

Forord

Denne oppgaven hadde aldri vært til om det ikke var for mormor og bestefar som ga meg bøker som *Hele verdens dyreliv* i 20 bind til 6-årsdagen min, og oppmuntret meg til å lære gjennom hele oppveksten. Utallige timer i ”hola” til bestefar blant store bokhyller og turer til bokstugo på Heddal Bygdetun har vekket nysgjerrigheten min, og gjort meg til den jeg er i dag.

En spesiell takk til veilederen min, Hilde Kvam, for god støtte og veiledning.

Tusen takk til Teaterstyret UKA-17 som ga meg en spennende og lærerik tid ved siden av masterstudiene. Takk også til Samfundets Interne Teater som har vært, og enda er, en så stor del av hele studietiden min i Trondheim.

Takk til alle venner og familie som har støttet meg i oppgaveskrivingen. Takk til Hanna Malene Lindberg og Benedikte Bakkeby Øverli for utrolig god masterstøtte, turer og veltrengte kaffepauser. Takk til Mari Forberg for gode søndagsmiddager, drinker, kaffe og is. Takk til Kjersti Gulliksrud som har vært en eksepsjonell hjelp gjennom masteråret og Remi André Slotterøy for gode masterpauser. En spesiell takk til Anders Haustreis Osflaten for å være den han er, og for uvurderlig hjelp og støtte under hele studietiden min.

En stor takk til mamma og mine herlige søsken Maren og Niklas for støtte og mange fine telefonsamtaler som har hjulpet meg gjennom skrivingen. En enorm takk også til pappa for språkvask og mye hjelp i innspurten.

Takk til Trøndelag Teater som ga meg muligheten til å se *Vildanden* så mange ganger og gjøre denne oppgaven mulig.

Vilde Traagstad

Trondheim, mai 2018

Innholdsfortegnelse

1. INNLEDNING.....	1
1.1 PROBLEMSTILLING.....	2
1.2 AVHANDLINGENS STRUKTUR.....	3
1.3 TEKST OG TEATER I FIN FORENING.....	3
1.4 EN INDRE OG YTRE VIRKELIGHET – NOEN BEGREPER.....	4
1.5 AVGRENSNING AV OPPGAVEN.....	4
2. METODE.....	5
2.1 FORESTILLINGSANALYSE.....	5
2.2 HERMENEUTIKK.....	6
2.3 FORSKNINGSDESIGN.....	7
3. OM <i>VILDANDEN</i> – ET HANDLINGSREFERAT.....	9
4. SAMFUNNSMESSIG KONTEKST FOR <i>VILDANDEN</i> (1884).....	17
4.1 HENRIK IBSEN.....	18
4.2 <i>VILDANDEN</i>	19
5. TEORIKAPITTEL.....	21
5.1 REALISME.....	21
5.1.1 Naturalisme.....	22
5.2 MODERNISME.....	23
5.2.1 Modernisme, modernitet og det moderne.....	23
5.2.2 Realisme og modernisme i ibsens forening.....	25
5.3 DET MODERNE DRAMAETS KRISE.....	25
5.3.1 Det moderne drama – mot en subjektivitet.....	25
5.3.2 Det absolutte drama.....	26
5.3.3 Form og innhold.....	27
5.3.4. Subjekt og objekt.....	27
5.4 POST SZONDI – MOT EN NÅTIDIG FORSTÅELSE.....	28
5.4.1 Det postdramatiske teater.....	28
5.4.2 Mot et multimodalt teater.....	29
6. ANALYSE.....	33
6.1 <i>VILDANDEN</i> PÅ TRØNDELAG TEATER.....	33

6.1.1	Scenografi.....	34
6.1.2	Kostymer	36
6.1.3	Det helhetlige inntrykket/uttrykket	36
6.2	HVERDAGENS (TILSYNELATENDE) VIRKELIGHET	39
6.2.1	Gina som hverdagens representant.....	40
6.2.2	Den hverdagslige maten	41
6.2.3	Mating av virkelighetsillusjonene	41
6.2.4	Maten og karaktertrekkene.....	42
6.2.5	Virkelighetsillusjoner	43
6.3	MODERNISMENS MYSTIKK	45
6.3.1	Loftsrommet	45
6.3.2	En modell for moderniteten.....	46
6.3.3	Loftet som en egen verden	47
6.3.4	Loftets representasjon	48
6.3.5	Menneskene på loftet	48
6.3.6	Moderne virkemidler.....	50
6.3.7	Oppsummerende tanker om modernismens mystikk	51
6.4	SYMBOLIKKEN OG DET MYTISKE I <i>VILDANDEN</i>	53
6.4.1	Det mytiske	53
6.4.2	Den flyvende hollender	53
6.4.3	Det mytiske sin funksjon i <i>Vildanden</i>	55
6.4.4	Symbolikk	55
6.4.5	Symbolismen i <i>Vildanden</i>	56
6.4.6	Synsmetaforen	56
6.4.7	Villanden som hovedmetafor	57
6.4.8	Loftet som symbolikkens hus.....	59
6.4.9	Oppsummerende bemerkninger om symbolikken og det mytiske	59
6.5	MODERNITETENS FENGSEL	61
6.5.1	Dyrene	61
6.5.2	Arv.....	62
6.5.3	Arven og dyrene	62
6.5.4	Stakittene.....	62
6.5.5	Noen tanker rundt modernitetens fengsel.....	64
6.6	VILDANDEN SOM TRAGIKOMEDIE.....	67
6.6.1	Hjalmar som det tragikomiske sentrum	68
6.6.2	Hjalmar og Hedvigs tragikomiske forhold.....	70
6.6.3	Kammerherren og ironien	71

6.6.4 Tragikomediens og ironiens funksjon i <i>Vildanden</i>	72
6.7 DET MODERNE MENNESKE	75
6.7.1 Hedvig – det uskyldige barnet.....	75
6.7.2 Doktor Relling og vitenskapen.....	77
6.7.3 Kandidat Molvik og den fortapte tro.....	78
6.7.4 Grosserer Werle og materialismen.....	80
6.7.5 Fru Sørby.....	81
6.7.6 Gregers Werle og idealismen.....	84
6.7.7 Gamle Ekdal og virkelighetsflukten.....	86
6.7.8 Moderne mennesker, moderne verden	87
7. AVSLUTNING – REFLEKSJONER MOT EN HELHETLIG FORSTÅELSE.....	89
7.1 MODERNISMEN SOM EN NY DIMENSJON	89
7.2 EN INDRE OG EN YTRE VIRKELIGHET	90
7.3 VILDANDEN SITT INDISIUM.....	90
7.4 TRØNDELAG TEATER SIN FREMSTILLING AV <i>VILDANDEN</i>	91
8. LITTERATURLISTE	92

1. Innledning

Så lenge jeg kan huske har jeg vært glad i å dypdykke i bøker for å se om det finnes mer bak det som først møter øyet. Gjennom å finne de skjulte meningene som gjemmer seg under overflaten av en tekst, åpnes en helt ny verden opp, individuell for hver og en som oppdager den. I teateret ser jeg denne underliggende verden som noe helt spesielt og unikt. Teateret oppleves nærmest som en bearbeidelse og en visualisering av andre sine tanker, noe som vil supplere betydningen av den originale ideen. Å se nærmere på hvordan dette kan gjøres gjennom dramatikk som inngangsportal fra litteraturen til teateret har derfor vært et stort ønske for meg når jeg skulle velge hva denne masteroppgaven skulle handle om. Det gjaldt bare å finne det rette dramatiske verket.

Da jeg så at *Vildanden* skulle settes opp på Trøndelag Teater, vekket det interessen min. Dette var et av de senere Ibsen-dramaene, et stykke jeg ikke hadde noe særlig forhold til og som fristet meg til å utforske det nærmere. Det er noe veldig tiltrekkende ved å gå i dybden av Ibsen. Med tiden har han blitt stemplet som en tradisjonell realist, men i sin samtid var han en del av avantgarden. Dette tilsier at det i Ibsens samtid var noe nytt og radikalt ved hans forfatterskap. I dag later det til at denne brodden ikke ses like aktuell som for 130 år siden.

Jeg har valgt å se nærmere på Ibsen og *Vildanden* fordi jeg synes det er spennende å se hvordan hans over hundre år gamle dramatikk stadig anses like aktuell og relevant – og at man hele tiden kan finne nye tolkninger og oppdage nye meninger i verkene hans. Like radikal er han kanskje ikke, men aktuell er han i hvert fall fortsatt. I anledning en eksamen på bachelornivå (DRA2001, dramaturgi og konseptarbeid ved NTNU) analyserte jeg *Lille Eyolf* (1894), noe som åpnet øynene mine for hva Ibsen sine dramaer kan romme. Det mytiske ved rottekvinnen som lokket barna i sjøen viste meg en helt ny dimensjon og en helt ny måte å forstå Ibsen på. I ettertid har jeg sett på Ibsens siste dramaer med et fascinerende blikk. Da vi ble presentert for *Vildanden* og andre sene Ibsen-dramaer i grunnskolen opplevde jeg at det var med samtidsproblematikken som inngang, og mye av dramaets tematikk gikk oss dermed forbi. Oppfattelsen min er at man må undersøke symbolikken og karakterenes psykologiske indre for å kunne få en fullstendig forståelse av den ytre handlingen i Ibsens symbolistiske dramaer. I disse dramaene er karakterenes indre og den ytre verden linket tett sammen, og må derfor sees i relasjon til hverandre. I Ibsens drama *Vildanden* mener jeg at den underliggende

meningen ligger i alt fra dialoger til scenografi, noe som betyr at det kan finnes koder i alt man ser og hører.

Da jeg bestemte meg for å benytte *Vildanden* som gjenstand for oppgaven min, visste jeg lite om verket og ingenting om forestillingen ved Trøndelag Teater. Jeg leste gjennom dramaet én gang på forhånd, og første gang jeg satte meg i salen var det med en tom notatblokk og uten forventninger. Førsteintrykket mitt var at forestillingen var veldig tro mot Ibsen sitt drama og at den var dominert av dialog. Tro mot den tradisjonelle realisten Ibsen, med andre ord. Det mytiske og underliggende lå gjemt for meg, og jeg ofret det ikke så mange tanker. Etter hvert som jeg begynte å utforske den sceniske verden ble derimot karakterenes indre og psykologiske fokus mer og mer tydelig for meg, og så var det klart: forholdet mellom det tilsynelatende og det underliggende i forestillingen måtte utforskes nærmere. Etter hvert som arbeidet gikk fremover med å avdekke dette, syntes alt forankret i Ibsen sin samtid. Jeg opplevde at det forelå en tett forbindelse mellom dramaets karakterer og samfunnet rundt dem. Dette var noe nytt for meg og noe som jeg ikke tidligere hadde sett eller oppfattet i Ibsen sine dramaer. Samfunnet utviklet seg til å bli noe nytt og moderne utover 1800-tallet, noe som åpnet opp for at det ikke lenger fantes bare én sannhet og kun ett svar. Dette inkluderer synet om at det ytre samfunnet påvirker karakterenes indre, og derfor også hva som blir oppfattet som virkelig og ikke. Alt er åpent for tolkning, akkurat som i Ibsens *Vildanden*.

1.1 Problemstilling

”Hvordan gjenspeiles Henrik Ibsens forhold til realisme og modernisme i Trøndelag Teaters forestilling *Vildanden* i 2017?”

For å kunne utforske *Vildanden* sitt forhold mellom det tilsynelatende og det underliggende bestemte jeg meg for å forankre oppgaven i retningene realisme og modernisme. Etter mitt syn ivaretar dette Ibsen sitt samtidsaspekt, noe jeg ser som elementært om man skal forstå karakterenes forhold til samfunnet. Ved å rette fokuset mot disse retningene beholdes en historisitet samtidig som en analyse av forestillingen fra 2017 vil gi et perspektiv som jeg mener er relevant for vår egen samtid. Hva jeg legger i dette vil altså være fokuset for denne oppgaven.

1.2 Avhandlingens struktur

Denne oppgaven er todelt. I den første delen vil jeg ta for meg omstendighetene for avhandlingen i form av et blikk på samfunnet i tiden *Vildanden* ble utgitt, samt redegjøre for konkrete aspekter ved realisme og modernisme som selve problemstillingen min dreier seg rundt. Redegjørelsen for retningene inngår i oppgavens teorikapittel som også tar for seg Péter Szondi sin teori om det moderne dramaets krise, samt vår egen samtids teaterforståelse, bunnet i Hans-Thies Lehmanns teori om et postdramatisk teater. Denne første oppgavedelen inneholder også et handlingsreferat av stykket.

Den andre delen av oppgaven kommer hovedsakelig til å bestå av en analyse av forestillingen. I analysen vil jeg undersøke aspekter ved *Vildanden* som jeg mener best besvarer oppgavens problemstilling. Aspektene vil være forankret i realisme og modernisme, og kommer til å omfatte hvordan retningene gjenspeiles i dramaet, 1800-tallets samfunns-innvirkning på både karakterene og dramaet som helhet, samt en redegjørelse for en tragikomisk form i dramaet. Gjennom analysedelen vil jeg aktivt anvende teoriene som jeg legger til grunn i oppgavens første del for å best mulig kunne forstå forestillingen basert på kriteriene i problemstillingen. Etter selve analysen følger en refleksjon over problemstillingen, nærmere bestemt hvordan *Vildanden* står i relasjon til 1800-tallssamfunnet og hvordan man kan si at realisme og modernisme kan si seg gjeldende i en oppsetning av dramaet i det 21. århundret. Til slutt knytter jeg sammen trådene i oppgaven til en avslutning.

1.3 Tekst og teater i fin forening

Vildanden ved Trøndelag Teater er en tekstbasert forestilling, og for ordens skyld ønsker jeg å klargjøre forholdet mellom tekst og teater i denne oppgaven. Forestillingen baseres på Ibsen sitt drama *Vildanden* og manuset er bearbeidet av instruktør Runar Hodne og teatersjef Kristian Seltun. Det er ikke gjort store endringer i Trøndelag Teaters manus foruten transformering til et lettere, mer moderne språk og fjerning av (for oppsetningen) mindre relevante dialoger. Utdrag fra Trøndelag Teaters manus kommer gjennomgående til å bli benyttet for å henvise til stykkets handling og dialog.

1.4 En indre og ytre virkelighet – noen begreper

Denne oppgaven kommer i stor grad til å omhandle forholdet mellom karakterene i stykkets indre, psykologiske virkelighet og den ytre verden. Jeg ønsker derfor å redegjøre for noen begreper jeg kommer til å benytte meg av i oppgaven. Begrepet *virkelighet* vil bli brukt om oppfattelse av den faktiske og reelle verden som omgir oss. I forlengelse av dette vil jeg bruke *virkelighetsforståelse* som et begrep på den forståelsen en karakter selv har av omverdenen. Som eksempel vil Gregers Werle sitt opphold i naturens omgivelser påvirke hans virkelighetsforståelse i det han reiser til byen med sin ideale fordring. En slik virkelighetsforståelse behøver ikke nødvendigvis være forankret i selve virkeligheten slik den fremgår av min definisjon ovenfor, men heller som en individuell forståelse av hva virkeligheten faktisk er. Som motsetning til virkelighet vil jeg bruke *illusjon* som begrep for å beskrive de mindre håndfaste, psykologiske forståelsene som fremkommer i stykket. En illusjon behøver ikke være helt adskilt fra virkeligheten, men kan bunne i en vrangforestilling av den. Illusjonene og virkelighetsforståelsene har altså sammenheng med de indre opplevelsene som karakterene kan sies å være fanget av, noe denne oppgaven vil ta for seg.

1.5 Avgrensning av oppgaven

Jeg har måttet velge bort aspekter ved forestillingen til denne oppgaven. Det er nok flere andre områder ved *Vildanden* jeg kunne valgt å fokusere på, både i forhold til Ibsens drama og forestillingen ved Trøndelag Teater. Mitt valg har vært å fokusere på noen spesifikke områder som jeg mener best støtter opp under realismen og modernismen i *Vildanden*. For å svare på min problemstilling, har jeg derfor fokusert på sider ved områdene hverdagen og loftet, tragikomedien, det mytiske og symbolistiske, samt de ulike karakterenes tilhørighet i en gryende modernitet. Gjennom disse aspektene har jeg omtalt de områdene ved forestillingen som jeg finner relevant, og det samme har jeg gjort i forhold til Ibsens drama. Grunnen til at jeg påpeker dette, er for å minne om at dette ikke er en fullstendig analyse av alle forestillingens elementer, men en analyse gjort med hensikten å svare på oppgavens problemstilling.

2. Metode

Denne oppgaven vil bære preg av hermeneutikk og forestillingsanalyse som vektleggende metode. I dette kapittelet vil jeg forklare hva disse metodene går ut på, hvordan de kommer til å benyttes i oppgaven, og hvorfor jeg finner de aktuelle. Videre vil jeg skrive litt om forskningsdesignet mitt, og hvilke slutninger jeg har tatt for å komme frem til dette resultatet.

2.1 Forestillingsanalyse

Siden denne oppgaven i stor grad er en analyse av en forestilling, vil det være naturlig å anvende forestillingsanalyse som metode. I dette underkapittelet vil jeg derfor vise til hvordan jeg går frem for å analysere selve forestillingen, samt hvilke teknikker jeg benytter meg av for å gjøre dette.

Analysen jeg kommer til å utføre, vil være forankret i de historisk grunnede retningene realisme og modernisme. Dette innebærer en *semiotisk inngang*, hvor det er fortolkningen og intensjonen bak det meningsskapende som ligger til grunn. Siden jeg har sett forestillingen fra et publikumperspektiv blir også selve *publikumsresepsjonen* (publikums oppfatning) et naturlig fokus (Eigtved, 2010, s. 13). Siden forestillingen jeg skal analysere i dramaturgisk forståelse er nokså tradisjonell i utgangspunktet, vil jeg bruke det Eigtved kaller *betydningsmodellen* som mitt utgangspunkt. Denne modellen baserer seg på tegnlære for å undersøke tings betydning – noe man absolutt må gjøre når man forholder seg til et ibsens drama (Eigtved 2010, s. 107, 115). Betydningsmodellens analysegrunnlag retter fokuset mot tegnene brukt i forestillingen og drar også inn konteksten, noe som vil være relevant med tanke på realismens og modernismens historiske og kulturelle forankring (Eigtved, 2010, s. 110).

Ifølge Eigtved finner analysen av konteksten sted på tre forskjellige plan; et direkte plan som blant annet gjennom spillestil, et subtilt plan av overordnede koder, og et historisk plan med tanke på tekstens tilblivelseskontekst. Analysen som helhet, har i følge Eigtved også tre plan;

- Manifestasjonsplanet (beskrivelsesplanet)
- Transformasjonsplanet (forestillingens tematiske sammenheng)
- Genereringsplanet (relasjoner med samfunnet)

(Eigtved, 2010, s. 110-112).

Det *analytiske greb* bliver altså: at tage udgangspunkt i en beskrivelse af forestillingen, at se på hvordan elementernes betydning kan transformeres til en helhedsforståelse, en tematik, og endelig analysere forestillingens overordnede betydning gennem en undersøgelse af dens relation til det omgivende samfund. Dette sidste sker med afsæt i spørgsmålet: Hvad i det omliggende samfund har frembragt denne forestilling, altså genereret dens betydning (heraf betegnelsen ”generationsplan”)? (Eigtved, 2010, s. 112).

De tre planene i kontekstanalysen, den helhetlige analysen og det analytiske grepet som Eigtved viser til i dette sitatet, vil være viktig for å kunne danne et bilde av *Vildanden* og dermed også svare på denne oppgavens problemstilling. Før jeg går videre til en forståelse av hermeneutikk, vil jeg likevel påpeke at denne oppgaven ikke på noen måte vil bruke betydningsmodellen som et skjema eller pekepinn for hvordan analysen formes. Formålet mitt med å vise frem betydningsmodellen som en del av det metodiske kapittelet er å danne et utgangspunkt – både for meg selv og den som leser – slik at vi har en felles forståelse for hva jeg ønsker å vektlegge i denne oppgaven.

2.2 Hermeneutikk

Hermeneutikk er læren om fortolkning. Ordet *fortolkning* kan forstås som begripelse av mening og kan være knyttet til en handlings konkrete mål og situasjonsoppfattelse, samt at ordet også kan knyttes til konteksten som en handling og et uttrykk opptrer i (Pahuus, 2012 s. 145). En slik fortolkningsprosess vil foregå i en slags sirkelbevegelse mellom forståelsen av selve forestillingen og den større sammenhengen som den inngår i. Siden selve oppgaven min vil ta utgangspunkt i en analyse av en forestilling basert på et over 130 år gammelt teaterstykke, vil forståelse av retningene realisme og modernisme og samfunnet disse retningene oppsto i, være av stor relevans. Slik vil det dannes en *hermeneutisk sirkel* mellom disse forståelsene (Pahuus, 2012, s. 147, 141).

”Teksten betragtes [...] som et delement i større helheder, således at fortolkningen af teksten bliver en cirkelbevægelse mellem forståelse af teksten og forståelse af disse større helheder” (Pahuus, 2012, s. 147). En hermeneutisk sirkel vil altså omfatte selve forestillingen

og alle dens deler, samt andre omliggende faktorer som vil inngå i denne oppgaven – slik som samfunnsmessige omstendigheter rundt dramaet *Vildanden*, Ibsen og hans samtid.

2.3 Forskningsdesign

Arbeidet med denne oppgaven startet i september 2017. Som jeg skrev innledningsvis har jeg lenge vært opptatt av å søke etter de skjulte meningene en tekst eller annen type kunst kan formidle. En slik oppgave, fordypet i forestillingsanalysen og hermeneutikkens univers, virker derfor naturlig som masteroppgave. Men, selv om dette lå klart for meg, var det ikke klart hvordan jeg skulle gjøre det, eller med hvilket utgangspunkt jeg skulle gå frem. Jeg vurderte å se på flere dramatiske verk og forestillinger, men etter hvert falt valget på Trøndelag Teaters *Vildanden*. Det var mange grunner til dette. Noen av de var praktiske – som at forestillingen ble spilt i Trondheim over en lengre periode og at den var basert på et kjent og tilgjengelig drama. Noen av de var personlige – for hvordan kan en hobby-dekoder ikke like Ibsens symbolistiske univers? Jeg har lest mye Ibsen både på eget initiativ og arbeidet med dramatikken hans på bachelornivå. *Vildanden* har jeg likevel ikke hatt så stort forhold til. Dette så jeg på som en fordel, siden jeg derfor kunne forholde meg til dramaet og forestillingen med blanke ark, og lære i takt med oppgavens utvikling. Jeg leste gjennom stykket én gang før jeg så forestillingen, og laget meg en liten liste over inntrykk jeg fikk underveis. Jeg fulgte oppsetningen nøye, og så flere forestillinger i spilleperioden fra september til november. Mer nøyaktig så jeg forestillingen seks ganger i september og fem ganger i november – elleve ganger til sammen. Gjennom pausen jeg hadde fra forestillingsbesøkene i oktober, fikk jeg laget meg en ramme for analysen og finne spesifikke temaer jeg ønsket å se på i neste runde. I denne perioden leste jeg meg opp på Ibsen og jeg leste også flere analyser av *Vildanden* slik at jeg hadde en oppfattelse av de ulike måtene å forstå dramaet på.

Gjennom de elleve gangene jeg så forestillingen hadde jeg ulike ting jeg ønsket å rette fokuset mot. Blant annet var det scenografiske elementet stakitt et eksempel på noe jeg brukte tid på å undersøke. Jeg skrev ned ting jeg ble gjort oppmerksom på underveis i forestillingen, og etter hvert ble dette gjort mer og mer systematisk. Mellom de to periodene jeg så forestillingene, ble jeg også mer bevisst på hva jeg måtte fokusere på i neste forestillingsrunde. Jeg så forestillingen på nye måter, og forsto sammenhenger som jeg tidligere opplevde som rare eller unødvendige, slik som for eksempel kandidat Molviks rolle i stykket. Under den første

forestillingsfasen undret jeg meg over hans tilstedeværelse og funksjon (både i stykket og forestillingen som sådan). Jeg diskuterte ofte forestillingen med andre som hadde sett den, og Molvik var noe vi ofte kom tilbake til. Når jeg så startet min andre forestillingsrunde, gikk det et lys opp for meg – troen er ikke like viktig lenger i det nye samfunnet! Slike åpenbaringer kom etter hvert på løpende bånd, noe som vitner om at å se forestillingen mange ganger har vist seg å være fordelaktig. Jeg kunne selvsagt ha tilegnet meg slike ”åpenbaringer” gjennom analysene jeg har lest av dramaet også, men det ligger en egen gevinst i å forstå det gjennom selve objektet jeg skal fortolke. Denne oppgaven skal jo være *min* analyse av akkurat *denne* forestillingen.

Da forestillingsperioden hadde nådd sin slutt, systematiserte jeg alle mine notater og la de fra meg for en periode. Jeg var fortsatt ikke helt viss om hvilken inngang og problemstilling selve oppgaven skulle ha. Etter hvert ble det imidlertid klart for meg at det var forankringen i samfunnet og dette spennende rommet mellom den ytre realismen og det bakenforliggende og mytiske som trigget meg. Dette førte altså til at jeg ville undersøke *Vildanden* i lys av realisme og modernisme og spenningen mellom disse retningene i stykkets kontekst. Dermed var jeg i gang, og denne oppgaven er resultatet.

3. Om *Vildanden* – et handlingsreferat

Gjennom oppgavens analysedel kommer jeg til å undersøke bruddstykker av handlingen og forestillingselementene. På disse stedene vil jeg vise til hvor vi befinner oss, slik at det skal være oversiktlig og lett å vite hva jeg henviser til. Før jeg går løs på selve oppgaven og dypper i *Vildanden*, vil jeg for ordens skyld gjenfortelle handlingen i stykket slik at det skal bli enklere å henge med. Nedenfor følger derfor et handlingsreferat fra forestillingen ved Trøndelag Teater.

