de konservative publikasjonene.

*Dukkehjem*-svar i form av dramatiske tekster står for en noe annerledes form for resepsjon. Disse kom først noe senere enn de umiddelbare svartekstene som ble publisert i aviser og tidsskrift. De er også skrevet for scenen, og fletter inn aspekter som forutsettes kjent av sitt publikum for underholdningen og komikkens skyld. Det første scenisk oppførte litterære svaret på *Et dukkehjem* er Harald Schmidts studenterkomedie *Det Vidunderligste eller 4de akt af "Et Dukkehjem"*, *Spøg i 1 akt med Sange*. Dette er en komisk parodi som første gang ble oppført i Kristiania i oktober 1880. I april året etter utkom *Ett Dockhem: Drama i tre akter af d:r Henrik Ibsen. Bearbetning för nationsscenen af M.E.* skrevet av den svenske bibliotekaren Ernst Meyer, også denne teksten kan utvilsomt klassifiseres som en kortfattet komisk parodi som ironisk blottlegger kompositoriske grep i *Et dukkehjem*. Et illustrerende eksempel på dette er 7. scene som i sin helhet består av setningen ”Doktor Rank kommer in och går ut igjen” (1882: 4). Dette er jo i seg selv fattbart som komikk, uten kjennskap til *Et dukkehjem*, men kan også leses som en ironisk kritikk av Ranks funksjon i *Et dukkehjem*. Mange samtidige kritikere hevdet også at Rank ikke hadde noen funksjon for helheten av stykket (se for eksempel Hovde 1982). Den 15. juli 1881 så en tredje scenisk parodi dagens lys da *Et*

*Dukkehjem. Børnevøvl med Sange* av P Frstrup for første gang ble oppført på Fredriksbergs Morskabsteater i København. I tillegg til disse sceniske parodiene, som var rettet mot et bredere publikum, nådde stykket og dets karakterer også et bredt lesende publikum. Det faktum at "[...] vittighetsbladet Punch (1873-1895) kan bruke familien Helmer som stof, det vidner om, at værkets problematikk når ud i bredere, 'folkelige' kredse" (Lerdrup Hansen 1987: 93). I 1895 utkom Harald Molanders *Ett dockhem* som delvis var en bearbeidelse av engelskmannen F. Ansteys *Pocket Ibsen*, tidligere trykt i det britiske vittighetsbladet Punch. Som Bjarne Markussen (1993) er inne på, kan Molander ses på som karakteristisk for det grunnleggende tvetydige ved parodien; i tillegg til å ha forfattet ikke mindre enn seks Ibsen-parodier selv, var han før dette den første som oversatte *Brand* til svensk.

## 2.2 Strindbergs Ibsen-kritikk i *Giftas I*

Det vesentligste av de tidlige litterære svarene er utvilsomt August Strindbergs novelle *Ett dockhem* fra samlingen *Giftas I*. Hans kritikk av *Et dukkehjem* i novellesamlingen er omfattende og todelt; jeg behandler innledningen til novellesamlingen og selve fiksjonsteksten hver for seg, da de presenterer ulike former for kritikk og benytter noe ulike virkemidler.

### 2.2.1 Forordet

Under overskriften "Företal" finner vi et fiktivt intervju som danner en ramme rundt et pamflettlignende forord. Allerede i den innledende, muntre intervjudelen alluderes det nokså utvetydig til *Et dukkehjem*, der "Författeren" sier at hans mål er å framstille "vanlige" tilfeller av forholdet mellom mann og hustru og "[...] icke skildra fyra undantagsfall som fru Edgren, eller ett vidunders fall som Ibsen, vilka sedan tagas som norm för alla fall" (1986: 9). Forordet er framfor alt argumenterende, men med en klart polemisk tone. Det er halvt Strindbergs analyser av kjønnsrollemønsteret og det borgerlige samfunnet generelt, halvt analyse og kritikk av *Et dukkehjem*. Disse to aspektene, skal vi etter hvert se, henger tett sammen for Strindberg.

Strindbergs synspunkter hevder, i sterk kontrast til de ovennevnte tidligste svartekstene, å komme fra et politisk radikalt ståsted; han kaller seg endog sosialist, "[s]om alla upplyste

människor nu för tiden” (1986: 29) i den siste intervjudelen. Den innledende tesen i forordet er at kvinnespørsmålet i skrivende stund ”[...] rörer endast kulturkvinnan, kanske 10% av befolkningen (1986: 11)”, en påstand som godt kan illustrere det problematiske ved hans kvinnesyn. Han marginaliserer samtidens gryende kvinnefrigjøringsbevegelse ved å utdefinere det som overskuddsproblemene til bemidlete borgerfruer. Men det som gjør Strindberg enda vanskeligere sett fra vår tid, er først og fremst hans åpenbare biologiske determinisme. Han fnyser av ”kulturmanniskan” fordi det har fjernet seg fra det naturen har anvist. Denne kulturkritikken er ment som en grunnleggende kritikk av det borgerlige samfunnet og dets falske galanteri. ”Kulturkvinnan är däremot fördärvad precis som mannen (1986:12)” hevder Strindberg, og mener med dette at den borgerlige kulturen holder begge kjønn som fanger. Strindbergs forbilde er altså naturen; i naturen finnes ingen individualitet, i naturen finnes det klart definerte og ulike kjønnsroller (1986: 21). Han henter deretter en mengde eksempler fra dyreriket, og viser kulturens skadelige innvirkning på naturen. Men det skulle være innlysende at det er alt annet enn uproblematisk å overføre argumenter fra dyreverdenen til det menneskelige liv på denne måten, og dette er blant det mest daterte i Strindbergs kritikk. Han tolker dessuten Ibsens reviderte slutt fra Tyskland der Nora kommer tilbake som at Ibsen i realiteten anså Noras ideer som griller. Dette er en søkt tolkning, alt tyder på at årsakene til omskrivingen snarere var økonomiske hensyn og en velbegrunnet frykt for at andre og mindre begavete skulle tukle med originalteksten (Lerdrup Hansen 1987: 48).

Strindbergs biologiske determinisme er altså svært eksplisitt i møtet med *Et dukkehjem*. Det interessante i denne sammenhengen kan være at den kan minne oss på den biologiske determinismen som også farger *Et dukkehjem*. Hos Ibsen er den tross alt mer subtilt gjennomført, og den betones også langt sjeldnere i nyere forskning – kanskje fordi den passer dårlig inn i postmoderne humanioras anti-essensialisme. Likevel er det hevet over enhver tvil at *biologisk* nedarving av ferdigheter, persontrekk og sykdom er et premiss for *Et dukkehjem*, slik tilfellet også er i *Gengangere* og *Vildanden*. Dette er i tråd med Darwin og kan ha vært influert av Ibsens samkvem med J. P. Jacobsen i Roma i tiden like før arbeidet med *Et dukkehjem* tok til. Det må også sies å være et av de mest daterte trekkene ved det av Ibsens dramaer som gjerne regnes som mest aktuelt for ettertiden. Framvisningen av dette hos Strindberg påpeker at arveligheten kun kommer opp i dagen for å forklare og unnskyldte Noras svakheter. Som han skriver i forordet:



Författaren har begått en stor orättvisa mot mannen, då han icke anför några ursäkter i ärftheten till hans förmån men väl till hustruns, vilka senare ursäkter han många gånger betonar då han talar om hennes far (1986: 13)

For Helmer gis ingen egentlig bakgrunn i *Et dukkehjem*, ingen unnskyldende faktorer i form av biologisk eller kulturell arv. For Strindberg er altså ikke innvendingen at Ibsen er biologisk determinist, men at han ikke er det konsekvent nok.

### 2.2.2 Novellen

Strindbergs egen sjangerbestemmelse for samlingen er ”äktenskapshistorier” og de tolv kortprosatextene ligger nært novellen i form. ”Parody is [...] repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” skriver Linda Hutcheon (1985: 6) og i *Ett dockhems* fabel gjenkjenner vi i ganske grove trekk handlingsforløpet fra *Et dukkehjem*. Mannen og kvinnen fra borgerskapet som har vært gift i seks (mot Nora og Torvalds åtte) år og har barn sammen. Mannens samtidig estetiserende og sanselige kjærlighet, konas plutselige åndelige ”oppvåkning” og påfølgende opprør mot ekteskapet som institusjon og bruken av en doktor som vitenskapens talsmann. Men ”[i]ronic inversion is a characteristic of all parody” skriver Hutcheon videre, og for å kunne klassifiseres som parodi må kritikken og negasjonen etter hvert gjøre seg gjeldende slik at parodien distanserer seg fra forelegget. I *Ett dockhem* er ikke denne ironiske distanseringen vanskelig å få øye på.

Blant de mest åpenbart parodiske passasjene i Strindbergs novelle er det brevet den kvinnelige hovedpersonen Gurli legger ved boken *Et dukkehjem* og sender til sin ektemann. Dette gjengis i sin helhet, men avbrytes stadig av kapteinens vekselvis opprørte og ironiserende kommentarer, og blir slikt sterkt subjektivt farget da det ikke finnes noen narrativ distanse mellom forteller og det fortalte i denne situasjonen:

”Kära Vilhelm!” – Hm, Vilhelm! Inte Pall mera! – ”Livet är en strid ifrån...”  
Vad fan nu? Vad ha vi med livet att göra! ”början til slut! Lugnt som en bäck i Kidron...” Kidron! Det är ju bibeln det! – ”har vårt liv flutit fram. Vi ha gått såsom sömngångare över avgrunder utan att se dem!” – Seminarium, seminarium! (1986: 150)

Avslutningen på brevet fra Gurli inneholder sitater både fra bibelen og Platon med dertil hørende korrekte kildehenvisninger: ”Ha våra själar levat i denna harmoni om vilken Plato talar (Faidon Bok VI kap. II § 9)? Nej, måste vi svara!” (1986: 150) Dette kommer så å si ut av intet og skiller seg dessuten markant ut fra de forventningene man har til et brev mellom ektefeller og kanskje spesielt fra hustru til ektemann anno 1884; slik er det også umiddelbart fattbart som parodi. Ikke minst bryter det med kapteinens uhøytidelige og kjærlige tone i hans første brev (1986: 149). Denne typen litterær ironi er forholdsvis utbredt og et fenomen ironiteoretikeren Wayne C. Booth forklarer som ”Clashes of style” (1975: 67ff.). Det samme tekststedet peker på parodisk vis ut et viktig tolkningsproblem i forhold til forelegget, *Et dukkehjem*, med Eldrid Lundens ord: ”[...] hvor kommer de riktige tanker fra” (2005: 192). Det peker på misforholdet mellom ”dukken” i begynnelsen av stykket og den ”liberale intellektuelle” som går, et problem for utallige sceniske tolkninger av teksten så vel som for lesere. Samtidig er valget av akkurat Platon ikke tilfeldig hos Strindberg. Det er den filosofen man i daglig tale framfor alt har forbundet med det ideale og Strindberg kritiserer *Et dukkehjem* nettopp for dets idealisme, dog uten å diskutere selve idealismebegrepet videre. Denne oppfatningen framstår likevel som det motsatte av Toril Mois hovedtese fra *Ibsens modernisme* (2006), nemlig at *Et dukkehjem* konsekvent utleverer og avviser en idealistisk estetikk. Vi har også sett at Strindberg påpeker at Ibsens tekst er preget av biologisk determinisme, et naturalistisk grep som mange av tidens radikale kunstnere benyttet for å distansere seg fra nettopp idealismen.

## 2.3 Oppsummering

*Et dukkehjem* vakte til dels svært sterke reaksjoner i den skandinaviske offentligheten i tiden umiddelbart etter at det først utkom. Som vi har sett eksempler på, fikk svært mange av disse reaksjonene og innvendingene mot stykket fiksjonsform gjennom oppdiktete brev til stykkets karakterer, fiktive rettssaker mot Nora og etter hvert også publiserte litterære tekster samt komiske sceneoppsetninger både i Norge, Sverige og Danmark. De tidligste svartekstene kan forstås som deler av en og samme ”bølge”, men er likevel til dels svært ulike. Lena Kühne bruker derfor ulike klassifikasjonstermer: travesti, komisk parodi, *contradictio* når hun omtaler disse. Kan man likevel si noe generelt om denne tradisjonen?

Med Linda Hutcheons paroditeori kan vi lett se hvor "worldly", altså hvor kontekstavhengige disse tidlige litterære svarene er. Her er det viktig å få fram forskjellene mellom de tidlige og de moderne, som avhandlingens hoveddel skal omhandle. Disse tidlige svarene på *Et dukkehjem* la i all hovedsak lista lavt i forhold til de pragmatiske kravene som måtte til for at tekstene skulle bli forstått av lesere og tilskuere som parodiske. Det ble spilt på lesernes og publikums begrensede kjennskap til Ibsens forfatterskap, tidvis til litteraturfeltet som sådan, og det ble heller flettet inn allusjoner til aktuelle samfunnsforhold og rene absurditeter som var fattbare som komikk selv uten spesiell kjennskap til litteraturfeltet. Gode eksempler på dette er at hovedpersonene i Peder Fristrups *Børnevøvl med Sange* heter Emil og Betty, noe som refererer til skuespillerne som spilte Helmer og Nora på urpremieren i København: Emil Poulsen og Betty Hennings. Likedan rekontekstualiserer Fristrup hele handlingen til et barneværelse, og lar gjennom dette den alvorlige ekteskapelige konflikten og frihetslengselen til Nora bli erstattet av barnlig og triviell krangel mellom søsken. Harald Schmidt refererer til Bjørnsons *Leonarda* samt en rekke politikere som i dag kun huskes av historikere, i tillegg har han med absurde trekk som for eksempel at Karl XIV dukker opp og at en 127 år gammel dame danser tarantella, for å oppnå komisk effekt hos de som måtte mangle en hver kjennskap til *Et dukkehjem*. Det er for øvrig et interessant trekk at de litterære svarene fra 1880 ofte flettet inn en referanse til Bjørnsons *Leonarda*. Disse to tekstene ble tatt til inntekt for samme opprørske holdning av de konservative meningsmotstanderne, men Bjørnsons drama oppnådde aldri i nærheten av samme sentrale status verken i samtid eller ettertid og fikk følgelig ikke et litterært etterliv som er sammenlignbart med *Et dukkehjem*.

Disse umiddelbare litterære svarene framstår alle som politisk konservative i ulik grad, enten de benytter motargumentet, forsoningen eller latterliggjøringen som sin foretrukne strategi. For å kunne stille spørsmål ved enten sosiale eller litterære normer må en forfatter ifølge Linda Hutcheon kunne "[...] assume a certain cultural homogeneity" (1985: 79), men nettopp denne faktoren, gjør at såpass mange parodier og de aller fleste satirer "dateres" såpass fort. Den kulturelle homogeniteten disse første litterære svarene spilte på hos leserne og tilhørerne var en estetisk og politisk posisjon på vikende front; en konservativt farget borgerlig idealisme som i alle fall litteraturhistorisk sett mer eller mindre har gått i glemmeboken (Moi 2006: 107ff.) og disse tekstene framstår utvilsomt som langt mer daterte enn *Et dukkehjem*. Dette kan riktignok også skyldes parodiformens generelle ønske om å historisere (Hutcheon 1985: 109) og Ibsens etter min mening bevisste ønske om å framstå som tidløs (jamfør kapittel 1.4).

Med publikasjonen av *Giftas I* får vi det første litterære svaret fra en betydelig forfatter. Strindbergs ankepunkter mot *Et dukkehjem* er, som vi kort har vært inne på, svært mange. Han peker på karikert framstilling og urettferdig behandling spesielt av Torvald Helmer med tanke på determinisme, han hevder å finne en løgnaktig idealisme hos Nora og kritiserer dessuten en ulogisk oppbygning av handlingsforløpet. Ifølge Strindberg forsvares løgnaktighet og forbrytelser, mens individualismen dyrkes. Strindbergs biologisk deterministiske avfeiring av kvinnefrigjøringen har framstått som reaksjonær både for samtid og ettertid, men forfatteren hevder i forordet likevel å være mer *grunnleggende* radikal enn Ibsen fordi han avfeier det overflatiske borgerlige og setter det nøkterne og jordnære, bonden og naturen, som forbilder. Dette er et interessant trekk, da nærmest samtlige andre litterære svar fra denne tidligste bølgen er skrevet fra et lett gjennomskuelig politisk konservativt ståsted. Strindbergs venstreradikale kritikk peker fram mot den andre viktige bølgen med *Dukkehjem*-svar, i denne avhandlingen innledet av Ernst Bruun Olsens drama *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* fra 1968.

## 3 Ernst Bruun Olsen – *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?*

### 3.1 Forfatteren

Ernst Bruun Olsen ble født i Nakskov, Danmark i 1923. Hans vei inn i litteraturen kom gjennom virket som teaterskuespiller og ideen til ”folkekomedien” *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* skal ha kommet til ham da han selv optrådte som Helmer i *Et dukkehjem* (Brostrøm 1982: 298). Han debuterte som dramatiker i 1956, og leverte etter dette skuespill, radioteater eller stykker for TV en eller to ganger i året. Det store gjennombruddet kom i 1962 med skuespillet *Teenagerlove*, en satirisk kritikk av underholdningsindustrien som formelt parodierer musikalformen. Etter dette kommer en periode med politisk predikerende og folkelige tekster betegnet som ”lærestykker” av Henrik Lundgren (i Brostrøm 1977: 322): ”De Bruun Olsen’ske folkekomedier er idé-dramatik etter den Brecht’ske recept”.

*Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* ble publisert i 1968, et årstall som i dag står igjen som selve symbolet på en ny radikal æra som på nytt skulle rette fokus på mange av de temaene Ibsen problematiserte: Kvinnens stilling i samfunnet, psykologi, kapitalisme og seksualmoral (Kühne 2004: 245). I sin masteroppgave om *Dukkehjem*-oppfølgere tolker Liv Kirsten Ohnstad stykket som langt på vei representativt for en toneangivende og politisk radikal retning innen dansk teater som gjorde seg sterkt gjeldende fra og med slutten av 60-tallet (1984: 49). Også i den umiddelbare resepsjonen ble Bruun Olsens drama uten unntak plassert i denne tradisjonen, og flere anmeldere pekte på en del problemer i forhold til nettopp dette. Han møtte kritikk blant annet for å bedrive predikering på bekostning av det kunstneriske. Det ble også pekt på det urealistiske i den raske transformasjonen fra ”dukke” til politisk aktivist og det farseaktige ved sluttens flukt gjennom kloakksystemet. Bruun Olsen møtte også kritikk for å anvende 60-tallets politiske sjargong i en setting som skal forestille 1879 (Ohnstad 1984: 50f.).

### 3.2 Handlingsreferat

Første akt åpner med at Nora, som nå befinner seg i byens havnekvarter, ser en forslått arbeider ved navn Erhardt falle bevisstløst om. I villrede og desperasjon roper hun på politiet. Etter en påfølgende krangel mellom politiet og Erhardts kamerater føres den bevisstløse

arbeideren bort av politiet. Arbeiderne er i ferd med å skjelle ut Nora for å ha ropt på politiet idet Helmer styrter fram fra et skjul for å overtale henne til å vende tilbake. Men hun nekter å returnere og får støtte av arbeiderne. Helmer drar tilbake og Nora takker deretter ja til å ta inn i boligen til arbeiderne. Her får hun et innblikk i arbeidernes hverdag med underbetalt jobb og politisk aktivisme. Det blir stilt spørsmål om hvordan Nora nå skal livnære seg. Unggutten Carl dør av tuberkulose den første kvelden Nora tilbringer i boligen. Lederskikkelsen Børge leser Ibsens dikt *Til min ven revolutionstaleren* for Nora og ber henne ta det samfunnet hun lever i alvorlig – først da kan han ta henne alvorlig.

Andre akt åpner med en sliten Nora som har kommet hjem fra arbeidet på Dampveveriet, det har nå gått tre uker fra hun flyttet inn. I arbeiderboligen, ”Slottet”, sitter Børge og skriver. I en lang dialog gir Børge en forklaring på hvordan det kapitalistiske samfunnet fungerer, mens Nora relaterer denne lærdommen til sitt liv med Torvald. Dialogen avbrytes av at Nils Krogstad dukker opp. Av ham får de vite at oppbruddet hennes står i fare for å ødelegge en moralsk tvilsom, men viktig, imperialistisk orientert finansiell avtale for Aktiebanken da Torvald vil miste troverdigheten hvis det blir kjent at Nora har forlatt ham og blitt radikaler.

Tredje akt bygger opp til en politisk demonstrasjon. Nora og Børge ligger i Noras seng og snakker sammen om de paradisiske visjonene sine for framtidens ”socialdemokrati”. De avbrytes av fire politibetjenter som stormer inn for å pågripe Børge, men det lykkes ham å flykte gjennom en lem i gulvet som fører til kloakksystemet. Helmer ankommer etter betjentene og forsøker på nytt å hente Nora tilbake. Det kommer fram at han har omringet huset og fått Nora oppsagt fra Dampvæveriet. Etter en lang og sterkt ideologisk ladet krangel mellom Nora og Helmer kunngjør han at Doktor Rank ligger for døden og at han har testamentert sin formue til Nora. Dette får henne tilsynelatende til å endre standpunkt og hun lar ham tro at hun skal vende tilbake. Hun lurer deretter Helmer til å følge henne opp på loftet, der hun gjemmer seg bak en søyle for så å snike seg ned og rømme gjennom den samme lemnen i gulvet Børge brukte for å flykte. Helmer blir stående igjen med spørsmålet: ”Nora!? – Hvor gikk du hen?” (Bruun Olsen 1968: 99).

### **3.3 En lesning med hovedvekt på ironi og ideologi**

### 3.3.1 Personer, form og språk

Som tittelen antyder, omhandler dette stykket Noras videre skjebne etter oppbruddet og det kan dermed klassifiseres som en oppfølger, i likhet med de tidlige litterære svarene til Harald Schmidt og M. J. Bugge. I stykkets åpningsscene møter vi Nora kledd i ”*hat, kåbe, sjal og med vadsæk*” (1968: 9), akkurat slik vi kjenner henne igjen fra oppbruddet i *Et dukkehjems* siste scene. Hun befinner seg i byens havnekvarter og møter en forslått arbeider som faller bevisstløs om. Gjennom dette introduseres klasseperspektivet umiddelbart gjennom å framvise kontrastene mellom Nora og havnearbeiderne. Volden, det fysiske og det grove språket tilhører åpenbart en annen verden enn den hun kjenner, og også den verden vi som lesere blir kjent med gjennom Ibsens samtidsdramatikk. Slik fungerer det både som en estetisk kritikk og som en del av Noras oppvåkning. Den samme episoden viser også tydelig at verdssystemene til arbeiderne og Nora er radikalt forskjellige, noe som blant annet kommer fram i følgende replikkveksling:

EGON: Jamen hvorfor kaldte hun på politiet?! Det er der da ikke noget normalt menneske der ville gøre?!