Forestillingen *Vildanden* begynner hjemme i grosserer Werles herskapshus. Gamle Ekdal er på vei forbi for å hente noe papirarbeid og kikker på hva som foregår der inne. Sønnen hans, Hjalmar Ekdal, er invitert hit i et middagsselskap som er arrangert til ære for grossererens sønn, Gregers. Her gjenopptar Gregers og Hjalmar kontakten etter mange år, da Gregers i lang tid har vært bosatt på Højdalsverket. Højdalsverket er et skogbruk som grosserer Werle tidligere drev sammen med Hjalmar far, inntil gamle Ekdal ble satt i fengsel for å drive ulovlig hogst på statens grunn. Grossererens derimot, ble frikjent. Dette resulterte i at familien Ekdal gjennomgikk et sosialt og økonomisk fall, og gamle Ekdal mistet sin militære tittel som løytnant. I ettertid har grossererens hjulpet Hjalmar med å bli fotograf, og bidratt med å finne ham både kone og hjem.

Under middagsselskapet forteller Hjalmar til Greger hva som har skjedd i alle disse årene han har vært borte. Her får vi vite at Hjalmar har en kone, Gina, og at de har et snart 14 år gammelt barn sammen, Hedvig. Han forteller at han nå livnærer seg som fotograf og at de bor i en leilighet med atelier inne i byen sammen med Hjalmar far. Etter at Hjalmar er reist hjem, konfronterer Gregers faren sin, grosserer Werle, med å ikke ha fortalt ham om den nye situasjonen til ungdomsvennen Hjalmar. Grossererens forklarer sønnen at han bare har skaffet gamle Ekdal skrivearbeid fra kontoret, noe han betaler langt mer for enn hva arbeidet er verdt. Gregers spør så faren om han har bokført hvor mye det kostet å la Hjalmar lære å fotografere, og stiller spørsmålstegn ved at grossererens ikke sa ifra til ham om at det var deres tidligere hushjelp som Hjalmar skulle gifte seg med. Werle svarer at han ikke trodde at Gregers ville interessere seg for dette, noe Gregers sier han ikke gjør og parerer med at han tror at faren selv kanskje har interessert seg litt for mye om Gina. Ut av denne diskusjonen får vi vite at Gregers mener faren kan ha hatt baktanker med all hjelpen han har gitt til familien Ekdal.

Like etter forteller grosserereren at han har tenkt til å gifte seg med sin husbestyrerinne, fru Sørby, og at han ønsker at Gregers skal overta firmaet her i byen, så kan han selv og fru Sørby reise opp til Højdalsverket. Gregers oppfatter da at middagsselskapet til ære for ham bare var et påskudd for å få ham hjem for å anerkjenne dette giftermålet mellom faren og fru Sørby.

GREGERS

I anledning Fru Sørby skal det stelles i stand familieliv her i huset. Tablå mellom far og sønn! Det blir noe nytt det! For det vil jo unektelig ta seg godt ut når man kan fortelle at sønnen – på pietetens vinger – har skyndet seg hjem til den aldrende fars bryllupsfest. Hva blir det så igjen av alle ryktene om hva den avdøde måtte lide og holde ut? Ikke et fnugg. Hennes sønn legger dem jo døde.

WERLE

Gregers – jeg tror ikke det finnes den mann i verden du har mer imot enn meg.

GREGERS

Jeg har sett deg på for nært hold.

WERLE

Du har sett meg med din mors øyne. Men du skal huske på at de øynene var – omtåket i blant.

GREGERS

Men hvem bærer skylden for mors ulykkelige svakhet? Det gjør du og alle disse -! Den siste av dem var dette kvinnemennesket som Hjalmar Ekdal ble spleiset sammen med når du ikke lenger –

WERLE

Ord ut og ord inn som om jeg hørte din mor.

GREGERS

(uten å se på ham)

Og der sitter han nå, han med sitt store troskyldige barnesinn midt i bedraget, og vet ikke at det han kaller sitt hjem, er bygget på en løgn. Når jeg ser tilbake på din ferd, er det som om jeg så ut over en slagmark med knuste menneskeskjebner.

WERLE

Jeg tror nesten at kløften er for stor mellom oss to.

GREGERS

Det har jeg sett. Derfor tar jeg min hatt og går. For nå øyner jeg endelig en oppgave å leve for

(Ibsen, 2017, s. 23-25)

Første akt fungerer som en eksposisjon hvor fortiden nøstes opp for oss. Når Gregers reiser fra farens hjem og andre akt starter, presenteres familien Ekdals atelier for oss, og det er her i Ekdalfamilien sin leilighet at resten av stykkets fire akter skal utspille seg. Her ser vi Hedvig sitte og lese i en bok mens moren, Gina, bretter sammen klær. Etter hvert kommer gamle Ekdal hjem med papirarbeidet under armen og en flaske alkohol gjemt bak ryggen, som han fikk med seg av fru Sørby. Like etterpå kommer Hjalmar hjem og forteller om festligheten

han har deltatt på. Hedvig er veldig spent, for faren har lovet å ta med en overraskelse hjem til henne, noe han har glemt. Hjalmar beklager seg og setter seg etter hvert ned med Gina og Hedvig i sofaen, og begynner å spille fløyte. Fløytespillingen blir avbrutt av at Gregers banker på døren og spør om husly. Familien Ekdal har et ekstra værelse, og Hjalmar er ivrig etter å la vennen bo der. Gina er mer tilbakeholden, men aksepterer at Gregers kan overnatte der. Gregers hilser på Hedvig for første gang og mens hun er ute for å hente øl og smørbrød, blir han fortalt at hun er i ferd med å miste synet sitt. Foreldrene vil ikke at datteren skal vite dette, og holder det derfor hemmelig. Etterpå viser Hedvig og gamle Ekdal loftsrommet som de har bak atelieret til Gregers. Han blir overrasket over å se at det befinner seg dyr der inne – duer, høns, kaniner og en villand. Sistnevnte er Hedvig sin, og Gregers blir fortalt at det er hans egen far, grosserer Werle, som har gitt den til henne etter at han kom i skade for å skadeskyte den og Werles hund reddet den opp fra havets bunn.

Tredje akt starter i morgentimene neste dag, og vi ser Hedvig ta over retusjeringsarbeidet fra faren, slik at han og gamle Ekdal kan gå inn på loftsrommet for å jakte og fikse vantrauet til villanden. Gregers kommer inn i atelieret og engasjerer Hedvig i prat om loftsrommet og hvilke ønsker hun har for fremtiden. Gregers blir skremt av at et skudd blir avfyrt inne på loftet, og Hjalmar kommer inn igjen i atelieret. Han og Gregers setter seg ned for å prate sammen. Hjalmar forteller ham at det er Gina som styrer de løpende forrestningene og at han selv arbeider med en oppfinnelse som han ønsker at skal vekke det ekdalske navnet til ære og verdighet igjen.

Like etter er det frokost, og leilighetens beboere får besøk av doktor Relling og kandidat Molvik som bor nedenunder. Det viser seg at Relling og Gregers kjenner til hverandre fra Høydalsverket, og de er ikke spesielt begeistret for å møtes. Alle sammen setter seg ned og nyter et godt måltid, frem til Gregers og Relling begynner å kjekle. Kandidat Molvik er bakfull, og blir dårlig og reiser igjen nesten med det samme han er kommet. Like etter frokosten kommer grosserereren bankende på døren og spør om å få prate med sønnen sin alene. De andre går inn på loftsværelset og spionerer ut på samtalen som foregår i atelieret. Grosserereren er kommet for å bønnfalle Gregers om å komme tilbake til ham og firmaet. Gregers derimot, er fast bestemt på at han har en jobb å gjøre med å åpne Hjalmar sine øyne, slik at han kan se situasjonen slik den ”virkelig er”. Etter denne samtalen spør Gregers om Hjalmar vil gå en tur med ham. Gina forsøker å stoppe dem, men Hjalmar mener han bør

følge vennens ønsker siden han nå har det så tungt. Mens de er ute, steller Gina og Hedvig i stand til bursdagsfeiring, for neste dag fyller Hedvig 14 år.

Fjerde akt starter med at Hjalmar kommer inn igjen fra turen med Greger. Hjalmar er nå fast bestemt på å gjøre alt fotograf-arbeidet selv og han påstår han aldri vil sette en fot inne på loftet fra ”i morgen av”. Hedvig minner faren på at neste dag er bursdagen hennes, og at han har lovet henne å fikse vanntrauet.

HJALMAR

Det er sant. Så fra i overmorgen da. Den fordømte villanden skulle jeg helst ha lyst til å vri halsen om på!

HEDVIG

Villanden!

GINA

Det er det verste jeg har hørt!

HEDVIG

(rusker i ham)

Nei men, far, - det er jo min villand!

HJALMAR

Derfor gjør jeg det heller ikke. Jeg har ikke hjerte til det. Der er visse krav -. Hva skal jeg kalle det? La meg si – ideale krav, - visse fordringer, som en mann ikke kan sette til side uten at han tar skade på sin sjel

(Ibsen, 2017, s. 113-114).

Etter dette lille utbruddet får Hedvig beskjed om å gå seg en tur, og Hjalmar konfronterer Gina med at hun får ”pengene til å strekke merkverdig langt”. Han spør om det er sant at det var et forhold mellom henne og grosserereren når hun tjente i huset. Gina innrømmer at det var noe mellom dem etter at hun hadde sluttet i tjeneste der, noe som leder Hjalmar til å innse at alt han eier og har kjært er takket være grosserer Werle. Gina forsøker å få Hjalmar til å se hvor bra de har det sammen, men Hjalmar mener at alt er forbi. Like etter kommer Gregers lystig inn i atelieret og spør om de har snakket sammen. Han blir møtt av Gina og Hjalmars dystre miner, og Gregers forstår ingenting.

GREGERS

Jeg hadde ventet at når jeg kom inn døren, så skulle forklarelsens lys slå meg i møte fra både mann og hustru. Og så ser jeg ikke annet enn dette dumpe, tunge, triste – For der er da vel ikke noe i verden som kan lignede med *det* å ha tilgivelse for en feilende og løfte henne opp til seg i kjærlighet *(Ibsen, 2017, s. 121).*

Like etter kommer Relling inn og spør Gregers hva han har fore. Han stiller spørsmålstegn ved om ikke Ekdals ekteskap er godt nok som det er, og advarer Gina og Hjalmar mot å dra Hedvig inn i krangelen.

RELLING

Ja, Hedvig får dere vers'go se å holde utenfor. Dere to er voksne mennesker; dere får i guds navn kludre og klusse med deres forhold hvis dere har lyst til det. Men Hedvig skal dere fare varsomt med, sier jeg; ellers kan dere komme til å gjøre en ulykke på henne (Ibsen, 2017, s. 123).

Fru Sørby kommer rett etterpå for å si farvel til Gina før hun reiser til Høydal. Gregers informerer de andre spydig om at hun og grossererens skal gifte seg. Gina blir glad når hun hører disse nyhetene, og Relling blir smått lei seg. Han annonserer at han skal dra ut på byen med Molvik den kvelden, og inviterer Hjalmar til å bli med. Gregers har lyttet interessert til en samtale mellom fru Sørby og doktoren, og forstår at det har vært noe mellom dem en gang i tiden. Han spør om ikke hun er redd for at han skal fortelle faren sin om dette. Fru Sørby svarer at hun selv har sagt det til grossererens, og at de ikke har noen hemmeligheter for hverandre. Hun nevner også at hun kommer til å måtte hjelpe grossererens mye fremover, da han er i ferd med å bli blind. Fru Sørby reiser sin vei, og like etter kommer Hedvig glad inn med et gavebrev fra henne, som hun møtte på vei ut. Hjalmar registrerer at det er grossererens håndskrift på brevet, og Hedvig og faren blir enig om å åpne det nå, selv om Gina mener det kan vente til i morgen. I brevet står det at gamle Ekdal kan heve hundre kroner månedlig uten å arbeide for det, og at gaven etter hvert skal gå over på Hedvig.

HEDVIG

Tenk – alle de pengene jeg får!

(rusker i ham)

Far, far, er du ikke glad -?

HJALMAR

(unnviker henne)

Glad!

(går om på gulvet)

Hedvig er det; hun er det han tilgodeser så rikelig!

GINA

Ja, for det er jo Hedvig, som har bursdag –

HEDVIG

Og du får det jo allikevel, far! Jeg vil jo gi alle pengene til deg og mor.

HJALMAR

Til mor, ja! Der har vi det (Ibsen, 2017, s. 136-137).

Hedvig skjønner ikke hva som er i veien, og moren ber henne gå ut på kjøkkenet. Hjalmar spør Gina om Hedvig har rett til å leve under hans tak. Gina sier at hun ikke vet om Hedvig er Hjalmar eller grosserer Werle sitt barn. Gregers ber Hjalmar om å tenke seg om før han handler, men Hjalmar tar i stedet på seg ytterjakken og skal til å gå. Hedvig kommer inn igjen, men faren sier at han ikke ønsker å se henne mer, og går sin vei. Hedvig blir stående igjen gråtende og uforstående med Gregers mens Gina springer etter Hjalmar. Hedvig forteller Gregers at faren har sagt at han vil vri halsen om på villanden, og han gir henne en idé om at hun kan vise faren hvor glad hun er i ham ved å ofre villanden. Hedvig sier seg enig med Gregers, og bestemmer seg for at hun skal spørre bestefaren om å skyte villanden for henne.

Femte og siste akt starter med at en sliten og bakfull Relling kommer inn og forteller at Hjalmar er nede hos ham og Molvik. Gregers trekker Relling til side, og spør ham om han ikke kan forklare hva som foregår med Hjalmar. Relling påpeker at Gregers er en syk mann, noe som hindrer ham i å forstå hvordan Hjalmar egentlig har det.

RELLING

Ja. Du lider av et komplisert tilfelle. Først er det denne brysomme rettskaffenhetsfeberen; og så det som verre er, - alltid går du og ørsker i tilbedelsesdelirium; alltid skal du ha noe å beundre utenfor dine egne greier. Men du tar så skammelig feil av de store vidunderfluene som du tror du ser og hører rundt deg. Du er nok en gang kommet inn i en husmansstue med den ideale fordringen; men her bor ikke solvente folk (Ibsen, 2017, s 153).

Relling forklarer at det også er flere i huset som er syke, deriblant Hjalmar og kandidat Molvik. Kuren, mener Relling, er å holde livsløgnen oppe i dem. Han går ned igjen for å se til Hjalmar, som etter hvert kommer opp igjen til atelieret sitt for å hente tingene sine. Hedvig kommer stormende inn for å hilse på faren, men han vil fortsatt ikke snakke med eller se henne, og sier han ”bes skånes for uvedkommende”. Gina kommer med et brett med kaffe og smørbrød til ham, men Hjalmar sier han ikke vil ha noe. Mens de to sitter og prater sammen, smyger Hedvig med seg pistolen og lister seg inn på loftsrommet. Hjalmar sier til Gina at han ønsker å ta med seg pistolen, men når de ikke kan finne den, konkluderer de med at det er gamle Ekdal som må ha tatt den med seg inn på loftet for å jakte litt. Gina forsøker å overtale Hjalmar til å bli værende hos dem, i hvert fall for en liten stund til han finner noe bedre, men Hjalmar nekter. Hun går for å pakke sammen sakene hans, og Gregers kommer inn i atelieret. Han forsøker å overtale Hjalmar til å bli værende, men han nekter og sier at det er Hedvig

som står i veien for ham, at hun sikkert aldri har vært glad i ham. Under samtalen poengterer Hjalmar at villanden ”skrepper” inne på loftet og at faren hans er der inne på jakt. Når Gregers hører dette, lysner han til, og sier til Hjalmar at han nok skal få bevis på at Hedvig er glad i ham likevel. Hjalmar blir ikke overbevist. Slik han ser det har det hele vært et komplott mot ham, og tenker at grossererens og fru Sørby kommer til å ta fra ham Hedvig når som helst.

GREGERS

Aldri i verden går Hedvig fra deg.

HJALMAR

Vær du ikke så viss på det. Dersom de står og vifter etter henne med fulle hender? Jeg som ville satt min høyeste lykke i å ta henne varsomt ved hånden og lede henne som man leder et mørkeredd barn gjennom et stort øde rom! Den fattige fotografen oppe i loftsleiligheten har aldri vært noe helt og fullt for henne. Hun har bare listelig sørget for å stå på en god fot med ham så lenge til tiden kom.

GREGERS

Dette her tror du ikke selv, Hjalmar.

HJALMAR

Det forferdelige er jo nettopp at jeg ikke vet hva jeg skal tro!

Et pistolskudd høres inne på loftet

(Ibsen, 2017, s. 175-176).

Når skuddet høres blir Gregers ivrig. Han forteller Hjalmar om Hedvigs offerhandling, at hun ville skyte villanden for å vise faren hvor mye hun holder av ham. Dette later til å løsne noe i Hjalmar, og han spør Gina om hvor hun er hen. Han ønsker å finne henne slik at han kan fortelle hvor glad han er i henne, ”nå skal alt bli bra”. Gamle Ekdal kommer inn i atelieret fra rommet sitt, og de andre blir forbauset. Etter hvert går det opp for dem at Hedvig selv må ha skutt villanden, og de skynder seg til loftsrommet. Der finner de Hedvig liggende på gulvet, med pistolen fastklemt mellom fingrene. De roper etter Relling og drar med seg Hedvig ut av loftsrommet og inn i atelieret. Doktor Relling kommer stormende inn med Molvik i hælene. Relling konstaterer at Hedvig er død, og alle samler seg rundt henne.

RELLING

Ladningen har svidd kjolelivet. Hun må ha trykket pistolen like imot brystet og fyrt av.

GREGERS

Hedvig er ikke død forgjeves. Så du hvordan sorgen frigjorde det storslagne i ham?

RELLING

Storslagne blir de fleste når de står i sorg ved et lik. Men hvor lenge tror du den herligheten varer hos *ham*?

GREGERS

Skulle ikke den vare og vokse for livet!

RELLING

Innen trekvart år er lille Hedvig ikke annet enn et vakkert deklamasjonstema for ham.

GREGERS

Og det tør du si om Hjalmar!

RELLING

Vi får snakkes ved når det første gresset er visnet på hennes grav. Da kan du få høre ham gulpe opp om ”det faderhjertet for tidlig frarevne barn”; da skal du få se ham sylte seg inn i bevegethet og i selvbeundring og i selvmedlidenhet.

GREGERS

Hvis *du* har rett, og *jeg* feil, så er ikke livet verdt å leve (Ibsen, 2017, s. 188-189).

Forestillingen avsluttes med at kandidat Molvik åpner et bursdagskort som spiller av melodien til ”Happy Birthday To You”.

4. Samfunnsmessig kontekst for *Vildanden* (1884)

1800-tallet var preget av store utviklinger i samfunnet, mye grunnet økt industrialisering og teknologisering. Disse utviklingene skapte grunnlaget for en modernisering av både landbruk og verkstedsindustri, noe som gjorde at Norge begynte å nærme seg et moderne industri- og classesamfunn (Andersen, 2001, s. 201). Slike forandringer fant sted i hele Europa, og som konsekvens ble folk trukket mot byene for å få seg jobb. Dette kommer til uttrykk i både samfunnet og kunsten i samtiden (Haarberg, Selboe & Aarseth, 2007, s. 343). De store forandringene i samfunnet ble gjerne tatt offentlig opp, og gjennom kunst og litteratur ble debattene både heftige og viktige. Blant annet ble seksualmoral og kvinnens stilling i samfunnet noen av debattrøttene, noe som også kan ses i mye av Ibsens diktning. Den tidligere så standhaftige, religiøse litteraturen mistet nå mye av sin relevans gjennom modernitetens fremvekst, og folk begynte å ty mer til det vitenskapelige grunnet folkeopplysningstanken (Andersen, 2001, s. 203). I Norge hadde mye av den offentlige debatten grunnlag i *det moderne gjennombrudd*, en betegnelse som var brukt om den samfunnsengasjerte problemlitteraturbevegelsen på 1870- og 1880-tallet. Det var den danske kritikeren Georg Brandes som sto i spissen for dette, og Ibsen er ansett som en god bidragsyter. Det er altså det liberale samfunn som ser dagens lys i Norge på denne tiden, noe som kommer til uttrykk i *Vildanden*. I dette dramaet ser man tydelig hvordan forholdet mellom idealer og realiteter påvirker hverandre, noe som synliggjør hvordan samfunnet og det psykiske glir inn i hverandre (Andersen, 2001, s. 100-103).

Byen ses gjerne som et sentrum for 1800-tallets nye samfunn. Ibsen selv bodde i eksil i mang en storby, og det er stor sannsynlighet for at han har blitt påvirket av de store omstruktureringene som fant sted i disse. Som jeg forsøker å vise i denne oppgaven, har også denne moderniseringen og byfølelsen preget dramaene til Ibsen, samt karakterene i de. Byene blir større og mer folkerike med den økende industrialiseringen og teknologiutviklingen, og dette legger grunnlaget for en modernitet. Ibsen skrev *Vildanden* mens han oppholdt seg i Tyskland, og han var derfor tett innpå både forurensning og skitne byer – altså den ødelagte og raserte naturen. Selve motsetningen mellom kultur og natur blir som følge av dette et stort tema i stykket (Haarberg et al., 2007, 343-344). De nye teknologiene i samtiden åpnet opp for en økende globalisering gjennom kommunikasjons- og transportmidler, noe som førte til at folk følte seg små i den større sammenhengen som omga dem (Berghaus, 2005, s. 1-

2). Rundt 1880-tallet, altså samtidig som *Vildanden* så dagens lys, var det derfor et faktum at Europa hadde gått gjennom en stor transformasjon for å bli en moderne sivilisasjon.

4.1 Henrik Ibsen

Henrik Johan Ibsen (1828-1906) regnes som en av de største dramatikerne gjennom tidene. Han er velkjent for sine dramaer og deres måte å sette problemer under debatt, slik som det blant annet er gjort i *Et dukkehjem* (1879) og *Gengangere* (1881). Han forbindes gjerne med titteskapsteateret og det borgerlige drama, og i våre samtidsøyne er nok derfor den gjengse oppfatningen at Ibsen er en tradisjonell dramatiker og en dyrker av det realistiske teater. Men, Ibsen var i sin tid en del av avantgarden, og har bidratt til å revitalisere teateret som samfunnsinstitusjon og litterær sjanger (Helland & Wærp, 2011, s. 28-29).

Ibsen produserte dramaer gjennom hele andre halvdel av 1800-tallet; hans første stykke, *Catilina*, ble skrevet i 1850, og hans siste stykke, *Når vi døde vågner*, ble skrevet i 1899. Gjennom sitt forfatterskap er han derfor vitne til store forandringer i samfunnet så vel som kunsten, og hans stil forandrer seg betydelig gjennom disse 50 årene. Forfatterskapet hans kan derfor deles inn i tre deler;

- Et nasjonalistisk prosjekt
- Realisme som setter problemer under debatt
- En symbolistisk og psykologiserende del

(Andersen, 2001, s. 199).

På 1880-tallet, når *Vildanden* ble skrevet, var Ibsen på toppen av sin karriere, og han kan sies å være en av frontfigurene for den gryende modernismen (Andersen, 2001, s. 199-200). Dette mener jeg at kan begrunnes med at Ibsen gjennom sine tre faser kan sies å ha kreert en verden forbi den reelle og inn i det mytiske, noe denne oppgaven kommer til å ta for seg. I hans første fase, det nasjonalistiske prosjektet, ses antikke myter gjennom blant annet *Peer Gynts* Dovregubben, mens i hans siste symbolistiske fase gjøres dette på en mer underliggende måte, hvor realismen også er ivaretatt (Johnston, 1975, s. 12).

I følge Per Thomas Andersen avslører Ibsen en overfladisk fasade og skaper grunnlag for en dypere psykologisk erkjennelse gjennom sin dramatik. I stykkene hans vil man gjerne finne blandingen av meningsunderskudd og betydningsoverskudd, som jeg mener er fine termer for å beskrive Ibsens skrivestil. I stykkene hans oppfatter jeg det nemlig slik at alt har en

betydning, mens man selv må finne *meningen*, da denne gjerne er av subjektiv karakter. Disse termene inviterer slik til at alt vil kunne bli stilt under tvil – skepsis er en integrert del av det virkelighetsbildet som Ibsen skaper (Andersen, 2001, s. 235).

4.2 *Vildanden*

Vildanden ble skrevet i 1884, altså mellom *En folkefiende* (1882) og *Rosmersholm* (1886). Stykket anses gjerne for å være Ibsen sitt første symbolistiske verk, og markerer starten på en ny og tredje periode i diktningen hans. Grunnet den store symbolbruken høstet han mye kritikk i samtiden, da symbolikken for mange var noe nytt og uforståelig. Folk var ikke vant med det underlige og virkelighetsfjerne aspektet i Ibsens diktning på denne tiden – de var vant med realismens portrettering av det dagligdagse og virkelighetsnære. I tillegg var det vanskelig for publikum å oppfatte noen enhetlig svar og betydning i *Vildanden*. Kritikerne var uenige, og samtiden lot ikke til å forstå seg på den symbolistiske tyngden i stykket (Høst, 1967, s. 32-33). Det er etter mitt syn tydelig at Ibsen med dette stykket legger nye elementer til grunn for hva teater kan være. Jeg oppfatter stykket som forankret med en fot innenfor realismen og en annen i modernismen, to retninger som har ulike syn på hvordan virkelighet kan og bør fremstilles. Hva som innebefattes i denne påstanden vil behandles i neste kapittel.

5. Teorikapittel

I dette kapitlet vil jeg legge til grunn noen nødvendige teoretiske aspekter for denne oppgaven. Dette innebærer en grundigere utredning av realismen og modernismen, siden det er disse retningene som kommer til å danne rammen for hva denne oppgaven problematiserer. Kapitlet vil videre gjøre rede for Péter Szondis teori om *dramaets krise*, som i forbindelse med bruken av realisme og modernisme kommer til å få en viktig funksjon. Szondis teori omhandler en oppløsning av sammenstillingen *form og innhold*, noe som fra Ibsens diktning av skulle vise seg å bli problematisk i forhold til teaterets krav om å ha en absolutt, fiksjonell ramme. Som en videreføring av denne teorien, vil den siste delen av kapitlet vise noen nye forståelser av teaterfeltet. Dette vil bli gjort gjennom retningen postmodernisme og teoretikeren Hans-Thies Lehmann og hans teori om det *postdramatiske teater*. Dette mener jeg at vil være et relevant samtidsaspekt i møte med *Vildanden* som forestilling anno 2017, og noe jeg benytter meg av for å vise hvordan teksten etter hvert blir sidestilt med andre virkemidler i en scenisk oppføring.

5.1 Realisme

Realismen som tendens grodde frem på midten av 1800-tallet gjennom et ønske om å kunne etterlikne virkeligheten på en tydeligere og mer realistisk måte enn tidligere. Den bryter med romantikkens konvensjoner om skjønnhet og harmoni, og søker i stedet å portrettere det sanne og virkelige (Haarberg et al., 2007, s. 379). På generell basis regnes realismebegrepet som knyttet til tidsrommet 1830-1890 i Europa, mens begrepet i Norden er benyttet fra det moderne gjennombruddets tid, altså i 1870-1880-årene (Andersen, 2001, s. 213).

Det som gjerne kjennetegner realisme i teateret, er at publikum opplever den som overbevisende gjennom sine karakterer, sitt innhold, sin kontekst og den verden som forestillingen finner sted i. Den skal gi muligheten til gjenkjennelse og identifisering med karakterene gjennom et logisk årsak-virkning-forhold (Foster, 2016, s. 118). Realismen forbindes ofte med det borgerlige drama og titteskapsteateret, et uttrykk som Ibsen benyttet fra og med *Samfundets Støtter* (1877) (Andersen, 2001, s. 244). Med titteskapsteateret tilknyttet gjerne et prosaisk dagligspråk som skal underbygge ønsket om at en teaterpublikummer skal kunne se teaterscenen som en hvilken som helst borgerlig stue, hvor den ene veggen er fjernet (Helland & Wærp, 2011, s. 28).

Jeg venter at man på teatret plasserer mennesker av kjøtt og blod, tatt fra virkeligheten og vitenskapelig analysert, uten en løgn. Jeg venter at man befri oss fra fiktive personer, fra disse symbolene tilpasset våre dyder og laster, som ikke har noen verdi som menneskelig dokument. Jeg venter at personene er determinert av miljøet, og at personene handler i overensstemmelse med kjensgjerningenes logikk, kombinert med logikken i deres eget lynne (Zola, 1998, s. 47).

Fokuset i realismen ligger altså på en etterligning av den ytre virkeligheten. Ved å fremstille den borgerlige dagligstuen og dens situasjoner ble det ønskelig å vise det dagligdagse livet så realistisk som mulig. Dermed blir hverdagen spesielt viktig. Og denne hverdagen skal ikke pyntes på eller idealiseres, den skal vises som den er. Det er ikke storslagne og usannsynlige begivenheter som skal utspilles på scenen slik som tidligere, det er det dagligdagse som skal bane vei, og det er de hverdagslige situasjonene som familiesamtaler og måltider som blir de bærende scenemotivene (Helland & Wærp, 2011, s. 28). Dette ser vi tydelig i *Vildanden* hvor stykket stort sett utspiller seg i familien Ekdals atelier, der det spises og arbeides mesteparten av tiden. Det er innenfor dette at Ibsen undersøker spenningen mellom enkeltindividets og samfunnets idealer. Han utforsker gapet mellom ideal og virkelighet, noe som gjør at et ibsens drama gjerne ses som det fremste eksempel på realistisk drama og dramaturgi. (Gladsø et al., 2005, s. 114-115). Dette vil jeg behandle grundigere gjennom denne oppgaven.

5.1.1 Naturalisme

Jeg ønsker å raskt vise til naturalismen, siden mange også ser Ibsens dramaer som tilhørende innenfor denne retningen. Naturalismen kan ses som en slags ekstrem form for realisme, og som en kritikk av de idealistiske tendensene som realismen bringer med seg. I motsetning til realismen, tar naturalismen både i bruk virkeligheten og fantasien. Et poeng i naturalismens tendenser som jeg mener er interessant i forbindelse med *Vildanden*, er den deterministiske tanken om at mennesket er et produkt av arv og miljø. Haarberg, Selboe og Aarseth (2007) mener at Ibsens drama *Gengangere* (1882) er det nærmeste vi kommer et naturalistisk verk i Norge, men det kan likevel argumenteres for at mange verk har naturalistiske tendenser i seg (s. 396-397). Realismen og naturalismen blandes gjerne sammen, grunnet naturalismens videreføring av førstnevnte. Til felles har de et ønske om å representere og imitere virkeligheten best mulig. Disse retningene har selvfølgelig også visse forskjeller ved at

naturalismen ønsket en total reproduksjon av virkeligheten slik den var uten noen forskjønning av den (Gladsø et al., 2005, s. 116). I denne oppgaven er det likevel realisme (sammen med modernisme) jeg kommer til å forholde meg til, og naturalismen vil jeg derfor velge å se på som en forgrening av førstnevnte.

5.2 Modernisme

Mot slutten av 1800-tallet utviklet det seg et større ønske om å bevege seg bort fra realismen og dens speiling av samfunnet. Ønsket var å vise den ”nye” virkeligheten som det moderne samfunnet brakte med seg av kaos og fremmedgjøring (Berghaus, 2005, s. 11). Modernismen ses som en estetisk periode fra rundt 1880 til 1960. Perioden kan anses å være en reaksjon mot realismen som ble oppfattet som for bokstavelig til å fremstille samtiden, siden samtiden opplevdes som full av brytninger. Den nye retningen gikk bort fra tidligere etablerte tradisjoner, og det meningsfulle og realistiske ble forkastet da det virket kunstig med et forsøk på å skape mening i en meningsløs verden (Szondi, 1987, s. 3). Kunsten ble i stedet abstrahert, og skulle gjerne sette innholdet foran formen. Ønsket med denne nye retningen var å synliggjøre kunstens egenart, og siktet mot å bryte med litteraturen for å kunne snakke et mer sanselig språk hvor kropp, lyd, bilde og dramatisk handling sto i sentrum (Gladsø et al., 2005, s. 122-124).

5.2.1 Modernisme, modernitet og det moderne

Modernisme, modernitet og det moderne er tre begreper som har noenlunde lik klang, men som har noe forskjellig meningsinnhold. De er alle begreper jeg kommer til å benytte meg av i denne oppgaven, og jeg vil derfor bevisstgjøre allerede her at det ligger en forskjell til grunne mellom disse:

Modernisme er den kunstneriske, og kanskje nokså pessimistiske, responsen på den moderne tid og dens brytning med den gamle og klassiske kunsten. Kunstnerne gikk bort fra det etablerte og konvensjonelle, og var ytterst bevisst på forandringene som foregikk rundt seg i form av blomstringen av det moderne samfunnet og hvilke konsekvenser det hadde for folk. Modernismens mål ble dermed å gjenspeile samfunnets fremvoksende modernitet gjennom kunsten (Berghaus, 2005, s. 13).

Selve *moderniteten* derimot, defineres gjerne som en sosiologisk forståelse og omfavner en bevissthet rundt de store omveltningene som skjedde i samfunnet på 1800-tallet. I motsetning til modernismens ønske om bevissthet gjennom kunsten, er moderniteten altså en del av selve samfunnet og dets struktur, ikke et kunstnerisk fenomen (Berghaus, 2005, s. 13).

Noe *moderne* er, i motsetning til de to begrepene ovenfor, noe som i seg selv vil være adaptivt ettersom samfunnet forandrer seg, og noe nytt og moderne springer frem. Noe moderne kan defineres som en brytning med tidligere tradisjoner og konvensjoner, og er ikke noe som konkret tilhører en bestemt tid, slik som de overstående begrepene gjør. At noe er *moderne* betyr i det store og hele altså at noe inneholder flere innovative aspekter i forhold til det som tidligere har vært. I romantikken (periode fra slutten av 1700-tallet til midten av 1800-tallet) ble uttrykket likevel forstått mer som en estetikk. I følge Günter Berghaus, var både *det moderne* og *moderniteten* begreper som mot 1800-tallet ble forstått som periodiske (Berghaus, 2005, s. 9).

By the turn of the century, the terms "modern" and "modernity" had become so pervasive that many felt that they had outlived their usefulness. They could function as a period designation (the present time as an age that is substantially different from the previous epoch), a factual term (describing new features not known before), and a value judgement (characterizing, for example, the vagaries of fashion as opposed to the time-honoured values of tradition; the great achievements, or deplorable degenerations, of the present time that stand in contrast to the attainments of the past) (Berghaus, 2005, s. 9-10).

Tendensene på 1800-tallet setter samfunnet under debatt og problematiserer samtiden gjennom kunsten. Den nye kunstretningen retter seg mot en undersøkelse av subjektets forståelse av en virkelighet som i moderniteten ikke lenger kan ses som en organisk helhet (Berghaus, 2005, s. 10). I motsetning til *moderniteten*, som bandt sammen hele 1800-tallet som en sosiologisk forståelse, så brakte altså *modernismen* en kunstnerisk bevissthet rundt det moderne og hva dette gjorde med samfunnet.

5.2.2 Realisme og modernisme i ibsens forening

Kort oppsummert er realismen motivert av et ønske om å portrettere dagliglivet så virkelighetsnært som mulig, mens modernismen ønsker å bryte opp det realistiske ved å fokusere på et mer sanselig og abstrakt uttrykk. Det kan sies at Ibsen bruker vår forståelsesramme av det realistiske og hverdagslige for å danne en ny dimensjon som skal bidra til vår forståelse av det moderne samfunnet. I Ibsens dramaer kan det finnes argumenter for en påstand om at det er like aktuelt å snakke om en realisme som det er å snakke om en modernisme, og de kan sies å bygge på hverandre for å skape et komplekst univers uten tydelige henvisninger til hva som er sant og ikke.

5.3 Det moderne dramaets krise

Péter Szondi introduserer i sin bok *Theory of the Modern Drama* (1987) en teori om det moderne dramaets krise. Som jeg nevnte i innledningen til kapittelet, omhandler denne teorien en ny forståelse av forholdet mellom *form* og *innhold*. Utviklingen tilrettelegger for en splittelse av disse hittil så sammensveisede begrepene, og det er i denne splittelsen at selve kjernen til Szondis krise ligger.

5.3.1 Det moderne drama – mot en subjektivitet

Szondi bygger sin teori på filosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegel sine meninger. Hegel var av den oppfattelse at det eksisterer et absolutt forhold mellom form og innhold som resulterer i at motsetningene mellom det historiske og det tidløse ødelegges. Altså går han bort i fra den etablerte meningen om at form og innhold er tidløse faktorer og mener i stedet at de oppfattes som historiske kategorier (Szondi, 1987, s. 4). Dette står i kontrast til det tidligere regjerende aristoteliske dramaet hvor formen er tidløs og utenfor den historiske konteksten (Lehmann, 2006, s. 3).

Teorien om dramaets krise viderefører altså Hegels tanke om at dramaet er et tidsbundet, historisk konsept. Slik Szondi ser det, ble det klassiske, aristoteliske dramaet utviklet til å bli et moderne drama i renessansen. Dette ble gjort gjennom en ny selvbevissthet som etter middelalderens kollaps ønsket å danne en kunstnerisk realitet hvor mennesket kunne speiles gjennom mellommenneskelige relasjoner. Gjennom et slikt moderne drama oppstår et fokus på selve subjektet (Szondi, 1987, s. 7). Tidligere, i det klassiske dramaet med forankring i antikken, var det bare innholdet, og ikke formen, som var historisk bundet (Szondi, 1987, s.

3). Subjektet ble da drevet av tilfeldigheter og gudelig makt. Med renessansen og det moderne dramaets frembrudd fikk subjektet i stedet tilegnet *patos* (lidelse/erfaring), noe som fører til at den tragiske helts tragedie dermed ligger i den subjektive drivkraften (Hegel, 2007, s. 212).

5.3.2 Det absolutte drama

Szondi så det aristoteliske dramaet som *absolutt*, noe som betyr at det bare kjenner til sin egen virkelighet. Kriteriene for at noe skal være absolutt ligger i at handlingen er nåtidig, omhandler det mellommenneskelige og at selve begivenheten er det absolutte fokus (Szondi, 1987, s. 8). Om disse kriteriene kjenner til noe utover seg selv oppfattes de ikke lenger som absolutte, noe som resulterer i at dramaet går utover sin egen fiksjon. Utover 1800-tallet oppsto det en tematisk endring ved at man gikk fra å omhandle det mellommenneskelige til menneskets psykologiske indre. Denne tematiske endringen erstattet det absolutte grunnet et behov for å episere dramaet, og det oppsto derfor en krise. Mot slutten av 1800-tallet dukket det derfor opp behov for nye dramatiske former og eksperimenter som det episke drama og det absurde drama, noe som Szondi kaller ”løsningsforsøk” på denne krisen (Szondi, 1987, s. 50).

I Ibsens tilfelle besto den tematiske endringen spesielt i et fokus på *fortiden* i tillegg til det indre i mennesket, noe som tydelig kommer frem i *Vildanden*. Ibsen benytter seg av en *analytisk teknikk* som konstruksjonsmodell, noe som gjør at det fortidige og indre blir det essensielle fokuset i dramaet. Den analytiske teknikken benyttes gjennom en eksposisjon som gir mulighet til å fortelle om karakterenes indre liv og forhold til seg selv uten nødvendigvis å benytte en eksplisitt episk teknikk. Dette ser Szondi på som problematisk (Szondi, 1987, s. 13).

In the drama (and the epos) the past either does not exist or is completely present. Because these forms know nothing of the passage of time, they allow of no qualitative difference between the experiencing of past and present; time has no power of transformation, it either intensifies nor diminishes the meaning of anything (Szondi, 1987, s. 16).

Nåtiden mister altså sin funksjon, og dermed også sin status i dramaet. Dermed er det også skjedd et brudd med dramaets absolutte form (Szondi, 1987, s.16). *Vildanden* er et godt

eksempel på et Ibsensk brudd med det absolutte, da dramaet skildrer karakterenes virkelighetsforståelser og livsløp i deres psykologiske indre.

5.3.3 Form og innhold

I følge Hegel må form og innhold stå i relasjon til hverandre. Hans mening er at form må forstås som en konsekvens av innholdet i nyere drama, noe som betyr at innholdet også kan motsi formen. Det er ikke lenger slik som det var i eldre, aristotelisk drama hvor formen bestemmer innholdet, men heller motsatt – formen historiseres (Szondi, 1987, s. 4). Dette var en konsekvens av at det på 1800-tallet dukket opp nye typer konflikter av mer psykologisk art, noe som var vanskelig å fremstille i drama med mellommenneskelig fokus.

5.3.4. Subjekt og objekt

I det moderne dramaet blir også *subjekt* og *objekt* stilt spørsmål ved. Med det moderne dramaets fokus på subjektet, mener Hegel at drivkraften i stykket også er subjektiv. Dette bidrar til en ambivalens i dramaet hvor subjektet og objektet blir fusjonert i formen og samtidig separert i innholdet. Slik er det altså selve subjektets drivkraft som danner grunnlaget for konflikt i dramaet (Szondi, 1987, s. 46).

Ultimately, the whole world of the Drama is dialectical in origin. It does not come into being because of an epic *I* which permeates the work. It exists because of the always achieved and, from that point, once again disrupted sublation of the interpersonal dialectic, which manifests itself as speech in the dialogue. In this respect as well, the dialogue carries the Drama. The Drama is possible only when dialogue is possible (Szondi, 1987, s. 10).

Dramaets absolutthet i nåtid, det mellommenneskelige og selve begivenheten ødelegges altså mot slutten av 1800-tallet til fordel for det Szondi kaller en ”episering” (epicization).

Gjennom at det er subjektet selv som drar handlingen fremover oppstår det et behov for å formidle karakterenes indre, noe Szondi mener er mer egnet i roman-form grunnet at det subjektive indre ikke gjøres mulig i en ytre, scenisk fremstilling. Det resulterer tvert imot i en slags tilstand hvor handling byttes ut med situasjon og et større behov for et episerende subjekt.

5.4 Post Szondi – mot en nåtidig forståelse

For å kunne analysere og behandle selve forestillingen ved Trøndelag Teater, mener jeg det vil være et behov for å se på forandringene som har skjedd mellom Ibsens samtid og vår egen nåtid. Anno 2018 mener vi å befinne oss innen *postmodernismen*, en retning som på 1960-tallet avløste modernismen og videreførte prosessen som modernismen startet i forhold til brytningen med realismen. Modernismen brøt opp det absolutte og grunnla muligheten for et episerende, semiotisk drama, og postmodernismen viderefører denne brytningstanken gjennom å gi den rasjonelle logikk og tradisjon en motpol (Schechner, 2002, s. 131). Postmodernismen ønsker en brytning med metafysikken og den vestlige oppfattelse av at kunsten skal være en direkte avspeiling av virkeligheten. Postmodernismen ønsker å bryte ned den mimetiske funksjonen som i modernismen begynte å rakne, hvor sammenheng og etterligning gjennom klassisk realisme har vært den store normen. Dette er grunnet en tro på at helhetlige og altomfattende begreper er relative (Lehmann, 1995, s. 78). I kjernen av postmodernismen ligger en kollaps av motsetninger som ses i *poststrukturalisme*, en respons på postmodernismen hvor ønsket er å flate ut de binære opposisjonene i det språklige hierarkiet (Schechner, 2002, s. 143).

5.4.1 Det postdramatiske teater

I forlengelse av postmodernismen, ønsker jeg å bruke Hans-Thies Lehmann sin teori om *det postdramatiske teater*. Denne teorien omhandler en forståelse av teateret fra 1970-tallet av, hvor det begynte å miste den hierarkiske, tekstdominerte formen. Lehmann mener at teateret har en mulighet til å kunne være selvrefleksivt og selvtematiserende, og at det evner å problematisere sin egen tendens til å vise en illusjonerende virkelighet gjennom brytningen med mimesis. Denne muligheten mener han at teateret har på flere måter enn bare ved den skrevne teksten, og teksten likestilles derfor med andre virkemidler. Teksten står ikke lenger på toppen av hierarkiet, men affekteres av den poststrukturalistiske tanken om å flate ut hierarkier (Lehmann, 2006, s. 17). Selv om postmodernisme og det postdramatiske er to ulike termer, vil jeg påstå at de inneholder mange av de samme tendensene, og jeg velger å se på førstnevnte som en teaterteori innenfor det postmodernistiske, siden postmodernismen er en helhetlig kunstretning og det postdramatiske ses snevrere, da det bare omfavner teateret.

I boken sin, *Postdramatic Theatre* (2006), benytter Lehmann seg av Szondi sin teori om det moderne drama som en av sine byggesteiner. Dette gjør han med en viss kritikk, og reviderer

det hegelianske grunnlaget som Szondi bygget sin teori på. Lehmann er kritisk til at Szondi ser på teateret gjennom utviklingen av en form for episering, noe som Lehmann selv ikke lenger ser på som en gyldig faktor etter postmodernismens inntog. I stedet stiller Lehmann heller spørsmål ved hvordan teater som fiktiv faktor er brutt eller tatt bort fra det postdramatiske teateret (Lehmann, 2006, s. 29, 31). Der hvor Szondi så det problematisk at det absolutte drama ble løst opp, ser altså Lehmann på hva dette nye, postdramatiske teateret kan være utenfor det absolutte. Etter at Szondi skrev sin bok *Theory of the Modern Drama*, har postmodernismen overtatt som den dominerende kunstneriske retningen, og i takt med at de kunstneriske rammene har blitt sprengt, har vi derfor også blitt mer aksepterende overfor de minkende grensene mellom fiksjon og virkelighet. Slik jeg ser det gjør dette at vi nå, anno 2018, ikke ser på disse mer transparente grensene mellom fiksjon og virkelighet som like problematiske lenger. Dette vil komme til uttrykk gjennom min analyse av Trøndelag Teaters *Vildanden*.

5.4.2 Mot et multimodalt teater

Gjennom de ulike løsningsforsøkene på dramaets krise som Szondi drøfter i *Theory of the Modern Drama*, vil jeg påstå at man i stor grad har klart å komme frem til løsninger som fungerer. Løsningsforsøkene har bidratt til å gi former for virkemidler som i større grad speiler det indre i menneskene i den ytre handlingen. Nåtidens estetikk hviler ikke nødvendigvis på en stor motivasjon for progresjon i handlingen, men gir selve uttrykket et større fokus. En slik estetikk omfavner derfor en *multimodalitet* – en kombinasjon av flere tegnsystemer – i større grad enn tidligere. Fokuset ligger mellom disse ulike tegnsystemene, og ikke bare mellom teksten og skuespillerformidlingen som det i stor grad gjorde tidligere. Hans-Thies Lehmann påpeker dette nye, multimodale forholdet i sin bok *Postdramatic Theatre*. På flere måter kan man si at Trøndelag Teaters forestilling *Vildanden* er en tidløs fremstilling hvor 1800-tallets tradisjonelle og nåtidens moderne teater fusjoneres. Denne forestillingen kan ikke sies å være postdramatisk, siden dette – som det utgår av ordet – tilsier at forestillingen skal være noe forbi det dramatiske. Og dramatisk er den i aller høyeste grad. Den overholder den klassiske, aristoteliske dramaturgiens regler med sitt logiske årsak-virknings-forhold og realistiske persongalleri. Men, likevel er det en gryende modernisme iboende *Vildanden* som Szondi mente at brøt med det absolutte, mimetiske drama, som gjennom det visuelle scenebildet og den modernistisk affekterte hverdagsrealismen viser det psykologiske indre i den ytre handlingen.

If texts and staged processes are perceived according to the model of suspenseful dramatic *action*, the *theatrical* conditions of perception, namely the aesthetic qualities of theatre as theatre, fade into the background: the eventful present, the particular semiotics of the bodies, the gestures and movements of the performers, the compositional and formal structure of language as soundscape, the qualities of the visual beyond representation, the musical and rhythmic process with its own time, etc. These elements (the form), however, are precisely the point in many contemporary theatre works – by no means just the extreme ones – and are not employed as merely subversient means of the illustration of an action laden with suspense (Lehmann, 2006, s. 34-35).

Trøndelag Teaters *Vildanden* bærer, slik jeg ser det, mye preg av et fokus på det visuelle. Som det kommer frem av sitatet ovenfor, så er mange former for nyere teater basert på at elementer får en stor del av meningstyngden i stedet for å bare være illustrerende og underbyggende. Selv om det er dialogen som er det mest meningsbærende elementet i *Vildanden*, er det fortsatt gjennom symbolene og det visuelle som vi ser i scenebildet at forestillingen får mening på et dypere nivå. Uten alle disse elementene vil jeg påstå at vi ikke hadde klart å oppfatte så mye av dramaet bortenfor den overfladiske handlingen vi får presentert. Hvis den overfladiske handlingen hadde vært alt vi hadde trukket med oss fra *Vildanden*, ville det kunne vært et lite komplisert drama med trygt fotfeste i realismen. Modernismen ligger etter mitt syn i alt det underliggende – i symboler, i dialog, scenografi og andre virkemidler som jeg kommer til å poengtere gjennom forestillingsanalysen.

Lehmann påpeker at det postdramatiske teateret er basert på et fokus på tilstand over handling. Dette er langt fra hva *Vildanden* er basert på, men det peker likevel på at vår forståelse av kunsten har endret seg, og at en forestilling i dag vil bære preg av de kunstneriske retningene som finnes i vår samtid. Lehmann mener at selve handlingen ikke lenger er like essensiell og viktig, siden vi ikke lenger er opptatt av å fremstille virkeligheten gjennom mimesis (Lehmann, 2006, s. 68-69). Vår aksept for tilstand og stillstand i forestillinger er derfor mye større enn tidligere, noe som bidrar til at vi oppfatter *Vildanden* som tradisjonell i forhold til vår samtidsforståelse. Slik setter vi også Ibsens samtid i perspektiv, siden han ble oppfattet som en del av avantgarden. Dramaet *Vildanden* var fra det ble skrevet i 1884, og lang tid fremover, oppfattet som uforståelig grunnet den store

symbolbruken, men med utviklingen av det moderne drama oppsto det flere “løsningsforsøk” for å kunne vise frem det indre i det ytre. Over tid ble det fremmet en brytning med den mimetiske tanken, og etter hvert står vi hvor vi er i dag – inne i en postmoderne forståelse hvor skillene mellom hva som er virkelighet og hva som er fiksjon er utydelige og hvor vi aksepterer at verden ikke lenger bare har én sannhet.

Målet mitt med denne oppgaven er ikke å gi en komplett avhandling av Ibsen og teateret slik det så ut på slutten av 1800-tallet. Ei heller i dag, for den saks skyld. Men, forestillingen jeg behandler er satt opp i 2017 og må derfor sees ut i fra dagens perspektiv. Jeg må altså både se på vår egen nåtid og bakover til Ibsens samtid. For hvordan behandles Ibsen i dag? Hvordan ser teateret ut nå? Jeg vil påstå at dagens teater spenner mye bredere enn det gjorde i Ibsens tid. Hvis man følger Szondi sin tankebane, gjorde dramaets krise plass til en ny form for teater, et moderne teater som gjennom sine episke virkemidler banet vei for en større forståelse av hva teater kan være utenfor en absolutt fiksjonell ramme. Slik jeg opplever *Vildanden*, er grenser tråkket over, titteskapsteaterets vegger er brutt ned, og skillene mellom virkelighet og fiksjon hviskes mer og mer ut. Selv om forestillingen *Vildanden* ved Trøndelag Teater ikke befinner seg innenfor det postmoderne eller postdramatiske, befinner forestillingen seg fortsatt inne i en tid grunnlagt i en postmoderne forståelse. I sin tid var Ibsen en del av avant-garden, men i dag oppfatter vi ham som tradisjonell, noe som er grunnet i nettopp denne utviklingen av forståelsen vår for hva kunst er og kan være.

Jeg ser Szondi og Lehmann sine teorier som relevante i møte med Ibsens drama og Trøndelag Teaters oppsetning, og mye av dette er nok grunnet at jeg mener man tydelig kan se hvordan den indre, psykologiske handlingen kommer til uttrykk gjennom de ulike virkemidlene i forestillingen. Som jeg vil komme tilbake til i analysedelen, ser jeg blant annet scenografien som et sterkt uttrykk for den indre verden som omgir karakterene i stykket. Gjennom dette sees en slags løsning på Szondis problem, noe som samtidig viser hvordan andre uttrykk kan sidestilles med teksten for å skape mening, slik Lehmann legger til grunn. Szondis teori om dramaets krise og Lehmanns postdramatiske teater kommer til å være med videre gjennom oppgaven.