NORA: Hvem skulle jeg ellers kalde på?!

EGON: Os!!

NORA: Nej jeg forstår Dem ikke. Jeg gjorde det ene og alene for at hjælpe et menneske der var i nød

EGON: Hjælpe?! Politiet pander en mand ned og så kommer du og råber på politiet om hjælp?! Jamen hun må kraftstjele jo ikke være rigtig klok du!

BØRGE: Eller også *er* hun direktørfrue [...] (Bruun Olsen 1968: 13)

Politiet er, i henhold til de radikale arbeidernes norm, kapitalens ”[u]nderbetalte burgøyslerlakajer” (1968: 11) og allerede her tvinges Nora til å revurdere sitt borgerlige syn på samfunnet.

De åpenbare klassemotsetningene, gjerne illustrert av de materielle levekårene, tematiseres også flere steder i teksten, spesielt av Børge men også av de andre arbeiderne som bor i det falleferdige huset i havnekvarteret de selv kaller ”Slottet”. For eksempel går lønnen til veverskene igjen. En av dem, Ellinor, kan i første akt fortelle Nora at: ”[...] de er nede på 11 timer om dagen men de har kun 8 øre i timen så det gir ikke nær så godt – du kan selv regne det du: 7 gange 88 – det er – det er: 6 kr. og 16 [...]” (1968: 25). Børge tar opp tråden når han

skal forklare "[...] kapitalismen i international udgave. Det er Dampvæveriet – det er 6 kr. og 16 for en pigekrop" i andre akt (1968: 41). I sluttscenen er det Nora som tar opp tråden da hun vil bruke arven fra Doktor Rank til "Godgørenhet": "1000 divideret med 6 kr. og 16 øre – det er jo en uendelighed af uger" (1968: 98). Det konkrete og verdensbundne som arbeidernes ukelønn representerer har dermed en viktig rolle som gjennomgangstema i motsetning til originalens symboler.

Hele ekteskapsproblematikken ses i Bruun Olsens tekst utenfra, og kritiseres som irrelevante luksusproblemer i forhold til de fattige arbeidernes konkrete problemer. Her kan man se visse paralleller fra Strindbergs argumentasjon i forordet til *Giftas I*; Noras opprør er i virkeligheten marginalt og vedrører kun den velholdne middelklassekvinnen. Dette kommer til uttrykk gjennom den prostituerte ungjenta Soffys replikk: "Sådan to rige svin skal ikke komme her og tale om nød! Har du prøvet å abortere som trettenårig på et lokum du! så ved du hva nød er" (Bruun Olsen 1968: 17) og Børges kunngjøring om at han ikke har noen interesse av "[...] at redde en burgøjserkælling og hendes ægteskap" (1968: 18). Men etter hvert som Nora bevisstgjøres politisk, blir ekteskapet hennes innpasset i den politiske analysen og det blir slik relevant som et ledd i kritikken av det borgerlige, kapitalistiske samfunnet; det private blir politisk.

Nora er, som i *Et dukkehjem*, hovedperson gjennom hele teksten. Men havnearbeideren og aktivisten Børge har en nærmest like viktig rolle. Flere av de viktigste karakterene fra *Et dukkehjem* spiller også en rolle i teksten. Torvald Helmer opptrer både i første og tredje akt på mer eller mindre komisk vis. I første akt når han "[...] i kjoleoghvidt høj hat og domino – styrter frem fra et skjul" (1968: 14). Det slås gjennom slike scenerhenviinger med en gang fast at han først og fremst inkarnerer kapitalen, og at han ikke er tegnet som en psykologisk, dyp skikkelse. Han blir en sosialt og politisk bestemt *type*. Slik karakteriseres han av Børge når han gjør sin entré: "Der kom sgu skæve Torvald. Så har konen alligevel ret: Hun er gift med Aktiebanken" (1968: 15). Både gjennom karikert klesdrakt og gjennom dialogen settes det altså likhetstegn mellom banken, kapitalen og Torvald Helmer. Den påfølgende dialogen mellom Nora og Helmer, der han har kommet for å hente henne hjem igjen, kommenteres ironisk av Børge underveis og er slik med på å skape en tydelig kritisk distanse mellom publikum eller leser på den ene siden og Helmer på den andre:

HELMER: Jeg var her jo! Men jeg kunne jo se at det ikke var *dig* der var i nød.



BØRGE: Fandme en sympatisk fyr.

HELMER (til Nora): Prøv dog at forstå: At i min stilling må jeg så vidt det overhovedet er mulig undgå at blive blandet ind i – ja det er jo ikke andet end – optøjer på laveste niveau! Og du må dog indrømme at i det øjeblik hvor du virkelig var i nød – da kom jeg jo!

BØRGE: Vor tids helt. (Bruun Olsen 1968: 16)

Helmers entré i tredje og siste akt er ikke mindre overraskende og karikert type-aktig enn den første: ”i sort som børsherre, høj hat eller muligvis Mr. Eden eller bowler – og sorte briller – skjuler sig i baggrunden bag trappen” (1968: 82). Det levnes gjennom denne konsekvente og entydige metaforikken ingen tvil om tekstens totale identifikasjon mellom Helmer og kapitalen og, videre, at Helmer og kapitalen utsettes for en ironisering som medfører at de refses gjennom et tydelig dømmende og negativt satirisk *ethos*.

Ikke bare Helmer, men de øvrige mennene fra *Et dukkehjem* fungerer først og fremst som kapitalister i denne teksten. Dette gjelder også Noras ”bedste ven” (1968: 25) doktor Rank. Han opptrer aldri selv i stykket, men karakteriseres gjennom dialogen i alle tre aktene der ulike sider ved ham avsløres. Slik har han en sentral rolle uten selv å komme til orde. I første akt omtales han av prostituerte Soffy både som masochist, horekunde og svært usympatisk:

SOFFY: [...] Jeg har arbejdet meget for Dr. Rank – sammen med mor. Han lagde sig altid på alle fire – og så tævede mor ham med et ris – og så lavede jeg sådan forskellige franske stillinger du ved foran ham – og så råbte han: Jeg er uskyldig! jeg er uskyldig! [...] (1968: 26)

Og når Soffy vil søke medisinsk hjelp for morens kjønns sykdom – som Ranks far har gitt henne ”[...] så gikk han hen og åbnede døren og sagde: Forsvind!” (1968: 27). I andre akt kommer Nils Krogstad på visitt i havnekvarteret og røper en forretningshemmelighet som involverer alle de tre mannlige hovedpersonene fra *Et dukkehjem*:

KROGSTAD: Dampvæveriet – med Dr. Rank ikke sandt. Dampvæveriet er jo storaktionær i Aktiebanken – og meget imperialistisk orienteret: Billig bomuld fra kolonierne ikke sandt. (1968: 69).

Her kommer først og fremst den kyniske *kapitalisten* Rank fram. Som vi husker fra kapitlet som omtalte *Et dukkehjems* vei fra utkast til ferdig stykke, var Rank originalt tegnet som nettopp en ekstremt kynisk kapitalist. Denne tolkningen er derfor ikke så søkt og overdrevet som det først kan virke som, all den tid Ibsens utkast til *Et dukkehjem* har vært tilgjengelig i Hundreårsutgaven av hans samlede verker siden 1933. Det som riktignok er klart, er at Bruun Olsen velger en diametralt motsatt strategi gjennom å etterstrebe entydighet og konkrete allusjoner der Ibsen tonet nettopp disse trekkene ned for å styre teksten i retning av det jeg har valgt å omtale som det mytiske. I tredje og siste akt ligger Dr. Rank i følge Helmer på sitt dødsleie, men dette hindrer ham ikke i å stadig fungere som en konservativ og lite sympatisk faktor:

HELMER: Jeg har naturligvis rådført mig med Dr. Rank.

NORA: Og hvad siger han?

HELMER (tar et stykke papir frem): Han har skrevet en erklæring om din utilregnelighed. Vil du se den? (1968: 63).

Det er etter min mening karakteristisk for Bruun Olsens tekst at barna til ekteparet Helmer ikke opptrer. Å fokusere på barna i litterære svar på *Et dukkehjem* innebærer nesten uten unntak å fokusere på de negative følgene oppbruddet får og det har derfor vært karakteristisk for de politisk konservative svartekstene. Slik ser det ut når Krogstad forsøker å spille emosjonelt på forholdet til barna idet han vil få Nora vekk fra arbeiderboligen i andre akt:

KROGSTAD: Og Deres børn! De må da længes efter Deres børn!

NORA: Og husk nu at hilse Kristine.

KROGSTAD: Jo. Tak. Jamen så –. Tænk over det. Farvel frue. (*ud*). (Bruun Olsen 1968: 60)

Krogstads forsøksvise appell til samvittigheten overfor barna ignoreres altså totalt av Nora. Det kommenteres heller ikke i diskusjonen med Børge umiddelbart etter Krogstads farvel, her trekker hun heller en rent politisk slutning fra samtalen: ”Profit! Du har ret: Det hele er Profit. Det er som et edderkoppespind” (1968: 60). Oppbruddshandlingen i seg selv er udelt positivt ifølge det som nokså utvetydig framstår som tekstens *ethos*, men ideologien som ligger *bak* korrigeres av Børge. Dette vil jeg fokusere på i min lesning av det ideologiske i teksten, slik det kommer til uttrykk gjennom den utstrakte bruken av allusjoner til Ibsens forfatterskap.

Ibsens særegne, svært detaljrike scenehenvisninger har blitt parodierte i svært mange av de litterære svarene – fra en tidlig og svært estetisk bevisst tekst som Punch's *Lomme-Ibsen* og fram til Faldbakkens *Kaldt produkt*. Ernst Bruun Olsens scenehenvisninger bærer derimot preg av å være nettopp ment for scenisk oppførelse, og ikke som i Ibsens lesedrama; han lar mulighetene være åpne for scenisk fortolkning når han for eksempel skriver at "[d]et realistiske værelse tænkes ikke forsynet med loft – med mindre det kan gøres uden at genere publikum på balkonerne" (1968: 7).

Ellers er det et gjennomgående trekk at vendinger og symboler fra *Et dukkehjem* repeteres i *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* De repeteres oftest med en ironisk distanse som vektlegger forskjell snarere enn likhet (Hutcheon 1985: 6), og kan derfor betegnes som indikasjon på en parodisk skrivemåte. I *Et dukkehjem* sier Nora at hun "[...] skulde lege alfepige og danse for dig i måneskinnet, Torvald" (Ibsen 1933: 315), slik blir det her et bilde som først og fremst er knyttet til hennes kvinnelighet og selv-iscenesettelse i forhold til Torvald. Hos Bruun Olsen tar hun selv opp dette ordet og bruker det paradoksalt om de borgerlige mennene, først om Torvald: "[...] mit hjem – det var et dukkehus – med en dukkekone! og han – han var ikke andet end en lille brovtende elverpige", dette brukes her nedsettende: "Er der ikke noget med at elverpiger har ingen ryg?" (1968: 49). Når Krogstad kommer innom arbeiderboligen for å overtale henne til å returnere får han høre det samme fra Nora: "Nej hvor er det dog en befrielse at mærke at det er jo slet ikke mig der er forbryder! Det er jo aller jer elverpiger!" (1968: 54).

Det hyppigst benyttede av de umyndiggjørende kjæleavnene Helmer bruker på Nora i *Et dukkehjem* er "lærkefuglen". Også dette dukker opp på nytt i denne teksten. Nora tar det selv opp i forbindelse med de sensitive forretningshemmelighetene Krogstad har røpet. Nora og Børge vil røpe disse opplysningene, men vil ikke at det skal spores tilbake til dem:

NORA: Jeg spiller bare uskyldig. [...] Jeg kan da sagtens give den som den lille lærkefugl engang til – som ekstranummer du!

BØRGE: Lærkefugl?

NORA: Det – det kaldte de mig.

BØRGE: Det passer sgu.

NORA: Nej! Ikke mer.

BØRGE: Der er høj himmel omkring dig. [...] (1968: 62)

Dette viser at Nora tydelig ønsker å ta avstand fra sitt tidligere liv, men Børges kommentarer antyder at hun fortsatt har noe av det høytvevende, idealistiske ved seg, noe vi skal se korrigeres også gjennom referansen til en rekke andre Ibsen-tekster.

### 3.3.2 Det positivt og negativt ibsenske

I likhet med svært mange av tekstene som er litterære svar på *Et dukkehjem*, helt fra den tidligste paroditradisjonen og fram til Faldbakkens *Kaldt produkt*, forekommer det sitater fra andre Ibsen-tekster enn dette direkte forelegget hos Ernst Bruun Olsen. Det introduseres på denne måten i teksten:

NORA (*har ikke uden forskrækkelse opdaget noget på reolen – vender sig mod ham*): Læser De Henrik Ibsen?

BØRGE: Gør du ikke det?

NORA: Nej! –

BØRGE: Så tag du Ibsen med i seng i nat.

NORA: - han er jo radikaler – eller sådant noget [...] (Bruun Olsen 1968: 31)

Børge siterer deretter Ibsens dikt *Til min ven revolutionstaleren* i sin helhet for Nora og kommenterer det deretter slik: ”Det er et skidegodt dikt. Ikke et ord om kærlighed og snot – og død og klynk” (1968: 33). Nora adopterer deretter formuleringer fra diktet og relaterer det direkte til sitt eget oppbrudd: ”Det er jo det jeg har gjort i aften! Jeg har lagt en torpedo under mit ægteskap” (1968: 33). I samme scene viser Børge også til rimbrevet og særlig formuleringen ”[...]At vi sejler med lig i lasten. Det ramte mig i rygmarven – for den fornemmelse kender man som sømand” (1968: 33). Vi ser at også han relaterer sitatet direkte til sitt eget liv. Børges vurdering av Ibsen er her engasjert og politisk interessert; og den er konsentrert rundt det opprørske i Ibsens forfatterskap. Samtidig, og dette er viktig; er det ingen uforbeholden hyllest av Ibsen. For, som Børge påpeker i første akts siste scene: ”Der findes skrappere skrifter end Ibsens kan jeg love dig” (1968: 36). Denne påstanden følger han opp i andre akt med sitater fra ”skrappe skrifter” som Det kommunistiske manifest og den amerikanske uavhengighetserklæringen.

Tredje akt består av to hoveddeler; først en lang, politisk samtale mellom Nora og Børge om det framtidige sosialdemokratiske samfunnet, deretter Helmers inntog med politimenn og en påfølgende politisert krangel mellom ektefellene. Allerede i begynnelsen av tredje akt dukker det opp en allusjon til en annen Ibsen-tekst; framtidens samfunn er "[d]et klasseløse samfund! Social-demokratiet. Folket der ejer. [...] – ikke sig selv nok – men den virkelige – Den store individualisme [...]" (1968: 71). Her vises det selvfølgelig til *Peer Gynt*, nærmere bestemt scenen fra Dovregubbens hall. Her er det positivt vinklet; kritikk av egoismen og den rene individualismen er åpenbart i tråd med tekstens refsende, satiriske *ethos*. En annen klar Ibsen-referanse kommer senere i samme dialog, der Børge sier: "Jeg skal nok gå rundt med en rose i munden bare jeg slipper for vinløv i håret" (1968: 74). Denne *Hedda Gabler*-referansen brukes for å markere tydelig avstand fra en estetiserende, individualistisk og heroistisk form for opprør som opptrer flere steder hos Ibsen, også i *Et dukkehjem*. Dette er for øvrig et gjennomgående tema i teksten, noe følgende replikkveksling fra andre akt illustrerer:

BØRGE: [...] Så vidt det overhovedet er mulig må man ikke spille helt. Skuffer det dig?

NORA: Ja. En lille smule. (1968: 63)

Heroismen tones altså ned, noe som peker fram mot sluttscenens flukt; "[...] *hvis* det hele rotter sig sammen mod én – så er der ikke noget fejgt i at se et nederlag i øjnene – og stikke af" (1968: 63), slår Børge fast for Nora.

Tidligere i den ovennevnte politiske dialogen bryter Nora ut midt inne i en replikk: "*Havet!!* Kender du ikke til at længes efter Havet?!" (1968: 74). Det plutselige fokuset på "denne dragende hjemve efter havet" (Ibsen 2005: 48) er det nærliggende å tolke som en allusjon til *Fruen fra havet*, ikke minst fordi replikken er del av en dialog som er spekket med referanser til Ibsens dramatik. Lest slik fungerer allusjonsbruken igjen som en kritikk av visse aspekter ved Ibsens dramatik generelt. Også her står det konkrete og hverdagslige mot det mer mystiske og verdensfjerne som "havet" i *Fruen fra havet* jo må sies å symbolisere. Arbeideren Børges svar på Noras plutselige utrop er nemlig: "Det var sgu også noget og spørge en gammel sømand om!" (1968: 74). Vi ser at Nora i dette tilfellet får uttale replikker som knytter henne til det som i henhold til tekstens norm må tolkes som det *negativt ibsenske*, mens hun styres i "riktig" retning av Børge og bruker det *positivt ibsenske*; hans opprørske holdning og retorikk. Siste henvisning til en annen Ibsen-tekst finner sted i stykkets siste

scene, når Torvald er kommet til havnekvarteret for å hente hjem Nora og de to har en sterkt politisert krangel. Her er det igjen en etter hvert berømt formulering fra *Et rimbrev* som dukker opp og den siste Ibsen-referansen er positivt vinklet og opprørsk:

HELMER: [...] Hva er det der lugter af ude på opgangen? Er det katte?

NORA: (Ier): Nej! Der lugter af Aktiebanken og Ejendomsselskabet

”Fædrelandet”s profit. For det er jo ikke sandt at penge ikke lugter. De stinker af lig. Har du ikke opdaget at Aktiebanken sejler med lig i lasten?

HELMER: Nå du er begyndt at læse denne Henrik Ibsen -?

NORA: Nej jeg har såmænd aldrig nået det. Men nu kender jeg stanken. (1968: 87)

I følge Lena Kühne (2004: 155) bidrar slike henvisninger til å tegne et bilde av Ibsens produksjon som en helhet samtidig som de bryter enheten i stykkene<sup>8</sup>. I Bruun Olsens tekst er henvisningene til andre Ibsen-tekster relativt mange, og dette fungerer i stor grad som en Verfremdungstechnik, ikke minst fordi den både alluderer til Ibsen-dramaer som utkom etter *Et dukkehjem* og nevner Ibsen ved navn flere ganger. Den utstrakte sitatbruken peker på teksten som nettopp tekst og ikke innlevelsedrama med psykologisk dybde og troverdighet som kjennetegn. Samtidig er bruken av sitater langt på vei illustrerende for Bruun Olsens fortolkning av Ibsen generelt og *Et dukkehjem* spesielt: det ligger et enormt revolusjonært potensial i teksten(e), men det må styres i ”riktig”, det vil her si sosialistisk eller ”socialdemokratisk”, retning. Det individualistiske og heroistiske opprøret må vike plass for det kollektivistiske, konkrete politiske opprøret.

### 3.3.3 Folkekomedie – sjangerkarakteristikk og problematisering

Betegnelsen folkekomedie er hyppig brukt også i dag. Et søk i avisdatabasen Atekst viser at det brukes av anmelderstanden både om filmer og teateroppsetninger, oftest gjelder det publikumssuksesser som mangler nevneverdige kunstneriske ambisjoner og/eller kvaliteter. Teorier om, og forsøk på definisjon av folkekomediesjangeren er dog ikke like lette å finne. Et norsk bidrag står likevel Kari Gaarder Losnedahl (1996) for. I sin bok om *Komedia-teatret* i Bergen forsøker hun å oppsummere sjangeren ved å presentere en rekke formelle og

---

<sup>8</sup> Jede Art dieser Verweise auf andere Stücke Ibsens lässt sein Werk als Einheit erscheinen. Gleichzeitig brechen sie die Einheit der einzelnen Dramen, was wiederum einen komisierenden Angriff gegen die Vorlagen darstellt.

tematiske kjennetegn basert på både norske og utenlandske stykker som ble satt opp der i teatrets levetid: 1933-1964.

Ifølge Losnedahl er folkekomedien "[...] en enkel form for dramatikk som verken pløyer særlig dypt eller særlig høyt" (1996: 41). Psykologisk dybdeboring forekommer ikke. Det konsentrerer seg helst om "vanlige folk" og hverdagslige problemer i et kjent og folkelig miljø. Humøret er godt og oftest dreier det seg om romantikk og kjærlighetsproblemer, med betydelige innslag av en forviklingskomikk som slekter på farsesjangeren. Det er også vanlig med musikalske innslag i form av sang og dans. Om karaktertegningen skriver Losnedahl at

[p]ersonene blir tegnet med bred pensel i svart/hvitt. De står som representanter for bestemte egenskaper hos menneskene. Disse egenskapene er ofte unyanserte, til dels overdrevne, stundom groteske, avhengig av den misjon de har i komedien. (1996: 41)

Videre er det et generelt trekk at plotet er tynt og av underordnet betydning: "Viktigere er det å få fram det rent folkelige som morer, uten pretensjoner, uten tendens, men med frisk typetegning og til dels barokke situasjoner" (1996: 43). Samtidig påpeker Losnedahl en svært generell moraliserende side ved folkekomedien gjennom at den utleverer ondskap og framelsker det gode og at den uttrykker en "bli ved din lest"-holdning gjennom å komisk utlevere forsøk på å overskride sosiale skillelinjer som for eksempel by og land (1996: 43).

*Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* oppfyller en rekke trekk som er typiske for folkekomedien som sjanger. Her finnes ingen nyanserte psykologiske karakterer. Settingen er lagt til de lavere sosiale lag og den framstiller en konflikt i svart/hvitt mellom to karikerte motsetninger; fattig/rik, grov/forfinet, god/ond. Dialogen i stykket er holdt i en gjennomgående humoristisk tone. Det *kroppslige* – alt fra situasjoner med lettkleddhet og seksualitet til et språk krydret med snakk om "røv" og "skid" – er nærmest allestedsnærværende i Bruun Olsens tekst. Blant personene kommer svart/hvitt-tegningen klart fram gjennom ytterpunktene: på den ene siden er Helmer tegnet som karikert kapitalist med høy hatt, på den andre siden er Børge framstilt som sterkt glorifisert arbeider og læremester. Plotet må også kunne sies å være dramatisk svakt, i alle fall dersom man måler det opp mot det tradisjonelle velskrevne drama – her er liten eller ingen dramatisk nerve og de potensielt spenningsskapende situasjonene, slik som

Helmers og Krogstads visitter i havnekvarteret, synes mer som løst sammensatte episoder enn gjennomkomponert intrige slik vi kjenner det fra *Et dukkehjem*.