6. Analyse

Den neste delen av oppgaven vil inneholde selve analysen jeg har gjort av *Vildanden* ved Trøndelag Teater. Jeg har valgt å se denne analysen som en egen, selvstendig del hvor de ulike aspektene jeg vil ta for meg plasseres i egne underkapitler. I disse underkapitlene, vil jeg gjøre rede for selve forestillingen og den sceniske fremstillingen, hvordan realismen og modernismen uttrykkes, utforske moderniteten som omgir karakterene, undersøke den tragikomiske formen på stykket og dypdykke i de ulike karakterene. Gjennom dette er målet å nå frem til en helhetlig forståelse av *Vildanden* og hvordan realismen og modernismen gjør seg gjeldende i forestillingen.

6.1 *Vildanden* på Trøndelag Teater

Dialog er stikkordet også når det gjelder måten Trøndelag Teater setter opp Ibsen på. Vi er ikke, verken i tekstforståelse eller i det visuelle, opptatt av å sannsynliggjøre at dette kunne ha skjedd i dag. Tilsvarende er vi heller ikke opptatt av noen museal tilnærming. Vi benytter gjerne moderne objekter og en moderne form, ikke for å oversette teksten til vår tid, men nettopp for å gi den en ”tidløs” forutsetning. Såpass stoler vi på at Ibsens tekster har en verdi i seg selv (Trøndelag Teater, 2017).

Vildanden fant sted på hovedscenen på Trøndelag Teater, og ble spilt fra 23. September til 30. november 2017. I denne oppsetningen ligger teksten og iscenesettelsen tett opp til hverandre, og handlingsforløpet er ivaretatt og bearbeidet på en slik måte at det får en tidløs forutsetning, slik som nevnt i sitatet ovenfor. Forestillingen befinner seg ikke i noen bestemt tid eller noe bestemt sted, slik scenografien og kostymene vitner om, men omfavner i stedet det tidløse uttrykket for å gi dramaet en moderne form. Trøndelag Teater sier selv at *Vildanden* er en blanding av realisme, symbolisme, tragedie og komikk, men nevner ikke modernisme i det hele tatt (Trøndelag Teater, 2017). Hva jeg legger til grunn for å innlemme denne retningen er noe av det jeg vil fokusere på i denne analysen.

6.1.1 Scenografi

Scenografien er et bærende element i denne forestillingen. Den danner en stemningsskapende atmosfære på scenen og er i tillegg iboende en god del symbolikk, noe som er typisk for Ibsens dramaer.

(Hjalmar Ekdals atelier. Rommet, der er temmelig stort, ses å være et loftsværelse. Til høyre er der skråtak med store glassruter halvt tildekket av et blått forheng. Oppe i hjørnet til høyre er inngangsdøren; foran på samme side en dør til dagligstuen. På veggen til venstre er likeledes to døre og mellom disse en jernovn. På bakveggen er en bred dobbeltdør, innrettet til å skyte til sidene. Atelieret er tarvelig, men hyggelig innrettet og utstyrt. Mellom dørene til høyre litt fra veggen, står en sofa med et bord og noen stole; på bordet en tent lampe med skjerm; i ovnskroken en gammel lenestol. Forskjellige fotografiske apparater og instrumenter står oppstilt hist og her i rommet. Ved bakveggen til venstre for dobbeltdøren står en reol, hvori noen bøker, esker og flasker med kjemiske stoffer, forskjellige slags redskaper, verktøy og andre gjenstande. Fotografier og småting, som pensler, papir og lignende ligger på bordet.)
(Ibsen, 2005, s. 25).

Slik er Ibsens sceneanvisning til familien Ekdals hjem. Den er detaljert og legger til rette for at loftsrommet skal være i tråd med titteskapsteaterets ånd. Ibsen la også en god del symbolikk i hvordan scenografien skal se ut, noe Trøndelag Teater også gjør. De har derimot ikke vektlagt den tradisjonelle titteskapsscenen, men et mer stilistisk uttrykk i sin forestilling.

Når jeg kommer inn i salen, er det første og eneste jeg ser lange, tynne trestolper som går hele veien fra scenegulv til tak. Når man ser nærmere etter, kan man skimte fem stoler som står plassert på rekke og rad bak dette første stakittet. Bak disse igjen, skimtes enda et lag med stakitt. Helt bakerst til høyre på scenen, skimtes et svakt lys i det som ser ut som et lite hus. Det er altså tidlig åpenbart at scenografien skjuler flere hemmeligheter som etter hvert vil vises frem for oss, en etter en.

Dette stakittet står helt fremst på scenen og får nærmest funksjon av å være et sceneteppe som skjuler scenografien. Siden jeg har sett denne forestillingen en god del ganger har jeg hatt mulighet til å se den fra ulike plasser i salen, og jeg har merket meg ved at jo lenger bak i salen jeg sitter, jo mer svimmel blir jeg av å se på dette tynne stakittet. For meg fungerer de

som optiske illusjoner med svarte og hvite striper, noe som er mye grunnet lyssettingen, da denne gjør at stolpene blir veldig lyse og bakgrunnen mellom de veldig mørk. Dette skaper sterke kontraster. Det fremste stakittet trekkes etter hvert opp under forestillingen, og bak vises det som skal være familien Ekdals atelier. Dette stakittet blir nå det nye bakteppet, og er mye bredere enn det første. Plankene på dette er vridd slik at de gir publikum innsyn til det lille loftet bakerst bak stakittet, uansett hvor du sitter i salen. Til venstre i scenebildet er det en kremfarget sofa som står i stil med Ibsens samtid. I tredje akt er også en retusjeringspult fremme til høyre i scenebildet. Etter hvert trekkes den bredere stakittveggen opp og viser loftet i all sin prakt. Det ligger helt bakerst på scenen, så det er vanskelig å se hva som befinner seg der inne. Loftet er fremstilt som et eget lite hus. Utvendig er dette mørkegrått og går nesten i ett med resten av scenen, som hele tiden er badet i et grått lys. Loftet har to store vinduer i front ut mot publikum, og en dør på venstre side. Gjennom vinduene kan vi se at veggene er hvite på innsiden, og at det er fullt av bjørkestammer der inne. Innsiden av loftet er alltid lyst opp, og oppmerksomheten trekkes stadig dit, uansett om stakittene er nede eller ikke. Når alle stakittene er heist opp, ser man at både sidene og den bakerste delen av scenen også er dekket med stakitt. Midt på scenen er det i store deler av stykket noen pinnestoler i forskjellige, nokså skitne, farger som blir brukt til både Werles middagsselskap og familien Ekdals frokost.

Denne scenografien har en nokså stilistisk fremtoning i forhold til Ibsens borgerlige titteskapsscene, og scenebildet inneholder ikke mer enn det som er høyst nødvendig. Sofaen og retusjeringspulten er det eneste på scenen som konkret samsvarer med Ibsens samtid, og resten holdes nokså tidløst og enkelt. Både lyset og scenografien er nokså mørk og kald, og det fremmes ikke akkurat noen følelse av et lunt og varmt familiehjem. Stemningen jeg sitter igjen med er heller nokså dempet, kald og ukoselig, og den vedvarer utover stykket. I stedet for å se en borgerlig titteskapssstue, ser vi altså et stort – nokså tomt – rom som minner om den store, åpne verden som moderniteten kan sies å bringe med seg. Siden scenen er så enkel og stilistisk, er det heller ingenting som verken minner om et herskabelig eller et lavborgerlig hjem i denne forestillingen, slik som det ville vært i Ibsens titteskapsscene. I denne oppsetningen er det opp til stykkets andre elementer å formidle dette. For meg vitner det om en bortgang fra det strengt realistiske og en bevegelse mot det mer symbolistiske og moderne. Realismen brytes i scenografien, og den åpnes opp, litt etter litt, som en egen fortellende stemme som både understreker og bidrar til betydningen som skapes gjennom dialogenes skjulte tegn (Aarseth, 1999, s. 29).

6.1.2 Kostymer

I motsetning til den mer tidløse scenografien, er kostymene beholdt tidsriktige for Ibsens samtid, og forteller noe om både personlighet og rang hos karakterene. Kvinnene går i lange skjørt og pene bluser, mens mennene går i dress. Alle karakterenes kostymer kan synes å speile deres person i stor grad – både gjennom farger, utseende og passform. Hjalmar er den karakteren som har mest prangende klær. Klærne han har på seg er hvite bukser, gullskjerf og en stor flosshatt. I tillegg har han også en brun, elegant fløyelsjakke. Ved middagsselskapet oppfattes han som nokså utilpass i disse klærne, ettersom han prøver å gi en mye mer anstendig og høyverdig fremtoning enn denne karakteren egentlig har. Selv later Hjalmar til å synes han tar seg veldig godt ut, noe som kommer frem i en dialog mellom ham og datteren når han er kommet hjem fra selskapet:

HEDVIG

Så morsomt å se deg i kjole. Du tar deg godt ut i kjole, far!

HJALMAR

Ja, synes du ikke det?

(tar jakken av seg)

Ah, det kjennes mer hjemlig. Dette passer også bedre til hele min skikkelse, synes du ikke det, Hedvig? Når jeg slår halstørkleet ut i et par flagrende ender... (Ibsen, 2017, s. 36).

Til stor forskjell fra Hjalmar, ser Gregers nokså vass ut i sine anonyme klær – de gir ham fremtoningen av en grå og trist mus, med en tilkneppet jakke og fløyelsbukser. Gina ser anstendig ut i sin pene bluse og med sitt oppsatte hår, grossererens ser rik ut med sin flotte dressjakke, kandidat Molvik ser sliten ut med sine noe for små klær, og Relling ser nokså velstelt ut i sine flottere gevanter. Fargepaletten går stort sett i svart, brunt, hvitt og grått, og står i stil til scenografiens dystre toner.

6.1.3 Det helhetlige inntrykket/uttrykket

Forestillingen er som nevnt dialogbasert, og det er i dialogene man får informasjon om de tidligere hendelsene som ligger til grunn for hemmelighetene som regjerer i stykket. Gjennom oppnøstingen av fortiden er det, som Szondi sier, nettopp det bakenforliggende som blir i fokus, noe som gjør at den nåtidige handlingen blir satt til side. Slik oppstår det en form for stillstand hvor det er det indre og fortidige som driver dramaet fremover. *Vildanden* oppfattes som en tidløs forestilling hvor uttrykkene komplimenterer hverandre for å smelte sammen det fortiden med nåtiden. Dette gjøres gjennom kostymene i 1800-tallsstil og den stilistiske

scenografien i tillegg til andre virkemidler. Anno 2018 er vi vant med mer eksperimentelt og anti-realistisk teater, og utviklingen i kunsten mener jeg kan sies å ha ført til en økende grad av fremmedgjøring til omverdenen. Det uforståelige og meningsløse dyrkes fremfor det realistiske, og som resultat fremstår 1880-tallets drama *Vildanden* som tradisjonelt i forhold til nåtidens standarder. Verden har opprettholdt en kontinuerlig fremgang av moderniseringen som startet i Ibsens samtid, og med denne moderniseringen vil jeg påstå at også teknologiseringen har økt kraftig, noe som speiles i dagens teater. Blant annet sees nye teknologier brukt i Trøndelag Teaters andre oppsetninger som for eksempel *Ubu* (2018), hvor live-filming var en del av uttrykket.

I forrige kapittel var jeg inne på hva som skjedde med teateret *post Szondi*. Her brukte jeg teoretikeren Hans-Thies Lehmann for å fremme eksempler på hvilke område teater og scenekunst kan sies å være etablert nå i det 21. århundret. Grunnen til at jeg velger å ta opp igjen dette, er fordi det er nettopp fra et slikt utgangspunkt jeg diskuterer denne forestillingen. Slik jeg ser det, er det nemlig umulig – og irrelevant – å diskutere en oppsetning av *Vildanden* fra vår egen samtid, ut i fra noe annet enn nettopp vår samtidsforståelse.

6.2 Hverdagens (tilsynelatende) virkelighet

I dette delkapitlet ønsker jeg å se nærmere på hverdagsaspektet i forestillingen og hva det har å si i forhold til realismens uttrykk i *Vildanden*. I dette stykket er det kanskje det hverdagslige aspektet som holder den reelle verden til karakterene sammen, noe som i stor grad vises gjennom karakteren Gina Ekdal og stykkets store fokus på mat.

Jeg vil starte med å introdusere *Vildandens* kontraster mellom det herskapelige og det småborgerlige. Det er gjennom disse aspektene jeg mener at den realistiske virkeligheten vi har å forholde oss til etableres. Dette vises tydelig allerede i de to første aktene og den sceniske kontrasten mellom herskapelighetene hos grosserer Werle og det simplere fotografatelieret til familien Ekdal. Middagsselskapet til grosserereren er det første vi blir introdusert for. Det vil si – det vi får se av det. Den første karakteren vi blir presentert for er tjeneren herr Pettersen, noe som stadfester at dette er et rikmannshjem. Å ha tjenere er jo ikke for hvem som helst. Samtidig står han ”utenfor”, foran stakittet, akkurat som vi gjør. Alt vi ser av selve middagsselskapet er det vi klarer å skimte mellom stengselet. Den neste personen vi får møte, er gamle Ekdal som blir husjet på av herr Pettersen – Ekdal står nemlig også på vår side av stakittet, og nærmest spionerer inn på middagsselskapet, noe herr Pettersen ikke er spesielt begeistret for. Som en kontrast til grosserer Werles staselige fremtreden som vi nå har blitt introdusert for, dukker Hjalmar opp på siden av scenen og virker nesten motløs av all herskapeligheten, selv om han også bærer staselige klær og en rak holdning. Hjalmar forsøker passe inn i selskapet med sine pompøse gevanter, selv om det for oss publikummere er veldig tydelig at han egentlig ikke gjør det. Slik etableres to ulike virkeligheter som vi har å forholde oss til – den herskapelige verden til grosserereren, og den mer småborgerlige som familien Ekdal befinner seg i.

Den ekdalske virkeligheten er den vi forholder oss til gjennom det meste av stykket. Stakittet som hittil har hindret innsyn i grossererens høyverdige verden, åpnes nå og viser en annen, ikke fullt så staselig verden. Her er det ingen som skåler i glass eller snakker om Tokayer-vin, det er snarere stikk motsatt. Hedvig leser i en bok og Gina bretter sammen klær mens de snakker om hvor dyrt det er å kjøpe brød og smør. Her er det hverdagens realiteter som regjerer. Den noe mer stusselige virkeligheten hos familien Ekdal står i sterk kontrast til grosserer Werles staselighet. Her er det ingenting spennende eller usedvanlig som finner sted, bare helt vanlige gjøremål i et helt vanlig hjem. Gjennom de hverdagslige gjøremålene og handlingene får vi et utvidet forståelsesgrunnlag for hva denne hverdagen går ut på for

Ekdalfamilien. Blant annet finner vi raskt ut at det er Gina som står for alt arbeidet, mens Hjalmar går rundt og fantaserer om oppfinnelsen sin som aldri kommer til å bli en realitet. Det kan virke som det er Gina som forankrer hele familien til den hverdagslige og ”normale” virkeligheten.

6.2.1 Gina som hverdagens representant

Den fornuftige Gina står som representant for selve hverdagens vesen i *Vildanden*. Hun danner livsgrunnlaget for familien, både i form av husarbeid og jobb, og uten henne kunne trolig virkelighetsforankringen glippet helt for resten av familien Ekdal for lenge siden. Det ligger likevel en ambivalens i dette, ved at hun samtidig danner et virkelighetsfjernt grunnlag for resten av familien. Det er denne ambivalensen mellom den hverdagslig forankrede virkeligheten og dens mulighet til å danne illusjoner som jeg kommer til å utdype om i denne delen av oppgaven.

GINA

Hedvig!

HEDVIG

(*ser opp*)

Ja, mor?

GINA

Kjære Hedvig, nå må du ikke sitte og lese lenger.

HEDVIG

Kan jeg ikke få lese litt til? Bare litt?

GINA

Nei, nei, nå skal du legge den boken ifra deg.

GINA

(*legger sytøyet fra seg, tar frem blyant og et lite hefte*)

Kan du huske hvor mye vi ga for smøret i dag?

HEDVIG

Krone og 65 øre.

GINA

Riktig. Det er svært så mye smør det brukes her i huset. Og så var det til spekepølse, og til ost – og så var det til skinke -. Ja, det blir jo fort –

HEDVIG

Og så var det øl.

GINA

Ja. Det baller på seg, men det trengs jo.

HEDVIG

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

GINA

Nei, og det var jo bra. Og så tok jeg jo også inn åtte kroner og femti for fotografiene (Ibsen, 2017, s. 26-27).

I forestillingen blir Gina formidlet som den praktiske husfruen som står for alt av arbeid i husholdningen, noe som også kommer frem av dialogen som er sitert ovenfor. Det er hun som har orden på økonomien, husarbeidet og selve fotograferingsarbeidet, med god hjelp av datteren, Hedvig. Gina kan til og med å *retusjere*, noe som passer godt, mener Gregers, og henter til hemmelighetene som er gjemt bort fra det (tilsynelatende) perfekte familiebildet. Gina er den eneste i familien som vet om – og på sett og vis kan sies å være ”medskyldig” i – grossererens hemmeligheter. Hun har ikke fortalt mannen sin om hvilket forhold hun har hatt til grosserereren, og har ved å stelle i huset og passe på at alt er bra, lagt alt til rette for et behagelig og problemfritt familieliv. Og det kan godt sies at det er dette de har. Gjennom å godta hemmelighetskremmeriet, har Gina selv valgt å bygge videre på grossererens arbeid med å bygge en ”falsk” virkelighet for familien Ekdal. Slik er det kanskje som Olav Stokland så fint sier det; Gina bygger et hjem av knuste menneskeskjebner (Stokland, 1977, s. 98).

6.2.2 Den hverdagslige maten

All maten som spises er et gjennomgående aspektet ved *Vildanden*. Selve stykket begynner med middagsselskapet hos grosserereren hvor Hjalmar fråtser i herskkelig mat og drikke, og når han så drar hjem, takker han også ja til smørbrød og øl når Gregers kommer. Videre er det frokostbordet som samler alle i det ekdalske hjemmet når Molvik og Relling kommer på besøk, og det er maten som får Hjalmar til å bli en stund til når han egentlig har sagt han skal flytte ut. Til slutt er det også sannsynlig at familien Ekdal vil lage i stand et slags middagsselskap i bursdagen til Hedvig også, som er det siste samlingspunktet i stykket. Maten er alltid det naturlige samlingssted og det hverdagslige påskudd for de mer dypereliggende hemmelighetene som dukker opp. Vi som publikumere registrerer det knapt – alle må jo spise, det er noe av det mest hverdagslige vi gjør.

6.2.3 Mating av virkelighetsillusjonene

Gina tar på seg alt av arbeid i hjemmet. På denne måten kan hun kontrollere alt som foregår, og det er slik hun også mater de andre – bokstavelig talt – med opprettholdelse av sine

virkelighetsillusjoner. Dette er spesielt tydelig i siste akt når Hjalmar kommer for å hente tingene sine, og Gina tilbyr ham frokost. Han takker ja, og etter hvert som han inntar denne hverdagslige gleden som mat er, blir han mer og mer nølende til å dra, og mener avskjeden til slutt kan drøyes litt likevel. Hedvig sier det jo selv; hun og moren trenger ikke noe – det er for faren de steller i stand måltider. Gjennom Gina og Hedvigs hverdagslige sysler, opprettholdes virkelighetsillusjonen i Hjalmar, og de lar ham tro at det ikke er noen ting å bekymre seg for. Han har det nok mye bedre enn han selv aner. Siden det er Gina, med hjelp av Hedvig, som tar seg av all jobben og alt husarbeidet, kan Hjalmar lene seg godt tilbake i sofaen og menge seg med smørbrød og drikke øl. Dette er hva han blir minnet på idet han kommer for å hente sakene sine etter å ha reist på byen med Relling og Molvik.

Hjalmar er sta når han kommer, og er fast bestemt på at han bare skal hente sakene sine og så gå igjen i samme stund. Men, Gina vet at Hjalmar ikke kan motstå smørbrød, og det er nok trolig bevisst at hun mater ham med disse hverdagsgledene som gir føde til hans illusjoner. Selv om han først sier nei, så ombestemmer han seg like etterpå – han klarer ikke stå imot hverdagens gleder, og etter hvert kan det se ut som at han ikke har planer om å reise i det hele tatt. Hverdagen har igjen gitt føde til illusjonen i ham, og det ser ut til at hans virkelighetsbilde er tilbake til sitt vante jeg. Ungdommens idealer har blitt skyvet tilbake igjen til der de var før Gregers lokket de frem. Smørbrød var det som skulle til for å holde ham hjemme! Smørbrød!

6.2.4 Maten og karaktertrekkene

I *Vildanden* blir mat også brukt for å vise sider ved karakterene som aldri snakkes om (Boeninger, 2014, s. 455). For Hjalmar Ekdal sin del, viser maten hvor luksuriøs han forsøker å være; når han får tilbud om mat klarer han ikke dy seg, og han skal helst ha brød med masse smør på, uten å tenke over hva ting koster. Som en kontrast til ham er de andre han bor med nokså fornøyde med å ta til takke med lite. Gina sier at det er dyrt med smør, noe som poengterer den fornuftige og realistiske siden ved henne, samtidig som det kommenterer den mer svevende og fantaserende siden ved Hjalmar – han ser ikke nødvendigheten med slike trivialiteter som penger. Slik blir å godte seg med mat også en luksuriøs gode og ikke bare en nødvendighet, og etter hvordan Hjalmar flottes seg i Werles middagsselskap, ser vi at slik luksuritet er noe som later til å tiltrekke ham.

I tillegg til mat, er det også mye drikke som konsumeres i stykket. Dette bygger opp under det realistiske aspektet ved at det ofte får de mer illusjonstunge virkelighetsoppfatningene til karakterene til å få en alternativ, realistisk forklaring; rusen. Gamle Ekdal er beruset når vi først får høre om loftsrommet, og det er ingen av mennene, utenom Gregers, som er helt ved sine fulle fem når Hedvigs 14-årsdag gryr av dag. Rusen kan sies å understreke virkelighetsflukten som karakterene til tider stiger inn i, og gir den dermed en logisk forklaring som passer inn i den normale hverdagen.

6.2.5 Virkelighetsillusjoner

Hittil har jeg vist ulike sider som at maten har vist seg å være en del av hverdagens realisme, og hvordan maten har mange ulike funksjoner i stykket. I denne delen vil jeg derimot gå litt videre, og behandle et annet aspekt ved maten og hverdagen som vil lede over i neste kapittel, ”Modernismens mystikk”.

George Bernard Shaw nevner i sin bok *Quintessence of Ibsenism* (1957) at Ibsen gjennom sin måte å portrettere hverdagen på, viser oss selv i våre egne situasjoner (s. 182). Ved å innta ekte mat på scenen, forsterkes og bekreftes det realistiske aspektet ved stykket, noe som kan kalles ”colonization of the real world” (Boeninger, 2014, s. 453). Det er derimot det stikk motsatte som skjer i forestillingen på Trøndelag Teater, hvor maten i store deler av stykket er en illusjon. Når Gina serverer mat, gjør hun det fra imaginære fat, og den konsumeres med stor, illusjonistisk begeistring fra alle sammen. Dette er akkurat hva som skjer rundt frokosten, når familien Ekdal er samlet sammen med Relling og Molvik. Den eneste som ikke ser ut til å være favnet av illusjonene er Gregers, som sitter og ser på med forundring, og et aldri så lite snev av avsky. Han later til å være den eneste som ser det vi publikumere ser – at godene de tar for seg bare er en illusjon. At de andre synes å være fornøyd med illusjonene sine, ser han ikke ut til å registrere. Som Else Høst (1967) påpeker, så later Gregers til å både stå midt i spillet og utenfor det samtidig, slik at han også kan tjene som kommentator for begivenhetene (s. 175).

I tillegg til at maten er en illusjon, er det også flere andre aspekter ved det hverdagslige som er imaginære. Med en gang det første stakittet går opp til andre akt, ser vi Gina brette sammen imaginære klær, og når Hjalmar kommer hjem fra middagsselskapet, henger han opp jakken sin på en imaginær stumtjener. Etter hvert setter han seg også ned i sofaen og spiller på en

imaginær fløyte, noe han gjør frem til han blir avbrutt av at Gregers står i døråpningen. Det er altså ikke bare maten som er en illusjon, men alle hverdagens aspekter. Hele virkeligheten som er bygget rundt familien Ekdal er bygget på falske premisser. Det er først når Gregers dukker opp og forteller hemmeligheten til Hjalmar og sannheten kommer frem at de ikke lenger lever i en falsk virkelighet. Når dette skjer, blir også maten virkelig. Når Hjalmar kommer opp fra Relling og Molvik mot slutten av stykket, er det et ekte brett med brød, smør og te som Gina gir ham. Forholdet mellom dem er kanskje ikke lenger bra, men den er i hvert fall ikke lenger falsk.

Realismeaspektet som Ibsen legger til rette for gjennom maten, forkastes altså i Trøndelag Teaters oppsetning av *Vildanden*. I stedet for å bruke maten som en måte å portrettere hverdagen på en realistisk måte, benyttes det i denne forestillingen for å vise til illusjonene som omgir hele familien Ekdal sitt dagligliv. De næres alle sammen av disse illusjonene – bortsett fra Gregers – som gjennom idealene sine ønsker seg bort fra disse falskhetene til fordel for sannhet.

6.3 Modernismens mystikk

I denne delen av oppgaven ønsker jeg å se nærmere på *Vildanden* opp mot modernismen. I forrige del, ”Hverdagens realisme”, avsluttet jeg med å vise til hvordan forestillingen vrir det realistiske aspektet til å fremheve illusjonene. Dette mener jeg at kan sies å danne bro over til denne verden som modernismens mystikk gir uttrykk for, hvor illusjonene og det psykologiske indre trenger seg frem til overflaten.

6.3.1 Loftsrommet

(Ekdal og Hjalmar er gått hen til bakveggen og skyter hver sin halvdør til siden; Hedvig hjelper den gamle; Gregers blir stående ved sofaen; Gina sitter uforstyrret og syr. Gjennom døråpningen ses et stort, langstrakt, uregelmessig loftsrom med krinkelkroke og et par frittstående skorstenspiper. Der er takglugger, hvorigjennom et klart månelys faller inn over enkelte dele av det store rom; andre ligger i dyp skygge.)
(Ibsen, 2005, s. 39).

Dette er en sceneanvisning for hvordan loftsrommet skal se ut slik det står skrevet i Ibsens drama. I denne forestillingen er loftet derimot nokså lite, uten både krinkelkroker og skorsteinspiper. Utvendig ser det ut som et selvstendig og grått lite hus med to store vinduer ut mot publikum. Det er plassert veldig langt bak på scenen, så loftet oppleves som vanskelig å gripe fatt i, både fysisk og psykisk. På innsiden er det bjørketrestammer som til tider er badet i et blågrønt lys. På innsiden vet vi at det befinner seg dyr, men ingen av de verken høres eller synes. Selv om loftsrommet utseendemessig er nokså annerledes ved Trøndelag Teater enn det er beskrevet i Ibsens drama, har de det samme mytiske aspektet. Det er fortsatt stedet for det moderne, fordums jaktmarker og hjem for stykkets tittelfigur – villanden. Selv om det er plassert langt borte, er det likevel alltid tilstedeværende ved at lyset strømmer ut fra vinduene til enhver tid. Uansett hvor mange lag med stakitt som er nede, står loftet der hele tiden, som en alltid tilstedeværende påminnelse, lengst bak i bevisstheten. Loftet later til å være noe annet, noe mer enn bare et alminnelig rom:

HEDVIG

(ser flyktig hen på ham, undertrykker et smil og spør)

Hvorfor sier De havsens bunn?

GREGERS

Hva skulle jeg ellers si?

HEDVIG

De kunne si havets bunn – eller havbunnen.

GREGERS

Å, kan jeg ikke liksom godt si havsens bunn?

HEDVIG

Jo; men for meg høres det så underlig når andre mennesker sier havsens bunn.

GREGERS

Hvorfor det da? Si meg hvorfor.

HEDVIG

Nei, jeg vil ikke; for det er noe så dumt.

GREGERS

Å nei visst ikke. Si meg nu hvorfor De smilte.

HEDVIG

Det er fordi, at alltid når jeg sånn med én gang – i en fart – kommer til å huske på *det* der inne, så synes jeg alltid at hele rommet og alt sammen heter ”havsens bunn”. – Men det er jo så dumt.

GREGERS

Det skal De slett ikke si.

HEDVIG

Jo, for det er jo bare et loft.

GREGERS

(ser fast på henne)

Er de så viss på *det*?

HEDVIG

(forbauset)

At det er et loft!

GREGERS

Ja, vet De det så sikkert?

Hedvig tier og ser på ham med åpen munn

Gina kommer med dekketøy fra kjøkkenet (Ibsen, 2017, s. 81-83)

I denne dialogen mener jeg mye av grunnmuren for denne oppgaven viser seg. Er vi så sikker på at det bare er et loft? Er ting så realistisk som det ser ut til på overflaten? Er det mytiske loftet mindre virkelig enn hverdagen nede i atelieret?

6.3.2 En modell for moderniteten

Eivind Tjønneland (1993) ser på mørkeloftet i *Vildanden* som en modell for moderniteten, en tanke jeg i stor grad ønsker å følge (s. 20). Inne på loftet med den falske naturen som bjørkestammene danner, befinner det seg både levende skapninger og bøker om verdens

historie. Loftsrommet er tilsynelatende sentrum for fortiden og innebefatter hele omverdenen i ett og samme. Alt befinner seg dyttet inn på dette lille loftet. I tillegg er det iboende et mytisk aspekt gjennom den flyvende hollenderen som skal ha bodd der tidligere. Myten om den flyvende hollender vil jeg ta for meg i delen ”Symbolikken og det mytiske i *Vildanden*”. Alt dette samsvarer med modernitetens preg av innestengthet, isolasjon og tanken om at verden ikke har noen tydelig virkelighet. Alt som pulserer inne på loftsrommet kan sies å få en mytisk funksjon, og loftet blir metadramatisk (det refererer til seg selv). Det er nesten som om loftet er en levende organisme som rommer en hel verden inne i seg. Loftet kan sees som en vrent verden som har kommet seg inn i den private sfæren til familien Ekdal og som sprenger på den realistiske virkelighetens barriere og gir den en ny dimensjon å forholde seg til. Et slags pulserende indre, en sjel som representerer hele det moderne samfunn.

6.3.3 Loftet som en egen verden

Ulike virkemidler bidrar til å underbygge opplevelsen av loftsrommet som en egen verden. Inne på loftet er det både trær, vantrau, mat og levende dyr – kort sagt alt man trenger for å leve i naturen. Der inne har tiden stoppet opp og blitt sin egen:

GREGERS

Da har du jo tid til litt av hvert. Og der inne, *der* er det vel som en verden for seg selv, der, - kan jeg tenke meg?

HEDVIG

Helt for seg selv. Og så er det så mange rare ting der.

GREGERS

Så?

HEDVIG

Ja, der er store skap med bøker i; og i mange av de bøkene er det bilder.

GREGERS

Aha!

HEDVIG

Og så er der et gammelt skatoll med skuffer og klaffer i, og en stor klokke med figurer, som skal komme ut. Men den klokken går ikke lenger.

GREGERS

Tiden er altså gått i stå der inne. (Ibsen, 2017, s. 77)

Etter hvert blir vi også introdusert for faktumet at det kan regne inne på loftsrommet. Dette ser vi skje i fjerde akt, rett etter at Relling har snakket med Gregers om Hjalmar sin ”sykdom”. Med dette regnet på innsiden av loftet ser vi enda et aspekt ved naturen der inne,

noe som viser til rommets speiling av omverdenen. Samtidig som regnet speiler omverdenen kan det også sies å være representativt for stemningen og karakterenes indre følelser. I likhet med at loftet går fra opplyst til regntungt kan det tenkes at karakterene opplever at mørke skyer danner skygger over tilværelsen deres.

6.3.4 Loftets representasjon

Her [på mørkeloftet] står tiden stille, mørkeloftet er et frirom for alle som er skadeskutte av ytterverdenens press og vil trekke seg tilbake fra livets realiteter. Det moderne subjektet er i en hittil uhørt grad underlagt tiden, og lengter derfor tilbake til det tidløse, å ”skape en verden for seg selv” (Tjønneland, 1993, s. 20).

Slik jeg ser det, representerer loftet ulike ting for de ulike karakterene. Det er i utgangspunktet gamle Ekdal som har kreert sin egen verden inne på loftet. Det er hit han flykter fra den nye virkeligheten, til fordel for naturen som han finner kjent og kjær. Vi vet at loftet også rommer masse bøker som den flyvende hollender har lagt igjen, og for Hedvig er disse en portal til verden utenfor. Som det kommer frem av samtalen mellom Gregers og Hedvig, som jeg henviste til på forrige side, så ser Gregers ut til å oppleve loftet som noe mer enn bare et loft. Høst (1967) påpeker også at loftet for Gregers kan tenkes å ha et symbolinnhold av åndelig realitet (s. 190). I kontrast fra de øvrige tar Gina helt avstand fra loftet, og konsentrerer seg heller om den virkelige verden i atelieret.

6.3.5 Menneskene på loftet

Et par ganger i forestillingen er også karakterene i stykket samlet inne på loftet. Dette gjelder selvfølgelig når gamle Ekdal og Hjalmar måler opp rommet for å lage nytt vanntrau til villanden og når Hedvig går inn dit for å skyte anden, men i dette tilfellet tenker jeg på noe litt annet. Noen ganger later det nemlig til å være en indre, psykologisk motivasjon som ligger til grunn for at karakterene befinner seg inne på loftsrommet. Det er som om beboerne i huset samles der inne som et uttrykk for deres innelåsthet og virkelighetsflukt. Den første gangen dette skjer, er i overgangen mellom den første praten Gregers og Hjalmar har sammen i det ekdalske hjemmet, og frokosten med den imaginære maten. Mens dette skjer foran det andre stakittet, i leilighetens atelier, dukker en og en av karakterene opp inne på loftsrommet. Til slutt står gamle Ekdal, Hedvig, Gina, Relling og Molvik der inne, halvveis gjemt bak trestammer badet i et grønt lys. Her er det to ting som skjer simultant på scenen: det er disse

karakterenes væren på loftet, og samtalen mellom Gregers og Hjalmar. De sitter og prater om oppfinnelsen Hjalmar holder på med og motivasjonen hans om å vekke det ekdalske navnet til verdighet igjen.

GREGERS

Når omtrent tror du oppfinnelsen kan bli ferdig?

HJALMAR

Nei, herre gud, du må ikke spørre meg om tiden. Det kommer an på inspirasjonen, - på en innskytelse.

GREGERS

Min kjære Hjalmar, jeg tror nesten du har noe av villanden i deg.

HJALMAR

Av villanden? Hvordan det?

GREGERS

Du har dukket under og bitt deg fast i bunngresset. Hjalmar; du har fått en snikende sott i kroppen, og så er du gått til bunns for å dø i mørke.

HJALMAR

Jeg?

GREGERS

Vær bare rolig; jeg skal nok se å få deg opp igjen.

HJALMAR

Jeg har det så bra som noe menneske kan ha det (Ibsen, 2017, s. 93-94).

Samtidig som dette utspiller seg, befinner de andre beboerne i huset seg altså inne på loftet. Slik jeg ser det, blir dette et uttrykk for fangenskapen som Hjalmar føler i det indre, og den moderniteten som omkranser dem alle. Senere, etter frokosten, dukker grosserer Werle opp på døren, og ber om å få prate med sønnen i enerom, noe som fører til at alle de andre går inn på loftet. Herfra ser de ut på scenen som spiller seg mellom far og sønn, hvor grosserereren ber Gregers om å komme tilbake og ta over firmaarbeidet i byen, siden han selv har tenkt å flytte opp til Højdalsverket sammen med fru Sørby. Alle karakterene som nå befinner seg på loftet er preget av grossererens arv og egosentriske tankegang. Loftet kan forstås som en markør for det mytiske og moderne, og menneskene som setter sine ben der blir derfor også preget av dette:

Bak dramaet begynner et annet drama, det egentlige drama å demre frem. Og etter hvert som våre øyne verner seg til det som utspiller seg der, begynner skueplassen gradvis å forandre seg. Vi er ikke lenger i Hjalmar Ekdals tarvelige fotografatelier, hvor der i løpet av et par grå vinterdøgn tårner seg illevarslende skyer opp over den

som ferdes der, inntil uværet bryter løs og lynet slår ned. Den virkelige skueplass er Hjalmar Ekdal selv og i den grad vi formår å se det: *vi selv* (Stokland, 1977, s. 78).

Siden jeg ser på loftet som en modell for moderniteten, er denne moderniseringen også gjemt inne i loftets vegger. Gjennom de ulike virkelighetsforståelsene karakterene har, er det tydelig at de påvirkes av forandringene – enten det er i form av et nostalgisk forhold til fortiden, eller en omfavning av materialismen som det moderne samfunn legger til rette for. Slik er dette også flettet sammen med faktumet at *Vildanden* omhandler balansen mellom det indre og det ytre, og dermed også balansen mellom hva som er virkelighet og hva som er fiksjon. Som Stokland (1977) sier, så er det ingenting i stykket som ikke også kunne foregått i den ytre virkeligheten (s. 77). Slik jeg ser det, er denne balansen fokusert rundt idealer og virkelighetsoppfatninger, sannhet og frihet. Alt dette er bare spørsmål, og svarene er individuelle. Idealene og oppfatningene mater opp om illusjonen, og frigjøringen får en utopisk karakter (Kittang, 2002, s. 355-358).

6.3.6 Moderne virkemidler

Som jeg har nevnt tidligere, er det mye som har skjedd fra Ibsen skrev *Vildanden* til stykket nylig ble satt opp på Trøndelag Teater – både i samfunnet og i kunsten. Forestillingen mener jeg vitner om dette. I tillegg til den nokså stilistiske scenografien, finnes det flere brytninger til den ”realistiske” fremstillingen som dominerer resten av forestillingen. Grunnen til at jeg velger å sette ”realistiske” i anførselstegn er kort og godt fordi det gjennom denne oppgaven etableres at *Vildanden* inneholder en hel verden utenfor hva som kan kalles realistisk i ordets relasjon til virkelighet. Det realistiske er ikke lenger så realistisk som det først ser ut til å være, og moderniteten gjennomsyrrer alle aspekter.

Et av disse bruddene med den ”realistiske” fremstillingen er en sekvens hvor vi ser hendene til Hedvig forme seg til å bli vinger bak det andre laget med stakitt. Denne lille sekvensen finner sted mellom andre og tredje akt, altså etter at Gregers dukker opp på døren hos familien Ekdal og ber om å få leie det ekstra værelset deres. Den lille sekvensen foregår i et dempet lys, og samtidig høres det fløytespill. Vi har nettopp for første gang blitt introdusert for loftet og dets dyr, samt all mystikken og undringen som følger med dette rommet. Vi har heller ikke sett hva som befinner seg bakenfor stakittet før, bortsett fra hva vi klarer å se mellom stakittstengene. Vi ser Hedvig gå bak dette stakittet og stikke hendene sine ut mellom

stakittet. Hendene hennes former en nærmest majestetisk fugl som flyr høyt på vingene sine, bort fra det innestengte loftet og ut i friheten. Dette er det nærmeste vi kommer å se villanden i forestillingen. At det er nettopp Hedvig sine hender som former denne villanden er i tråd med tanken om at villanden symboliserer det uvitende og uskyldige barnet som foreløpig er fri for arvens hemmeligheter. Symbolikken rundt anden og dens relasjon til Hedvig vil bli behandlet i neste delkapittel.

Et annet sted i stykket hvor det skjer et helt annet type brudd, er når Gregers tar med Hjalmar ut for å fortelle ham om forholdet mellom grosserer Werle og Gina. Her er det kun Gregers som fysisk går ut av scenen, mens Hjalmar blir stående på stedet hvil til høyre på scenen. I det sceniske uttrykket, forlater ikke Hjalmar scenen i det hele tatt. Han står hele tiden ved ”utgangsdøren”, eller der den angivelig skal finne sted på scenen. Der står han på stedet hvil, og ser ikke ut til å registrere det andre som skjer. Altså kan vi anta at han egentlig er ute på denne spaseraturen, men at det ligger en annen mening bak hans fraværende tilstedeværelse på scenen. Hjalmar er altså tilstede uten å være tilstede, på akkurat samme måte som han gjennom hele sitt farskap har vært tilstede kun gjennom sin illusjon. Dette fungerer som et brudd med realismen – Hjalmar kunne ikke både vært der og ikke vært der på samme tid, om scenebildet skulle vært helt realistisk. Samtidig som Gregers og Hjalmar er ute, ordner Gina og Hedvig til bursdag. Den ellers grå og dystre scenografien får et festlig og mer barnslig preg i form av fargerike girlandere som henges opp, selv om det også bidrar til å forsterke kontrasten til det ellers veldig dystre scenebildet. Mens Hjalmar står helt stille, er alt annet fokus på pyntingen som foregår på resten av scenen. Ved at Hjalmar er tilstede på scenen uten å egentlig skulle være der i stykkets fiksjon, blir vi publikumere påminnet om hva han blir fortalt når han er utenfor. Vi vet jo hva Gregers forteller ham. Ved at vi ikke får høre denne samtalen mellom dem, oppnås det en slags følelse av håp om at Gregers skal fortelle noe annet, eller at noe annet skal skje for å løse det hele. Vi vet ikke nøyaktig hva samtalen inneholder eller hvordan denne samtalen foregår, men når Hjalmar kommer ”inn igjen”, vet vi at den er gjennomført. Det er en stor kontrast mellom den uhyggelige samtalen de to kameratene har hatt, og den fargerike pyntingen i anledning Hedvigs bursdag.

6.3.7 Oppsummerende tanker om modernismens mystikk

Dette kapittelet har forsøkt å poengtere trekk som jeg mener er knyttet opp mot en gryende modernisme i Ibsens diktning. Gjennom loftsrommet representeres en illusjonstung verden,

hvor den autentiske naturen byttes ut med falsk bjørkeskog og tamme dyr. Loftsrommet blir et bilde på moderniteten i samfunnet. I tillegg til modernismen som ligger i Ibsens skrivemåte, har Trøndelag Teater valgt å benytte seg av noen moderne virkemidler som kan ses som en utvidelse av modernismens brudd med den ytre virkeligheten tilegnet realismens teater. Modernismens mystikk kan gjennom loftet oppleves som en representant for en symbolistisk og mytisk verden, noe jeg vil behandle i neste delkapittel.

6.4 Symbolikken og det mytiske i *Vildanden*

Både symbolisme og det mytiske er sentrale aspekter ved *Vildanden*. Slik jeg oppfatter det er disse to aspektene tett knyttet til hverandre, da både symbolikk og det mytiske fungerer som en formidling av karakterenes indre, psykologiske virkelighetsforståelse. I denne delen vil jeg derfor redegjøre for hvordan symbolismen og det mytiske fremkommer i forestillingen *Vildanden*, samt undersøke hvordan disse aspektene kan sees i relasjon til realisme og modernisme.

6.4.1 Det mytiske

I *Vildanden* ser vi tendensen av et mytisk aspekt, noe som ikke er nytt i Ibsens forfatterskap. I hans nasjonalistiske prosjekt, med verker som *Peer Gynt*, så man flere mytiske skikkelser som Knappestøperen og Dovregubben. Da han gikk inn i sin andre fase, som omfavnet realismen, falt dette aspektet bort. I hans siste fase ser vi det mytiske dukke frem igjen som en del av det moderne, som symboliserende skikkelser for det indre. I *Vildanden* vil jeg hevde at dette likevel ikke er spesielt fremtredende, men at det ligger og ulmer litt i det skjulte. Men hva er en myte? Og hva har det mytiske å si for *Vildanden*?

Det mytiske har tilhørighet med det indre og usikre (mytos), og står i kontrast til det realistiske og logiske (logos) (Lehmann, 1991, s. 19). I følge Brian Johnston (1998), så bidrar mytene til å danne en alternativ dimensjon til vår identitet – som en imaginær forlengelse inn i noe som forbigår det som skjer her og nå. Mytene kan sies å knytte seg til karakterenes identitet gjennom en slags alternativ dimensjon hvor fortiden forsøker å bli en del av den moderne bevissthet, slik som i Hedvigs fascinasjon over den flyvende hollender (s. 4).

6.4.2 Den flyvende hollender

I *Vildanden* er det den flyvende hollender som er den primære myten som fremkommer. Hollenderen dukker opp som samtaleemne under dialogen mellom Gregers og Hedvig, hvor Gregers spør om hennes interesser og hva som befinner seg oppe på loftet. Hun nevner at det tidligere har bodd en hollender der, noe Hedvig finner underlig. Det finnes mange versjoner av myten om den flyvende hollender, men i grove trekk går den slik:

En kaptein som er ute på reise kommer ut for Guds storm som forsøker å hindre skipet hans i å komme forbi Kapp det gode Håp, men han trosser Gud og forsøker komme seg forbi likevel.

Gud stiger så ned til kapteinen i menneskeskikkelse og forsøker å få ham til å ombestemme seg og snu, men kapteinen svarer med å skyte på ham. Kula kommer i retur og treffer hans egen hånd i stedet. Etter dette er kapteinen dømt til å seile på de syv hav til evig tid (Tjønneland, 1993, s. 21).

Myten omhandler altså en mann som trosser troen, og fortsetter reisen sin for egen vinning. Myten kan tolkes på ulikt vis, men mest tenker jeg på måten den kan relateres til karakterer i *Vildanden*. Denne myten kan blant annet relateres til grosserer Werle som blåser i konsekvensene handlingene hans får for familien Ekdal, og gjør som han selv vil. Den kan også sees i relasjon til sønnen Gregers, som kan sees like fanatisk med sin ideale fordring som hans far er for å nå sitt mål. Likevel handler myten om å trosse troen, så fortellingen om den flyvende hollenderen kan også sies å portrettere den glemte, spirituelle fortiden som har blitt gjemt bort på loftet mens verden har gått videre og inn i det moderne, opplyste samfunnet. Tjønneland (1993) ser det slik at kapteinen er et bilde på det moderne mennesket som utfordrer Gud i kraft av fornuften (s. 22). Til og med kandidaten selv, Molvik, har mistet troen i denne nye, moderne verden.

Den flyvende hollender sies å skulle ha bodd på loftet, og under dialogen mellom Gregers og Hedvig, oppfattes han som en reell person:

HEDVIG

Det bodde en gammel sjøkaptein her, og han hadde hatt alt med seg. De kalte ham "den flyvende hollenderen".

Og det er rart; for det *var* ikke noen hollender.

GREGERS

Ikke det?

HEDVIG

Nei. Men han ble borte til sist; og så er alt det blitt stående igjen etter ham. (Ibsen, 2017, s. 78)

Den flyvende hollenderen har ifølge Hedvig lagt igjen bøker og andre eiendeler inne på loftsrommet, noe som bidrar til at vi regner ham som en del av den håndfaste, reelle virkeligheten. I tillegg kobler vi hollenderen til det mytiske. Høst (1967) påpeker en versjon av myten der hollenderen sender brev over til et møtende skip, noe som kan sammenlignes med eiendelene han har satt igjen på loftet. Slik kan myten tolkes som et varsel om ulykke (s. 191-192). Slik blir hollenderen føyd inn i rekken av de lite håndfaste men likevel

virkelighetsnære faktorer som utgjør det modernistiske, mystiske og psykologiske i *Vildanden*.

6.4.3 Det mytiske sin funksjon i *Vildanden*

I følge Brian Johnston (1998) får også selve fortiden et mytisk preg i *Vildanden*. Han mener at vi skaper myter av den svunne fortiden, og at den slik går inn i en slags form for *virkelighetsforskyvning* (s. 11). Dette mener jeg at kan sees i gamle Ekdal sin opplevelse av skogen. Flere ganger gjennom stykket påstår han nemlig at skogen hevner:

GREGERS

Du jakter ikke lenger?

EKDAL

Å, si ikke det du. Jager nok en gang iblant. Ja, ikke på *den* måten, da. For skogen, ser du – skogen, skogen -!

(*drikker*)

Står skogen bra der oppe nå?

GREGERS

Ikke så fin som i din tid. Det er hugget ut mye.

EKDAL

Hugget ut?

(*saktere og liksom redd*)

Det er farlig gjerning, det. Det drar etter seg. Det er hevn i skogen. (Ibsen, 2017, s. 51)

Det kan virke som om gamle Ekdal har den oppfattelse at det var skogen selv som hevnet seg på ham og gjorde at han havnet i fengsel. Vi vet at årsaken var hogst på statens grunn, men i gamle Ekdal sin virkelighetsforståelse så blir denne opplevelsen mytologisert for å unngå en konfrontasjon med virkeligheten. Det er nettopp dette jeg vil hevde at blir det mytiske sin funksjon i *Vildanden*; mytene fungerer som en portal for symbolene og metaforene til Ibsen, samtidig som de også vitner om denne indre, psykologiske verden som stykket i stor grad rommer. Dette leder meg videre til *Vildandens* symbolisme.

6.4.4 Symbolikk

Symbolismen har stor betydning for *Vildanden* som Ibsens første symbolistiske verk. Iboende symbolismen er et ønske om å uttrykke det som ligger skjult i karakterenes indre gjennom symboler, og retningen ses gjerne som en mystifisering av motsetningene i samfunnet som realismen kunne avdekke (Andersen, 2001, s. 244-245). Det var denne symbolbruken som var

så uforståelig i Ibsens samtid, og det er denne som i stor grad gjør at det psykologiske indre i karakterene har mulighet til å komme opp til overflaten i det realistiske universet og stykkets ytre handling.

6.4.5 Symbolismen i *Vildanden*

Vildanden går gjerne under tittelen *psykologisk drama*. Det er de indre, mentale prosessene i karakterene som først og fremst står i fokus, og symbolismens oppgave er i stor grad å hente frem dette til overflaten av den ytre handlingen. Symbolikken ligger ofte gjemt i dialogene mellom karakterene, samt i det visuelle scenebildet. Ibsen er kjent for sine lange og omfattende sceneanvisninger som har en stor del i det helhetlige betydningssystemet (Aarseth, 1999, s. 29).

Det innadvendte mennesket skaper sine egne symboler med en dunkel betydning; når subjektet trekker seg tilbake fra de andre, blir også den språklige meningen usikker og utydelig. Slik oppstår symbolismen som estetisk form – et resultat av at det moderne mennesket er innestengt på mørkeloftets sjelelige teater (Tjønnland, 1993, s. 15).

6.4.6 Synsmetaforen

Symbolikken i *Vildanden* ses blant annet i en synsmetafor som omkranser hele stykket. Denne synsmetaforen blir et gjennomgående frempek, da det viser seg at flere av stykkets karakterer er i fare for å miste synet sitt – enten billedlig eller fysisk. Tidlig i stykket sier grosserer Werle til sønnen Gregers at han holder på å miste synet, og ikke lenge etter får vi høre at Hedvig, Gina og Hjalmar sin datter, også kommer til å miste denne sansen. I denne sammenhengen fungerer synet som en indikasjon om at det kan være grosserereren som er Hedvig sin far.

HJALMAR

Hun er vårt eneste, ja. Hun er vår største glede i verden, og –

(senker stemmen)

hun er også vår dypeste sorg.

GREGERS

Hva er det du sier!

HJALMAR

Det er stor fare for at hun kommer til å miste synet.

GREGERS

Bli blind!

HJALMAR

Ja. Ennå bare små tegn å spore. Men legen har varslet om at det kommer ubønnhørlig.

GREGERS

Dette er jo en forferdelig ulykke! Hvordan har hun fått dette?

HJALMAR

Arvelig, antakelig. (Ibsen, 2017, s. 46-47)

Synsmetaforen benyttes også for å vise hvordan flere av karakterene i stykket kan sies å være blind for omverdenen sine realiteter. I slutten av første akt påpeker Gregers at fru Sørby, grossererens kommende kone, leker blindebukke med kammerherrene, noe Høst (1967) mener kan være fordi Gregers selv anser seg for å være en som ser alt for hva det er, og dermed kan åpne andre sine øyner (s. 162). Gregers sitt påståtte klarsyn mener jeg at også kan sees i Trøndelag Teater sin versjon med maten som illusjon. I kapittelet ”Hverdagens (tilsynelatende) virkelighet” påpekte jeg at det i store deler av forestillingen ble servert usynlig mat, og at det tilsynelatende bare var Gregers (og publikum) som så at dette var en illusjon. På denne måten forsterkes inntrykket av at Gregers ser en annen virkelighet enn de øvrige karakterene i det ekdalske hjemmet.