Likevel finnes det sentrale trekk som problematiserer sjangerbestemmelsen folkekomedie. For det første er selve grunnlaget for teksten dens relasjon til Ibsens *Et dukkehjem*. Den springer altså ut fra et borgerlig drama og forstås langt bedre om man har kjennskap til originalen. Den siterer fra, og alluderer til en lang rekke av Ibsens øvrige verker, i tillegg dukker det opp sitater fra *Det kommunistiske manifest* og den amerikanske uavhengighetserklæringen. Dette må kunne kalles ikke-folkelige trekk og vil framstå som ekskluderende for den som mangler kjennskap til disse kildene. Videre er store deler av teksten eksplisitt belærende og bryter slik med folkekomediens tradisjonelle mål i følge Losnedahl; å fornøye framfor å belære. Dette gjelder både andre og tredje akt, som begge domineres av dialogen mellom den sosialistiske læremesteren Børge og den politiske novisen Nora. Her får Nora en grundig innføring i sosialistisk fortolkning av historien og sosiale maktforhold, samt konkret informasjon om de fattige arbeidernes timelønn og arbeidsforhold og eierskapsforhold i Aktiebanken. Endelig bryter teksten også med sjangerens iboende konservatisme – opprør og maktkritikk erstatter den tradisjonelle folkekomediens ”bli ved din lest”-holdning.

### 3.4 Oppsummering

*Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* har innskrevet to av de dominerende ideologiske standpunktene fra *Et dukkehjem*; den regjerende konservatismen og den opprørske individualistiske frihetssøken grunnlagt i det Durbach betegner som en ny og krevende form for idealisme (1991: 58). Men, og dette får avgjørende betydning, i dette litterære svaret innføres det et tredje ideologisk standpunkt som gis en dominerende stemme gjennom arbeideren Børge. Han representerer en fornuftsbasert og jordnær tankegang, som kan ha en viss presedens i Fru Linde og barnepiken Anne-Marie fra *Et dukkehjem*, men Børges klart uttalte politiske radikalisme har ingen basis i Ibsens tekst. Hos Bruun Olsen blir dermed flertydigheten og dialektikken som har vært med på å gjøre *Et Dukkehjem* til en levedyktig myte, redusert til tre svært gjennomsiktede standpunkter der leseren aldri levnes i tvil om hvilket som er det korrekte. Den underforståtte konservatismen hos Ibsens påtroppende banksjef Torvald Helmer har her blitt til karikaturen av en kapitalist med flosshatt og kjole og hvitt. Den tidvis selvmotsigende frihetslengselen og opprørstrangen til Ibsens Nora



underordnes totalt ”socialdemokraten” Børges ideologi: en målrettet og kollektivistisk form for frihetskamp – ”Den store individualisme” (1968: 71) – med en klart definert fiende. I Ernst Bruun Olsens litterære svar bedriver Nora derfor organisert revolusjonært arbeid for å avskaffe kapitalismen.

På grunn av dette kan ikke *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* klassifiseres som ”modern parody” i samsvar med Linda Hutcheons teorier. Ironisk ”trans-kontekstualisering” finner sted internt i teksten, snarere enn på det metaestetiske planet som Hutcheon hovedsakelig sikter til i sin bruk av begrepet. I denne teksten skjer det gjennom at Nora har blitt flyttet fra sin borgerlige stue til et arbeidermiljø i byens fattige havnekvarter hvis omgangstone er forbausende likt sekstitallsradikalernes talemåter. Det ironiske i denne ”trans-kontekstualiseringen” kommer først og fremst til uttrykk gjennom misforholdet mellom den borgerlige og den proletære omgangsformen og verdensanskuelsen. Vi har sett hvordan dette blant annet kommer fram gjennom oppstillingen av et hierarki mellom det positivt og det negativt ibsenske – her utsettes det negativt ibsenske for ironiske kommentarer fra Børge, som nokså entydig framstår som representativ for tekstens refsende og satiriske *ethos*. *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* er dermed tydelig didaktisk snarere enn komplekst dobbelt ironisk og åpen som den moderne parodien ifølge Hutcheon gjerne er. Teksten parodierer Ibsens borgerlige drama i den betydning at finnes tekstlig dobling gjennom en rekke repetisjoner med ironisk distanse, men, og dette er svært viktig, til syvende og sist har den utenomtekstlige mål. I Bruun Olsens tilfelle refses både borgerskapets språk, verdensanskuelse og kapitalistiske utbytting av arbeiderklassen. Det er dermed i første rekke en satire fordi ironien er så målrettet, i andre rekke en parodi. Opprøret til Nora bifalles, men det styres i retning en kollektivismen som utvilsomt er Ibsen svært fremmed.

Lena Kühne (2004: 247) analyserer ikke teksten utførlig i sin doktoravhandling om Ibsen-parodier, men klassifiserer stykket i en oppsummering som *contradictio*. Med dette begrepet menes en tekst som tematisk sett står i opposisjon til sitt tekstlige forelegg, men som ikke benytter komikk for å devaluere teksten den motsier (2004: 46). Liv Kirsten Ohnstad hevder på sin side at Bruun Olsen ”[...] supported Ibsens ideas” (1984: 71). Jeg håper å ha vist at teksten både viser støtte og motstand til ”Ibsens ideer” gjennom en parodisk gjentakelse av sitater som enten dømmes ironisk eller bifalles og underordnes tekstens satiriske *ethos*. Jeg har også tatt til orde for en problematisering av sjangerkarakteristikken ”folkekomedie”, da

teksten både viser ikke-folkelige trekk gjennom utstrakte litterære referanser og er åpenlyst politisk belærende.

Den dominante arbeideren Børges ideologi og materialistiske holdning framstår som en slags ”best of-ideologi” som forener liberalistisk tankegods som den amerikanske uavhengighetserklæringen med Karl Marx’ termer samtidig som han selv omtaler seg som ”socialdemokrat” og bruker et språk som synes å ha røtter i 1960-årenes nyradikalisme. Dette kan framstå som noe paradoksalt. Samtidig melder spørsmålet seg om hvor politisk radikalt det er å projisere ”socialdemokratisk” ideologi tilbake til 1879 all den tid partiet Socialdemokratene dominerte det politiske livet i Danmark store deler av 1900-tallet. Det framstår ikke umiddelbart som radikalt å innføre disse normene i samme univers som *Et dukkehjem* for å i etterpåklokskapens lys vise karakterene den rette veien. Gjennom å stille opp de ideologiske motsetningene i et tydelig hierarki – kapitalismen på bunnen, deretter Noras individualistiske frihetslengsel, på toppen ”socialdemokratisk” kollektivismen – ender teksten paradoksalt nok i noe som godt kan forstås som en posisjon beslektet med den gamle og harmoniske idealismen – troen på kollektivets ”frelsende” makt. Som Toril Moi påpeker i *Ibsens modernisme*: ”Lenge etter at den revolusjonsromantiske idealismen var avgått ved døden, levde dette idealet videre i den materialistiske tradisjonen” og påpeker hvordan troen på en komplett harmonisk framtid når kommunismen hadde seiret levde i beste velgående hos sentrale ideologer som Leo Trotskij og Georg Lukács etter at idealismen tilsynelatende hadde utspilt sin rolle (2006: 116).

## 4 Tormod Skagestad – *Nora Helmer*

### 4.1 Forfatteren

Tormod Skagestad (1920-97) var lenge en ruvende skikkelse i norsk teaterliv, dog mer kjent for sitt virke som teatersjef og –instruktør enn for sine skjønnlitterære utgivelser. I to perioder – fra 1961-75 og fra 1976-79 – var han sjef for Det Norske Teatret. Den skjønnlitterære debuten kom i 1946 med diktsamlingen *Om fjellprofilen låg ei gullrand spent*. Flere diktsamlinger fulgte, men hovedvekten av forfatterskapet var viet teatret. Egne skuespill og radioteaterstykker utkom blant en mengde dramatiseringer av de episke gigantene fra norsk og internasjonal kanon: fra adaptasjoner av Dostojevskij-romaner til en svært suksessfull dramatisering av *Kristin Lavransdatter*. Interessen for Ibsen fulgte ham gjennom store deler av teaterkarrieren. I tillegg til en lang rekke oppsetninger av samtidsdramatikken forfattet Skagestad en adaptasjon av *Peer Gynt – Det stig av hav* – som utkom i 1972. I 1976 var Skagestad dessuten regissør for en suksessfull Broadway-oppsetning av *Et dukkehjem* med Liv Ullmann som Nora.

I 1982 utkom dramaet *Nora Helmer*. Stykket er i likhet med Bruun Olsens tekst en oppfølger til Ibsens *Et dukkehjem* i form av et skuespill i tre akter – handlingen begynner morgenen etter Noras oppbrudd. Som de andre litterære svarene som har dukket opp i den andre, moderne bølgen fra og med 1968, er den tilnærmet like lang som originalen. Til tross for at det er skrevet på nynorsk – for øvrig det eneste foreliggende litterære svaret på denne målformen – er det kanskje den teksten som ligger nærmest *Et dukkehjem* i språk, form og stil. *Nora Helmer* hadde verdenspremiere i Oslo med Skagestad selv som instruktør. Interessen for stykket var enorm, og premieren ble besøkt av statsministeren og flere fremtredende politikere. Stykket ble møtt med forventninger fra både kritikere og publikum – kanskje fordi det var første gang siden 1881 at en nordmann hadde skrevet en oppfølger til *Et dukkehjem*. Det er også verdt å merke seg at Skagestad i Norge ble møtt med kritikk for å tukle med ”nasjonalhelligdommen” Ibsen (Ohnstad 1984: 67). Ohnstad påpeker at denne typen kritikk ikke kom når stykket senere ble satt opp i USA (1984: 67).

### 4.2 Handlingsreferat

*Nora Helmer* representerer et unntak i den skandinaviske tradisjonen med litterære svar på *Et dukkehjem* da handlingen utspiller seg over flere år. Idet første akt begynner, er det tidlig på morgenen dagen etter Noras oppbrudd fra hjemmet. Barna Ivar og Emmy er opprørte og savner sin mor, mens Torvald Helmer stirrer apatisk ut i lufta med en flaske konjakk ved siden av seg. Barnepike Anne-Marie tar med seg barna ut for å la Torvald være alene. Idet han mumler ”Det mest vedunderlege -.” (Skagestad 1982: 8) – det samme utbruddet som i *Et dukkehjems* sluttscene – kommer en forfrossen Nora tilbake. Det er en fysisk og psykisk nedbrutt kvinne som motvillig returnerer fordi hun har vært ute hele natten uten husly. Helmer må finne seg i å leve med Nora i et platonisk forhold.

Andre akt er lagt til julaften ett år senere. Ekteparet Helmer bor fortsatt sammen, men endringene er iøynefallende. Ekteparets stuepike, Helene, har fylt Noras rolle på det seksuelle planet, noe som kommer tydelig fram i andre akts åpningsscene der hun pynter juletreet og flørter åpenlyst med Torvald. Nora har endret seg til det bedre, i den sterkt episke og psykologiserende sideteksten heter det blant annet: ”*Det barnslege, impulsive uttrykket er meir borte, glimtar berre fram ein gong iblant. Ho er blitt ei vakker, vaksen kvinne, med eit sjølvmedvete drag over seg, i uttrykk og åtferd*” (1982:56). Helmer viser seg derimot å være i tydelig forfall, i sideteksten karakteriseres han på denne måten:

*Han er ikkje fullt så korrekt og fin som før, i klededrakt og elles. Men ein berre anar det meir enn ein ser det. Han har lagt seg litt ut, og verkar på ein eller annan måte uflidd, enda han er nybarbert og i grå dress. Han har eit trøytt, plaga uttrykk i andletet, - augo verkar blasse.* (1982: 58)

For å understreke endringen i maktforholdet har Nora tatt kontroll over egen makronspising og gjør det nå åpenlyst foran Helmer. Akten bygger opp til et middagsselskap der Krogstad, hans nåværende kone Kristine og Doktor Rank alle er inviterte. Før dette forteller Helmer Nora at Nils Krogstad nå har rykket opp i banken, og er assisterende banksjef. Det er tydelig at Krogstad er sosialt oppadstigende og at Torvald Helmer samtidig er på vei ned, i sideteksten heter det at ”*[f]orholdet mellom de to mennene har endra seg. Det er som om Helmer står nervøst på pinne for den rolege og myndige Krogstad*” (1982: 64). Det kommer fram at Helmer skjøtter sine arbeidsoppgaver i banken dårlig grunnet alkoholisme, og Krogstad antyder at han også gjør underslag. Det blir også klart at Nora har begynt å skrive skjønnlitteratur. Et julehefte har trykt novellen *Songlerka* av Nora Helmer og hun forteller

Krogstad at hun skriver en nøkkelroman som forteller om handlingsforløpet i *Et dukkehjem*. Krogstad føler seg truet av den mulige utleveringen av hans utpressing og reagerer med å true med å røpe Helmers alkoholisme og underslag for offentligheten.

Tredje akt foregår på nyttårsaften ett år etter andre akt, og altså to år etter at Nora først forlot dukkehjemmet i Ibsens originaltekst. Det er sent på kvelden og Helmer sitter alene og drikker mens han leser manuskriptet til Noras nøkkelroman. Ovenfra høres dansemusikk fra Stenborgs kostymeball. Nora er i tvil om hun skal gi ut romanen, som hun frykter vil komme til å få negative følger for hennes nærmeste. Doktor Rank råder henne til likevel å gi den ut. En beruset og desperat Helmer brenner romanmanuskriptet da han håper at Krogstad vil unnlate å røpe hans underslag. Det viser seg imidlertid at manuskriptet kun var en kladd og at romanen allerede er levert til forlaget. Noras egenrådighet fordømmes både av ekteparet Krogstad, Helmer og sønnen Ivar. Stykket ender med at Helmer går fra Nora da han innser at han vil ende opp i fengsel.

### 4.3 En lesning

*Nora Helmer* framstår som den utvilsomt mest realistiske av oppfølgerne til *Et dukkehjem*. Allerede i starten av første akt kommer nemlig en nådeløs konfrontasjon med virkeligheten og hverdagen i form av at Nora motvillig har vendt tilbake:

NORA

(*Lågt, ser bort.*) Så har eg nok ikkje noko val likevel. Det har eg funne ut i natt.

HELMER

Du *blir* altså i alle fall?

NORA

Ja. For kvar skulle eg kunne gå? Kva skulle eg leva av? Eg *kan* ingenting. [...]

(Skagestad 1982: 16)

Slik blir den ikoniske sluttscenen fra *Et dukkehjem* umiddelbart nøytralisert. Som hos Bruun Olsen gikk Nora "[...] utetter kaiene" (1982: 12), men her finner hun slett ingen allierte som kan gi henne husly, mat og politisk skolering: "Eg møtte berre ein stor hund som stod og

glodde på meg. Da vart eg redd og stansa opp” (1982: 13). Som Fru Linde får uttale litt senere i samme akt: ”Det var ikkje store opprøret, nei” (1982: 26).

*Nora Helmer* utmerker seg også ved å være det eneste moderne litterære svaret som har nøyaktig samme persongalleri som *Et dukkehjem*. Som tilfellet er i originalen, og som tittelen antyder, er Nora utvilsomt hovedpersonen i teksten. Tittelens inkludering av etternavnet Helmer hinter likevel om at fokuset er rettet også mot Torvald og ekteskapet deres. Det kan også tolkes som en slags ironisk parallell til *Hedda Gabler*. Også i det dramaet er nettopp inkluderingen av hovedpersonens etternavn i tittelen påfallende, da den antyder distanse fra ektemannen Tesman til tross for at de er nygifte. I *Nora Helmer* antyder tittelen paradoksalt nærhet til ektemannen, til tross for at ekteskapet i praksis er over. Helmer er for øvrig den som nyanseres mest og han får i denne teksten større psykologisk dybde og troverdighet enn han har i utgangspunktet hos Ibsen. *Nora Helmer* handler derfor ikke minst om banksjef Torvald Helmers gradvise undergang og fall – frigjøringens pris. Men han har samtidig bevart noe av det karikerte preget vi kjenner fra *Et dukkehjem*, for eksempel i denne replikken fra første akt:

Stumme som østers, begge to. Var champagnen ikkje god? (*Ler.*) Hørde de det, det var nesten eit dikt: (*Tar det opp att som verseliner.*) ”Stumme som østers begge to, var schampagnen ikkje god.” (Skagestad 1982: 43)

Den infantiliserende bruken av kjælenavn og talemåter fortsetter han også med, her er et eksempel fra samme scene:

(*Tar fram ei pakke som han har hatt med, løyndomsfullt og stolt mot Nora.*) Veit du kva eg har her, vesle Nora? Det er noko til deg. (*Ho vender andletet bort.*) Så, så, no skal ikkje lerkfuglen henge med nebbet. (*Byrjar å pakke opp, snakker som til eit lite barn, tar den gamle sjargongen.*) Eg vil at lerkfuglen skal kvitre både høgt og lågt igjen – og derfor – (*Faldar ei pelskåpe ut or pakka og held ho opp for Nora.*) Kva seier du om *den*, vesle Nora? (Skagestad 1982: 43)

Noras avventende, men instinktivt positive respons på denne gaven viser at hun på dette tidspunktet fortsatt har noe av ”dukken” i seg; fascinasjonen for det overflatiske representert gjennom dyre og elegante klær. Hun takker nei på slutten av akten, og gjentar tankegodset fra

sluttscenen i *Et dukkehjem* i siste akts siste scene: ”Du vil aldri la meg få bli eit menneske. No skal eg prøve å bli det – på eiga hand. Eg får prøve å oppdra meg sjølv til det” (1982: 49). I andre akt får vi vite at hun likevel har akseptert gaven, og den tidvis selvmotsigende dobbeltheten i Noras karakter bevares, den selvbevisste opprøreren har ikke klart å utslette dukken. Denne indre spliden bevares og er slik med på å videreføre originalens Nora som en ”rund” karakter i psykologisk-realistisk tradisjon.

De andre personenes karakteristikk av Nora gjennom replikker er gjennomgående umyndiggjørende. Formuleringene ”vesle Fru Nora” (for eksempel s. 23, s.36), ”Fru Nora” (s. 37, s. 38, s. 46 og ”vesle Nora” (s. 43, s. 47 etc.), går igjen flere steder i teksten, i samtaler både med Fru Linde, Doktor Rank og barnepiken Anne-Marie. Men først og fremst er det Nils Krogstad som tyr til disse talemåtene i scenene der han truer Nora til å trekke tilbake romanen hun skriver (for eksempel s.66, s.69, s.71). Til tross for Noras oppvåkning og forsøksvise opprør behandles hun i stor grad som umyndig både av sine motstandere og sine nærmeste. De umyndiggjørende karakteristikkene er et trekk som for så vidt videreføres fra *Et dukkehjem*, men de fungerer ikke på samme måte som i originalteksten. I Ibsens tekst uttales de før Nora gjør sitt opprør. I *Nora Helmer* fungerer disse gjentakelsene av de samme karakteristikkene i en ny kontekst, og blir en klar indikator på at dette opprøret på ingen måte har lyktes i å øke Noras integritet hos de personene hun omgås.

I den litterære svartradisjonen tegnes Nils Krogstad gjennomgående som en mann med ambisjoner og framgang, og i *Nora Helmer* holder han ”løftet” fra *Et dukkehjem* om å være den som *de facto* styrer Aktiebanken innen ett år. Han gifter seg med Kristine Linde, som i løpet av stykket blir Fru Krogstad – alliansen mellom disse to ble fulgt opp gjennom forlovelse også i *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* Krogstad bruker utpressing som middel også i dette stykket, og slik realiserer han ikke potensialet for moralsk forbedring som tross alt finnes i *Et dukkehjems* tredje akt. Hos Skagestad reduseres han derfor til en mer endimensjonal skurketype. *Nora Helmer* er langt fra alene om å tolke Krogstad som en vinnertype, i Walter Besants oppfølger ”The Doll’s House and After” (1890) blir han sågar byens ordfører.

Doktor Rank, slik han framstår i *Nora Helmer*, er både videreføring og et forsøk på nyansering i forhold til originalen. Den erotiske spenningen og kjærligheten til Nora som finnes i *Et dukkehjem* forsterkes og underbygges. Hans dramatiske dødsdom over seg selv

slår derimot ikke til: ”Å doktor Rank. De er slett ikkje så sjuk som De vil ha det til” (Skagestad 1982: 38), og han konfronteres på denne måten med ”hverdagen” på samme måte som Nora gjør allerede fra første scene.. Doktor Rank-karakteren har vært en viktig skikkelse i mange av de ulike litterære svarene. Vi husker fra omtalen av den tidlige tradisjonen at han var en fornuftig, men tydelig konservativ ”oppdrager” i M.J. Bugges *Hvorledes Nora kom hjem igjen*. Vi så han var karikert kapitalist med seksuelle fetisjer i Bruun Olsens tekst. I *Nora Helmer* har han ikke like stor innflytelse, selv om det i tredje akt kommer det fram at han rådet Nora til å gå rett hjem etter oppbruddet. Likevel fungerer han til syvende og sist som en radikal støttespiller for Nora da han er den eneste som bifaller utgivelsen av hennes nøkkelroman.

Som i *Et dukkehjem*, og som i mange av de samtidige litterære svarene, bidrar Fru Linde med en pragmatisk kritikk av det som oppfattes som Noras mer eller mindre virkelighetsfjerne idealisme. Hun representerer hverdagens slit og levd liv der Nora er den privilegerte, vakre og opprørske. Dette er en klar videreføring av Ibsens originaltekst. Som jeg påpekte i min tolkning av *Et dukkehjem* danner Kristine Linde en ironisk parallell til Noras oppbrudd og opprør; i samme akt som Nora går ut og forlater sin mann, går Fru Linde inn og finner ”[m]ennesker at arbejde for, – at leve for; et hjem at bringe hygge ind i” (Ibsen 1933: 342). Denne speilvendte bevegelsen tolkes svært ulikt av ulike forskere; som et nytt, positivt forhold basert på sannhet snarere enn idealisme eller som en regresjon tilbake til det borgerlige ekteskapets rammer og dermed en aksept av *status quo*. Poenget mitt er at dette skriver inn en motvekt til Noras opprørske handling. Denne motvekten er nødvendig for at teksten skal kunne fungere som en myte, for at den også i dag byr på flertydighet. Den litt kyniske og pragmatiske holdningen til Kristine Linde kan fungere både som grunnlag for et nytt og sannere kjærlighetsforhold, men den kan også virke konservativt og godta *status quo*. Hos Ibsen er disse mulighetene mer antydnet enn fastlåste – det episke forløpet i *Nora Helmer* tvinger dog teksten til å vise de faktiske følgene av Kristine Lindes pragmatisme. Hun ender opp som Krogstads lojale kone og Noras konservative meningsmotstander.

Det er etter min mening karakteristisk for Skagestads nyanserende litterære svar at barna til ekteparet Helmer får replikker. De gis gjennom dette roller som *individer* med følelsesmessige reaksjoner; de savner sin mor og får etter hvert unngjelde på skolen for hennes agitasjon. Stykkets aller første scene involverer således alle tre barna og deres reaksjon på oppbruddet:



IVAR

(*Ropar glad og ivrig.*) Mamma! (*Ser henne ikkje, spring inn i rommet ved sida av, ropar der inne, høgare.*) Mamma! Kvar er du, mamma?  
(*Bob følger etter, Emmy krabbar opp på fanget til faren.*)

EMMY

(*Småsutrar.*) Pappa –. (*Utan å seia noko, rører han fråverande ved håret hennar.*) Eg vil til mamma – (Skagestad 1982: 7)

Slik nyanseres Noras opprørske tanker og handling som *Et dukkehjem* munner ut i idet de får konkrete, negative konsekvenser for hennes nærmeste. Denne sterke vektleggingen av barnas emosjonelle må kunne kalles realistisk, men plasserer *Nora Helmer* samtidig i en politisk konservativ tradisjon som begynner med den nye sluttscenen Ibsen selv praktisk talt ble tvunget til å skrive da stykket skulle oppføres i Tyskland og fortsetter med M.J. Bugges *Hvorledes Nora kom hjem igjen*.

Tredje akt finner sted to år etter at Nora gikk. I likhet med første akt, begynner også denne med dialog mellom Helmer og sønnen Ivar. Han får ikke sove, og oppsøker en nå fysisk og psykisk nedbrutt Helmer som sitter alene i sofaen og drikker:

IVAR

Eg får ikkje sova. Dei bråkar så fælt. Kvar er mamma?

HELMER

Ute. På møte.

IVAR

(*Aggressivt.*) Kvifor er ho så ofte på møte?

HELMER

Det får du spørja henne sjølv om. (*Ser at han er raud over venstre auga.*) Kom hit, Ivar. (*Ivar tuslar bort til han.*) Kva er det der? (*Kjenner på kulen.*) Ein stor raud kul. (Skagestad 1982: 103)

Konsekvensene av hovedpersonens opprørske handlinger går altså i *Nora Helmer* fysisk og psykisk utover barna, selv om hun blir boende sammen med Helmer. Sønnen Ivar forteller: ”Dei slo meg [...] Dei andre gutane i klasse” fordi ”dei snakka stygt om mamma” (1982: 103). Dette er tredje og siste gang barna kommer til orde i Skagestads tekst, og tendensen er ikke til å ta feil av.

To av forrige århundres viktigste dramateoretikere, Peter Szondi og Georg Lukács, har hevdet at Ibsens dramatikkk tenderer mot romanens form og at de derfor kan sies å representerer en krise i dramasjangeren (Hemmer 2003: 32). Dette episke trekket gjelder i aller høyeste grad også for Skagestads skuespill. Hans scenehenvisninger mer enn antyder psykologi og indre liv; de byr på indre fokalisering og er slik noe uvanlige i forhold til dramasjangeren. Til tross for at det er skrevet for oppføring, gjør det bruk av subjektive og episke virkemidler for å tegne nyanserte portretter. De skiller seg klart fra Ibsens egne scenehenvisninger; disse er alltid detaljerte, men alltid sceniske og ”overflatiske” i den betydning at det aldri er indre fokalisering, et viktig unntak finnes riktignok i *Et dukkehjem*s siste scene, da det skrives om Helmer at ”et håb skyder op i ham” (Ibsen 1933: 364). Disse innslagene av epikk i dramateksten fungerer i alle fall ikke fremmedgjørende og innbyr til kritisk distanse, som hos Brecht – eller for den saks skyld mange av de tidlige *Dukkehjem*-parodiens sanger og absurditeter, men er snarere å forstå som en psykologisk-realistisk allvitende fortellerstemme som tegner et karakterportrett man kan identifisere seg med. Slik fungerer heller ikke dette som noe ironisk grep som skaper kritisk distanse. Hva skiller *Nora Helmer* fra imitasjonen og epigoneriet?

#### 4.4 Ibsen-allusjoner

Også *Nora Helmer* inneholder et direkte sitat fra en annen Ibsen-tekst, slik vi fant en rekke eksempler på i *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* I tredje akt diskuterer Kristine Linde, som nå har blitt Fru Krogstad, med Nora. Sistnevnte har nå forfattet en nøkkelroman som i grove trekk har samme handling som *Et dukkehjem* og som dermed også avslører Krogstads lyssky lånevirkosomhet. Fru Krogstad bruker argumenter som går på sin egen pragmatiske og virkelighetsnære holdning kontra Noras påstått verdensfjerne idealisme: ”Du veit for lite om livet du Nora [...]” (1982: 129) og avslutningsvis:

Det var ein klok mann som sa: ”- Ta livsløgna frå eit gjennomsnittsmenneske, og du tar lykka frå det.” Vi vil ha rett til å vera gjennomsnittsmenneske, vi som er det, utan innblanding frå deg. (Skagestad 1982: 130)

Her gjøres det åpenbart bruk av en annen Ibsen-tekst, slik vi har sett det blitt gjort helt fra 1880-tallets komiske parodier og fram til Bruun Olsen ”folkekomedie”. Det faktum at det for det første er en anakronisme, *Vildanden* ble publisert i 1884 – først 5 år etter *Et dukkehjem*, bidrar til å svekke illusjonen. Det å bruke et av Ibsens mest kjente sitater som et argument i diskusjonen med Ibsens mest kjente litterære figur er ironisk, men samtidig betegnende for det jeg har omtalt som Ibsens dialektikk, som Skagestad etter min mening forsøker å gjenskape i sin tekst. Også *Vildanden* har en dialektisk struktur der en noe verdensfjern idealisme og en ganske kynisk pragmatisme står som motpoler på det ideologiske planet; Dr. Relling og Fru Linde er, sine ulikheter til tross, nært beslektet gjennom å ha en lignende funksjon i sine respektive dramaer, og sitatbruken kan slik være forståelig. Samtidig går det aldri klart fram av teksten hvorvidt ”ein klok mann” refererer til Dr. Relling eller Henrik Ibsen. De aller fleste lesere og tilskuere vil likevel dra kjensel på sitatet, og majoriteten vil nok kjenne det først og fremst som ”Ibsen-sitat” snarere enn en av flere motstridende ideologiske posisjoner. Skagestads bruk av dette sitatet peker etter min mening fram mot sluttscenen da den antyder ironisk inversjon av Ibsens originaltekst; den viser slik tilløp til et ironisk brudd med det rent psykologisk-realistiske og Ibsen-imiterende innlevelsedramaet det til da har fremstått som.

Det finnes også en annen tydelig referanse til et annet Ibsen-drama. Det skjer ikke i form av et sitat, men en handling: Helmer brenner manuskriptet til Noras utleverende nøkkelroman. Dette har naturligvis sin parallell i *Hedda Gabler*, der Hedda brenner Ejlert Løvborgs upubliserte manuskript. Liv Kirsten Ohnstad (1984: 58f) tolker dette som grep Skagestad gjør for å skape kontinuitet mellom *Et dukkehjem* og hans egen tekst. Dette synspunktet er, som vi husker, diametralt motsatt av det Lena Kühne hevder i sin studie av Ibsen-parodier; for henne skaper disse referansene heller distanse. *Hedda Gabler*-referansen vil nok være så subtil at den vil overses av mange lesere og tilskuere. Som Linda Hutcheon skriver vedrørende dette: ”[I]f readers miss a parodic allusion, they will merely read the text like any other” (1985: 94).

## 4.5 *Nora Helmer* og Hutcheons parodibegrep

Siden språket og stilen Skagestad bruker er så til de grader tett innpå Ibsens – ingen andre kjente *Dukkehjem*-svar ligger stilistisk så nær originalen – kan det også være vanskelig å få øye på tilløp til kritikk og ironiske repetisjoner ved første øyekast. Som vi husker fra kapittel 1.3 kan tekster som vektlegger likhet mer enn forskjell ikke klassifiseres som parodi, men bør heller kalles pastisj eller imitasjon. Og *Nora Helmer* er på ingen måte en entydig komisk parodi på samme måte som flere av tekstene fra 1880-tallet, den mangler også komikken, folkeligheten og opptrinnene vi fant i Bruun Olsens *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* Likevel vil jeg forsøke å vise at teksten til Skagestad oppfyller et sentralt kriterium i Linda Hutcheons definisjon av moderne parodi, nemlig repetisjon med kritisk distanse (1985: 6).

Noras falskneri er ett av hovedproblemene og selve den dramatiske handlingens katalysator i *Et dukkehjem*. Dette repeteres i *Nora Helmer* gjennom Torvalds underslag i banken. Også her er hovedgrunnen til lovbruddet at den ene ektefellen i all hemmelighet har brukt en større sum penger på den andre, til den andres beste. Torvald har overøst Nora med gaver i den tro at dette skulle vinne henne tilbake: ”Eg – tenkte kanskje – [...] eg kunne vinne deg att på den måten” (1982: 95). Denne repetisjonen danner en triviell kontrast til originalens lovbrudd, da Torvald har brukt fire ganger så mye penger på gaver til henne som hun brukte på å redde hans liv. En annen ironisk gjentakelse, der forskjellen og distansen er det viktigste, ligger i at tarantellaen høres gjennom taket i tredje akt og at det nå er Krogstad og Kristine som har vært invitert på ballet hos Stenborgs, ikke ekteparet Helmer. Den mest sentrale ironiske parallellen til *Et dukkehjem* er likevel sluttscenen. I *Nora Helmer* er det nemlig Torvald som går og Nora som sitter alene hjem med et spørsmål – altså en komplett reversering av originalen. Alle litterære svar, enten de best beskrives som oppfølgere, parodier eller andre kritiske adaptasjoner, må foreta et konkret valg i hvordan de skal forholde seg til den dramatiske sluttscenen. Som vi har sett, var både komisk trivialisering og harmonisering som innebar tilbakevending til hjemmet utbredt blant de eldste litterære svarene fra 1880-tallet. Det utopiske begrepet om ”det vidunderlige” dukket gjerne opp og ble virkeliggjort på en komisk eller harmonisk måte. Vi så at Bruun Olsen snarere imiterte enn parodierte sluttscenens oppbrudd gjennom en farseaktig narring av Torvald og påfølgende flukt gjennom en lem i gulvet. Skagestads løsning på sluttscenen representerer et enestående tilfelle innen tradisjonen:

NORA

[...] (*Helmer kjem inn att med frakk og hatt.*)

Kvar skal du?

HELMER

Eg går.

NORA

Alt no i natt?

[...]

HELMER

(*Ser på henne som snarast.*) Ja. Eg går til henne. Ho tar imot meg for i natt. Og kanskje den dagen eg kjem ut or fengslet. (Skagestad 1982: 134)

Den aller siste replikkvekslingen er som følger:

HELMER

No trur eg ikkje lenger på det vedunderlege eg heller, Nora. (*Han snur stille og går. Nora står urørleg. Etter ei stund smell porten i nede.*)

NORA

Blind? Blind for alt anna enn mitt eige? (Skagestad 1982: 135)

Her er det ikke vanskelig å få øye på den detaljerte repetisjonen av *Et dukkehjems* sluttscene. Og dette er etter min mening nettopp repetisjon med kritisk distanse, som vektlegger forskjellene mer enn likhetene – Helmer går, ikke Nora. Han går ikke til en mulig frihet, men for å bli fengslet for underslag. Helmer kunngjør at han ikke lenger tror på ”det vedunderlege”, men dette synes å innebære håpløshet og desillusjon snarere enn den positivt ladete oppvåkningen som antydes når Nora oppgir troen på det vidunderlige i *Et dukkehjem*. Endelig er det Nora som sitter alene igjen med et spørsmål idet porten smeller igjen. Det er dermed mulig å klassifisere *Nora Helmer* som parodisk med Linda Hutcheons terminologi. Dette kan også illustrere at det ikke nødvendigvis er noen vesensforskjell mellom parodi, gjendikning og oppfølger – *Nora Helmer* er en oppfølger da handlingen tar til morgenen etter

Noras oppbrudd, men stykket inneholder likevel en slik klar repeterende parallellhandling av typen man finner i andre adaptasjonsformer som den klassisk komiske parodien.

De ironiske parallellene peker alle tilbake på tematiske, tekstinterne trekk ved *Et dukkehjem*. De ironiske repetisjonene er derfor ikke metaestetisk kritikk som blottlegger kunstneriske grep som for eksempel metaforikk eller selve konstruksjonen av plotet slik enkelte tidlige komiske parodier gjorde; tvert imot imiterer *Nora Helmer* de kunstneriske grepene som sådan uten ironisk distanse. Ei heller sammenstiller teksten to kontrasterende språklige stiler og framviser både Ibsens språk og implisitt Noras forestillingsverden som begrenset til det borgerlige slik Bruun Olsen gjør. Det som til syvende og sist kritiseres i *Nora Helmer* er oppbruddshandlingen og den individualismen som ligger til grunn for den gjennom en blanding av realisme og ironiske repetisjoner som kulminerer med sluttscenens inversjon. Realismen i bokstavelig forstand uttrykkes klart gjennom det faktum at Nora kommer hjem og tvinges til å møte hverdagen. Realismen som skrivemåte blir tydelig blant annet gjennom den episke skildringen av Helmers forfall og barnas emosjonelle reaksjoner. De ironiske repetisjonene peker hovedsakelig kritisk og dømmende på Nora. I den grad Noras oppbrudd leses som *Et dukkehjems* norm eller ”budskap”, vil jeg, i lys av de ironiske inversjonene, lese *Nora Helmer* som en ganske tydelig kritikk, og ikke ”[...] eine moderne affirmatio” som Lena Kühne (2004: 247) hevder i sin doktorgradsavhandling. Liv Kirsten Ohnstads masteroppgave bygger blant annet på samtaler med Skagestad og konkluderer med at rollene er reversert slik at mannen nå er ”offer” og at det slik blir sannsynlig at leseren eller publikum sympatiserer med Helmer (1984: 66). Ohnstad tolker stykket som at det å bare gi kvinnen friheten ”[...] only creates a reversal of the problem, and causes the man to fight for his independence” (Ohnstad 1984: 69f.). Slik kan det hevdes at det også finnes et visst tilløp til satirisk kritikk av kvinnefrigjøringen selv om dette etter min mening vanskelig lar seg lese ut av teksten.

## 4.6 Oppsummering

*Nora Helmer* framstår som en tekst som ønsker å bevare det på én og samme tid åpne og ideologisk motsetningsfulle preget til *Et dukkehjem* som jeg innledningsvis har forsøkt å beskrive som det mytiske aspektet ved teksten. Det episke forløpet – handlingen utspiller seg i løpet av to år – tvinger likevel fram en del valg som nesten uunngåelig reduserer meningsfyllden og tvetydighetene. Nora tvinges hjem fordi hun ikke har noen steder å gå. Fru

Linde blir til Fru Krogstad og framstår i stadig sterkere grad som det beståendes talskvinne, Nils Krogstads moralske forbedringspotensial følges ikke opp. I den grad *Et dukkehjems* ”budskap” er at Noras opprør bifalles, er Skagestads tekst likevel et kritisk litterært svar, da antagonistenes stemmer styrkes på bekostning av Noras. På det formelle, kompositoriske, språklige nivået finnes ingenting som tyder på kritikk av Ibsen. Det finnes ingen tilløp til latterliggjørende hån i teksten, men likevel flere ironiske repetisjoner som er for sentrale til å overses. Denne ironien er riktignok mindre umiddelbart målrettet og gjennomskuelig enn Bruun Olsens, som totalt underlegges satirens *ethos*, og den er heller ikke metaestetisk og historiserende i sin ironisering. *Nora Helmers ethos* synes å være mildt ironisk og respektfullt og det viser”[...] close to a zero degree of aggressivity toward either backgrounded or foregrounded text” (Hutcheon 1985: 60). *Nora Helmer* er følgelig det av de moderne litterære svarene som i minst grad benytter en parodisk skrivemåte.

## 5 Matias Faldbakken – *Kaldt produkt*

### 5.1 Litt om senmoderne kontekst

*Alt er flaut. Absolutt alt. [...] Hver posisjon, hver mening, hver livsstil, hver holdning, hvert oppfylte ønske og hvert feilskjær er så jævlig flaut.* (Rasul 2002: 169)

*NORA: Nå om dagen er det litt vanskelig å avgjøre hva som er klisjé og ikke.* (Faldbakken 2006: 20)

”De som nu er unge”, skriver Gerhard Gran i et kapittel som omtaler nettopp *Et dukkehjem*, ”har ikke nogen rigtig forestilling om hvorledes en bok kan virke”, og videre: ”Litteraturen er blit en større geschæft end den nogensinde har været, men den har ophørt at være et livsmoment (1918: 87f.)”. Disse elegiske betraktningene, forfattet for nitti år siden, har ikke blitt mindre treffende med tiden. Siden da har litteraturen og dens virkningskraft fått ytterligere konkurranse av populærkulturen og massemedias krav om umiddelbarhet, korthet og underholdning. I tillegg har Ibsens tekst har fått et kulturelt patinabelegg få andre tekster kan måle seg med. Siden 1950-tallet har stykket vært det mest leste i det norske skoleverket. Derfor har det også fått noe litt traurig, korrekt og lekseaktig over seg. Etter min mening er det ikke noen enkel sak å skille mellom et verks ”egentlige” mening, og den meningen det har tatt opp i seg gjennom å ha blitt utsatt for utallige tolkninger. Når Ibsen har den unike posisjonen han har i dagens norske offentlighet, skyldes dette i alle fall delvis ”[f]ordi vi på mange måtar har tileigna oss Ibsens synspunkt” (Sørbo 17.11.2006). Da betegner ”vi” her samfunnets *doxa*, og at det en gang sjokkerende radikale hos Ibsen med tiden har fått karakter av nedsunket kulturgods. Selvrealisering har for lengst blitt et forslitt, ja endog flaut begrep, skilsmisse har blitt noe omtrent halvparten av alle som gifter seg må forholde seg til, og framelsking av individuell frihet på bekostning av det kollektive er på ingen måte forbeholdt de politisk radikale.

Med dette skulle det være innlysende at litterære svar på *Et dukkehjem* i vår tid nødvendigvis forholder seg til helt andre estetiske og sosiale forventninger, normer og smak enn det som var tilfellet for de samtidige parodiene og adaptasjonene. Jeg vil hevde at den senmoderne konteksten som omgir *Kaldt produkt* er med på å skille teksten radikalt både fra Bruun Olsens



politiserte *Dukkehjem*-svar fra 1968 og Skagestads respektfulle oppfølger fra 1982. Til tross for, eller kanskje nettopp på grunn av pressedekningen, vellet av bokutgivelser, teateroppsetninger og medieinnslag om Ibsens storhet og aktualitet som kulminerte i Ibsen-året 2006, kan verken Ibsens egne verker eller tekster som relaterer seg til ham ha den samme gjennomslagskraften som han engang hadde. For igjen å vende tilbake til Gran kan vi med han si at majoriteten av litterære utgivelser i dag ”frembringer ingensomhelst forandring, de stanser ingen, forstyrrer ingens sjælero” (1918: 88). Denne intellektuelle avmakten er i dag innreflektert i mye av samtidskunsten, så også hos en av forfatterne som har publisert et litterært svar på *Et dukkehjem*, Matias Faldbakken.

Karakteristisk for store deler av vestlig åndsliv fra og med etterkrigstiden er følelsen av å befinne seg ”etter alt”. Bare titler som Strombergs *After Everything: Western Intellectual History Since 1945* fra 1975 og Francis Fukuyamas berømte essay *The End of history* fra 1989) er megetsigende. Alle posisjoner og strategier har tilsynelatende allerede blitt inntatt, oppbrukte og feilet. I tillegg har massemedienes og reklamens bombardement av inntrykk til en viss grad gjort oss ”immune” mot påvirkning, litteraturen – og de andre kunstformene – er nå marginaliserte, og har ikke samme virkekraft som i Ibsens samtid. Det skal svært mye til for å genuint sjokkere i vårt samfunn, mens Ernst Bruun Olsen og Tormod Skagestad publiserte sine *Dukkehjem*-svar vakte det til dels sterke reaksjoner (Ohnstad 1984).

I motsetning til samtidens Ibsen-svar, som i etterpåklokskapens lys framstår som konservative ryggmargsreflekser for å takle en radikal og vanskelig utfordring, er de nyere tekstene som *Kaldt produkt, Nora Helmer og Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?*, mer distanserte i forhold til forelegget. I disse tekstene skinner ikke antipati eller en defensiv moralsk eller estetisk holdning gjennom fra første stund. Det står ikke like mye på spill lenger, kan det virke som. De kan derfor også tillate seg å legge mer av sine egne litterære prosjekter inn i tekstene.

## 5.2 Litt om forfatteren Matias Faldbakken

Matias Faldbakken har en tilnærmet unik posisjon i den norske litterære offentligheten. Han skaffet seg denne posisjonen gjennom sine to første romaner, *The Cocka Hola Company* og

*Macht und Rebel*. Karakteristisk for hans litterære prosjekt er blant mye annet en respektløs tilnærming til de implisitte forventningene svært mange lesere har til ”god litteratur”. Denne respektløsheten kommer til uttrykk gjennom valget av ekstremt kontroversielle temaer som pedofili og nazisme, men også gjennom å gi tekstene et bevisst blødmefylt språk med svært høy forekomst av banneord og anglisismer. Faldbakkens litteratur har blitt tolket på ulike og motstridende måter og har allerede vært gjenstand for en rekke hoved- og masteroppgaver. Det som er hevet over enhver tvil, er at bøkene har vært med på å tydeliggjøre problematiske skillelinjer innen litteraturanmelderiet<sup>9</sup>, og at også de som hevder at han skriver ”dårlig” har funnet det nødvendig å bruke mye tid og krefter på å tolke romanene hans.