6.4.7 Villanden som hovedmetafor

Høst (1967) påpeker at villanden er stykkets sentrum, og at karakterene og handlingen graviterer rundt dette dyret (s. 147). Historien om hvordan villanden ble skutt kan påstås å være den samme som hvordan gamle Ekdal og Hjalmar ble skadeskutt av grossererens (Høst, 1967, s. 172). Flere av stykkets karakterer kan sies å ha villanden i seg - i den forstand at de er skadeskutt av grossererens, enten direkte eller indirekte gjennom arv. En annen måte å ha villanden i seg er at karakterene ikke takler virkeligheten og derfor dukker ned til bunngresset.

GREGERS

Men hvordan fikk du fanget den, løytnant Ekdal?

EKDAL

Har ikke fanget den, jeg. Det er en viss mann her i byen, som vi kan takke for den.

GREGERS

(stusser litt)

Den mannen skulle da aldri være min far?

EKDAL

Jo så sannelig.

HJALMAR

Det var jo artig at du kunne gjette det da, Gregers

GREGERS

Du fortalte jo før i kveld at du skyldte far så mye, og så tenkte jeg –

GINA

Men vi har da ikke fått den anden av grossereren –

EKDAL

Det er Håken Werle vi kan takke for henne like fullt, Gina. Han var ute i en båt, skjønner du; og så skjøt han henne. Men han ser jo så dårlig, din far, så hun ble skadeskutt.

GREGERS

Nå, så hun fikk seg et par hagl i kroppen.

HJALMAR

Ja, sånn to-tre stykker.

HEDVIG

Hun fikk dem under vingen, slik at hun ikke kan fly.

GREGERS

Hun dukket vel til bunns da?

EKDAL

(søvnig)

Det skal være sikkert. Gjør alltid det vildendene. Stikker til bunns, så dypt de kan; biter seg fast i tang og tare, og den faenskapet som finnes *der* nede. Og så kommer de aldri opp igjen (Ibsen, 2017, s. 57-58).

Hele familien Ekdal kan i likhet med villanden sies å være skadeskutt; det er sterke indikasjoner på at gamle Ekdal ble lurt av grossereren og havnet i fengsel, sønnen Hjalmar ble preget av familiens statusfall, Gina kan sies utnyttet av grossereren med Hedvig som mulig indirekte resultat. Akkurat som med villanden så er vi usikre på hvor Hedvig kommer fra. I tillegg har familien Ekdal en annen virkelighetsforståelse og kan sies å leve i en kunstig virkelighet, slik som anden gjør inne på loftet blant bjørketrærne og sitt lille vantrau. Videre påpeker Grosserer Werle i en replikk at det finnes mennesker som dukker til bunns bare de får et par hagl i kroppen. Han tillegger også at enkelte aldri kommer opp igjen. Dette gir uttrykk for en livsholdning (Høst, 1967, s. 154). En slik livsholdning kan sees som en nedlatende bemerkning til mange av karakterene i stykket, siden de kan sies å ha klamret seg fast i dette bunngresset av en illusjon for å slippe å forholde seg til virkeligheten.

6.4.8 Loftet som symbolikkens hus

Som det har kommet frem i denne oppgaven, mener jeg at så å si alt som befinner seg på loftet kan tolkes som symboler. Loftet rommer dyrene som kan sees som bilder på karakterenes innestengte tilværelse, gjenstandene som står igjen etter den flyvende hollender, bjørkestammene som erstatning for den autentiske naturen og selvfølgelig stykkets tittelsymbol – villanden. Som jeg har vært inne på tidligere, symboliserer også loftet noe individuelt for alle karakterene. I samtalen mellom Hedvig og Gregers nevner Hedvig at hun er interessert i bøkene som hollenderen har satt igjen inne på loftsrommet, og hun nevner spesielt boken *Harrysons History of London*. At hun trekker frem akkurat denne boken mener jeg har en sterk symbolsk mening. Denne boken rommer historien om en by i den autentiske verdenen utenfor leiligheten, samt at den gir frempek vedrørende Hedvig sin skjebne:

GREGERS

Og de bøkene leser du vel?

HEDVIG

Å ja, når jeg kan. Men de fleste er på engelsk; og det skjønner jeg ikke. Men så ser jeg bildene. – der er en svær stor bok, som heter ”Harrysons History of London”; den er visst 100 år gammel; og den er der så enormt mange bilder i. Foran døden avbildet et timeglass og en jomfru. Det synes jeg er fælt. Men så er der alle de andre bildene med kirker og slott og gater og store skip, som seiler på havet. (Ibsen, 2017, s. 78)

Harrysons History of London har altså bilde av et timeglass, døden og en jomfru. Dette fungerer som symbolistisk allegori over innholdet i *Vildanden* – det er bare et spørsmål om tid før stykkets lille jomfru, Hedvig, skal dø (Tjønneland, 1993, s. 22-23).

6.4.9 Oppsummerende bemerkninger om symbolikken og det mytiske

I følge Høst står ikke villanden som hovedsymbol isolert i stykket:

Det er omgitt av en rekke sekundære symboler som nok er mindre omfattende og sentrale, men som allikevel klarlegger nye sider ved personer og handling. Og hva der kanskje er enda viktigere: alle disse manifeste symboler er innebygget i et vidt forgrenet system av uttrykksmidler med symbolsk valør, av de forskjelligste kategorier og alle grader av tydelighet – fra gjenstander og lysvirkninger i scenebilledet til særegenheter ved de opptredendes antrekk, fra utkraft til ords klangvirkninger og setningers rytme. Slike symbolske ansatser er i dette skuespill langt tallrikere enn i

tidligere verker, med andre ord: symboltettheten er større i ”Vildanden” enn i noe annet av Ibsens realistiske skuespill (Høst, 1967, s. 147).

Det Høst sier i dette sitatet er altså at nesten alt i *Vildanden* kan oppfattes som symboler, noe som medfører at alt man ser og hører er gjenstand for tolkning. Gjennom mytene gjøres fortiden aktuell for nåtiden, noe som medfører at bakenforliggende hendelser oppleves som fortrenge fra karakterenes bevissthet. Symbolikken danner frempek for kommende handlinger i stykket og skaper en allegorisk verden hvor lite er slik det tilsynelatende fremstår. Det er altså symbolikken og det mytiske som, slik jeg ser det, bygger karakterenes indre virkelighetsforståelse i stykket.

6.5 Modernitetens fengsel

Slik jeg ser det, er følelsen av å være fanget et stort tema i forestillingen. Den lukkede, innestengte følelsen etableres med én gang man kommer inn i salen, hvor det første man ser er det store stakittet som skjuler scenen som et stengsel. I teorikapittelet poengterte jeg at denne fengsels-følelsen ble ansett som en konsekvens av det nye, moderne samfunnet som sprang frem i samtiden. Nye kommunikasjonsmåter, globalisering og voksende byer skapte en fremmedgjøring og en bevissthet rundt hvor stor verden egentlig var, og hvor liten man var i det store bildet. Det kan altså menes at man gikk bort ifra det enhetlige og sanne til fordel for en mer kaotisk tilværelse hvor det subjektive ble satt i fokus. Forestillingen er gjennomsyret av denne modernitetsfølelsen, noe som blant annet kommer til uttrykk gjennom dyrene på loftet og disse stakittene som sperrer for inn- og utsyn, frihetsfølelse og hemmeligheter.

6.5.1 Dyrene

I modernitetens fengslende tilværelse, er det ikke bare karakterene som kan sies å være innestengt. Inne på loftsrommet befinner det seg dyr blandt falsk bjørkeskog, med vanntrau i stedet for sjø og lamper i stedet for sol. De fleste av disse dyrene – høns, kaniner og duer – har gått fra en tidligere vill tilværelse til å bli tamme husdyr, mens villanden, som det fremkommer av navnet dens, fortsatt regnes som vill. I likhet med disse dyrene, kan det sies at menneskene har gjennomgått den samme forvandlingen fra frie til tamme i denne nye verden som moderniteten bringer med seg. Dyrene er sperret inne blandt denne falske naturen, og jaktes på og behandles *som om* de skulle vært ute i det fri. Akkurat det samme kan sies om karakterene. Både karakterene og dyrene er langt borte fra den verden de kjenner, og er egentlig fremmede for den nye virkeligheten de ble utsatt for. Som jeg har vært inne på før, så forlattes den ville naturen til fordel for det mer innestengte og kunstige gjennom det gryende moderne samfunnet og den økende teknologiseringen. Dyrene får slik funksjonen av å være en allegori over karakterenes innestengte tilværelse i det nye moderne samfunnet.

The contrast between the rich people belonging to Mr. Werle's circle and the people of modest means living under the roof of the Ekdal family is indirectly suggested by the existence of the domesticated animals maintained in the attic behind the wide double door at the back of the stage, animals held in captivity and made to forget the real wild life in the forest. This use of animals to mark a social distinction extends seamlessly to the metaphorical (Aarseth, 2005, s. 4).

6.5.2 Arv

Den nye tilværelsen til karakterene i stykket preges på ulike måter også av arv. Denne arven det er snakk om, kommer fra grosserer Werle og hans mange bidrag til familien Ekdal. Fra grossereren kommer levebrødet til både Hjalmar og gamle Ekdal, leiligheten, villanden, Gina, og kanskje også Hedvig. Det er ingen goder som denne familien sitter på, som ikke har kommet fra denne mannen, og dette gjør dem avhengige av ham i alle ledd av sin eksistens. Den overhengende arven legger slik til grunn en forståelse av hvordan karakterene forsøker å godta tilværelsen deres på.

6.5.3 Arven og dyrene

Siden dyrene på loftet er en allegori over denne innestenge følelsen som karakterene preges av, har de også en relasjon til arv. Grunnet dette, er det nok ikke tilfeldig at Ibsen har valgt akkurat disse fire dyrerasesene. De kan alle sammen kobles til Charles Darwin, forfatteren bak boken *Artenes opprinnelse*, som kom ut rundt samme tiden som Ibsen skrev *Vildanden*. Darwin har nemlig spesifikt brukt dyrene som befinner seg på loftet som eksempler på hvordan arv påvirker dyrenes utvikling. Han hadde selv en sentral rolle i moderniseringen som foregikk på 1800-tallet, hvor mye av debatten som pågikk rundt ham var grunnet hans kobling mellom dyr- og menneskerasen. Aarseth (2005) påpeker at det i *Vildanden* er sannsynlig at Ibsen selv ønsket at publikum skulle være bevisst på den darwinistiske tilknytningen (s. 1, 3).

Ved at bare én av de fire dyrerasesene på loftet fortsatt blir regnet som vill, etableres det at det er noen som ikke hører til blant de andre. De tamme dyrene trives i fangenskap, men for det ene ville dyret, stykkets tittelfigur, er denne tilværelsen unaturlig. På lik linje er det mange av karakterene i stykket som kan sies å ha "villanden i seg", men mest naturlig kan denne anden linkes til Hjalmar, eller datteren Hedvig. "Du har litt av villanden i deg", sier Gregers til Hjalmar, og henter til hans tiltrekning til havsens bunn. Som *Vildanden* speiler, så er ikke denne nye moderniteten noe for alle, og spesielt ikke for disse karakterene, som føler seg innestengt i den nye virkeligheten de må, men ikke helt klarer, å forholde seg til.

6.5.4 Stakittene

Selv om innestengtheten er en psykologisk følelse, speiler Trøndelag Teater den også utad, gjennom stakittene i scenografien. De to lagene med stakitter trekkes opp og ned på

forskjellige steder i forestillingen og bestemmer hvor mye publikum får se, og hva som skal være fokus til enhver tid. I hele første akt foregår spillet foran det første stakittet, og mellom disse kan man skimte personene i grosserer Werles middagsselskap. Slik får vi bare smakebiter, og ikke totalt innsyn, inn i denne herskaplige verden. Den første akten fungerer som nevnt som en eksposisjon hvor alle de bakenforliggende omstendighetene blir presentert, og med en gang vi publikumere har alt av informasjon, avsløres mer og mer av stykkets dypereliggende tematikk gjennom at stakittene løftes opp.

Selv om handlingen foregår foran stakittet i første akt, ser vi publikumere at selve middagsselskapet foregår bak dette stengselet – den herskaplige verden som foregår der, får vi ikke være en del av. Det er først ved andre akt, i familien Ekdals hjem, at det fremste stakittet løftes opp og avslører et mer laverestående hjem. Selv om vi nå får se mer enn vi gjorde tidligere, så vet vi fortsatt at det befinner seg enda mer som blir skjult for oss bak det andre stakittet, som vi så vidt ser loftet gjennom. I tredje akt skal Hjalmar og gamle Ekdal under stakittet, som derfor blir løftet litt opp. Her blir publikum ertet med en liten smakebit, et håp om at stakittet skal løftes opp på et tidspunkt. Det gjør det ikke enda, så vi nøyer oss en stund med å se Hjalmar og faren måle opp til et nytt vanntrau på loftet, og Gina sette frem stoler til frokosten mellom stakittet. Dette andre stakittet har stolpene sine vridd mot loftet, slik at man hele tiden har et visst innsyn dit, noe resten av scenen bak stakittet ikke har. Disse scenografiske valgene resulterer i at Ginas arbeid ikke er like synlig. Hun arbeider derfor, passende nok, mer i skyggene av det hele. Det andre stengselet blir ikke dratt opp før i fjerde akt. Loftet blir dermed synliggjort for oss samtidig som karakterene Relling og Molvik gjør sin entré. Når loftet står frem for oss i all sin prakt, befinner både Ekdal, Gina, Relling, Molvik og Hedvig seg i dette rommet. Bare Gregers og Hjalmar av husets beboere befinner seg utenfor loftsrommet før frokosten skal inntas.

Frem til fjerde akt er stakittene åpne for oss, og gir både publikum og karakterene innsyn i hemmelighetene som har omkranset livet deres i så mange år. I løpet av fjerde akt går derimot det andre laget med stakitt ned igjen. Dette skjer etter at Hjalmar forlater hjemmet og flykter ned til Relling og Molvik. Nå er ikke lenger den virkelighetsfjerne Hjalmar til stede hos de lenger. Han har fått bakkekontakt og den mystiske, virkelighetsfjerne verden lukkes igjen, og vi er tilbake i det atelieret vi ble presentert for i andre akt. Den mystiske loftsverdenen åpner seg imidlertid opp igjen etter at Relling har den berømte samtalen med Gregers, hvor han forteller ham om livsløgnene og sykdommen som han har påvist Hjalmar. I resten av stykket

forblir stakittene åpne, og vi forholder oss til alle aspektene ved denne underlige verdenen – både loftets mystiske rariteter, modernitetens fengsel, og hverdagens virkelighet.

Ibsen gives us a hard-edged, solid world: a sense of the compartmentalized lives of modern urban living dominated by doors, on-stage and off, that shut in fantasies and shut out reality, that isolate a community of domestic strangers and insulate them against the cold and forbidding world outside that is their only alternative to the constricted doll's house way of life (Durbach, 1991, s. 42)

Dette skriver Errol Durbach om Ibsens beskrivelser angående scenografien til *Et dukkehjem*, og jeg velger å ta det med fordi det jeg ser det like treffende for *Vildanden*. Stakittene danner (bokstavelig talt) selve rammen for forestillingen og alle stykkets karakterer - velstående så vel som de mindre heldige. Durbach påpeker hvordan fantasiene lukkes inne og virkeligheten lukkes ute, akkurat slik som tilfellet er i *Vildanden*. For hva skjer når stykkets karakterer entrer den ytre verden utenfor det ekdalske hjemmet? Gregers tar Hjalmar med ut i den ytre, virkelige verden for å fortelle ham om forholdet mellom grosserer og Gina, og Hedvig er utenfor når hun får brevet fra fru Sørby. Når disse menneskene går utenfor deres egen lille virkelighetsverden, så blir de også mottakelige for den ytre realiteten.

6.5.5 Noen tanker rundt modernitetens fengsel

”Det moderne menneskets innestengthet på mørkeloftet er bare en annen side av dets ekspansjon og mobilitet i en mer og mer fremmedgjort verden. Det private og det offentlige går over i hverandre” (Tjønneland, 1993, s. 22). Modernitetens innestengte tilværelse blir altså fremstilt på flere ulike måter i forestillingen. Karakterene er fanget i denne nye moderne verden som de ikke forstår seg på, noe som dyrene på loftet fungerer som en allegori for. Også arven etter grosserer Werle gjør at medlemmene i familien Ekdal føler seg fanget, et aspekt som blir ytterligere bevisstgjort for oss gjennom de fysiske stengslene i scenografien. Stakittene holder både karakterene inne og publikum ute. Etter hvert som stakittene løftes opp for oss publikumere og hemmelighetene kommer frem i lyset, ser vi at stengslene også omringer resten av scenen og det blir klart for oss at karakterene aldri kan bli ordentlig frie i modernitetens verden hvor det ikke finnes noen tydelige svar. Den nye, moderne tilværelsen kan sies å være preget av historieløshet hvor skillet mellom offentlig og privat ikke lenger er like bastant og opplevelsen av fortid og nåtid glir over i hverandre (Tjønneland, 1993, s. 28). I

modernitetens tilværelse later det til å oppstå noe som Tjønneland (1993) kaller en ”privatisering av det offentlige” hvor individet forsøker å holde fast på seg selv og sine egne tanker, noe som fører til at subjektet skiller seg fra resten av verden (s. 14). I dette nye, moderne samfunnet ser denne splittelsen mellom samfunnet og individet til å prege individet gjennom en kunstig og innestengt tilværelse (Aarseth, 1999, s. 135). Samfunnet blir et modernitetens fengsel.

6.6 *Vildanden* som tragikomedie

I denne delen av oppgaven vil jeg se nærmere på forestillingens tragikomiske form. Henrik Ibsen har selv uttrykket at *Vildanden* er en tragikomedie, og Trøndelag Teater påpeker i tillegg at dramaet inneholder elementer av satire (Trøndelag Teater, 2017). Både tragikomedie og satire er begreper som, slik jeg ser det, gjerne forbindes med moderne teater, og var noe ganske nytt og lite brukt på Ibsens tid. Dette vil jeg derfor utdype nærmere for å kunne se på hvilken funksjon tragikomedien får for forestillingen.

Tragikomedie er, som det fremkommer av ordet, en blanding av tragedie og komedie. Denne sammensmeltingen får derfor med seg både medfølelsen fra tragedien og distansen som blokkerer den tragiske responsen. Slik åpner tragikomedien gjerne opp for *metateater* – altså at teateret kommenterer seg selv, og blir selvrefleksivt. I vår moderne tid, kan tragikomedien påstås å ha overtatt stafettpinnen etter tragedien om å være mest ”følelseladet”, da en ren, realistisk tragedie vil kunne bikke over til å bli melodrama (Foster, 2016, s. 117-119). Tidligere, i antikken, har tragedie og komedie derimot vært de to høyeste formene for teater, og de har lenge vært satt under streng adskillelse. Disse sjangrene har ikke under noen omstendigheter skulle blitt blandet, og slik har regelen vært i lang tid. Med tiden har sjangrene likevel blitt blandet, og former for tragikomedie har dukket opp (Guthke, 1966, s. 6).

Det er på én gang en nitid realistisk virkelighetsskildring, og Ibsens mest gjennomførte symbolske drama. Det er en besk komedie hvor personenes latterlige sider er understreket til det farsemessige, og samtidig en hjerteskjærende tragedie hvor et uskyldig barn drives i døden (Høst, 1967, s. 33).

Vildanden blir gjerne betegnet som både tragikomedie og psykologisk drama. Noen ser det som en tragikomedie grunnet dets tvetydighet i form av komedie og tragedie, og andre igjen mener at dette ikke gjør stykket til en tragikomedie, men at det heller er et drama med tragikomiske trekk (Haarberg et al., 2007, s. 400). Jeg vil likevel påstå at det tragikomiske er fremtredende i stykket uansett hvilken av disse påstandene en heller mot, noe som bidrar til å fremheve de ulike virkelighetsforståelsene som regjerer blant karakterene i stykket. Hva disse ulike oppfatningene er, vil behandles under delkapittelet ”Det moderne menneske”. Jeg selv, ser på tragikomedien som bevisstgjørende i forhold til disse virkelighetsforståelsene grunnet det metateatrale. Gjennom det tragikomiske vil vi ta oss selv i nakkeskinnet om vi ler av noe

vi synes er morsomt men som vi skjønner at har en alvorlig undertone, og slik oppnå en nærmest tragisk medlidenhet til vedkommende. Det samme skjer i motsatt tilfelle – vi kan til og med ta oss i å synes at det mest tragiske av det tragiske er komisk. Det er dette som bidrar til at forestillingen blir metateatral og peker på seg selv, i tillegg til at vi publikumere blir mer bevisste – både på oss selv og det tragiske og komiske ved forestillingen. Karakterene blir spart for bevisstheten om sin egen, tragiske eksistens, mens det for publikum presenteres helt åpenbart. Vi blir bevisste på de illusjonstunge sidene ved karakterene og at disse ikke er en del av den normale, realistiske hverdagen. I følge Foster (2016) er det i dette gapet mellom illusjon og virkelighet, hvor karakterene er komiske gjennom illusjonene sine og tragiske i det virkelige livet, at tragikomedie oppstår (s. 119).

6.6.1 Hjalmar som det tragikomiske sentrum

I forestillingen opplever jeg Hjalmar Ekdal som et sentrum for tragikomedien. Med sin virkelighetsfjerne fremtoning svever han ”fem centimeter over bakken”, og eier ikke realistisk sans for verken arbeid eller økonomi om vi skal tro Gina rett – og det gjør vi gjerne. Selv om Hjalmar uttrykker noe vi tilsynelatende betrakter som komisk, er det tragiske at vi forstår hans virkelighetsforståelse som grunnleggende naiv og virkelighetsfjern. Hjalmars opplevelse av egen tragedie er bare en del av illusjonene hans og ikke den tragiske virkeligheten som publikum ser (Foster, 2016, s. 119). Vi skuer rett gjennom Hjalmar og blir oppmerksomme på illusjonene som finner sted i hans tankebaner. Vi som publikumere er fullstendig klar over hvor virkelighetsfjern han fremstår, men samtidig har vi dyp medfølelse med ham. Hjalmar fremstår som tragikomisk gjennom tragikomediens metateatrale funksjon.

Hjalmar har gått gjennom et fall fra høyverdig løytnant-sønn til et laverestående middelklasseliv som fotograf. I sin ungdom blomstret idealene i ham, noe kammerherre Balle påpeker i starten av stykket; ”Har du ikke et lite dikt å deklamere for oss, herr Ekdal? Før i tiden gjorde du det så fint”. Hjalmar ønsker ikke dette livet som en ussel fotograf. Hadde det vært opp til Hjalmar, hadde han nok heller fortsatt med å deklamere dikt som han gjorde før i tiden. I stedet for å omfavne den harde virkeligheten, har Hjalmar fortsatt opprettholdt sine høytsvevende tankebaner, og de går dit hen at han vil lage en stor oppfinnelse for å hjelpe familien tilbake til det høyverdige liv de hadde tidligere.

Det er mange som også argumenterer for at Hjalmar er selve hovedpersonen i *Vildanden*, trolig grunnet dette tragikomiske sentrum av stakkarslighet som gjør ham så lett å manipulere – noe flere av de andre karakterene forsøker å gjøre. Grunnet hans tragikomikk, kaller også Karl S. Guthke ham for stykkets tragiske helt;

One need not accept every favorable adjective with which he endows his friend Hjalmar [V: Gregers?], but even so, young Ekdal, as he has so far been presented, has enough human worth and dignity to make him a potentially "tragic" hero so that the threat that from now on overshadows his existence may not easily be dissolved in the derisive laughter of farce (which, as we noted, Ibsen tried to curb) (Guthke, 1966, s. 153).

Hjalmar stoler helt og fullt på sin barndomsvenn, selv om han ikke har vært til stede de siste 16 årene, og derfor heller ikke opplevd vennens forhold til verken kone eller barn. Hele den nye livssituasjonen til familien Ekdal skjedde mens Gregers var bortreist. Det Guthke påpeker er altså at Hjalmar egentlig har nok potensiale til å redde hele situasjonen – det er jo han som går fra hjem, kone og barn, og nekter å se noe annet enn sin egen stakkarslighet. Med en annen innstilling hadde ikke dette vært nødvendig, og det er nettopp dette som er så dypt tragisk. Det tragikomiske med Hjalmar Ekdal kan derfor sies å være at han er en komisk karakter fanget i en tragisk situasjon som han selv ikke vet at han er i (Foster, 2016, s. 120).

Hjalmars vanskeligheter for å se ting slik de egentlig er, har derfor store konsekvenser for hans virkelighetsforståelse. Hans illusjonstunge forståelse av virkeligheten later til å ligge så dypt inne i ham at når alle hemmelighetene er lagt på bordet, så er det hverdagsvirkeligheten som fremstår falsk for ham. Når Hjalmar har spurt Gina om hvem som er Hedvigs far, er ikke hans reaksjon et sinne rettet mot Gina eller grossererens – han går i stedet rett til den konklusjon at Hedvigs kjærlighet har vært falsk. Ifølge Hjalmar så kan Hedvig aldri ha elsket ham. Gjennom grosserer Werle har hun muligheten til å få penger og rikdom, og alle materielle goder som han selv aldri kunne ha gitt henne. For Hjalmar er det åpenbart at Hedvig vil velge dette fremfor den stusselige verden han selv kan tilby henne. Å få tilbake familiestatusen er jo Hjalmar sitt kanskje høyeste ønske, så for ham synes det logisk at datterens begjær er akkurat det samme.

6.6.2 Hjalmar og Hedvigs tragikomiske forhold

HEDVIG

Å du snille far.

HJALMAR

Nei, ikke kall meg det. Der har jeg sittet ved den rike manns bord og tatt for meg -! Og så kunne jeg likevel -!
Men dere må ikke ta det så nøye. Dere vet like vel at jeg er glad i dere. Og skulle jeg være urimelig en gang i
blant, så – herre gud – husk på at jeg er en mann som bestormes av sorgenes hær. Nå!

(tørker øynene)

Ikke øl i en slik stund. Gi meg fløyten (Ibsen, 2017, s. 42-43).