Man finner klare spor av disse tendensene også i *Kaldt produkt*, selv om de mest åpenbare provokasjonene er betraktelig tonet ned. Sammenlignet med mange av de moderniserte sceneoppsetningene som stadig settes opp av Ibsens dramaer, er *Kaldt produkt* nærmest for subtilt å regne. Vegard Vinges *Et dukkehjem*-oppsetning fra 2006 sluttet for eksempel med at ekteparet Helmers sønn Bob river huset ned til grunnen og leser høyt fra en regibok i det han har ekskrementer i munnen og penis og rumpe til allmenn beskuelse. Ikke minst skapte det en viss kontrovers da Ibsen-biograf Ivo de Figueiredo (2006) benyttet nakenmodellen Aylar for å gjøre *Et dukkehjem* forståelig for dagens ungdomsskoleelever. Mens Ibsen i sin samtid selv hadde evnen til å provosere og vekke opphetet debatt i kraft av sin produksjon, må man i dag knytte ham til ekstreme fenomener for å håpe på reaksjoner – og selv da er det snakk om heller marginale og forbigående effekter

### **5.3 Sammendrag av *Kaldt Produkt***

Handlingen foregår i løpet av noen dager i leiligheten til juristen Nora Helmer, som hun deler med sin samboer, Torvald Johansen. Stykket åpner med at en høygravid Nora kommer hjem fra butikken, og ender med at hun lukker soveromsdøren med et svakt klikk i det hun bærer den døde babyen sin i en bag. Gjennom samtalene med sin tidligere venninne som kommer på besøk, finner vi gradvis ut at Torvald har gamblet bort en formue og som resultat av dette blitt lagt inn på en klinikk for spilleavhengige. For å betale spillegjelden måtte Nora bli med gangsteren Frode Quale til Syden under påskudd av å være på hyttetur. Dette ligger om lag ni

---

<sup>9</sup> Se for eksempel Jordheim Larsen 2005 for en utfyllende analyse av de to første *Skandinavisk misantropi*-romanenes utfordring av det hun betegner som litteraturvitenskapens modernistiske lese måte (2005: 80).

måneder tilbake i tid, og muligheten for at Nora ble gravid som følge av Sydenturen brukes som pressmiddel av Quale.

Når nåtidshandlingen tar til, er det bare dager før Nora skal føde. Hennes tidligere venninne, Kristine Linde, kommer på besøk. Hun har kommet tilbake fra Boston etter å ha avbrutt studiet sitt, og er på leting etter en jobb. Hun er nesten ferdigutdannet økonom, og snowboardbladet som Torvald er redaktør for trenger en økonomiansvarlig. Som en vennetjeneste for Kristine ber Nora Torvald om å ansette henne. Men dette står ikke i gangsteren Quales interesse; han ønsker at økonomien i bladet er flytende og usikker. For å forhindre at Kristine ansettes, truer Quale med å sende en legeattest som viser at Torvald er ufruktbar, og at han slik ikke kan være barnefaren.

Den morbide husvennen doktor Rank besøker Nora og forteller henne at han vil begå selvmord. Samtidig forteller han henne om en teori han har lest om i et vitenskapelig tidsskrift; postnatal abort, i praksis spedbarnsdrap, som i følge Rank snart vil bli en realitet. Kort tid etter denne samtalen sender Quale en tekstmelding til Torvald som røper hemmeligheten, men batteriet på Torvalds telefon går ut før han får sjekket den. Like etterpå må Nora på sykehuset for å føde. Noen dager senere kommer Quale igjen til leiligheten, og finner Kristine der. De to tidligere kjærestene forsones, og Quale sender som følge av dette en faks som påviser at han har sterilisert seg og følgelig ikke kan være barnets far. Etter denne forsoningen sender Nora Torvald ut for å gå en tur, mens Rank gjennomfører postnatal abort på det nyfødte spedbarnet.

#### **5.4 Kort om resepsjonen av *Kaldt produkt***

Det som har dominert hittil i resepsjonen av Matias Faldbakkens litterære produksjon, er en grunnleggende usikkerhet i forhold til hvordan man skal bedømme teksten med hensyn til litterær kvalitet (Jordheim Larsen 2005). Også i resepsjonen av *Kaldt produkt*, hans fjerde bokutgivelse, kom slike tendenser klart til syne. Det kan kanskje stå som illustrerende at den første avisanmeldelsen, forfattet av Dagens Næringslivs Ane Farsethås, velger å helgardere seg gjennom utsagn som "[s]å har man tilbragt høsten med å småvente på at Faldbakken skulle avsløre det hele som en eneste stor performance rettet mot letturte journalister [...]". Det er likevel en positiv anmeldelse som berømmer dramaet som underholdende, men uklart.

Farsethås trekker fram en interessant vinkling når hun avslutningsvis antyder at stykket kan leses som parodi på Ibsen-moderniseringer "[...] der man ofte ser ut til å føle seg tvunget til å aktualisere Ibsen med alt fra motorsykler til dvergtransvestitter på scenen uten at det alltid blir så klart hva ved dikteren man egentlig ønsker å si noe om" (Farsethås 16.09.2006). I Dagbladet leverer Stian Bromark (19.09.2006) en positiv anmeldelse der han blant annet sammenligner teksten med amerikanske sitcoms og den for å kritisere norsk teater generelt som ifølge ham "[...] elsker dybde (klassikere og vestlandstaushet) og er mistenksom mot overflate". *Kaldt produkt* "[...] viser at teatret nok har mer behov for filmen enn omvendt" konkluderer Bromark med.

Dagsavisens Anders Sundnes Løvlie (27.09.2006) leverer den eneste anmeldelsen som med rette kan kalles slakt. Her innvendes det, blant mye annet, at handlingen er ulogisk, at dialogen er boklig og omstendelig, og at Faldbakken mislykkes i å skrive borgerlig-realistisk teater fordi han mangler evnen til å nyansere. Denne anmeldelsen viser klart at Faldbakkens tekst ikke fungerer godt dersom den måles med "tradisjonelle" kriterier som en tekst av samme type som *Et dukkehjem*. Sundnes Løvlie leser på denne måten *Kaldt produkt* som en adaptasjonsform som med Hutcheons terminologi snarere må betegnes som imitasjon eller pastisj, og ikke parodi, da han ikke synes å gjenfinne noen kritisk, ironisk distanse i Faldbakkens omskrivning. Klassekampens Susanne Christensen skiller seg ut da hun tar teksten på alvor både tematisk og formelt og roser den med basis i tradisjonelt verdsatte litterære kriterier: "Faldbakken skriver strålende, replikkene er presise og regi-bemerkningene nærmer seg til tider det dystert poetiske" (Christensen 23.09.2006). Nok en positiv anmeldelse, som riktignok har sitt grunnlag i et diametralt motsatt estetisk standpunkt, leveres av Morgenbladets anmelder Kjetil Røed (06.10.2006). Røed er en av kritikerne som lenge har vært positiv til Matias Faldbakken både som billedkunstner og forfatter (se for eksempel Jordheim Larsen 2005: 26). I en lengre anmeldelse hevder han at teksten må forstås i sammenheng med Faldbakkens billedkunstproduksjon og at det snarere er en metaestetisk refleksjon enn en tekst som først og fremst forholder seg kritisk til Ibsen eller sin samtid: "Det virkelige dramaet i *Kaldt produkt* foregår derfor i knivingen mellom forskjellige estetiske regimer" hevder Røed, og konkluderer med at stykket er

[...] en betimelig ironisering over litteraturens fetisjering av det gode håndverk, og et saftig spark i baken til kanoniseringens bedøvende effekter og den navlebeskuende Ibsenindustrien. Faldbakken parodierer dogmet om det gode

håndverk og fremviser, gjennom den parodiske gesten, institusjonens rammer.  
(Røed 06.10.2006)

Påstander som dette gir nærmest anmeldelsen preg av å være en estetisk pamflett. I alle fall vitner det om en konflikt mellom to ulike poetikker, på den ene siden Faldbakkens avantgardistiske anti-organiske poetikk og på den andre siden den kanoniserte og herskende poetikken som framelsker den åpne, pregnante og velskrevne teksten - det Jordheim Larsen (2005: 79) kaller "[...] en litteraturvitenskapelig modernistisk lesemåte". Her går det klart fram at anmelderen tar parti for Faldbakkens poetikk.

Avisresepsjonen var delt både i estetisk grunnsyn og hvorvidt *Kaldt produkt* bør forstås som parodisk. Både Farsethås og Røed antydte en utvidet parodisk lesemåte; en parodi ikke bare av Ibsen men av Ibsen-moderniseringer hos Farsethås og en parodi på selve litteraturinstitusjonens estetiske grunnlag hos Røed. Sundnes Løvlie og Christensen leste teksten i større grad som realistisk litteratur og trakk ulike konklusjoner fra dette. Denne avhandlingens problemstilling innebærer at jeg selv vil fokusere på en lesemåte som vektlegger det parodiske. Først vil jeg imidlertid gi en punktvis lesning med visse avgrensninger i forhold til tradisjonen med litterære svar på *Et dukkehjem*.

## 5.5 Lesning av *Kaldt produkt*

### 5.5.1 Omslag, tittel og rolleliste

Det heter seg at man ikke skal bedømme en bok ut fra omslaget. Jeg vil likevel hevde at utformingen av omslaget er det aller første eksemplet som ved nærmere ettersyn kan tolkes som parodisk ved *Kaldt produkt*. Designet står billedkunstutdannete Faldbakken selv for. Det mimer 1800-talls estetikk med sirlige border og snirklete bokstaver. For et utrenet øye framstår det umiddelbart som svært overspilt; gullfargen på skriften gjør at det tilsynelatende blikker over i en overlesset kitsch- og gangster-estetikk som står dagens litterære institusjon fjernt. Likevel viser en sammenligning at det slett ikke er noen estetisk overdrivelse i forhold til førsteutgavens omslag (Ibsen 1879). Mens mange av de samtidige parodiene er illustrert med karikerte og tegninger som er umiddelbart gjenkjennelige som komiske<sup>10</sup>, både på

---

<sup>10</sup> *Punch's Lomme-Ibsen* og Fristrups *Børnevrøvl med Sange* er eksempler på dette.

omslag og inne i teksten, er *Kaldt produkts* ironisering over *Et dukkehjem* snarere basert på en ”kapping” og historisering av den originale estetikken. Gjennom å ”trans-kontekstualisere” den estetiske formgivningen av Ibsens drama framvises dette samtidig som tidsbundet; det sene 1870-tallets *state of the art* innen bokdesign framstår i 2006 som både tilgjort og merkelig malplassert. Dette er en type parodi som fordrer en større estetisk og historisk bevissthet enn de mer folkelige, umiddelbart komiske parodiene som dominerte i Ibsens samtid. Denne metaestetiske bevisstheten skiller også teksten fra den moderne skandinaviske tradisjonen representert av Bruun Olsens og Skagestads litterære svar.

Et punkt som skiller *Kaldt produkt* fra både den eldre og den moderne tradisjonen er tittelen. Lena Kühne hevder i sin studie at (2004: 134) tittelen nesten alltid røper at teksten er en parodi. I så godt som alle tilfeller, både i *Et dukkehjem*-parodier og parodier av andre samtidsstykker, vises det også direkte til Ibsens tekst i tittelen. Ofte var disse titlene forvrengte versjoner av originalene, *Jean Gangére (Gengangere)* er et vittig eksempel på dette, og ofte hadde stykkene undertitler, et eksempel er Peder Fristrups *Børnevøvl med Sange* eller Harald Schmidts *Spøg i 1 Akt med Sange*, som klart røpet deres beskaffenhet som komiske parodier. I denne avhandlingen har vi dessuten sett nærmere på to moderne *Dukkehjem*-svar som begge refererer til Nora i tittelen. I Ernst Bruun Olsens tilfelle med en undertittel som antyder komikk: *Folkekomedie i 3 akter* og hos Skagestad med en tittel som antyder at fokuset ligger på ekteskapet; *Nora Helmer*. Men tittelen *Kaldt produkt* gir ikke bort noe gratis, da den verken viser direkte til Ibsen, norsk dagligtale eller røper noen bestemt tekstlig modus. Undertittelen, trykt på omslaget, er *Et skuespill i tre akter*. Dette er ganske enkelt en repetisjon av Ibsens original, som har undertittelen *Skuespil i tre akter*, om enn ikke trykt på omslaget.

Tittelfrasen, ”kaldt produkt”, opptrer i dialogen, men ikke før i sluttscenen mellom Doktor Rank og Nora, idet Rank er i ferd med å gjennomføre ”postnatal abort”. Begrepet ”kaldt produkt” kan ikke sies å være noe gjenkjennelig uttrykk fra norsk språk. Men i amerikansk populærkultur fra 2000-tallet forekommer bruk av uttrykket ”cold product”. Det mest prominente eksemplet står hip hop-artisten Eminem for i en av sine mest kjente sanger, den verdensomspennende listetopperen og prisbelønte *Lose yourself* (2002). Uttrykket finner vi i verselinjene ”His hoes don't want him no mo, he's cold product / They moved on to the next schmoe who flows”. På norsk noe i nærheten av ”Damene hans vil ikke ha han lenger, han er

kaldt produkt / De har gått over til den neste idioten med flow<sup>11</sup>”. En definisjon av uttrykket finnes også på det brukerbaserte nettstedet urbandictionary.com<sup>12</sup>, knapt nok noen ideell akademisk kilde, men blant de beste måtene å forstå motkulturell og/eller urban amerikansk slang på fra en datamaskin i Bergen. Definisjonen går som følger (*thumbs up* indikerer hvor mange brukere som går gode for definisjonen):

1. cold product



9 thumbs up



something or someone that's old news, past prime, not hot anymore, or out of date, or no longer desirable

*i left that girl she's cold product*

tags old washed up has been past dead

Uttrykket betegner altså noe som er utdatert, uhipt og passé. Faldbakkens gjennomgående fascinasjon av amerikansk populærkultur, motkultur og undergrunn, både som billedkunstner, romanforfatter og essayist, gjør det nærliggende å tro at han kjenner begrepet og bruker det bevisst. Et av de viktigste tolkningsspørsmålene blir derfor hva frasen “kaldt produkt” peker mot i Faldbakkens tekst – mot barnet og implisitt abortloven og menneskeverd? Mot Ibsen og hans tekst? Mot seg selv som en slags bekreftelse på anmeldernes frykt for å bli ”lurt”? Mot kunsten som sådan? Dette vil jeg komme tilbake til i min drøfting av teksten i forhold til Linda Hutcheons satire- og parodibegrep.

Rollelisten inneholder i likhet med omslaget et grep vi med Linda Hutcheons terminologi kan beskrive som en ironisk inversjon: Nora har blitt den ledende i forholdet, hun står øverst i rollelisten, tituleres som jurist og leilighetens eier i tillegg til at hun overtar etternavnet Helmer. Torvald har derimot fått etternavnet Johansen og defineres som ”hennes samboer”. Her antydes nedarvet status gjennom det i dag litt eksklusive, germansk klingende navnet Helmer<sup>13</sup>, mens Johansen i dag er Norges nest vanligste etternavn<sup>14</sup> og signaliserer slik det

---

<sup>11</sup> Flow brukes også i norsk dagligtale/slang, og kan blant annet betegne 1) En rappers beherskelse av rytmisk vokalframførelse, flyt. Eller 2) en generell følelse av beherskelse og suksess i ulike sammenhenger.

<sup>12</sup> Definisjonen er datert 11. august 2006 og er lest 14. mai 2008

<sup>13</sup> I dag finnes kun 11 personer med etternavnet Helmer i Norge ifølge [www.ssb.no](http://www.ssb.no)

<sup>14</sup> <http://www.dagsavisen.no/innenriks/article332742.ece>

ordinære. De to hovedrollene er altså snudd på hodet i forhold til originalen, noe Faldbakken omtaler slik i et intervju i forbindelse med utgivelsen:

Den første ideen som slår en er at Nora må være mann. I vårt samfunn er mannen den nye kjerringa mens dama kjører økonomien. Jeg vet ikke hvor mange menn jeg kjenner som ligger igjen i senga når dama går på jobb. (Dagbladet 21.09.06)

Her synes altså målet å være å speile ”vårt samfunn” mer enn Ibsens tekst, *Et dukkehjem* må oppdateres i samsvar med det som oppfattes som en radikalt endret kontekst. Hans generelle påstand om dagens kjønnsroller er ikke akkurat velbegrunnet og den er uklar og vanskelig å etterprøve. Vi må likevel kunne si at kvinnenens stilling i vestlige samfunn utvilsomt er styrket siden *Et dukkehjem* kom ut og at en moderne adaptasjon må ta dette innover seg slik flere andre litterære svar også har gjort; det har vært påpekt at rollene til en viss grad er reversert også hos Skagestad (Ohnstad 1984). Spørsmålet blir i hvor stor grad dette medfører at teksten må forstås som samfunnsrettet og eventuelt satirisk, noe jeg vil komme tilbake til.

### 5.5.2 Illusjonsbrudd

Illusjonsbrudd er et hyppig benyttet grep spesielt i komedietradisjonen – helt fra antikken til nåtidens amerikanske sitcoms. Det er utbredt også i mange av de komiske parodiene som rettet seg mot *Et dukkehjem*, og går igjen særlig i de eldre og til en viss grad i de nyere litterære svarene. Som Lena Kühne påpeker, bygger Ibsens dramatiske form på innlevelse og identifikasjon med karakterene gjennom troverdige, psykologiske karaktertegninger<sup>15</sup> (2004: 155f.). Gjennom å bryte den teatrale illusjonen skapes det distanse til det som foregår, ifølge Kühne forekommer dette blant annet for skape distanse til karakterene og inngi en overlegenhetsfølelse hos tilskuerne (2004: 156). I den eldre tradisjonen skjer det klare illusjonsbrudd for eksempel i Ernst Meyers *Ett dockhem*, som innledes av Nora alene som gir en presentasjon av stykkets karakterer. I to av stykkene, Harald Schmidts *Det Vidunderligste eller 4de Akt af ”Et Dukkehjem”* og Peder Fristrups *Børnevrøvl med Sange* er det dessuten innskutte sanger, som per definisjon innebærer at karakterene trer ”ut av karakter” og beveger seg til et narrativt nivå som er hevet over den øvrige teksten. Vi har tidligere sett at Ernst

---

<sup>15</sup> Den mest konsekvente kritikken av disse teatrale virkemidlene er det naturligvis Brecht som leverer. Han polemiserer mot det ibsenske realistisk-psykologiske drama og benytter illusjonsbruddet som viktig virkemiddel.



Bruun Olsens tekst nevner Henrik Ibsen i flere av replikkene og dermed åpenbart svekker illusjonen, om den ikke direkte brytes internt i teksten. Vi registrerte at Skagestad lar Fru Krogstad uttale det kanskje mest kjente av Ibsens sitater som et argument mot Noras opprørske tanker og handlinger. I *Kaldt produkt* finnes det ett illusjonsbrudd som kan minne mer om de eldste parodiene i følgende replikkveksling fra første akt:

NORA: Da er det bare én ting å gjøre.

RANK: Jasså? Hva da?

NORA: Forbanne hele driten.

RANK: Ok, kom igjen.

NORA: (*Nøler.*) Mmm.

KRISTINE: Kjør på-

NORA: (*Høyt, mot salen.*) Dette går ingen vei! Dette går ingen vei! (2006: 38)

Illusjonsbruddet som antydes av denne direkte henvendelsen til publikum, kommenteres og bekrefte gjennom Ranks respons:

RANK: Ser man det. Sier du det. (*Pause.*) Det er forresten til Torvald du må si det der; det er jo han som styrer skuta. (*Ler.*) Se, der er han jo! (2006: 38f.)

*Kaldt produkt* deler dette velkjente grepet med den øvrige paroditradisjonen. Illusjonsbruddet foregår ikke like drastisk som hos mange av de tidlige tekstene, men lest i et helhetsperspektiv synes det klart at det er med på å bryte med det ibsenske psykologisk-realistiske innlevelsedrama.

### 5.5.3 Sitatbruk

Flere av de samtidige Ibsenparodiene bruker sitater for å tjene devalueringen av forelegget, for eksempel brukes sitater av Friedrich Schiller som innledende mottoer både i Meyers *Ett dockhem* og i *Det Vidunderligste eller 4de Akt af "Et Dukkehjem"* av Harald Schmidt. Faldbakken har også gjort bruk av et sitat som ikke er inkorporert i teksten, men som står trykt både på omslaget og på siden før rollelisten som et slags motto. Dette sitatet er riktignok Ibsens eget og det stammer fra et brev til Georg Brandes, datert 3. januar? 1882: "For mig er

frihet den høyeste og første livsbetingelse”<sup>16</sup>. Bruken av dette sitatet hos Faldbakken framstår ikke umiddelbart som devaluerende, men synes å antyde et tydelig tematisk hovedfokus: frihetsproblematikken. Dette eksplisitte fokuset på *begrepet* frihet følges da også opp i teksten, noe jeg vil komme nærmere inn på i mitt forsøk på å bestemme tekstens ethos i forhold til parodi- og satirebegrepene Hutcheon opererer med.

#### 5.5.4 Symbolikk

Symbolene i *Et dukkehjem* var et yndet angrepspunkt spesielt hos Ibsens samtidige parodikere. I tillegg til hovedsymbolet som går ut fra originalens tittel – dukkehjemmet og implisitt Nora som dukke, har særlig makronene, Helmers fugleinspirerte kjælenavn, Ranks personifisering og tematisering av døden og ikke minst den dunkle forestillingen om ”det vidunderlige” blitt viet betydelig oppmerksomhet i samtidens komiske parodier. I *Kaldt produkt* oppdateres makronspisingen til sjokoladespising og Ranks misantropiske potensial utnyttes til det fulle da han får virke destruktivt. Selve hovedsymbolet, dukken, kommer til dels inn gjennom sluttscenen i *Kaldt produkt* og knyttes til refleksjonene rundt det døde spedbarnet som produkt. Slik kaster det lys på helheten på en kompleks og ironisk måte som jeg vil omtale nærmere i min drøfting av teksten i forhold til Hutcheons parodi- og satirebegrep.

Den utopiske dimensjonen fra *Et dukkehjem*, Noras drøm om ”det vidunderlige” mangler totalt i Faldbakkens *Dukkehjem*-svar, noe som skiller teksten fra resten av tradisjonen. Vi så i kapittel 3 og 4 at ”det vidunderlige” dukker opp både i *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* og i *Nora Helmer*. Hos Bruun Olsen avfeies det først som borgerlig ”løræk”, og dukker deretter ironisk opp på slutten når Nora lurer Helmer til å tro at de igjen skal forsones. Skagestad både åpner og avslutter *Nora Helmer* med fokus på ”det vidunderlige”, og det blir slik tematisk svært sentralt og inngår i hans nyanserende fortolkning av *Et dukkehjem*.

#### 5.5.5 Hovedteksten og karaktertegninger

---

<sup>16</sup> Brevet er tilgjengelig på følgende nettadresse: <http://www.dokpro.uio.no/cgi-bin/litteratur/ibsenfaks.pl?type=brev&id=b1882.4&faksstat=Ja>

Forkortelsen var ifølge Lena Kühne et av de viktigste angrepsvåpnene de enkle, komiske parodiene fra samtiden benytter seg av; alle disse tekstene var betraktelig kortere enn *Et dukkehjem*. Karakterene slipper heller ikke unna forkortelser og forenklinger i den første bølgen med parodier. Navnene forvrenges for komisk effekt og deres dramatisk viktige forhistorier forkortes og gjøres til banale småproblemer. Gjennom å utelate store deler av teksten som er med på å tegne karakterene som dype og psykologiske størrelser, fremstår karakterenes handlinger som overdramatiske, umotiverte og uforklarlige eller absurde (2004: 141). Komiske grep som først og fremst baserer seg på forkortelsen finner vi ikke i *Kaldt produkt*, men det finnes andre grep som distanserer den fra den psykologisk-realistiske litterære tradisjonen.

Gestene som angis i mange av scenehenvisningene er etter min mening et påfallende og konsekvent trekk ved *Kaldt produkt* som dramatisk tekst. I første akt leser vi for eksempel at Nora "[g]jør gest som skal illustrere 'high life'" (2006: 21). Det er særlig gangsteren Frode Quale – stykkets svar på saksfører Nils Krogstad - som tillegges en komedieaktig og gestisk stil. Vi leser for eksempel allerede i løpet av den første scenen hans at han "[v]ifter no-no med fingeren" (2006: 48), at han "[g]jør gester som antyder noe storslagent" (2006: 50), "[g]jør gest som antyder 'vanskelige situasjoner'" (2006: 51) og slik fortsetter det i alle scenene han opptrer i. Quales modell, saksfører Nils Krogstad i *Et dukkehjem*, gis derimot ingen gester i scenehenvisningene. Hvordan bør dette grepet tolkes? Antydningen av en overdrevent gestisk spillemåte bidrar etter min mening til å peke på skuespillet som nettopp *spill* snarere enn liv og bidrar til å skape distanse snarere enn innlevelse og identifikasjon. Selv om gestene ikke kan forstås som en direkte ironisk henvisning til *Et dukkehjem*, er det et grep som gjør at *Kaldt produkt* som tekst bryter med Ibsens strengt realistiske form. I tillegg til de fysiske gestene jeg har gitt eksempler på, angis det også flere steder en ironisk fremførelse av replikkene. For eksempel heter det i Quales første scene: "Redaksjonen trenger meg. Staben trenger meg. Alle trenger meg. (Nikker inneforstått (sic). Tullealvorlig.) Torvald er plutselig sjefen min, ser du. (Faldbakken 2006: 34). I siste akt sier han likedan "[t]ulleettertenksomt" at "det måtte jo skje" (2006: 105) når han hører at Nora er på sykehuset for å føde. En påfallende ironisk distanse mellom replikker og utseende kommer tydelig fram i forsoningsscenen mellom Quale og Kristine i tredje akt: "Se på meg. (Han ser ekstremt bra ut.) Et vrak. Søppel" (2006: 106) og om Kristine: "Se på meg, Frode. (Hun ser veldig godt ut.) Her har du et vrak til" (2006: 107). Her spilles det åpenbart ironisk på forsoningen mellom Kristine Linde og Krogstad i *Et dukkehjems* tredje akt:

KROGSTAD: [...] Se på mig; nu er jeg en skibbruden mand på et vrage.

Denne metaforikken videreføres av Fru Linde:

FRU LINDE: Jeg sidder også som en skibbruden kvinde på et vrage. Ingen at sørge over, og ingen at sørge for.

[...]

FRU LINDE: Krogstad, hvis nu vi to skibbrudne mennesker kunde komme over til hinanden. (Ibsen 1933: 340f.)

Dette er etter min mening et parodisk grep som historiserer; det peker på denne forsoningen og dette språket hos Ibsen som sentimentalt og klisjéfyllt gjennom å ironisk gjenta forsoningen med en klar forskjell: kontrasten mellom det visuelle og replikkene.

Nok et ironisk grep i *Kaldt produkt* er å la tilsynelatende oppriktige og mer tradisjonelt ”teatraliske” replikker enn Faldbakken ellers ville brukt, bli fremført med sjokolade i munnen:

NORA: [...] Noen som vil ha sjoko?

RANK: Det går en del av de der om dagen, ja?

NORA: Kristine? (*Byr på sjokolade.*)

KRISTINE: Nei takk.

RANK: (*Rister på hodet.*)

NORA: Nei vel. Da spiser jeg selv. (*Gumler.*) Man er faen meg alene om alt.

Ingen kommer noensinne til å fatte dybden av sin egen ensomhet.

RANK: Oi! (Faldbakken 2006: 38)

Her står Noras siste replikk for et tydelig brudd med den lakoniske og kvikke tonen som dominerer resten av teksten. Denne ironiske strategien er for øvrig velkjent fra *Skandinavisk misantropi*-romanene Faldbakken utga under pseudonymet Abo Rasul; det oppriktige, inderlige og høytidelige kan kun ytres dersom det samtidig undergraves på en måte man vel kan betegne som karnevalesk. I dette tilfellet gjennom den trivielle og kroppslige handlingen det er å ”gumle” sjokolade. I tillegg til dette påpeker Doktor Ranks respons – ”Oi!” – stilbruddet gjennom å ironisk agere sjokkert over Noras plutselig inderlige utbrudd.

*Kaldt produkt* har nesten det samme persongalleriet som *Et dukkehjem*. De tre barna til originalens Nora og Helmer er riktignok byttet ut med Noras graviditet. Stuepiken Helene, barnepiken Anne-Marie og bybudet har måttet vike plass for å bli erstattet av nabokvinnen Marianne som har en lignende dramatiske funksjon som disse tre rollene. For eksempel svarer samtalen som foregriper sluttscenens barnedrap i grove trekk til *Et dukkehjems* samtale mellom Anne-Marie og Nora som foregriper det stykkets sluttscene; å forlate barna. Dette er alle forholdsvis troverdige og sannsynlige oppdateringer når man skal bevege seg fra 1879 til 2006; disse grepene signaliserer ikke ironisk distanse. Sakfører Nils Krogstad har derimot blitt til gangsteren Frode Quale, men har stort sett samme dramatiske funksjon som i *Et dukkehjem* da han forsøker å true Nora til å hindre at Kristine ansettes i Torvalds snowboardblad NOBORED der han selv ønsker større innflytelse. Ved å være overtydelig symbolsk i betydningen smerte/plage peker dette nye navnet ironisk tilbake på Ibsens navnesymbolisme: ”krok” som avledes av Krogstad. Samtidig er en slik allegorisk navnebruk karakteristisk for Abo Rasul-romanene, her finnes karakterer med navn som for eksempel Simpel og Rebel, og signaliserer derfor ikke nødvendigvis noen devaluering av dette kunstgrepet selv om det framvises som nettopp et kunstgrep. Nora er den av karakterene som er mest grunnleggende forandret. I *Kaldt produkt* er hun aldri naiv, kokett eller melodramatisk drømmende om ”det vidunderlige” slik hun er det i *Et dukkehjem*. Hun er blitt utstyrt med en nærmest nihilistisk fandenivoldskhet og en kvikk replikk som snarere minner om Hedda Gabler eller, kanskje mer nærliggende, en karakter fra Quentin Tarantinos filmunivers. Nihilismen hennes ligger ikke minst i det distanserte og likegyldige forholdet hun synes å ha både til sitt eget og andres liv. På spørsmål fra Kristine om hun ikke skal fortelle Torvald hvordan hun nedbetalte spilletgjelden *in natura* uttaler hun følgende: ”Ser ingen grunn til det. Jo, kanskje om noen år, etter at vi er skilt; når vi skal oppsummere og alt det der. Men ikke med det første” (2006: 31).

Den påtroppende banksjefen og juristen Torvald Helmer er nå blitt til Torvald Johansen; forhenværende snowboardstjerne og redaktør for ett snowboardblad. Han har likevel mange paralleller til originalens Torvald Helmer. Dette kan ha sammenheng med at han også i originalen er ganske tydelig parodisk tegnet (se for eksempel Gray 1977: 42f.). I det hele tatt går dette igjen som problem gjennom hele den komisk parodierende delen av svartradisjonen: hvordan parodierte en karakter som i utgangspunktet er parodisk tegnet? Det synes klart at man innbys til å kontrastere samfunnsstøtten Helmer med en Torvald Johansen i utkanten av det aksepterte i samfunnet, noe som representerer et betydelig fall både i sosial

status og reell innflytelse. Dette kan leses som en satirisk kommentar om den senmoderne middelklassens forfall; fra borgerlig høykulturell dannelse og ansvar i *Et dukkehjem*s univers til subkulturell kapital, dop og 30-åringer med ungdommelige og amerikaniserte referanser og formuleringer i *Kaldt produkt*. Doktor Rank antyder en slik vinkling når han snakker om "[...] Bright Trash-generasjonen, som herper seg selv proporsjonalt med intelligensen" og Nora som repliserer at Torvald er "[...] kroneksemplet på kremens vilje til å la søpla ta styringen" (Faldbakken 2006: 37f.). Torvalds muntlige tone er noe av det mest latterlige for moderne lesere av *Et dukkehjem*. I *Kaldt produkt* gjøres det om mulig enda mer komisk gjennom at han er en urban avdanket snowboardstjerne og at han mangler den faktiske makten som banksjefen Torvald tross alt har hos Ibsen. Det er også mulig å tolke det som bevisst ironisk av tekstens Torvald at han ordlegger seg og opptrer slik, at han spiller med en slags distanse til egne utsagn, et trekk ved teksten jeg har forsøkt å vise gjennom flere eksempler.

TV'ens klisjépregete amerikanske talkshow blir i *Kaldt produkt* et dramatisk virkemiddel for å vise Noras tanker og overtar funksjonen til de korte monologene hun har i *Et dukkehjem*. Denne moderniseringen er en repetisjon med kritisk distanse som både peker tilbake på disse originale monologene som et forslitt kunstgrep samtidig som det viser i hvilken grad problemstillinger som går på ekteskapelige problemer har blitt allemannseie. Konas påpekning av hvor vanskelig det er som frigjort kvinne å fylle alle rollene; sosialt, yrkesmessig, seksuelt etc, presenteres som en talkshow-klisje, noe det jo også har blitt, samtidig som det fortsatt er et reelt problem. Dette innreflekteres etter min mening i *Kaldt produkt*, som er en tekst preget av stor estetisk og historisk bevissthet.

### 5.5.6 Språket

Felles for alle de eldre tekstene som klassifiseres som komiske parodier, er at de bryter med Ibsens seriøse og symbolske språk. Ifølge Lena Kühne brukes også språket i parodiene til å skape distanse mellom tilskuer og skuespill, gjennom å benytte seg av ordspill, misforståelser og brudd med de forventede normene for språkbruk, blant annet ved å bruke vulgært språk og sjargong (2004: 160). Vi husker fra kapitlet om Bruun Olsens "folkekomedie" at det der ble benyttet et grovt, folkelig og politisert språk for å markere distanse både til det borgerlige dramaet og den borgerlige ideologien og omgangsformen. Vi husker at Skagestads *Nora*

*Helmer* – til tross for at den er skrevet på en annen målform – har et språk som er påfallende likt det som kjennetegner Ibsens samtidsdramatikk

I *Kaldt produkt* blandes det særegne språket Faldbakken har benyttet i sine romaner med fraser fra originalteksten og danner slik et ironisk spill som til dels peker på Ibsens språk som datert. Det er et urbant språk kjennetegnet av anglismer, vulgareteter og blødmer, som oppnår sin ”smartheit” gjennom innforståtte referanser både til amerikansk populærkultur og akademia. I *Klassekampen* karakteriserer Eirik Vassenden dette språket som ”[...] en effektiv kvikkastone som har gjort det mulig å lese dem som en slags trivallitteratur fra, om og for kulturarbeideruniverset” (Vassenden 05.04.2008). Som i Abo Rasul-romanene finnes det også lavkomiske ordspill som ”Noen må ha hatt en finger... eller penis med i spillet” (2006: 34) og en bevisst ironisk gjenbruk av utdaterte fraser som ”[d]æven døtte!” samtidig som særdeles grov, anglifisert banning blandes inn i norsk dagligtale; ”Sånn er det med den motherfuckings saken” (2006: 60) og: ”Faen, er du helt dum, din fuckings ape!” (2006: 74f.). Vi ser at Faldbakken gjennom slike replikker definitivt bryter med Ibsens seriøse språk. Gjennom grovhet, blødmer og anglismer står teksten i en særstilling i forhold til den tidligere tradisjonen.

### **5.5.7 Slutten**

Fordi Nora hos Ibsen forlater både ektemannen og barna, fordi den dissonante sluttscenen har blitt så ikonisk og så virkningsfull, er den også et yndet mål for ironisk inversjon. Dette medfører at hun enten forblir eller blir hentet hjem i svært mange av parodiene og oppfølgerne. Det store flertallet av de eldre *Dukkehjem*-svarene ender slik med en slags forsoning eller løsning. Helt vesentlig i disse eldre, komiske tekstene er det at grunnen til at hun forblir bryter med originalens seriøsitet. For eksempel har Nora hos den svenske parodikeren Harald Molander glemt portnøkkelen. Både Peder Fristrup, Ernst Meyer og studentkomedieforfatteren Harald Schmidt har rene komedieaktige lykkelige slutter der ”det vidunderligste” faktisk inntreffer i form av henholdsvis en pose makroner, fødselen av to guttebarn og at den 127 år gamle bestemoren til Bjørnsons Leonarda danser tarantella.

Faldbakkens slutt står for en noe uventet vending av plotet selv om det foregripes av diskusjonen i annen akt, og den skiller seg fra majoriteten av de tradisjonelle parodiene

gjennom å ikke ende i forsoning eller komikk. På samme måte som Skagestads *Nora Helmer* ønsker den til en viss grad å beholde åpenheten og ligger nær originalteksten i struktur, selv om innholdet i begge tilfeller avviker sterkt fra Ibsens opprinnelige sluttscene. Vi kan fastslå at sluttens scenehenvisning tydelig inverterer *Et dukkehjem*, slik er slutten hos Ibsen:

(nedefra høres drønnet af en port, som slåes ilås.) (1933: 363)

og hos Faldbakken:

*Nora lukker soveromsdøren bak seg med et svakt klikk. Scenen er tom.* (2006: 136)

Dette framstår nokså tydelig som en repetisjon med ironisk distanse som vektlegger forskjellen snarere enn likheten. Slik faller den også innenfor Linda Hutcheons parodibegrep. Hvordan denne ironien skal forstås vil jeg komme tilbake til i min drøfting av *Kaldt produkt* i forhold til parodi- og satirebegrepet.

Avslutningsvis kan vi si at vi finner en del fellestrekk mellom *Kaldt produkt* og den øvrige paroditradisjonen. Virkemidler som illusjonsbrudd, sitater fra andre Ibsen-tekster og bruken av et grovt og komisk språk som bryter med Ibsens seriøse grunntone går igjen også hos Matias Faldbakken. Fellestrekke som finnes mellom *Kaldt produkt* og den eldste paroditradisjonen som Lena Kühne har forsket på, skulle antyde at det finnes en hel del komikk i stykket. Det gjør det også unektelig. Men det er en komikk som er mer uklar i sine mål, mer tvetydig enn hos de ”blott komiske parodiene”. Derfor synes det klart at en lesning basert på et mer tradisjonelt parodibegrep ikke makter å fange inn alle aspektene ved teksten.

## 5.6 Plassering i forhold til Hutcheons satire- og parodibegrep

Ifølge Linda Hutcheons teorier avhenger forholdet mellom parodi og satire av hvilke mål teksten har. Forenklet kan man si at satire har sosiale og utenomtekstlige mål, mens parodi først og fremst har estetiske og tekstinterne mål. Men denne atskillelsen er sjelden så enkel og grei i møtet med parodiske og satiriske tekster. Lettere blir det ikke av at begge skrivemåtene benytter ironien som sitt fremste verktøy. De to formene har ifølge Hutcheon blitt forvekslet både i dagligtalen og faglitteraturen fordi de ofte er virksomme samtidig i en tekst; for



eksempel brukes en parodisk skrivemodus gjerne i en satire med samfunnsrefs som formål: dette så vi var dominerende i Bruun Olsens *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* – her var parodien; altså den tekstlige doblingen og ironien; den dømmende og avgjørende forskjellen fra det parodierte, underlagt tekstens irettesettende satiriske *ethos*. I lesningen av Skagestads *Nora Helmer* fant jeg en tekst som tilsynelatende ligger så nær sitt tekstlige forelegg at den nærmer seg andre adaptasjonsformer som imitasjonen og pastisjen. Likevel fant jeg tekstlige doblinger som markerte forskjell snarere enn likhet, mest slående representert av den ironisk inverterte sluttscenen. Derfor lot den seg plassere som parodi, men med et åpent og respektfullt *ethos* overfor *Et dukkehjem*; en mild kritisk nyansering innenfor originaltekstens estetiske rammer. Hvordan bør *Kaldt produkt* plasseres i forhold til satire- og parodibegrepene til Hutcheon? Hvilket *ethos* får dominere?

Noe av det påfallende med Ibsens samtidsdramatikk er at disse tekstene ofte tar helt dagsaktuelle samfunnsproblemer opp i seg, men nesten aldri peker konkret på ”verden” i form av direkte allusjoner eller andre kontekstmarkører som bestemte stedsnavn, politiske hendelser etc. Dette gjelder også i aller høyeste grad for *Et dukkehjem*, og er en av grunnene til at jeg innledningsvis har betegnet den som myte. Med *Kaldt produkt* forholder det seg imidlertid ganske annerledes. Allerede i scenehenvisningene til åpningsscenen pekes det utvetydig ut over tekstens grenser ved å spesifisere at Nora bærer på pose fra butikkjeden Baby shop. Like etter kommer hun dessuten med den uventede similen ”[f]øler meg som Rodney King<sup>17</sup> på vranga” (2006: 13) for å beskrive babyens sparking i magen. Dette sitatet er betegnende for Matias Faldbakkens ”kvikke” stil og referansen er, i likhet med tittelen, hentet fra det moderne storby- og massemedie-USAs univers. Når Tv-en står på i bakgrunnen for å foregripe barnedrapmotivet, er det også et ”Oprah-lignende<sup>18</sup> talkshow som handler om fødselsdepresjon (2006: 42)” som Nora hører. På samme måte kommer Kristine Linde i denne teksten fra økonomistudier i Boston, mens hun hos Ibsen kommer med dampskipet fra anonymiserte ”[...] derborte i den lille afkrog” (Ibsen 1932: 283). Gjennom denne utstrakte allusjonsbruken gjøres det med en gang klart at teksten ikke har noen pretensjoner om tidløshet, den historiserer seg selv fra første scene.

---

<sup>17</sup> Videoklipppet av Los Angeles-politiets brutale framferd mot afro-amerikanske Rodney King var med på å utløse raseopptøyene i byen i 1992.

<sup>18</sup> Afro-amerikanske Oprah Winfrey har vært verdens ledende talkshowvert siden 80-tallet og har vært å se på norske skjermer siden 90-tallet. Har blitt kalt verdens mest innflytelsesrike kvinne av medier som CNN, *Time* og *The American Spectator*.

Doktor Rank har, som i *Et dukkehjem*, uttalte planer om å begå selvmord. Formuleringene han bruker er riktignok svært ulike i de to tekstene. Som han sier hos Faldbakken: ”Si det sånn – jeg er i bunn og grunn en abort. Som ikke ble utført. Hvorfor kan jeg ikke abortere meg selv nå?” (2006: 79) Dette bringer diskusjonen over på såkalt postnatal abort, som ifølge ham snart kan bli en realitet. Teorien som tar til orde for dette hentes også fra USA i *Kaldt produkt*: ”En fyr som heter Isaac Hayek ved Princeton la frem en teori om at Homo sapiens-kvinnen ikke har anatomi til å gå svangerskapet fullt ut” (2006: 80). Denne teorien vil få vidtfavnende konsekvenser for ideen om menneskeverd:

RANK: Hvis definisjonen på mennesket som foster forskyves, så forskyves også definisjonen på hva som er et menneske.

(Pause.)

RANK: De hardeste ... de som er mest ... praktisk orientert – de minst sentimentale – de ... hevder for eksempel at abortgrensen kan forskyves til ...

NORA: ... langt ...

RANK: Ja, langt. Til ...

NORA: ... etter fødselen.

RANK: Akkurat, ja. (Faldbakken 2006: 81f.)

Denne Hayek eksisterer ikke i virkeligheten, men det finnes seriøs akademisk argumentasjon for at abort kan gjennomføres etter fødselen. En av de ytterst få akademikerne som argumenterer for at postnatal abort, i praksis drap av spedbarn, kan være etisk riktig, er den nåværende Princeton-professoren Peter Singer (1994: 175ff.). Det er riktignok viktig å påpeke at hans argumentasjon langt ifra er identisk med den Rank benytter i *Kaldt produkt*. Singers argumentasjon er fundert i utilitariansk etikk snarere enn Ranks mer søkte teori, som trekker biologiske paralleller mellom kenguruene og menneskene hva svangerskap angår. Det eneste som ifølge Singer kan rettferdiggjøre drap av spedbarn er medfødte sykdommer. Men argumentasjonen hans åpner likevel for en radikal revurdering og relativisering av begrepet menneskeverd gjennom å utdefinere spedbarn<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> ”[I]t is, rather, characteristics like rationality, autonomy, and self-consciousness that make a difference. Infants lack these characteristics. Killing them, therefore, cannot be equated with killing normal human beings, or any other self-conscious beings. (Singer 1994: 102)

I tillegg til å problematisere definisjonen på menneskeverd i lys av teorien om postnatal abort, diskuterer teksten også selve frihetsbegrepet, slik Ibsen-sitatet på omslaget bebuder. Dette kommer først fram i scenen mellom Nora og Fru Linde i første akt der Nora nettopp har fortalt hvordan hun betalte ned Torvalds spillegjeld *in natura*:

KRISTINE: Det er et overgrep

NORA: Nå ja. Jeg har frihet til å velge hvordan jeg distribuerer kroppen min. horebegrepet bør oppdateres i samsvar med frihetsbegrepet, spør du meg. Jeg ofret meg for å redde Torvald. Det er ikke verre enn det (2006: 30)

Denne vinklingen på frihetsproblemet minner for øvrig sterkt om den Ibsen-biografen Ivo de Figueiredo la opp til i sin billedbok for ungdom, *Slipp meg* (2006). Her knyttes bildet av en lettkledd "glamourmodell" til den sentrale tematikken i *Et dukkehjem* – "Kanskje Aylar og andre modeller i dag agerer lerkfugler? Kanskje de frivillig har gått inn i det buret Nora frigjorde seg fra? (Adresseavisen 20.09.2006). Dette tydeliggjør samtidig hvor radikalt vilkårene for litterær behandling frihetsproblematikken er endret fra *Et dukkehjems* samtid til Ibsen-året 2006.