I dialogen ovenfor ser vi angeren Hjalmar får etter å ikke ha klart å innfri til datteren slik han ønsket. Denne dialogen finner sted når de alle tre – Gina, Hjalmar og Hedvig – sitter i sofaen, som er så liten at de bokstavelig talt sitter oppå hverandre. Dette illustrerer det tette familieforholdet deres. Hjalmar sitter med beina sine oppå Gina og Hedvig sitt fang, og selv i disse omstendigheter klarer han å demonstrere behaget med hverdagens komfort som Gina og Hedvig gir ham. Samtalen finner sted ikke så lenge etter at Hedvig har fått spiseseddelen fra grossererens middag. Hedvig som har gledet seg så enormt til å få en overraskelse fra faren, er ganske skuffet. Unnskyldningen hans vitner dog veldig om hvor høyt han holder seg selv og sitt pene språk, noe som speiler at han er fraværende i den virkelige verden som han egentlig befinner seg i. Helt fra første gang vi ser Hedvig, er det tydelig at hun holder enormt av faren sin. Hun venter i spenning på at Hjalmar skal komme hjem fra middagsselskapet han har vært i hjemme hos grosserer Werle. Når han så kommer, hopper hun nærmest på ham og klamrer seg fast. Hedvig og Hjalmar ser ut til å ha det så utrolig bra sammen, og grunnet dette gode forholdet deres, vil det synes som en tragedie for publikum hvis dette forholdet blir brutt. Det er akkurat dette som skjer når Hjalmar etter hvert tror at han ikke er faren til Hedvig lenger. Vrangforestillingene som Hjalmar lider under, affekterer og påvirker også Hedvig, og kombinasjonen av farens naivitet, datterens uskyld og farskjærlighet synes dessverre dømt til å bli tragikomisk.

Før denne tragiske hendelsen inntreffer, er dette far-datter-forholdet fylt av lek. Dette fører til flere morsomme scener mellom dem, men etter hvert som hemmelighetene kommer frem endrer disse morsomme scenene seg til å bli tragikomiske. Et eksempel på dette er scenen som utspiller seg mellom dem når Hjalmar får bekreftelse om at det har vært noe mellom Gina og grosserer Werle. Rett etter at hemmeligheten er avslørt, kommer Hedvig inn igjen fra

en spasertur ute, viftende med et gavebrev hun har fått. Brevet har hun fått av fru Sørby, som nettopp var på besøk, og håndskriften på brevet er grossererens. Hedvig er i ekstase – hun har aldri fått noe gavebrev før. For Hjalmar er derimot dette gavebrevet en bekreftelse på at grossererens er Hedvigs far. Kontrasten dette gir mellom den sønderknuste Hjalmar og den barnslig lykkelige Hedvig er stor, og den topper seg når Hedvig legger seg ned med brevet foldet i armene og leker at hun er død. Hjalmar kiler henne og ber henne slutte å tulle, noe hun svarer med tilgjort, hese ”spøkelsesstemme”. Samspillet mellom dem er komisk og latterlig, men samtidig tragisk. Vi publikumere som ser på dette utspille seg, vi vet – eller aner – gjennom frempek at dette også kommer til å bli Hedvigs skjebne. Vi forstår at dette er Hjalmar og Hedvigs siste lek sammen, og den gjøres tragisk ved at den er bygget rundt de samme premissene som hennes død. Denne tvetydigheten ved den komiske leken og det tragiske frempeket gjør det hele tragikomisk. Samtidig har scenen et snev av satire i at den nærmest også ”parodierer” Hedvigs død. Døden til barnet ufarliggjøres og latterliggjøres gjennom den tullete måten hun ligger og prater på med den hese stemmen. Vi glemmer for et øyeblikk nesten, men bare nesten, at Hjalmar allerede vet om forholdet mellom grossererens og Gina.

6.6.3 Kammerherren og ironien

Noe av det aller første vi ser på scenen, er fremtoningen av den overdådig karikerte kammerherre Balle, som er gjest i grosserer Werles middagsselskap. Han er en parodisk figur fra ende til annen der han står med sin enorme mage og tilgjorte overklassestemme. Selve karakteren hans fremstår ironisk, som et hån mot den øvre klassen og deres trivielle problemer.

KAMMERHERRE BALLE

Har du et lite dikt å deklamere for oss, herr Ekdal? Før i tiden gjorde du det så fint.

HJALMAR

Jeg kan dessverre ikke huske noe.

KAMMERHERRE BALLE

Det var dumt. Hva skal vi da finne på? (Ibsen, 2017, s. 13-14).

I denne lille dialogen ser vi det satiriske skinne gjennom, og vi kan tenke oss at den flamboyante og overdrevne fremstillingen av kammerherre Balle på scenen gjør dette til noe fullkomment. For det første drar han frem Hjalmars tidligere kunster og stiller ham i et dårlig

lys. For det andre fremstiller han sin egen bortskjemte natur som krever å alltid bli tilfredsstilt og aktivisert. Jeg kan også tilføye at på scenen er ikke replikken ”det var dumt” følsomt ladet – det er en sarkastisk bemerkning. Det påfølgende ”hva skal vi da finne på?” er sagt akkurat som om det er alle rundt ham som forventes å more ham, lik en bortskjemt unge som ikke får alt han peker på. Det er fru Sørby som så tar initiativ til å aktivisere kammerherren med leken blindebukk. Denne leken finner så sted bak det første stakittet, og kammerherren leter etter fru Sørby med bind for øynene – fru Sørby selv, holder samtidig på med å rydde vekk stolene som gjestene har brukt. Foran stakittet har Gregers og grosserer Werle en nokså intens diskusjon. Den blir avbrutt av at Gregers ser inn på leken mellom stakittgjerdet, og roper ut; ”se far – der leker kammerherrene blindebukk med fru Sørby” (Ibsen, 2017, s. 25). Disse simultane tablåene underbygger hverandre og påpeker det satiriske og ironiske ved forestillingen. Den intense diskusjonen som Gregers og faren har, går ut på de tidligere hendelsene som har skjedd mellom grosserer Werle og familien Ekdal. I denne dialogen får vi presentert Werles syn på hva og hvordan ting skjedde den gangen – både angående gamle Ekdals statusfall, fotograferingsjobben til Hjalmar og selvfølgelig Ginas rolle i det hele. Denne samtalen er altså av stor viktighet for publikums forståelse av fortidens hendelser. Likevel foregår det simultant en barnslig blindebukklek inne hos grosserereren som kjemper om tilskuernes oppmerksomhet. Noe ironisk blir det også når Werle så forteller at han skal gifte seg med fru Sørby, og vi samtidig kan se tendenser til hvordan hun oppfører seg rundt andre menn bak stakittet. At disse to tingene skjer samtidig på scenen, bidrar til å gi et satirisk blikk på grosserer Werle som person. Han er rik og mektig, og vi ser hvilke barnslige leker og trivielle problemer som finnes bak hans fasade. Han kan gjøre akkurat som han vil, og har ikke problemer med å ødelegge en hel familie, for selv å kunne ha et godt liv. Det hele kan sies å bli en satire.

6.6.4 Tragikomediens og ironiens funksjon i *Vildanden*

Grunnen til at jeg har valgt å rette et fokus på tragikomedie og ironi i oppgaven, er for å se hva denne formen bidrar med i stykket. Som tidligere nevnt, mener jeg at det tragikomiske speiler stykket som metateatralsk og dermed kommenterer seg selv. Ved å bruke grep som tragikomedie og ironi, oppnår publikum et nytt nivå av bevissthet rundt hva som foregår i forestillingen, og får muligheten til å stille seg selv kritisk til det som foregår. Dette opplever jeg grunnet at *Vildanden* ikke gir noen svar, men ytrer mange meninger som man kan stille seg bak. Det tragikomiske bidrar til å vise frem disse ulike meningene og gi de et kritisk

blikk. Ved å blant annet benytte seg av slike simultane bilder får man se den virkelige situasjonen, samtidig som de kamouflerte meningene til karakterene de tilhører blir bevisstgjort for publikum. De komiske og tragiske aspektene ved *Vildanden* bidrar dermed til en forståelse av de indre psykologiske prosessene som foregår i karakterene. Det tragikomiske mener jeg derfor at danner en portal for den psykologiske, indre verden til karakterene sin fremtreden i de ytre omgivelsene.

I lys av tragikomediens funksjon, har det blitt klart for meg at jeg ser denne sjangeren og den metateatrale funksjonen den medbringer som begrensende for de problemene Szondi fant gjeldende i dramaets krise. Etter mitt syn har Ibsen selv forsøkt å komme opp med en slik løsning som Szondi søker etter. I stedet for å se på formgrepene som Ibsen har lagt til grunn, henger Szondi seg opp i det fortidige som noe problematisk. Dette fører til at han overser eller ignorerer hvordan karakterenes psykologiske indre kommuniserer med publikum, til fordel for å rette fokuset mot et nåtidig, absolutt nærvær som dramaet (frem til Szondis tid) har krevet. Gjennom det tragikomiske blir vi publikumere gjort bevisste på hva som er problematisk med karakterenes forståelse av virkeligheten, og dermed bindes den indre forståelsen av fortid og nåtid sammen med den ytre verden. Der hvor Szondi så det problematisk at den absolutte, mimetiske formen ble brutt, fremmer tragikomedien en kommentar, en selvbevissthet rundt problemene i *Vildanden* uten å gå ut av fiksjonen. Den absolutte nåtiden mister sin relevanse gjennom fokuset på det fortidige og den indre psyken. Til gjengjeld trenger dette indre gjennom i de ytre omstendighetene og fremmer modernitetens tanke om individets tilværelse i et nytt samfunn.

6.7 Det moderne menneske

Den gryende moderniteten har uten tvil satt sine spor i *Vildandens* karakterer. De ser ut til å være preget av det som Eivind Tjønneland kaller *karakterenes selvbedrag*, et bedrag som går ut på at de ikke klarer å se virkeligheten for det den egentlig er. I likhet med det jeg i denne oppgaven kaller ”virkelighetsforståelse”, kan dette selvbedraget sees som en konsekvens av modernitetsfølelsen iboende i mennesket.

[...]forsøket på å kontrollere alt fører til en dødhet som stenger dem inne og fratrar dem den kontrollen de mest av alt ønsker seg. Forsøksvis kunne vi derfor si at moderniteten hos Ibsen ligger i den radikalitet han fastholder individets forbenede selvbedrag med, etter at det heroiske subjektet fra samfunnsdramaene har gått til grunne (Tjønneland, 1993, s. 14).

Dette sier Tjønneland i sin bok *Ibsen og moderniteten*, som tar for seg de fem siste dramaene hans – altså alt som kom etter *Vildanden* – vel og merke med denne som innledning. Som jeg tidligere har nevnt, ser jeg på *Vildanden* som en innledning til Ibsens siste og symbolistiske fase. I Trøndelag Teaters forestilling oppfatter jeg denne symbolismen som underbyggende for en distanse og isolasjon til den moderne verden. I følge Tjønneland (1993) er det også det distanserte subjektet som gjennom sin innadvendthet skaper egne symboler ved å trekke seg tilbake, slik at den språklige meningen blir mer usikker og ubetydelig. Selvbedraget kan slik sees som et symptom på hele samfunnet rundt individet (s. 15).

Dette selvbedraget, denne virkelighetsforståelsen, bidrar i *Vildanden* til at en indre og mytisk verden blir portrettert. Den mer underliggende verden som dermed kommer til syne viser hvordan det tilsynelatende realistiske blir kastet til side til fordel for den konstruerte sannheten i det psykologiske indre. Alle de hverdagslige aspekter som inngår i den virkelige verden mister sin autoritet, og fører til denne dødheten som Tjønneland omtaler.

6.7.1 Hedvig – det uskyldige barnet

Tiden som dramaet utspiller seg i, er en viktig periode for Hedvig. Hun blir snart 14 år, og skal snart tre inn i de voksnes rekke. I forestillingen er hun likevel portrettert som nokså barnslig, og hun hopper og spretter rundt og leker. Men, selv om hun har energinivået til et lite barn, har hun likevel refleksjonene til en voksen, noe som blant annet kommer frem i

samtalen hun har med Gregers. Dog ser det ikke ut til at det er noen andre enn Relling som ser at Hedvig fortsatt er et barn, og at man ikke burde stole blindt på hennes evner til å skille realiteten og løgnen fra hverandre – selv om det ser ut til at hun til tider klarer dette bedre enn visse andre.

Første gang vi møter Hedvig er hun rastløst og venter på at faren skal komme hjem. Han har lovet å ta med noe hjem til henne, og når han kommer er hun overivrig og kaster seg rundt halsen på ham, slik som jeg omtalte i forrige delkapittel om tragikomedie. Hun legger seg etter hvert i fanget hans, og spør etter det han har lovet å ta med hjem fra middagsselskapet. Hun ler og fniser, og Hjalmar ler og fniser med. Han har glemt at han har lovet Hedvig dette. Når han forsøker fortelle henne at han har glemt det, tror hun at han bare tuller. Når han etter hvert gir henne spiseseddelen, slutter Hedvig å tulle, setter seg rakt opp og tar den stille i mot. Her viser Hedvig sin voksne side. Hun velger å svelge skuffelsen i stedet for å lage oppstyr, noe man som barn gjerne gjør. Hedvig er et uskyldig offer for alle hemmelighetene og meningene som florerer rundt henne. Barnet symboliserer fremtiden og håpet, og i alt jaget etter å finne en sannhet, dør dette håpet for fremtiden.

Hedvig er den tydeligste relasjonen til stykkets tittelfigur, villanden. Det vites ikke hvor noen av de kommer fra, og begge kan på sett og vis sies å være skadeskutt av grossererens. Når Hjalmar har fortalt at han ikke vil ha noe mer med Hedvig å gjøre, er Gregers råd til Hedvig at hun kan skyte villanden for å vise hvor glad hun er i faren. Han har nemlig uttalt at han ønsker å vri halsen om på villanden, og ved å ofre denne anden mener Gregers at båndene til grosserer Werle vil bli kuttet, og alt vil bli bra (Han, 2015, s. 175). Villanden var jo en gave fra grossererens, og i parallell med Hedvig selv er dette en del av arven etter Werle.

I forestillingen opplever jeg det at Hedvig fremstilles som et mindre barn enn det hun egentlig er (Hedvig spilles av to ulike skuespillere, med noe ulike tolkninger av karakteren). De første gangene jeg så forestillingen var Hedvig veldig leken og kjærlig – nesten som et forvokst lite barn. Måten karakteren ble spilt på, resulterte i at hun fremsto veldig uskyldig og uvitende for alt og alle rundt henne. Dette gjør at også forholdet til faren blir et veldig sterkt uttrykk. Denne Hedvig-tolkningen beror på et fokus på Hedvig som et *barn* og et rent og uskyldig vesen. Den andre versjonen av Hedvig, som kom i andre halvdel av stykkets forestillingsperiode, fremsto mer aldersriktig, noe som førte til at fokuset på henne falt litt bort og jeg opplevde henne som voksen nok til å stå på egne bein og ta egne valg. Grunnen til

at jeg påpeker denne forskjellen mellom de to Hedvigtolkningene er at det etter min mening utgjør en konsekvens for forestillingens fokus, spesielt i forhold til avslutningen. Slik jeg ser det, er Hedvig nemlig et offersentrum og en konsekvens av arven fra grosserer Werle. Hun er den eneste som ikke ytrer noen spesiell mening eller perspektiv, og likevel står hun i sentrum av begivenhetene. Det er også hennes uskyld som skal bli det mest tragiske, da det er alt som stormer rundt henne som skal ta livet av henne – uten at noen faktisk kan stilles til ansvar for det. Siden et barns død er konsekvensene av karakterenes handlinger, har barnet, Hedvig, sin modenhet stor betydning for hvordan resultatet blir slik. For eksempel ser jeg den første, og mer barnslige versjonen av Hedvig, som lettere å manipulere og komme inn på enn den andre, mer voksne varianten av henne. Når Gregers forsøker å prate med henne om loftet og hva som finnes der inne, ser vi også hans manipulerende trekk, og resultatene blir forskjellig avhengig av om Hedvig tar ordene hans ukritisk til seg eller ikke. Det er jo som Relling sier;

RELLING

Ja, jeg har jo aldri sånn egentlig vært gift så jeg tør ikke dømme om de ting. Men til et ekteskap hører også *barnet*. Og barnet skal dere la være i fred.

HJALMAR

Hedvig!

RELLING

Ja, Hedvig for dere vers' og se å holde utenfor. Dere to er voksne mennesker; dere får i guds navn kludre og klusse med deres forhold hvis dere har lyst til det. Men Hedvig skal dere fare varsomt med, sier jeg; ellers kan dere komme til å gjøre en ulykke på henne (Ibsen, 2017, s. 123).

Gregers sin motpol, Relling, ser hva konsekvensene av kranqlingen og uenighetene kan bli, og advarer foreldrene tidlig. I hans øyne bør de heller skåne datteren, og la henne forbli i skyggen av alle hemmelighetene, og slik fortsette å opprettholde livsløgnene i henne samtidig. Som vi vet, blir det konsekvenser av realitetene i Relling sin advarsel, og Hedvig, det uskyldige ungpikébarnet, dør en tragisk og trolig helt nytteløs død.

6.7.2 Doktor Relling og vitenskapen

Modernitetens forandringer speiles tydelig i doktor Relling. I Trøndelag Teaters oppsetning fremstår han som åpen og livlig, som den rake motsetning til idealisten Gregers Werle både i personlighet og virkelighetsforståelse. Disse to kan ses som motpolene til hverandre, og det tar ikke lang tid før Relling begynner å harselere med Gregers og den ideale fordringen hans –

de har møttes før oppe på Højdalsverket. På et tidspunkt går Relling bort for å håndhelse, og ender opp med å trekke Gregers til seg, og rivaliseringen er dermed etablert fra første håndtrykk. Der hvor Gregers mener at sannheten bør frem i lyset, mener Relling at dette skal dysses ned til fordel for livsløgner, for slik å holde motet oppe i vedkommende.

Av yrke har Relling kompetanse til å redde syke mennesker og han er derfor på mange måter også herre over selve livet og døden. Dette privilegiet har tidligere ligget hos Gud og religionen, noe som med moderniteten blir skjøvet til side for vitenskapen. Tro og religion har ikke fått noen særlig stor plass i dette nye samfunnet, og blir ikke lenger tatt like seriøst. Den trengs ikke. Relling har ikke bare interesse for det fysiske ved medisinfaget, men vektlegger også psykologien i sitt yrke; han har diagnostisert Molvik som demonisk, og han mener at Gregers lider av rettskaffenhetsfeber. ”Tar du livsløgneren fra et gjennomsnittsmenneske, tar du lykken fra ham med det samme”, sier doktor Relling til Gregers, som kanskje er det mest berømte sitatet fra *Vildanden* (Ibsen, 2017, s. 155).

6.7.3 Kandidat Molvik og den fortapte tro

Gjemt mellom den moderne tids fokus på teknologi og vitenskap finner vi også troen sitt aspekt, representert ved den bedrukne kandidat Molvik. Han har alltid selskap i sin vitenskapelige venn og romkamerat doktor Relling, og Molvik kan selv fremstå som en ubetydelig og bortgjemt karakter i dette dramaet. Men selve hans ubetydelige fremstilling har sin funksjon. Det er vanskelig å ta en alltid beruset kandidat seriøs, og oftest later det til at karakterene velger å ikke høre på ham – det er akkurat dette som skjer med religionen idet den skyves bort ved modernitetens frembrudd. Troen blir i stedet erstattet av vitenskap og fornuft, og Molviks romkamerat Relling er derfor snar med å avfeie sin kompanjong:

MOLVIK

(Strekker armene ut og mumler)

Lovet være herren; til jord skal du bli; til jord skal du bli.

RELLING

(Hvisker)

Hold kjeft, menneske; du er jo full (Ibsen, 2017, s. 187-188)

I forestillingen fremstilles Molvik som en nokså uflidd karakter med fett hår og klær som verken tar seg bra ut i passform eller i fargemessig kombinasjon. Ved siden av Relling

fremstår han som en stakkarslig pusling som romkameraten kan herse med så mye han vil: ”I går var Molvik stygt på støvlene” er noen av de første ordene vi får høre fra Relling, og sies med humor og latter (Ibsen, 2017, s. 95A). Konsekvensen blir at Molvik oppfattes stakkarslig og tåpelig, en som ikke kan tas seriøst. Det er verdt å merke seg at det er nettopp Relling som står for disse nedlatenhetene, siden det er vitenskapen som har tatt over troens status. Molvik er på scenen kun to ganger, og ingen av gangene deltar han i noen særlig grad av dialog. Han er tilstede, men blir verken hørt eller sett med mindre han blir herset med. Den første gangen vi møter Molvik er under frokosten til familien Ekdal, hvor han fortsatt snøvler og er bakfull. Gamle Ekdal kommer ut fra loftsrommet og viser stolt frem kaninen han har skutt, og vifter den foran ansiktet til Molvik, noe som resulterer i at han spyr i hatten sin og flykter ned til seg selv igjen. Den andre gangen Molvik er til stede er på slutten av stykket, hvor Gregers roper på Relling etter at Hedvig er funnet død. Da kommer han hastende bak doktoren og heller ikke denne gangen blir han tatt seriøst.

I samme grad som vår tro er blitt svekket, er vår viden blitt mer selvbevisst. Det i oss som vil forfekte eksistensen av usynlige realiteter, realiteter som gradvis er blitt mer diffus, kjemper en ulike kamp mot det som kan støtte seg til de håndgripelige ting. Det vår våkne viden kan si om naturgjenstandene – mennesket innebefattet – er ugjendrivelig, mens det vår svinnende tro vil holde fast ved av utsagn om høyere verdener, er uklart og mistenkelig (Stokland, 1977, s. 80).

Molvik representerer altså troen i et samfunn som ikke lenger tar troen alvorlig. I Trøndelag Teaters oppsetning er det derfor merkverdig at det er Molvik som får den siste oppmerksomhet før stykkets slutt. Etter at Hedvig er erklært død, diskuterer Relling og Gregers hvordan sorgen etter datteren kommer til å feste seg i Hjalmar: kommer den til å forløse ham slik Gregers tror, eller blir den et høyverdig deklamasjonspunkt slik som Relling mener? Vi får selvfølgelig ikke noe svar, men kandidat Molvik – troens representant – åpner bursdagskortet til Hedvig. Bursdagskortet spiller en falsk versjon av bursdagssangen før scenen mørklegges. For meg er denne bursdagsmelodien en påminnelse om det tragikomiske ved stykket. Det blir et komisk brudd ved at denne tåpelige karakteren åpner et bursdagskort, som spiller en falsk, barnslig melodi. Det minner oss om bursdagen til barnet som ligger dødt, og hva denne dagen egentlig skulle bety. Ved denne handlingen viser Molvik både til livet og døden – selve grunnkjernen i religion og hele vår livssyklus. Og akkurat i et slikt øyeblikk er

det kanskje at tro får et glimt av viktighet igjen, i en ellers så usikker og vitenskapstung verden.

6.7.4 Grosserer Werle og materialismen

Menneskets materialisme har også fått sin plass i det moderne samfunnet så vel som i *Vildanden*, representert ved grosserer Werle. Han skyr tilsynelatende ingenting for å oppnå det han selv ønsker og utnytter gjerne folk til sin egen fordel. Dette har hele familien Ekdal fått oppleve. Det er i grosserer Werle sin herskaplige verden at selve stykket starter, selv om vi på scenen bare får se gliper av denne verdenen gjennom stakittene. Det er Werle som er skyld i at gamle Ekdal ble dømt for ulovlig hogst på statens grunn og for å dekke over sine motiver, er hele den ekdalske familien en fasade lik et bilde som er arrangert, eller retusjert, av grosserereren selv. Alle hemmelighetene som kommer for en dag kan slik sett sies å eksistere takket være grosserereren. Grosserer Werle hjalp Hjalmar til å bli fotograf og introduserte ham for sin tidligere affære, Gina, som han fryktet var gravid. Grosserereren ordnet familien Ekdal et sted å bo, og ga de penger og småjobber som ”takkt for bryet”. I tillegg til at det er sannsynlig at Hjalmar og Ginas barn kan være grosserereren sitt, har familien også fått villanden av ham. Slik er hele den Ekdalske slekt på en måte et produkt av grossererens arv. Grosserer Werle sine materialistiske holdninger kan sies å ha skapt en ”falsk virkelighet” som grunnlag for etableringen av en hel familie.

GREGERS

Du har forkvaklet hele mitt liv. Men Hjalmar kan jeg fri ut av all den løgn og fortielse som han her holder på å gå til grunne i.

WERLE

Tror du at du ville gjøre en god gjerning med det?

GREGERS

Det tror jeg.

WERLE

Du mener at Ekdal er den mann at han ville takke deg for det?

GREGERS

Ja, den mann er han.

WERLE

Hmm – vi får se.

GREGERS

Og dessuten – skal jeg leve lenger, så må jeg finne helsebot for min syke samvittighet.

WERLE

Den blir aldri frisk. Din samvittighet har vært sykkelig like fra barneårene. Det er en arvelodd fra din mor,
Gregers; - den eneste arven hun etterlot deg.

GREGER

(med et hånsk halvsmlil) Har du ennå ikke kunnet fordøye svien etter at du regnet galt da du trodde du skulle få
formue med henne?

WERLE

La oss ikke komme inn på uvedkommende ting. – Holder du altså fast ved det forsett å lede fotograf Ekdal inn
på et spor som du antar er det riktige?

GREGERS

Ja; det forsett holder jeg fast ved (Ibsen, 2017, s. 106-106A).

I denne dialogen mellom far og sønn, kommer begge deres holdninger frem. Gregers forsøker å frigjøre seg fra faren som han mener har ”forkvaklet hans sinn”, og hans ønske er nå å gjøre bot for farens påførte skade mot hans gode venn gjennom å fortelle Hjalmar sannheten. Slik kan det også sees at grossererens arv også har påvirket Gregers. Grosserer Werle later til å ha hatt et dårlig ekteskap med Gregers sin avdøde mor, som Gregers var så glad i. Gregers kan oppfattes hevnlysten på faren, og slik jeg opplever det er det delvis hevn som er motivet bak Gregers sitt ønske om å fortelle sannheten til Hjalmar. Gregers vil nok at sannheten skal føre til noe positivt for familien Ekdal. I stedet later det til at disse handlingene hans – drevet av et ønske om hevn og sannhet – til slutt kan ses som konsekvenser av sin egen idealistiske drivkraft. Slik kan Gregers sies å tenke på seg selv foran alle andre. ”Eplet faller kanskje ikke så langt fra stammen” heter det i ordtaket, og en arv er ikke så lett å unngå, skal vi tro darwinismen rett.