Graviditeten, fødselen og til slutt barnedrapet har på flere måter overtatt plassen til tarantellaen, maskeradeballet og oppbruddet fra *Et dukkehjem*. Graviditeten bygger opp til fødselen på dramatisk ekvivalent måte som innøvelsen av tarantellaen bygger opp til maskeradeballet. Barnedrapet er tydelig ment å svare til oppbruddet; her foretas en handling der Noras frihetstrang får følger som går utover andre individer. Her, som i *Et dukkehjem*, er det en kjønns spesifikk innskrenkning av individuell frihet som må overkommes av Nora: fra råderetten over økonomi via råderetten over egen kropp og, i siste instans, andres liv. En markant forskjell fra Ibsens tekst er likevel at denne handlingen så til de grader forutsetter og involverer aktiv innsats fra en annen person; i *Kaldt produkt* er Doktor Rank den som både tar initiativet til, og den som utfører den postnatale aborten<sup>20</sup>. Slik vekkes det betydelige misantropiske potensialet Rank hadde i Ibsens utkast til live igjen.

---

<sup>20</sup> Også andre litterære svar gir Rank en sentral rolle, Ednah Cheney lar de opprørske tankene komme fra et konkret sted; Ranks bokhylle.

I *Et dukkehjem* annonserer doktor Rank sin snarlige død gjennom et visittkort med svart kors trykt over navnet. I *Kaldt produkt* har dette blitt oppdatert til en SMS der det nok en gang spilles på amerikansk populærkultur og kriminaltrivia gjennom den hip-hop-lignende kupletten "You're insane, I'm crazy / You're John Wayne, I am Gacy". Så vidt meg bekjent er dette ikke et sitat, men Faldbakkens eget verk. Her spilles det på kjennskap til to ikoner på hver sin motpol i amerikansk kultur: Western- og krigsfilmhelten John Wayne, selve personifiseringen av det amerikanske machoidealet, knyttes til Torvald mens Rank selv identifiserer seg med den notoriske seriemorderen John Wayne Gacy<sup>21</sup>. I tillegg til alle de konkrete allusjonene til mer eller mindre trivielle amerikanske kulturfenomener finnes det, som jeg har vist eksempler på, en mengde anglisismer hos alle karakterene. Anglisismer forekommer også i sideteksten, for eksempel "*Han ser flashy ut*" (Om Quale, 2006: 89) og "*Fniser, gjør bevegelser med hendene som antyder at dette var airy-fairy*" (om Torvald, 2006: 118). Til sammen danner alle disse referansene inntrykket av at "verden", og da spesielt amerikansk og urban samtids- og populærkultur i alle tenkelige former, tydelig er til stede i teksten til Faldbakken. Men hva kan man slutte av dette?

Den konsekvente bruken av anglisismer og referanser til amerikansk populærkultur kan leses som framvisning av hvordan det amerikanske har kolonisert vokabularet og myteuniverset til nordmenn. Det kan på denne måten vært stoff for en "klassisk" satire; en forfallshistorie og en refsing av samtidskulturen med hovedfokus på knefallet for amerikansk kultur i alle former. Linda Hutcheon bruker et sitat av Vladimir Nabokov for å illustrere distinksjonen mellom parodi og satire: "Satire is a lesson, parody is a game" (1985: 78) – I min fortolkning blir *Kaldt produkt* likevel langt mer "game" enn det er "lesson", mindre didaktisk og dømmende enn det er lekent og uforpliktende. Både den postnatale aborten – babydrapet – og det "oppdaterte" frihetsbegrepet vi så Nora operere med *kan* tolkes som en politisk reaksjonær kritikk av en senmoderne individualisme som har gått altfor langt (jamfør for eksempel Refsdal Moe 2007). Lest slik kan teksten fungere som en satire hvis hovedmål er utenomtekstlige fenomener som konsekvent nedvurderes gjennom målrettet, gjennomskuelig ironi og et refsende satirisk *ethos*. Etter min mening er det likevel lite moralisme av denne sorten i *Kaldt produkt*. En viktig grunn til at jeg har vansker med å tolke stykket moralsk er nok at Faldbakken gjennom sin opptreden i media og øvrige kunstneriske produksjon har

---

<sup>21</sup> Også i sin billedkunst har Faldbakken vært opptatt av å sammenligne amerikanske ikoner på lignende måte, f.eks. i bildet "*Lindbergh and Gacy*" der flypionéren og nasjonalhelten Charles Lindbergh kontrasteres med nevnte Gacy.

opparbeidet seg et "image" som misantrop og at han gjennomgående har nektet å posisjonere seg verken politisk eller moralsk for eksempel i forbindelse med den intense debatten i etterkant av *Macht und Rebel* i 2002. I denne romanen, som i resten av trilogien, har han riktignok framstilt ulike grupper i dagens samfunn på et både kritisk og ironisk vis; eksempelvis senmoderne venstreintellektuelle aktivister og reklamebransjen. Men man kan inkorporere faktisk eksisterende sosiale fenomener ironisk, bedrive et flertydig og uforpliktende spill, uten dermed nødvendigvis å stille det ut som forkastelig slik satireformen historisk sett har gjort. Et slikt spill kjennetegner mye av den kunsten og litteraturen som har blitt betegnet som postmoderne, og kan etter min mening også sies å kjennetegne Faldbakkens litteratur og kunst generelt.

I det korte essayet *THE ABSENCE OF ABSOLUTE FREEDOM* (2007)<sup>22</sup>, en tekst som fungerer som en mellomting mellom en poetikk anno 2007 og en slags kunstnerisk selvbiografi som omfatter både litteraturen og billedkunstvirksomheten, knytter Faldbakken det totale prosjektet sitt først og fremst til negasjon, uansvarlighet og misantropi: "For as long as I could remember, I had been against *life-as-institution* and the humanist absolutes had started to get on my nerves", skriver han, og forteller om sin kunstneriske "omvending" i 1998 fra en mer tradisjonell posisjon hvis grunnlag var en "[...] left-wing humanist do-gooder and feel-gooder art moralism" og deretter en gradvis vending mot det ansvarsløse og negative: "rejection and irresponsibility were standing on the threshold and knocking at the door". Det var først med publiseringen av de to romanene at "[...] this practice of irresponsibility took off". I bøkene blandet han etter eget utsagn "dark satire, expressive aggression, poor taste, contempt and irony". Her ser vi at han selv bruker satirebegrepet, men han hevder samtidig at det var:

[...] an eye-opener to discover that in text I could blunder about trying out a variety of positions, mixing irony with earnest, humour with hard facts and uphold conceptual stringency while happily exploring untamed extremes of sex and violence. The literature-like text I produced could accommodate multiple, incompatible, irrational statements (2007)

Denne gleden over friheten til å inkorporere det som faller ham inn gjenfinner jeg i *Kaldt produkt*, selv om teksten formelt sett ligger svært tett opp til *Et dukkehjem*.

---

<sup>22</sup> Denne teksten er tilgjengelig på nettadressen [www.pergunnartverbakk.no/matias/eldre.html](http://www.pergunnartverbakk.no/matias/eldre.html) og er ikke paginert.

En annen årsak til at satirebegrepet ikke treffer godt nok, er at jeg ikke finner noen ironisk distanse til den postnatale aborten, verken gjennom nærlesning av teksten eller gjennom en mer kontekstuell orientert lesning som tar Faldbakkens øvrige produksjon med i betraktningen. ”Satire does not authorize but ridicules the transgression of social norms [...]”, skriver Linda Hutcheon (1985: 78). Sosiale normer overskrides definitivt i *Kaldt produkt*, både gjennom den hos Faldbakken allestedsnærværende dopbruken, men mest drastisk gjennom teorien om, og gjennomførelsen av ”postnatal abort”. Denne handlingen blir verken latterliggjort eller fordømt internt i teksten, men den representerer åpenbart et standpunkt Faldbakken vet at svært få, om noen, lesere ikke vil ha etiske motforestillinger mot. Det synes derfor også åpenbart at det ikke kan tas alvorlig som ideologisk handling på samme måte som Noras oppbrudd fungerte i forhold til sin samtid. Om slutten sier Faldbakken selv i et intervju at

[d]et ”forslaget” Ibsen kom med i dette skuespillet var helt uhørt på hans tid. Jeg måtte gjøre noe av det samme. Samtidig var jeg klar over at en lignende provokasjon ville være dødfødt - derav også tittelen på stykket. (Larsen 27.09.2006)

Dette antyder at teksten i stor grad inneholder refleksjon om de radikalt endrete vilkårene både for Ibsen-resepsjon og provokasjonen som kunstnerisk strategi i dag. En slik metarefleksjon om vilkårene for sin egen resepsjon er ellers et gjennomgående trekk for Faldbakkens litteratur generelt (se for eksempel Jordheim Larsen 2005: 63f.). Samtidig vitner dette utsagnet om at den ”postnatale aborten” aldri tas på alvor som noe reelt ideologisk standpunkt av forfatteren selv, i motsetning til Ibsens positive holdning til Noras oppbrudd som blant annet kommer til uttrykk gjennom hans korrespondanse (Hemmer 2003: 259). I denne sammenhengen er det vel verdt å nevne at både barnedrapet og de påfølgende refleksjonene Doktor Rank gjengir har en slående parallell i Faldbakkens foreløpig siste roman *Unfun* (2008). Hovedpersonen i denne romanen, Lucy, har ved hjelp av en lege drept sitt nyfødte spedbarn. Hun gjenforteller hendelsen og reflekterer rundt det:

Så fant han frem en sprøyte og et lite glass fra legeveska si. Med usikre bevegelser trakk han innholdet opp fra glasset over i kanylen. Han ble stående å knipse lenge på sprøyten før han satte den i låret på ungen. Så la han den i armene mine. [...] Det var ikke før ungen lå livløs i armene mine at jeg forsto

hva jeg hadde laget. Jeg så den døde ungen som ting. Som materiale. Jeg husker jeg synes det var pent [...] Den var frembringelsen som snakket om seg selv, for å si det sånn, i kraft av å by på fravær av liv. Den var borte, men allikevel nærmere. (2008: 43)

Og slik reflekteres det i forbindelse med den postnatale aborten i *Kaldt produkt*:

RANK: (*Mens han jobber.*) En gang snakket jeg med en pasient ... en dame som ... mistet ungen sin et par dager etter fødselen. (*Pause, fikling.*) Hun sa noe interessant.

NORA: (*Står stille og ser på ham.*)

RANK: Hun sa ... at det ikke var før ungen var død at ... hun så hva hun hadde laget. Da så hun ungen som ting. Som objekt. En veldig forseggjort dukke, sa hun.

NORA: (*Stille, rett opp og ned.*)

RANK: Hun var forretningsdame. Hun brukte business-termer. Hun sa at man i forretningslivet selvfølgelig er livredd for at ens produkt skal miste aktualitet – og bli kaldt. Samtidig vet alle at det er umulig å vurdere en het potet objektivt. (*Trekker blank veske fra en liten flaske over i en sprøyte. Knipser på sprøyten.*) Man ser ikke ... man ser ikke egentlig hva man har laget, produsert, før produktet er kaldt, sa hun (*Fikler*). (2006: 134f.)

I begge disse tekstene gjennomføres altså en ”postnatal abort” ved hjelp av en lege utstyrt med en sprøyte og i begge tilfellene tolkes det døde spedbarnet metaforisk av moren; som ting, som materiale, som objekt og dukke. I begge tekstene synes spedbarnet i første rekke derfor å være en metafor som påpeker et paradoks. I *Unfun* er spedbarnet beskrevet i noe som minner om estetiske termer; at det framviser liv nettopp gjennom å være dødt, i *Kaldt produkt* i ”business-termer”; at spedbarnet gjennom å være et kaldt produkt peker på hvor umulig det er å bedømme høyaktuelle og nye produkter. I begge tilfeller forstås det etter min mening best som en rent intellektuell og hypotetisk refleksjon heller enn et realistisk skildret drap på et spedbarn. Eirik Vassenden skriver i en anmeldelse av *Unfun*, at

Faldbakkens litteratur kan karakteriseres som utprøving av konsepter eller ideer, og har et hypotetisk preg. Han befolker sitt univers med pappskikkelser og karikaturer [...] for å udistrahert kunne diskutere dette og hint [...] (05.04.2008)

Dette sitatet sammenfaller, som vi ser, med essayet jeg tidligere siterte fra, der Faldbakken skriver om at han gjennom tekstene er i stand til ”happily exploring untamed extremes”. På denne måten skildrer Faldbakken også sjelden ”menneskelige” og realistiske personer karakterisert av emosjonell dybde. Som leser får man dermed også en distanse til det fortalte, og slik innbyr selv ikke de mest ekstreme hendelsene til emosjonell innlevelse. Lest strengt realistisk ville størsteparten av Faldbakkens litteratur generelt fremstått både som etisk totalt uakseptabel og estetisk mindre interessant. Lest i sammenheng med hans poetikk og metaestetiske refleksjoner gir derimot bøkene mer mening. Faldbakken refererer i det tidligere nevnte essayet til fire visuelle kunstverker fra perioden 2005-2006 som

[...] works that refer to nullification, works that annul extremes, works that absorb political and social tensions, but which in the same gesture refer to themselves, their position within the art world and the art institution’s ability to empty works of all meaning – and reduce them to art.

I lys av denne refleksjonen blir fascinasjonen for barnedrapsmotivet etter min mening bedre forståelig. For også dette er en handling som på flere plan refererer til ”nullification”, altså en overflødiggjøring, en tømning av mening, det er også ”ekstremt” samtidig som det tematiserer det ekstreme som dødfødt, i denne teksten gjennom hip-hop-referansen ”cold product”. Det er videre forsøkt satt i en politisk og sosial sammenheng gjennom å knyttes til henholdsvis abortloven, Ibsen og et senmoderne frihetsbegrep. Samtidig er det også sterkt selvrefererende og det fungerer som en negativ metakommentar som potensielt rammer både seg selv, Ibsen og kunsten som sådan. Slik blir ironien som ligger i sluttscenens mange mulige referanser svært omfattende og vidtfaende. Det som skiller moderne parodi fra parodi i tradisjonell forstand er at ”[d]ouble-directed irony seems to have been substituted for the traditional mockery or ridicule of the ’target’ text (Hutcheon 1985: 31f.). Dette treffer etter min mening en moderne tekst som *Kaldt produkt* godt. Ironien som går ut fra sluttscenen er minst ”double-directed” da den peker både internt i teksten på barnet og samtidig på den oppdaterte sluttscenen og implisitt provokasjon som virkemiddel. Endelig er tittelens frase en vending som også ”[...] gets one thinking about Ibsen’s *A Doll House* as a potentially cold product” (Sandberg 2007: 12). Gjennom sluttscenen har *Kaldt produkt* innreflektert sin egen avmakt på en måte som skiller teksten fra alle andre kjente litterære svar på *Et dukkehjem*; både de tidlige tekstene og de tidligere nevnte moderne svarene representerer i ulik grad en



viss tro på sitt eget *ethos* som igjen medfører at de er betydelig lettere å tolke. Slutten til *Kaldt produkt* er med dette åpen, men på en måte som skiller teksten markant fra både *Et dukkehjem*, de eldre litterære svarene og Bruun Olsen og Skagestads tekster. I *Et dukkehjem* ligger åpenheten på handlingsplanet og det ideologiske planet – hva skjer med Nora? Bryter hun med determinismen og det kvinneundertrykkende samfunnet? Har hun reelle alternativer til ekteskapet med Helmer? Er bruddet etisk akseptabelt eller ikke? I *Kaldt produkt* ligger åpenheten først og fremst i hva som rammes av ironien.

Det finnes som nevnt utvilsomt tilløp til ironisering over samfunnsfenomener; amerikanisert språk og forestillingsverden, uansvarlighet og ekstrem-individualisme. Slik har teksten også satiriske elementer. Men det er etter min mening likevel svært vanskelig å lese et dominant satirisk og refsende *ethos* ut av *Kaldt produkt*. Den gjennomsyres ikke av noen gjennomgående didaktisk holdning med en ”implisitt idealisme” (Hutcheon 1985: 56, min overs.) som stammer fra troen på tekstens evne til å faktisk kunne korrigere de sosiale fenomenene den ironiserer over. Dette blir spesielt tydelig om man sammenligner *Kaldt produkt* med Bruun Olsens *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* – i sistnevnte finner man en rekke faste holdepunkter for å tolke ironien i én bestemt retning. Disse holdepunktene finnes både internt i teksten, gjennom ”talerøret” Børge, og de kan leses ut av sammenhengen med Bruun Olsens gjennomført venstreradikale forfatterskap og medieprofil. Bruun Olsens ironi rammer først og fremst det borgerlige og det kapitalistiske, mens det sosialistiske og opprørske får unnsnippe ironisk inversjon. Dermed lar teksten seg forholdsvis uproblematisk plasseres som en satire. Lignende holdepunkter for å fastslå ironiens pragmatiske og dømmende funksjon finnes det færre av i *Kaldt produkt* og hos Faldbakken generelt.

## 5.7 Oppsummering

Som store deler av Faldbakkens øvrige kunst- sakprosa- og forfatterproduksjon handler *Kaldt produkt* om vilkårene for provokasjon, opprør og frihet i det senmoderne og pluralistiske samfunnet. Teksten inkorporerer gjennom utstrakt allusjonsbruk og endringer, både av karakterene og plottet, en rekke aspekter fra vårt samfunn. Samtidig er teksten nært knyttet til Ibsen og *Et dukkehjem* både gjennom karakterer og gjenbruk av replikker. Det er etter min mening likevel for uklart i sine siktemål og for lite fordømmende til å kunne kalles en satire. Men teksten oppfyller flere av både Kühnes og Hutcheons kjennetegn på parodi. Det

parodiske ligger både i komikk og i den utstrakte tekstlige doblingen som kjennetegnes av ironisk distanse.

*Kaldt produkt* peker ironisk på visse melodramatiske og daterte trekk i Ibsens ”tidløse” tekst. Et godt eksempel er når det oppdaterer det dramatiske svært viktige paret brevkassen og nøkkelen til det nye paret mobiltelefonens innboks og pin-kode. Dette er en i og for seg realistisk oppdatering som samtidig framviser hvor mye *Et dukkehjem* beror på et dramatisk ”knepp” som ligger nært tradisjonen etter Eugène Scribes ”velskrevne drama” – *pièce bien faite* – som bokstavelig talt fungerte som ”fasit” for hvordan et drama skulle konstrueres store deler av 1800-tallet. I dag framstår en slik konstruksjon mest som slapstick-humor<sup>23</sup>. Mange av oppdateringsgrepene og Ibsen-referansene til Faldbakken i *Kaldt produkt* fungerer dermed i tråd med Linda Hutcheons definisjon på den moderne parodien fordi dette er en strategi som “[...] historicizes by placing art within the history of art” (1985: 109). Denne historiseringen gjennom ironisk gjentakelse synes å være et bevisst og gjennomført valg av Faldbakken som jeg har forsøkt å vise er et konsekvent gjennomført helt fra utformingen av omslaget og som fortsetter i sammenstillingen av originale og moderne replikker. I et intervju i forbindelse med lanseringen av teksten uttaler Faldbakken at “[...] direkte oversatt til i dag blir stykket et såpeoperaaktig melodrama” (Larsen 27.09.06), noe som han blant annet framviser gjennom å inkorporere en klisjé som det å la TV’en stå på i bakgrunnen for å drive plottet og for å uttrykke karakterenes sinnsstemning.

*Kaldt produkt* er det av de moderne litterære svarene på *Et dukkehjem* som i størst grad gjør bruk av en parodisk skrivemåte. Den er også den mest ironiske, men denne ironien er til gjengjeld den mest uklare: ”Det er en bok som poserer med sin egen dekadanse, leker med overflaten og ironiserer vilt i alle retninger” skrev Cathrine Sandnes i sin tid om *Macht und Rebel* i Aftenposten (18.11.2002), og det er etter min mening en karakteristikk som treffer også *Kaldt produkt*. Fordi ironien går i så mange retninger, passer den inn i den moderne parodiens grunnleggende åpne *ethos* samtidig som den føyer seg inn i Faldbakkens øvrige prosjekt. Ironien rammer *Et dukkehjem* gjennom historisering og blottlegging av visse kunstgrep, men

---

<sup>23</sup> Oppdateringene som må gjennomføres for å rekontekstualisere stykket til våre dager samsvarer mellom Faldbakken og den danske dramaturgi-professoren John Andreasen (2003): ”Here a yuppie couple in their early 30s is living in an expensive city flat – with two jobs and no kids. [...] The study/office is symbolized by a pc flat screen, the piano has turned into a B & O stereo equipment, and the letter box and letters are altered into e-mails and SMS messages to the computer and a Nokia 7650 mobile telephone with a micro camera built in. (2003: 59) Også selve hovedintrigen med postkassen har en løsning som ligner den Faldbakken bruker: And Krogstad is e-mailing Torvald, but Nora can’t open his box because he has altered the password. (2003: 60)

det er likevel ingen ren latterliggjøring. *Kaldt produkt* representerer på denne måten ikke noe banebrytende nytt i hans forfatterskap, men teksten viser tydelig hvor radikalt endrete forholdene for litterær Ibsen-resepsjon er 2006 i forhold til Bruun Olsens politiserende og Skagestads psykologiserende fortolkninger.

## 6. Avslutning

I den første bølgen med litterære svar på 1880-tallet, hevdet jeg at det pragmatiske kravene tekstene stilte for forståelsen av det parodiske var lav. Ingen av disse aller tidligste litterære svarene på *Et dukkehjem* var skrevet av personer som selv var betydelige skjønnlitterære forfattere. Det kunne være kritikere og oversettere, studenter, avisredaktører eller profesjonelle komedie- og parodiforfattere. I de komiske parodiene ble det spilt på allusjoner til tidstypiske fenomener eller absurditeter som i seg selv var fattbare som komikk. Disse tekstene forutsatte ikke noen grundig kjennskap til verken *Et dukkehjem* eller Ibsens øvrige produksjon. I de konservative litterære svarene ble det appellert til en forutsatt kulturell homogenitet (Hutcheon 1985: 79) der dissonansen som sluttscenen representerer forventes harmonisert og der Fru Lindes jordnære fornuft og til dels også Helmers gammel-idealistiske konservatisme var de foretrukne ideologiske standpunktene de kunne bygge videre på.

Strindberg innvarsler med sin novelle *Ett dockhem* starten på en tradisjon med litterære svar skrevet av forfattere med et noe høyere ambisjonsnivå og følgelig også større krav til leserne. Strindberg skiller seg også ut fra den aller tidligste tradisjonen gjennom å kritisere teksten fra en venstreradikal og antiborgerlig ideologisk posisjon<sup>24</sup> som til en viss grad peker fram mot den moderne tradisjonen, i denne avhandlingen særlig representert av danske Ernst Bruun Olsen. Disse nyere tekstene, som er min avhandlings hovedtema, skiller seg tydelig fra de eldste på flere måter. Liv Kirsten Ohnstad hevder i sin masteroppgave at tekstene fra 1900-tallet "[...] seem to have one thing in common, namely a more realistic and detailed setting, which, to the reader of today, makes them come across as more 'real'" (1984: 44). Dette kan riktignok diskuteres; Bruun Olsens "folkekomedie" tegner etter min mening karakterene som typer snarere enn realistiske mennesker med psykologisk dybde samtidig som plottet må kunne kalles urealistisk. Beskrivelsen treffer derimot Skagestads *Nora Helmer* godt, en tekst jeg vil hevde er den mest realistiske av alle de litterære svarene på *Et dukkehjem*. Jeg har forsøkt å vise at Faldbakkens *Kaldt produkt*, som riktignok ikke kan kalles en oppfølger, gjennomgående antyder en ironisk distanse og en tidvis gestisk spillemåte som gjør at den ikke innbyr til en realistisk lesning. Et u diskutabelt skille mellom de to tradisjonene, er lengden på tekstene. Nesten alle tekstene fra 1800-tallet er korte, i følge Lena Kühne har de en gjennomsnittslengde på 25 sider (2004: 141). I motsetning til disse er alle de for meg

---

<sup>24</sup> Internasjonalt står Elfriede Jelinek med sitt drama *Hva skjedde etter at Nora hadde forlatt sin mann?* (2006) i samme radikale tradisjon.

kjente moderne tekstene; Bruun Olsens (99s), Skagestads (134s) og Faldbakkens (135s)<sup>25</sup> alle av tilnærmet samme lengde som Ibsens original. Nok et generelt trekk, er at de moderne litterære svarene i større grad har et ”eget” kunstnerisk prosjekt, og at de derfor i noe større grad kan forstås isolert fra *Et dukkehjem* enn tilfellet er for den første bølgen, som hovedsakelig lar seg forstå som forholdsvis korte appendikser. Bruun Olsen står således for en klart politiserende fortolkning, Skagestad for en psykologiserende, realistisk og Faldbakken for en modernisert og gjennomgående ironisk fortolkning som føyer seg inn i det totale prosjektet hans.

I lesningen av Ernst Bruun Olsens *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?* forsøkte jeg å vise hvordan den framstår som en politisk radikal ”oppgradering” av *Et dukkehjem*. Teksten er konsekvent og tydelig i sin kritikk av visse tendenser som finnes i Ibsens dramatikk, men må også forstås som en videreføring av det opprørske potensialet som ligger i *Et dukkehjem* spesielt og hans forfatterskap generelt. Dramaet framviser det jeg har valgt å betegne som det positivt og negativt ibsenske gjennom en lang rekke eksplisitte og implisitte allusjoner til flere tekster som spenner over det meste av Ibsens forfatterskap. Teksten overtar, gjennom den politiske læremesteren Børge, frihets- og opprørsidealene Nora representerer og styrer dem inn i en ny retning som jeg har hevdet også kan betegnes som idealistisk. Jeg har videre forsøkt å problematisere Bruun Olsens egen sjangerkarakteristikk, folkekomedie, gjennom å peke på visse trekk ved teksten som bryter nokså klart med sjangeren slik Losnedahl (1996) oppsummerer den.

Den tekstlige doblingen som ifølge Linda Hutcheon kjennetegner parodien; gjentakelsene med ironisk distanse, forekommer gjennom den bevisste gjenbruken av sitater både fra *Et dukkehjem* og andre av Ibsens tekster. Men etter min mening er Bruun Olsens drama til syvende og sist utenomtekstlig i sine endelige mål, og må derfor klassifiseres som en parodisk satire; en tekst som bruker parodiens tekstlige dobling som middel for å tjene satirens refsende *ethos*. Det som refses er først og fremst kapitalismens utbytting av arbeiderklassen og i andre rekke borgerskapets språk slik det blant annet kommer til uttrykk gjennom deler av Ibsens dramatikk.

---

<sup>25</sup> I tillegg kommer tre tekster som faller utenfor denne avhandlingens tema: Jelineks drama på 134 sider og Jakob Weis’ på 119 sider som antyder at dette er en generell tendens.

Tormod Skagestads drama *Nora Helmer* står først og fremst for et tilløp til nyansering av *Et dukkehjem* og følgelig inneholder det en kritikk av Noras opprør og ideologien som ligger til grunn for det. Denne teksten er den eneste som totalt holder seg innenfor det, formelt sett, mytiske; i *Nora Helmer* er det, med unntak av et sitat og en underforstått referanse til *Hedda Gabler*, ingen åpenbare historiseringer slik vi har sett det blitt gjennomført i majoriteten av de litterære svarene fra og med 1880. Skagestad forsøker i større grad å videreføre det rent *kunstneriske* hos Ibsen, basert på litteraritet og flertydighet, og en dialektisk oppstilling av motstridende ideologiske posisjoner. Dette kommer ikke minst fram gjennom den åpne slutten. *Nora Helmer* tilhører definitivt samme sjanger og stil som *Et dukkehjem*. Likevel kan den ikke fortolkes på samme vilkår som Ibsens tekst, som utkom 103 år tidligere og som i 1982 hadde oppnådd en tilnærmet mytologisk status både som estetisk og kulturell normgiver. Linda Hutcheon berører denne problematikken og parafraserer den amerikanske forfatteren John Barths påstand om at

[...] if Beethoven's Sixth Symphony were composed today, it would be an embarrassment – unless it were done ironically to show that the composer was aware of where music both is and has been (Hutcheon 1985: 8)

Dette viser Hutcheons vektleggelse av det historiske og kontekstuelle aspektet; det parodiske forholdet mellom to kunstverker må også forstås i lys av utviklingen innen den aktuelle kunstformen. I dette perspektivet blir *Nora Helmer* en utidsmessig og tilbakeskuende tekst. Jeg finner ingen holdepunkter verken i teksten eller konteksten slik den framstår hos Ohnstad (1984) for å fortolke denne formelle imitasjonen av Ibsens dramatiske stil som en litteraturhistorisk bevisst ironisk handling. Det ironiske i teksten ligger derfor kun i vendingen på det tematiske planet. Man må konkludere med at *Nora Helmer* er den minst parodiske av de moderne litterære svarene på *Et dukkehjem* fordi distanseringen, ironien og dermed også kritikken – begrenser seg til inversjon av noen få, men tematisk sett svært viktige, scener.

Matias Faldbakken gjennomfører i *Kaldt produkt* en mer grunnleggende estetisk kritikk av Ibsen og *Et dukkehjem* fra en kunstnerisk outsiderposisjon som i utgangspunktet befinner seg utenfor de herskende normen for god litteratur. Kritikken begynner etter min mening allerede med omslagets utforming, som historiserer Ibsen gjennom å ”trans-kontekstualisere” 1879-utgavens omslag. Repetisjonen med ironisk distanse er likedan tydelig allerede gjennom

inversjonen av maktforholdet mellom ektefellene. Inne i hovedteksten står lakoniske replikker breddfulle av referanser til amerikansk populærkultur side om side med ”trans-kontekstualiserte” replikker fra *Et dukkehjem* og danner slik et ironisk spill mellom 1879 og 2006, mellom kanonisert høykultur og samtidig subkultur. På det tematiske nivået er *Kaldt produkt* tilsynelatende et forsøk på problematisering av det individualistiske frigjøringsprosjektet, slik sett kan vi paradoksalt nok se visse likhetstrekk med Skagestads *Nora Helmer*. Men *Kaldt produkt* går mer gjennomgående ironisk til verks, og det er ikke like lett å fastslå denne tekstens *ethos*. Jeg har argumentert for at teksten best forstås som en del av Faldbakkens uttalt misantropiske og ”ansvarsløse” prosjekt, og at en først og fremst realistisk eller moraliserende lesning vil være villedende. Selv om Faldbakken ”trans-kontekstualiserer” flere direkte sitater fra *Et dukkehjem* enn noen av de andre tekstene, og har en stil som på alle måter ligger svært langt unna det ibsenske, ender han paradoksalt nok opp med en slutt som, til tross for sin negativitet, likevel framstår som ”åpen” og unndrar seg dermed umiddelbar fortolkning.

Jeg har forsøkt å argumentere for at *Kaldt produkt* skiller seg ut gjennom å være den mest grunnleggende ironiske og parodiske av alle de moderne litterære svarene på *Et dukkehjem*, samtidig er det den som best lar seg skildre som ”modern parody” med Hutcheons terminologi da den både særpreges av en utstrakt metaestetisk refleksjon og fordi det er svært vanskelig å lese noe tydelig markert *ethos* ut fra teksten. *Kaldt produkt* skiller seg også sterkt ut i den litterære svartradisjonen gjennom å tematisere sin egen, og implisitt, kunstens og litteraturens avmakt gjennom sluttscenens mange ironiske og negative allusjoner.

Som *fortolkninger* blir alle de litterære svarene nødt til å ta valg som reduserer meningsfyllden og som forsoner noen av motsetningene og de åpne trekkene ved *Et dukkehjem*. Derfor framstår de alle som mindre vellykkete litterære tekster enn forelegget målt med de herskende kriteriene for god litteratur. Dette er en alt annet enn overraskende, kanskje heller ikke spesielt fruktbar konklusjon. Det kan være mer interessant å spørre om de utsier noe kritisk om *Et dukkehjem* som peker på fortolkningsproblemer eller til og med svakheter. Hvorfor i det hele tatt skrive og publisere en svartekst dersom man ikke selv har noe å tilføye, noen innvendinger mot originalen? For eksempel er det gjennomgående at tekstene peker på og kritiserer det som oppfattes som verdensfjern idealisme, spesielt tydelig er dette hos Strindberg, men også i Bruun Olsens drama kritiseres dette aspektet ved Nora, gjennom å stille opp det materielle som ukelønnen på 6 kr og 16 øre og å ironisk ta avstand fra de mest

dunkle og heroistiske trekkene ved Ibsen dramatik generelt. Også i et såpass respektfullt litterært svar som Skagestads *Nora Helmer* er det både det verdensfjerne og individualistiske som kritiseres gjennom å la Fru Krogstad få en enda viktigere antagonist-rolle og gjennom å parodierte slutten slik at Nora bli forlatt og sitter igjen med et spørsmål som tvinger henne, og dermed også leseren, til å revurdere både opprøret og den individualismen som ligger bak det. *Kaldt produkt* antyder gjennom omslagets sitat å tematisere en individuell frihet som har gått altfor langt, men er kanskje mer interessant i sine mange historiseringer av en rekke daterte estetiske grep i en ”tidløs” tekst, samtidig som den reflekterer over provokasjonens vilkår.

De litterære svarene kan ha en viss nytte da de gjennom repetisjon med kritisk, ironisk distanse alle yter en viss grad av motstand til en så ”istykkerkanoninert” (Røed 06.10.2006) tekst som *Et dukkehjem* tross alt er. Grunnleggende Ibsen-kritikk er generelt mangelvare, både innen akademia og media. Samtidig er det et av parodiformens iboende paradokser at ”[e]ven in mocking, parody reinforces; in formal terms, it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence” (1985: 75). Idet parodikeren approprierer en annen tekst tillegger han originalteksten implisitt en viss verdi (1985: 107). Gjennom å skrive innen for *Et dukkehjems* univers, legitimerer også de moderne litterære svarene langt på vei den mytiske statusen; det er en ambivalens her mellom kritikk og mer eller mindre ufrivillig styrking av myten.



## **Litteraturliste**

**Andreasen, John, 2003:** "X-it Nora Replay" i *Proceedings of A Doll's House - translation and adaptation*, international Ibsen Conference, Dhaka, Bangladesh 8-14 november 2002, CAT, Centre for Asian Theatre

**Armstrong, Karen, 2005:** *Mytenes historie*, Cappelen, Oslo

**Barthes, Roland, 1999:** *Mytologier*, Gyldendal

**Besant, Walter, 1890:** "The Doll's House and After" i *The English illustrated magazine* vol. 7, no. 76, London

**Booth, Wayne C., 1975:** *A rhetoric of irony*, University of Chicago press, Chicago

**Bowker, John (red.), 1997:** *Oxford Dictionary of World Religions*, Oxford University Press, Oxford

**Brostrøm, Torben (red.), 1982:** *Danske digtere i det 20. århundrede, bind 4: Fra Peter Seeberg til Elsa Gress*, Gad, København

**Bruun Olsen, Ernst, 1968:** *Hvor gik Nora hen, da hun gik ud?*, Gyldendal, Odense

**Bull, Francis et al., 1937:** *Norges litteratur, fjerde bind*, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo

**Bugge, M.J., 1881:** *Hvorledes Nora kom hjem igjen. Et efterspil af M*, Cammermeyer, Kristiania

**Bürger, Peter, 1998:** *Om avantgarden*, Cappelen akademisk forlag AS

**Cheney, Ednah D., 1890:** *Nora's return: a sequel to The Doll's house of Henrik Ibsen*, Lee and Shepard, Boston

**Csapo, Eric, 2005:** *Theories of Mythology*, Blackwell Publishing, Cornwall

**Dahl, Willy, 1981:** *Norges litteratur, I: Tid og tekst 1814-1884*, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo

**Durbach, Errol, 1991:** *A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation*, Twayne Publishers, Boston

**Eliade, Mircea, 1968:** *Myth and reality*, Harper & Row, New York

**Faldbakken, Matias, 2006:** *Kaldt produkt*, Kagge forlag, Oslo

**Faldbakken, Matias, 2007:** THE ABSENCE OF ABSOLUTE FREEDOM, lastet ned fra [www.pergunnartverbakk.no/matias/eldre.html](http://www.pergunnartverbakk.no/matias/eldre.html)

**Ferrell, William K., 2000:** *Literature and film as modern mythology*, Praeger, Westport, Conn.

**Figueiredo, Ivo de, 2006:** *Slipp meg: en bok om Henrik Ibsen*, Aschehoug, Oslo

**Figueiredo, Ivo de, 2007:** *Henrik Ibsen: masken*, Aschehoug, Oslo

**Fristrup, Peder, 1881:** *Et dukkehjem : Børnevrøvl med Sange*, Kjøbenhavn

**Fukuyama, Francis, 1989:** "The end of history" lastet ned fra <http://www.wesjones.com/eoh.htm> 15.04.2008

**Gran, Gerhard, 1918:** *Henrik Ibsen – Liv og verker II*, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Kristiania

**Gran, Trude, 2000:** *Dukkehjem før og nå : sammenligning av Henrik Ibsens Et dukkehjem (1879) og Lars Arrheds Ett dockhem (1997)*, Hovedoppgave i nordisk - Universitetet i Bergen

**Gray, Ronald 1977:** *Ibsen – a dissenting view: a study of the last twelve plays*, Cambridge University Press, Cambridge

**Haugholt, Karl, 1944:** ”Om parodier: især norske” i *Småskrift for bokvenner* 52, N. W. Damm & Søn, Oslo

**Hemmer, Bjørn, 2003:** *Ibsen – kunstnerens vei*, Vigmostad & Bjørke, Bergen

**Henriksen, Jan-Olav (red.),1999:** *Friedrich Nietzsche : filosofi og samfunn*, Høyskoleforlaget, Kristiansand

**Hovde, Knut, 1981:** *Mottakelsen av Bjørnson: Leonarda (1879) og Ibsen: Et dukkehjem (1879) : kritikk og debatt omkring bøkene og de første oppførelsene*, Hovedoppgave i Nordisk, Universitetet i Oslo

**Hutcheon, Linda, 1985:** *A theory of parody – The teachings of twentieth-century art forms*, Methuen, New York and London

**Høst, Else, 1947:** ”Nora” i *Edda* 1947

**Ibsen, Henrik, 1879:** *Et dukkehjem*, Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn), København

**Ibsen, Henrik, 1933:** ”Et dukkehjem” og ”Et dukkehjem, fullstendig utkast” i *Hundreårsutgave av Henrik Ibsens Samlede verker bind VIII*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

**Ibsen, Henrik, 2005:** *Digte [Folkeutgave]*, Henrik Ibsens skrifter, Universitetet i Oslo, Ibsen.net, lastet ned 20.10.2008

**Ibsen, Henrik, 2005:** *Fruen fra havet*, Henrik Ibsens skrifter, Universitetet i Oslo, Ibsen.net, lastet ned 20.10.2008

**Ibsen, Henrik, 2005:** *Samfundets støtter*, Henrik Ibsens skrifter, Universitetet i Oslo, Ibsen.net, lastet ned 23.01.2009

**Imerslund, Knut, 1978:** *Den estetisk-filosofiske skole i norsk litteraturforskning – mål og metode*, Gyldendal norsk forlag, Oslo

**Jelinek, Elfriede, 2006:** *Hva skjedde etter at Nora hadde forlatt sin mann?*, Solum, Oslo

**Jæger, Herman, 1927:** "Nogen Ibsen-parodier" i *For Folkeoplysning*, Bind XII, (redigert av Karl Fischer – Kirkedepartementets konsulent for biblioteker og folkeakademier), Oslo

**Koht, Halvdan, 1933:** "Innledning" til "Et dukkehjem" i *Hundreårsutgave av Henrik Ibsens Samlede verker bind VIII*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

**Kühne, Lena, 2004:** *Ibsen im Spiegelkabinett – Verfremdung der Gesellschaftsdramen Henrik Ibsens in Parodien und verwandten Rezeptionsformen im deutschen Sprachraum*, Edition Praesens, Wien

**Larsen, Christiane Jordheim, 2005:** *Skandinavisk misantropisk konseptualitet – om Abo Rasuls utfordring av den litterære institusjon*, Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo

**Lerdrup Hansen, Tom, 1988:** *Kampen omkring Nora*, Gyldendal, København

**Losnedahl, Kari Gaarder, 1996:** *Komediateatret 1933-1964*, Alma mater, Bergen

**Lunden, Eldrid, 2004:** *Kvifor måtte Nora gå? – nye essays og andre tekstar*, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo

**Markussen, Bjarne, 1993:** "Ibsen-parodien som kritisk form. Eksempler fra en glemte tradisjon" i *Agora* 11/1993, s. 204-15

**Marx, Eleanor og Zangwill, Israel:** *A Doll's House Repaired*, lastet ned fra <http://marxists.org/archive/eleanor-marx/1891/dolls-house-repaired.htm> 23.01.09

**Meyer, Ernst, 1882:** *Ett Dockhem: Drama i tre akter af d:r Henrik Ibsen. Bearbetning för nationsscenen af M.E.*, Stockholm

**Moi, Toril, 2006:** *Ibsens modernisme*, Pax, Oslo

**Mori, Mitsuya, 2006:** "Hedda Gabler, A Parody of A Doll's House?" i *Ibsen Studies*, 6:2, s.139 — 148, Routledge

**Ohnstad, Liv Kirsten, 1984:** *The treatment of "Nora" in selected sequels to Ibsen's A doll's house*, University of Madison-Wisconsin

**Pedersen, Bertel, 1976:** *Parodiens teori: (teoriens parodi)*, Berlinske, København

**Rasul, Abo, 2002:** *Macht und Rebel*, Cappelen, Oslo

**Rasul, Abo, 2008:** *Unfun*, Cappelen, Oslo

**Rekdal, Anne Marie, 1998:** *Frihetens dilemma – Ibsen med Lacan*, Dr. art. avhandling, Det historisk-filosofiske fakultet, Institutt for nordistikk og litteraturkunnskap, Norges teknisknaturvitenskapelige universitet, Trondheim

**Rekdal, Anne Marie, 2004:** *Skolens gjenganger? – Et pedagogisk blick på Ibsen*, Universitetsforlaget, Oslo

**Rem, Tore, 2006:** *Henry Gibson/Henrik Ibsen : den provinsielle verdensdikteren : mottakelsen i Storbritannia 1872-1906*, Cappelen, Oslo

**Rønning, Helge, 2006:** *Den umulige friheten : Henrik Ibsen og moderniteten*, Gyldendal, Oslo

**Sandberg, Mark, 2007:** "Two Doll Houses: Stockholm's Dramaten and Oslo's Torshov" i *IBSEN News and Comment, The Journal of The Ibsen Society of America*, Vol. 27 (2007)

**Schmidt, Harald, 1883:** "Det Vidunderligste eller 4de akt af 'Et Dukkehjem', Spøg i 1 akt med Sange" i *Studenter-komedier, "Dagens" Bogtr., Kristiania*

**Segal, Robert A., 2004:** *Myth: A Very Short Introduction*, Oxford University Press

**Skagestad, Tormod, 1982:** *Nora Helmer*, Det Norske Samlaget, Oslo

**Stetz, Margaret D., 2007:** "Mrs. Linde, Feminism and Women's Work, Then and Now" i *Ibsen Studies*, 7:2, 150-160, lastet ned via ABM Utvikling 24. september 2008

**Strindberg, August, 1986:** "Företal" og "Ett dockhem" i *Giftas I*, Almqvist & Wiksell Förlag, Uppsala

**Stromberg, Roland N., 1975:** *After everything: Western intellectual history since 1945*, St. Martin's Press, New York

**Wangensteen, Boye, 1996 (rev.):** *Tanums store rettskrivningsordbok*, Kunnskapsforlaget, Oslo

**Weis, Jakob, 2007:** *Helmer Hardcore: et dukkehjem II*, Gråsten

**Wisenthal, J.L. (red.), 1979:** *Shaw and Ibsen: Bernard Shaw's The quintessence of Ibsenism, and related writings*, University of Toronto Press, Toronto

**Aarseth, Asbjørn, 1999:** *Ibsens samtidsskuespill: en studie i glasskapets dramaturgi*, Universitetsforlaget, Oslo

### ***Avisartikler og –anmeldelser***

**Bromark, Stian (19.09.2006):** "Ibsen på speed", Dagbladet

**Christensen, Susanne (23.09.2006):** "Nyanser av brunt", Klassekampen

**Farsethås, Ane (16.09.2006):** "En livsløgn per sms", Dagens Næringsliv

**Larsen, Turid (27.09.2006):** "'Et dukkehjem' er en såpeopera", Dagsavisen

**Løvlie, Anders Sundnes (27.09.2006):** "Et dukkespill", Dagsavisen

**Røed, Kjetil (06.10.2006):** "Kunst i fåreklær", Morgenbladet

**Sandnes, Cathrine (18.11.2002):** "Posør uten forpliktelser", Aftenposten

**Sørbø, Jan Inge (17.11.2006):** "Den engelske Ibsen", Morgenbladet

**Vassenden, Eirik, (05.04.2008):** "Dobbel nektelse", Klassekampen

**Økland, Ingunn (02.10.2006):** "Ny abortdebatt med Ibsen?", Aftenposten

## ***Musikk***

**Eminem, 2002:** "Lose yourself" fra *Music from and Inspired by the Motion Picture 8 Mile*, Interscope Records

## ***Film***

*Alt for Norge*, 2005: "Nora", Motlys AS