6.7.5 Fru Sørby

I Trøndelag Teaters oppsetning mener jeg fru Sørby er den vanskeligste å tolke og plassere. Hun entrer scenen på to steder – i første akt under middagsselskapet til grossererens, samt i fjerde akt hvor hun kommer for å prate med Gina og gi Hedvig gavebrevet i anledning bursdagen hennes. Fru Sørby er husbestyrerinne hos grosserer Werle, og disse to skal snart gifte seg. Hun har vært gift før med en mann som tilsynelatende ikke har behandlet henne godt. Tidligere har fru Sørby også hatt et forhold til doktor Relling, et forhold hun selv sier at det kunne blitt noe av. Gregers plukker opp denne kommentaren, og spør fru Sørby om hun ikke er redd for at han skal fortelle om forholdet deres til grossererens. Fru Sørby repliserer imidlertid at hun og grossererens forteller hverandre alt, og ikke har noen hemmeligheter for hverandre.

Fru Sørby har altså hatt et forhold til karakteren som representerer den fornuftige viten, mens hun nå har et forhold til mannen som representerer materialisme i stykket. Flere analyser jeg har lest kimser av det faktum at Ibsen har skrevet denne anekdoten om Relling og fru Sørbys tidligere forhold. Etter min vurdering er ikke Ibsen en forfatter som lar være å tilegne karakterene sine mening og dybde fra samtidens strømninger. Dette kan sees gjennomgående i hans dramatik, og det ville ikke være logisk om Ibsen bryter med denne tendensen i akkurat dette stykket, hvor tegnsystemet oppleves så komplisert og meningsfullt. Selv Trøndelag Teater har i sin fremstilling valgt å beholde spenningen mellom Relling og fru Sørby, noe jeg mener støtter opp om mitt syn. Fru Sørby sin beretning om at hun og grosserereren ikke holder noen hemmeligheter for hverandre, er den rake motsetning av hva Relling representerer. Som det fremstår, er jo doktor Relling en som heller planter livsløgner i folk enn den som gjødsler en negativt ladet sannhet. Kanskje var det denne uenigheten som ødela forholdet deres? Grosserer Werle er heller ikke en som forteller sannheten, men en som i likhet med Relling, maner frem livsløgner – om enn med en annen motivasjon. Når det, rett foran nesen på Relling, blir annonsert at fru Sørby og grosserereren skal gifte seg, ser det ut til at doktoren gjenopplever et snev av kjærlighetssorg overfor henne. Dette later raskt til å gå over i en sjalu forsvarsposisjon. Dette kan tyde på at det ikke var Relling sitt valg å avslutte forholdet, noe som kan merkes i hans etter hvert sarkastiske kommentarer:

GREGERS

Min far gifter seg med fru Sørby.

HJALMAR

Gifter han seg med henne!

GINA

Å nei, Berta; ble det da endelig!

RELLING

(dirrer litt i stemmen)

Dette her er da vel aldri sant?

FRU SØRBY

Jo, snille Relling, det er nok sant.

RELLING

Vil du gifte deg nå igjen?

FRU SØRBY

Ja, det blir nok til det.

GREGERS

Så får jeg vel ønske deg til lykke da som en god stesønn.

FRU SØRBY

Takk skal du ha hvis du mener noe med det. Og jeg håper da det at skal bli til lykke for både Werle og meg.

RELLING

Det kan du godt håpe. Grosserer Werle drikker seg aldri full, - så vidt *jeg* vet da og han bruker visst ikke å skamslå sine koner heller, slik som salig hestedoktoren gjorde.

FRU SØRBY

Å la nå Sørby ligger der han ligger. Han hadde så menn sine gode sider, han også.

RELLING

Grosserer Werle har vel de sider som bedre er, kan jeg tro.

FRU SØRBY

Han har i alle fall ikke sløst bort det beste i seg. Den mann som *det* gjør, han får ta følgene.

RELLING

I kveld går jeg ut med Molvik

(til Hjalmar)

Vil du være med, så kom.

GINA

Nei takk. Ekdal går ikke med på den slags appartementer.

HJALMAR

(arrig, halvhøyt)

Å hold kjeft da!

RELLING

Farvel, fru – Werle.

går ut gjennom gangdøren

GREGERS

(til fru Sørby)

Det later til at du og doktor Relling kjenner hverandre temmelig godt.

FRU SØRBY

Ja, vi har kjent hverandre i mange år. Det kunne ha blitt til noe imellom oss to.

GREGERS

Er du ikke redd for at jeg skal la min far få et nyss om dette bekjentskap?

FRU SØRBY

Det har jeg da sagt ham selv.

GREGERS

Da er du mer enn alminnelig åpenhjertig.

FRU SØRBY

Åpenhjertig har jeg alltid vært (Ibsen, 2017, s. 125-128).

Denne dialogen forteller mye om karakterene og deres relasjon til hverandre. Ikke bare forteller den om de tre forholdene fru Sørby har hatt, men det åpner opp for en forståelse av hvilken rolle hun har i selve dramaet. I følge Gina er det fru Sørby som hvert år kommer med gave når Hedvig har bursdag, noe som leder meg til å tro at dette er fru Sørby sin idé som hun har overtalt grosserereren til å være med på. I fjerde akt kommer det tydelig frem at fru Sørby er Ginas fortrolige venninne, og at hun håpet at ”mannfolket ville være ute”, slik at hun fikk snakke med Gina på tomannshånd. Når hun så forstår at hemmeligheten har kommet frem, trekker hun seg tilbake. Det later til at hun synes det hele er litt ubehagelig, trolig fordi hun selv er bevisst hvilken situasjon familien Ekdal befinner seg i. Slik kan det også argumenteres for at fru Sørby er en bidragsyter til livsløgnen – lik sin tidligere flamme, doktor Relling.

Det virker ikke som om fru Sørby er i mot hemmeligholdet som Gina og grosserereren har drevet, og det er kanskje nettopp dette som er hennes motivasjon i dramaet. I motsetning til den idealistiske Gregers, så respekterer hun andre sine valg. Både grosserereren og Gina har valgt å være ærlig med fru Sørby. Selv om det kanskje er grosserereren som har fortalt fru Sørby om dette opplegget, så har Gina likevel tatt Sørby inn som en fortrolig venninne. Helt i starten av stykket hintes det til at fru Sørby er lett på tråden. Hun flørter lett med kammerherre Balle og leker blindebukk med ham for å holde ham underholdt. Det finnes altså en fellesnevner mellom Gina og fru Sørby; de har begge forført grosserer Werle, eller blitt forført av ham, alt etter øyet som ser.

6.7.6 Gregers Werle og idealismen

I Gregers finner man idealene – idealer som kanskje ikke er realistiske, men som i ungdommen fremstår som ønsker. I en grå, kjedelig og tilkneppet frakk fremstår Gregers som en trist og ubekvem person. Han oppleves som en stakkarslig mann som har gitt opp litt, og som med sin noe tafatte holdning klarer å liste seg inn uten at noen nødvendigvis legger merke til ham. Dette er akkurat det som skjer når han reiser til familien Ekdal.

Gregers har vært oppe ved gruvene på Høydal i hele 16 år. Der har han vært isolert og som en konsekvens av dette har han ikke fått med seg forandringene som har skjedd hjemme i byen. Og disse forandringene er mange og store. Familien Ekdal har vært gjennom et fall på den sosiale rangstigen, gamle Ekdal har vært i fengsel, den lyse kunstnerfremtiden til hans gode venn Hjalmar har blitt erstattet av en laverestilt fotografjobb og en smålig leilighet – alt

finansiert og ordnet av herr Werle. Samfunnet har gjennomgått en kraftig modernisering og forholdene har endret seg betraktelig mens Gregers har vært borte. Som vi vet var det store omveltninger på denne tiden, og en gryende modernitet la grunnlaget for en helt ny forståelse av samfunnet. Befolkningen i byene hadde vært vitne til teknologiske og sosiale fremskritt som dermed også påvirket deres levestandard. Oppe på Højdalsverket har Gregers trolig vært helt upåvirket av dette, og tenker at de samme tingene som han drømte om i ungdommen fortsatt er mulig å oppnå – noe det kan vise seg at de ikke er. Ved å ha oppholdt seg så langt fra byens modernisering har Gregers, i motsetning til de i byen, mest sannsynlig hatt tid til å dyrke den autentiske naturen, og det er denne som har påvirket ham. Bymenneskene derimot, er påvirket av modernitetens innskrumpende verden og dens følelse av innestengthet. Dette gir grunnlag for helt forskjellige forståelser av verdensbildet blant de ulike karakterene i stykket. Ved å ha vært så isolert med kun sine egne tanker, kan det menes at han har rømt inn i en drøm om livet, basert på naturens renhet (Høst, 1967, s. 36).

Siden Gregers ikke har vært vitne til det sosiale og økonomiske fallet til Hjalmar, ser Gregers ham som den samme personen som han var den gang han dro – noe Hjalmar kanskje også selv ser seg som, eller i hvert fall *ønsker* å se seg som. Gregers har den tro om at han fortsatt er en mann med store kunstnerisk oppnåelige visjoner som en dag skal realiseres gjennom hans store oppfinnelse. Oppfinnelsen skal bringe det Ekdalske navn til storhet igjen. Den Hjalmar som Gregers ser er altså den kunstneriske storhet fra ungdommens dager. For Hjalmar selv er dette nå bare en illusjon, en livsløgn som er plantet av doktor Relling. Etter fallet kan Hjalmar egentlig regnes for å være et gjennomsnittsmenneske, med en livsløgn manet frem for at han ikke skal gå til grunne av tanken på at han er middelmådig. I likhet med Hjalmar ser ikke Gregers forbi en livsløgn. Han ser bare illusjonen og ikke sannheten, slik han ønsker å gjøre i så mange andre sammenhenger også. Slik sett kan det sies at også Gregers er fanget av illusjoner.

I motsetning til mange av de øvrige karakterene, later det ikke til at Gregers dyrker disse illusjonene. Skal vi tro ham rett etter sine mange år med dyrking av den ideale fordring oppe på Højdalsverket, er disse idealene i takt med den autentiske natur. Gregers ønsker å få sannheten frem i lyset. Hans høyeste ønske for familien Ekdal er jo nettopp det å kunne bygge hverdagen sin på ”et sant ekteskap”. Problemet er bare, som Relling spør ham om; ”[...]hvor mange sanne ekteskaper har du sett i ditt liv?”. ”Ingen” er Gregers sitt svar (Ibsen, 2017, s. 123). Det virker ikke som om Gregers klarer å se sannheten i øynene og forstå at dette ikke

nødvendigvis er mulig. I den nye modernitetens verden er det ikke lenger bare én dominerende sannhet, og Gregers sin idealistiske motivasjon får større konsekvenser enn det hans utopiske idealer ser ut til å kunne veie opp for.

6.7.7 Gamle Ekdal og virkelighetsflukten

I likhet med Gregers, er det en annen karakter i stykket som har brukt mye tid oppe på Højdalsverket, nemlig gamle Ekdal. Naturen rundt verket har likevel påvirket dem på forskjellige måter, og det kan hevdes at Ekdal nok var mer romantisk knyttet til naturen og den rollen den har spilt i hans tidligere så velstående liv. Gamle Ekdal var som nevnt tidligere partner med grosserereren, og sammen holdt de Højdalsverket i all sin prakt. Når Ekdal ble skilt fra denne livsstilen var det ikke på hans egne premisser, så det er ikke så unaturlig at Ekdal er romantisk innstilt til sine fordums tider og ønsker å flykte fra sine betraktelig dårligere levekår.

Den tidligere løytnanten fremstår som en som har gitt opp alt. Han drikker, lever på smålige arbeidsoppgaver fra hans forhenværende samarbeidspartner og finner de store jaktmarker inne på det lille loftsværelset. Gamle Ekdal lever tydeligvis i fortiden, og på mange måter kan man si at gamle Ekdal representerer fortidens nostalgi i *Vildanden*. Ved å lage seg en helt egen skog oppe på loftet og fylle den med dyr, fungerer loftsrommet for Ekdal som et slags minnerom og tilfluktssted fra nåtiden. På loftet jakter han og styrer og steller med dyrene, og flykter således inn i en falsk replika av det virkelige liv. Det later til at Ekdal daglig drikker seg inn i denne virkelighetsillusjonen. Han takler ikke den nye hverdagen, og dyrker i stedet den romantiske naturen, som han har stor respekt for;

GREGERS

Du jakter ikke lenger?

EKDAL

Å, si ikke det du. Jager nok en gang iblant. Ja, ikke på *den* måten, da. For skogen, ser du – skogen, skogen -!

(*drikker*)

Står skogen bra der oppe nå?

GREGERS

Ikke så fin som i din tid. Det er hugget ut mye.

EKDAL

Hugget ut?

(saktere og liksom redd)

Det er farlig gjerning, det. Det drar etter seg. Det er hevni i skogen (Ibsen, 2017, s. 51).

Som det kommer frem av dialogen over, så mener gamle Ekdal at skogen hevner den som har gjort den urett. Det ligger et mytisk preg over dette, og skogen fremstår nesten som en personifisert organisme, slik som loftet gjør. I følge Ekdal ser skogen ut til å agere ut i fra regelen om at urett skal hevnes, noe som den nye og moderne verden har glemt.

6.7.8 Moderne mennesker, moderne verden

Som det kommer frem av utredningen ovenfor, ser jeg karakterene som representanter for ulike sider ved det nye samfunnet.

Hjalmar: det tragikomiske sentrum

Gregers: representerer ungdommens idealer

Relling: representerer vitenskapens fremskritt

Molvik: representerer den fortapte tro

Grosserer Werle: representerer modernitetens materialisme

Gina: representerer hverdagens realisme

Hedvig: representerer barndommens ideale uskyld

Gamle Ekdal: representerer fortidens nostalgi

Karakterene speiler modernitetens samfunn, og samtidig inngår karaktertrekkene i den indre, psykologiske verden. Moderniteten påvirker og preger deres virkelighetsforståelse.

Karakterenes relasjon til samfunnet kan sees i sammenheng med Szondis problematikk rundt det manglende skillet mellom subjekt og objekt. Samfunnet som objekt sees smeltet sammen med subjektet og er ikke lenger separate deler. De utfyller hverandre for å oppnå gjensidig forståelse av ytre og indre anliggender. Alle karakterene har ulike meninger om hvordan det nye samfunnet fungerer, hva sannhet er, og hvordan en sannhet bør behandles. Moderniteten tilrettelegger ikke for ett riktig svar, men gir heller mulighet for mange ulike tolkninger av hva sannhet kan være. Ingen av karakterene kan sies å handle rett eller galt, de handler ut i fra den sannheten de selv ser, gjennom den virkelighetsforståelsen som bor i dem. Etter mitt syn er det nettopp denne sannhetssøkenen og virkelighetsforståelsen som den gryende modernismen tar tak i. Samfunnet later til å ha blitt en kaotiske verden hvor ingenting lenger har en klar mening eller tydelige roller.

7. Avslutning – refleksjoner mot en helhetlig forståelse

I oppgaven min har jeg fokusert på Trøndelag Teater sin oppsetning av Ibsen sitt drama *Vildanden* i lys av retningene realisme og modernisme. Jeg har gjort en forestillingsanalyse av oppsetningen og undersøkt handlingen, omstendighetene og karakterene i stykket. Siden jeg har valgt å dele de ulike fokusområdene opp i respektive deler, ser jeg behovet for å samle trådene til en helhetlig forståelse.

Arbeidet mitt har gitt meg en forståelse av forestillingen i forhold til hvordan Ibsen skrev *Vildanden* i 1884. Rammebetingelsene for forestillingen er som for Ibsens skrevne drama; den er dialogtung og handlingsforløpet er tro mot teksten. Men, vår opplevelse av *Vildanden* er annerledes i dag enn da stykket ble skrevet for 130 år siden. Vi har gått inn i en helt ny tid, og slik jeg ser det, gir det postdramatiske teateret til Hans-Thies Lehmann et representativt uttrykk for den teaterforståelsen som råder i dag. Det som på Ibsen sin tid var uhåndgripelig vil i dag kunne ses som åpenbart og tradisjonelt. Dette vitner om at vi har en bredere forståelse for hva som er mulig å sette opp på en scene og hvordan det kan gjøres. Vi har beveget oss bort fra det absolutte drama som kun kjenner til sin egen realitet og inntatt et kunstsyn som åpner opp for at et drama ikke trenger å være forankret i virkeligheten – i hvert fall ikke en så tilsynelatende realistisk en. Nå i det 21. århundret opplever og forstår vi tekst på mange flere måter enn bare gjennom det skrevne ordet, noe det postdramatiske teateret er en beretning om. Vi er vant med å måtte trekke linjer selv og danne våre egne konklusjoner ut fra hele scenebildet og alle dets deler. Ibsen sine senere, symbolistiske dramaer befinner seg i en gryende modernisme hvor han begynte å utforske hvordan det psykologiske indre kunne vises frem på scenen. Det psykologiske indre er ikke bygget på håndfaste realiteter slik som den ytre verden er, noe som fører til at man tyr til mer diffuse, anelsesbaserte former for å portrettere den. Dette gjør Ibsen gjennom sin bruk av myter og symboler.

7.1 Modernismen som en ny dimensjon

Mytene og symbolikken i *Vildanden* bidrar til å skape en ny dimensjon utover det realistiske dramaet. Denne nye dimensjonen fremstiller den indre virkelighetsforståelsen til karakterene i det ytre drama, og gir stykket et sterkt element av *tvil*. Hele handlingen beror seg på publikums evne til å tolke, evnen til å gi de ulike tegnene mening og derfor er det også lite som er håndfast. *Vildanden* inneholder slik sett en rekke ikke-realistiske trekk som bidrar til å skape undring rundt hva som er virkelig og hva som er illusjon. Disse ikke-realistiske

trekkene mener jeg at både blir legitimert og bevisstgjort gjennom realismens ønske om å portrettere den ytre virkeligheten. Jeg ser derfor ikke retningene som adskilt, men mener derimot at de komplementerer hverandre gjennom deres mulighet til å både imitere virkeligheten og samtidig danne et mer sanselig og abstrakt uttrykk. Slik skapes det usikkerhet om hvorvidt de realistiske handlingene selv er reelle, eller om også disse er en del av illusjonene som omkranser stykket.

7.2 En indre og en ytre virkelighet

Min opplevelse av *Vildanden* er at realisme og modernisme ikke ses som motsetninger av hverandre, men at disse retningene danner ulike måter å forstå virkeligheten på. Realismen portretterer en ytre virkelighet mens modernismen viser frem en indre virkelighet. Det er gjennom kombinasjonen av realisme og modernisme at bevisstheten rundt de ulike virkelighetsillusjonene oppstår. Denne bevisstheten blir ytterligere styrket gjennom den tragikomiske formen sin evne til å belyse virkelighetsforståelsene sitt komiske uttrykk og tragiske utfall.

Dramaet er ikke lenger en del av den absolutte teatertradisjonen. Gjennom å være bevisst på virkelighetsillusjonene til karakterene oppnås i stedet et nytt lag forståelse hos publikum. Dette leder meg til å argumentere for at Szondi sitt formproblem ikke lenger kan ses gjeldende i dramaet i lys av dagens teaterforståelse. I Ibsen sin samtid var hans psykologiske og symbolistiske dramaer sett på som uforståelig grunnet at de var vant med å få servert en sannhet, et svar. Ibsen lot i stedet publikum få gjøre sine egne tolkninger og trekke sine egne konklusjoner. Dette er noe vi er blitt vant med gjennom det 21. århundrets teaterforståelse, noe som gjør at *Vildanden* sin draging mot det psykologiske indre og de fortidige hemmelighetene ikke ses som problematisk lenger. Jeg velger derfor å konkludere med at dramaets krise har vært et nødvendig og interessant spor å trække i forhold til forståelsen av Ibsen sin nyskapning, men at vi med tiden har beveget oss bort fra problemet som Szondi ser i det episierende teateret.

7.3 *Vildanden* sitt indisium

Selve handlingen i *Vildanden* bygges på *antakelsen* om at grosserer Werle er Hedvig sin biologiske far. Det er akkurat denne tvilen som gjør at dramaet i det hele tatt kan sies å eksistere. Jeg mener at denne antakelsen om farskapet til grosserereren gjennom symbolene

bygges på et *indisium*. Selv om dette begrepet som oftest er brukt i juridisk sammenheng, ønsker jeg å benytte *indisium* grunnet ordets betydning. Indisium betyr *tegn* eller *indikasjon*, og jeg vil derfor argumentere for at et indisium slik forstås som noe sterkere enn et symbol. Det meste av symbolikken i *Vildanden* er tegn som vi kan velge å legge betydning i, mens spørsmålet om farskapet er så sentralt at det danner kjernen til hele dramaets progresjon. Indisiumet må kunne sies å være selve bærebjelken i *Vildanden*.

7.4 Trøndelag Teater sin fremstilling av *Vildanden*

I forestillingen *Vildanden* mener jeg at Trøndelag Teater har klart å kombinere både moderne, nåtidige elementer med tradisjonelle elementer fra 1800-tallet. I det sceniske uttrykket står kostymer i 1800-tallsstil side om side med en scenografi som forkaster Ibsen sin tradisjonelle titteskapsscene. Gjennom mitt syn ser jeg derfor et større rom for en *modernistisk* forankring i karakterene. Dette vil jeg begrunne med at jeg ser Trøndelag Teater sin oppsetning som et uttrykk for vår utvidede oppfatning av symbolikk og tolkningsforståelse i teateret.

I *Vildanden* ser vi hvordan det ytre samfunnet og det psykiske indre glir inn i hverandre og hvordan motsetningen mellom kultur og natur påvirker karakterene. Trøndelag Teater viser dette gjennom stakitter som åpner opp vår forståelse og stenger for karakterenes sin forståelse i én og samme bevegelse. Modernismens undersøkelse av subjektets forståelse av virkelighet vises fortsatt i en forestilling anno 2017 og bevarer samtidig 1800-tallspreget i estetikken. Alt dette vitner om at vi i vår egen samtids postdramatiske forståelse fortsatt blir slått av Ibsens evne til å skape meningsunderskudd og betydningsoverskudd – om enn med en annen, kanskje større, forståelse.

8. Litteraturliste

Bøker

Andersen, P.T. (2001). *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.

Aarseth, A. (1999). *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi*. Oslo: Universitetsforlaget.

Berghaus, G. (2005). *Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Durbach, E. (1991). *A Doll's house: Ibsen's Myth of Transformation*. Boston: Twayne.

Eigtved, M. (2010). *Forestillingsanalyse. En introduktion*. Forlaget Samfundslitteratur.

Foster, V. (2016). *The Name and Nature of Tragicomedy*. Routledge.

Gladsø, S. Gjervan, E.K. Hovik, L & Skagen, A. (2005). *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget.

Guthke, K.S. (1966). *Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre*. New York: Random House

Haarberg, J. Selboe, T. & Aarset, H.E. (2007). *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Helland, F. & Wærp, L.P. (2005) *Å lese Drama. Innføring i teori og analyse*. (2. Utg.) Oslo: Universitetsforlaget.

Høst, E. (1967). *Vildanden av Henrik Ibsen*. Oslo: Aschehoug & Co.

Ibsen, H. (2005). *Vildanden. Skuespill i fem akter*. (2. Utg.) Gyldendal.

Johnston, B. (1975). *The Ibsen Cycle: The Design og the Plays from Pillars of Society to When We Dead Awaken*. Twayne Publishers.

Kittang, A. (2002). *Ibsens heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner*. Gyldendal.

Lehmann, H.T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge.

Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. (3. Utg.) New York: Routledge.

Shaw, G.B. (1957). *The Quintessence of Ibsenism: Now Completed to the Death of Ibsen*. New York: Hill and Wang.

Szondi, P. (1987). *Theory of the Modern Drama*. Polity Press, Cambridge.

Stokland, O. (1977). *Hjalmar Ekdal og andre essays*. Flekkefjord: Solum forlag A/S.

Tjønneland, E. (1993). *Ibsen og moderniteten*. Oslo: Spartacus forlag AS.

Bokkapitler

Hegel, G.W.F. (2007). Om tragedien i Eide, E. Kittang, A & Aarseth, A. (red.). *Klassisk litteraturteori. En antologi* (s. 207-225). Oslo: Universitetsforlaget.

Johnston, B. (1998). The Dangerous Seductions of the Past: Ibsens Counter-Discourse to Modernity i Marker, F.J. & Innes, C. (red.) *Modernism i European Drama: Ibsen, strindberg, Pirandello, Beckett. Essays from Modern Drama* (s. 3-17). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Lehmann, N. (1995), Teater som ubekymret tilbudsæstetik. The Wooster Group som eksempel. I Kyndrup, M. & Madsen, C. (red.), *Det forskudte (Æstetikstudier, nr. 1)*, s. 71-102. Aarhus Universitetsforlag

Pahuus, M. (2012). Hermeneutik i Collin, F. & Kjøppe, S. (red.), *Humanistisk videnskabsteori* (2. Utg. s. 139-170). DR Multimedie.

Zola, E. (1998). Naturalisme på teateret i Gatland, J.O. (red.), *Teaterteori. Klassiske og moderne tekster* (s. 46-51). Oslo: Pax Forlag A/S.

Artikler

Aarseth, A. (2005). Ibsen and Darwin: A Reading of The Wild Duck i *Modern Drama*, 46(1), 1-10.

Boeninger, S.P. (2014). Teacups and Butter: The Importance of Eating in Ibsen's A Doll's House and The Wild Duck. *Modern Drama*, 57(4), 451-468.

DOI: 10.3138/CART.0666

Han, B.Y. (2015). Ibsen's The Wild Duck, Life-Lies and Photography. *The Explicator*, 73(3), 173-176. Hankuk University of Foreign Studies.

DOI: 10.1080/00144940.2015.1058223

Lehmann, N. (1991). Teater efter Schechner – eller mod en dekonstruktiv dramaturgi. *BUNT – Bulletin for Nordiske Teaterforskere*, 8, 16-43.

Programhefte

Trøndelag Teater. (2017). *Vildanden av Henrik Ibsen* [programhefte]. Trondheim: Trøndelag Teater.

Manus & forestilling

Ibsen, H. (2017). *Vildanden*. Trondheim: Trøndelag Teater.