

Ibsen som romantiker

Autor(en): **Kjøller Ritzu, Merete**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **19 (1991)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858332>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Med Alexander Weyhes *Førjaríman* fra 1850 og Fríðrikur Petersens «Móður-málið» fra 1878 har vi eksemplificeret to stadier i udviklingen af en nyfærøsk digtning i dens mod- og samspil med nordiske forbilleder og med sit væsentlige holde- og omdrejningspunkt i den færøske tradition.

MERETE KJØLLER RITZU, FIRENZE

Ibsen som romantiker

At Ibsen i sin produktion er romantiker, både hvad stof, form og tematik angår, i hvert fald indtil *Brand* og *Peer Gynt*, er noget der vist hersker almindelig enighed om. *Sancthansnatten* bliver da også betegnet af Ibsen selv som en «eventyrkomedie», mens *Olaf Liljekrans* er udstyret med undertitlen «romantisk Drama i tre Akter», og *Fjeldfuglen* har «romantisk Opera i tre Akter» som undertitel (man kunne her i parentes også huske på, at der henvises udtrykkeligt til romantikernes blå blomst i *Rypen i Justedal*,¹ hvis handling meget betegnende er henlagt til en vild, men skøn fjeldegn). Det er imidlertid ikke uden interesse at nævne, at mens for eksempel i *Sancthansnatten* virkelige og overnaturlige væsener færdes frit mellem hinanden, er alle overnaturlige elementer skåret bort i *Gildet på Solhaug* og i *Olaf Liljekrans*, således at de træk, man traditionelt betegner som romantiske, blot står som symboler, ikke som virkelighed, og sylfiden i *Olaf Liljekrans* viser sig da også at være en kvinde af kød og blod. Samtidig fremstilles kontrasten mellem Alfhilds idealiserede forestillinger og virkeligheden meget klart, når hun bliver konfronteret med døden, ligesom Ingeborg og Henning må indse, at det romantiske højfjeldsliv ikke er så idyllisk, som de troede, når de bliver stillet overfor konkrete praktiske problemer. Man kan bemærke, at allerede i *Sancthansnatten* bliver det overnaturlige til en vis grad rationaliseret, det nationalromantiske program bliver betragtet med nogen skepsis, og der skelnes mellem sand og uægte romantik. Ibsen hentede som bekendt karakteristisk nok stoffet til sin tidlige produktion fra fortiden, fra sagaerne, folkeviseerne og folkesagnene, samt fra Norges historie og nordmændenes kamp for frihed og uafhængighed, og først i nutidsstykket *Kærlighedens Komædie* bliver der taget klart afstand fra nationalromantikkens program. På den anden side er kampen mod filisteren og spidsborgeren, som vi møder hos Falk, et typisk træk også i meget af romantikkens digtning.

¹ IBSEN (1928-57: III, 264).

Det er ofte blevet hævdet, at begivenhederne i 1864 gav stødet til Ibsens definitive opgør og brud med romantikken. Den realistiske indstilling, han blev konfronteret med i politiske forhold skulle i hans øjne have givet den nådestødet, som Just Bing har udtrykt det, og med *Brand* og *Peer Gynt* skulle Ibsen så endelig være kommet *ud af romantikken*.² Det er i det hele taget meget karakteristisk, at begreberne romantik og realisme bliver værdiladet og brugt ikke blot som periodebegreber, men som redskaber og kriterier for litterær vurdering, i følge hvilken realisme bliver anset for at være noget positivt, udtryk for den sande kunsts sejr, mens romantik med dets klang af tankespind og virkelighedsfjernhed derimod bliver betragtet som noget, man skal af med og ud over. Imidlertid står det vist klart for alle, at i hvert fald de to filosofisk-symboliske versdramaer *Brand* og *Peer Gynt* begge indeholder et væld af det, der traditionelt bliver betragtet som romantiske indslag, af såvel formel som indholdsmæssig art.

Endvidere har en lang række forskere gennem tiderne peget på romantiske træk også i de senere værker, og en del af dem har givet udtryk for en fornemmelse af, at selve Ibsens grundindstilling igennem det meste af hans forfatter-skab var overvejende romantisk. Således hævder eksempelvis Gerhard Gran, at på trods af romantiske islæt hos dem begge, ligger den afgørende forskel på Ibsen og Bjørnson i det, at Bjørnson frem for alt var et dennesidigt og praktisk handlingsmenneske udstyret med en stærk virkelighedssans, mens Ibsen derimod efter Grans mening må betragtes som i bund og grund romantisk indstillet.³ Gran ser således Ibsen som romantisk æstetiker i *Kærlighedens Komedie*, romantisk etiker i *Brand*, romantisk tænker i *Kejser og Galilæer* og romantisk stemningspoet i *Vildanden*, *Rosmersholm*, *Fruen fra havet*, *John Gabriel Borkman* og videre frem til *Når vi døde vågner*. Kristian Elster erklærer ligeud, at Ibsen er helt urealistisk i sit indre sjæleliv, som efter hans mening snarere er romantisk præget med den typiske kontrast mellem absolutte krav og livsevne, mellem det at føle stort og leve småt.⁴ Også Daniel Haakonsen, for at foretage et kronologisk længdespring, hævder, at Ibsen klart bygger videre på den romantiske arv f.eks. i det, at han medbringer idealismen som en væsentlig drivkraft bag sine personers handlinger også i nutidsdramaerne,⁵ mens Jørgen Haugan betragter Ibsen og hans produktion som led i en romantisk tradition sammen med bl.a. Kierkegaard, Poe og Byron, som udtryk for en af mulighederne i Steffens program, nemlig den der består i hensynsløs individualisme og geniets selvudfoldelse.⁶

Konflikten mellem idé og virkelighed er en dikotomi, som unægtelig udgør en konstant i Ibsens værker, og vi møder den i praktisk taget alle hans dramaer, noget, der gælder også for hans realistiske samtidsskuespil. Man kunne sige, at Ibsens personer fremstår som en slags symboler på denne aldrig afklarede konflikt. Alle hans hovedpersoner karakteriseres af en stærk – man fristes til at sige

² BING (o.J.: 48).

³ GRAN (1919: 48).

⁴ ELSTER (1924: 282).

⁵ HAAKONSEN (1973: 51).

⁶ HAUGAN (1977: 303).

romantisk – længsel efter et større og højere livsindhold. De foragter enhver form for idyllisk hverdagslykke og stræber bort fra middelmådigheden og dagliglivet, de higer opad i forventning om noget ud over det sædvanlige, noget udefinerligt og uopnåeligt, mod det absolutte, det som i følge sig selv ikke kan nås. Denne længsel bliver da heller aldrig tilfredsstillet, og årsagen hertil lægges hos den omliggende virkelighed, hos samfundet med dets love, dets konventioner og fordomme. Til tider peges der også på, at årsagen ligger i personernes egne indre svagheder eller i en skyld, en brøde, som er blevet begået i en mere eller mindre fjern fortid.

Ibsens begrebsverden er stærkt individcentreret, og den præges af troen på enkeltmennesket og dets muligheder. Det centrale tema i hans værker er således knyttet til menneskets individuelle personlighed, dets kvaliteter og forpligtelser, og den gennemgående og altoverskyggende idé i hans forfatterskab er individets ret til at realisere sig selv. Individualismen er som bekendt en konstant i alle de vekslende former, hvorunder det man normalt kalder romantik manifesterer sig, og fællesnævneren (eller i hvert fald en af de vigtigste fællesnævnere) ligger utvivlsomt i fokuseringen af jeget og dets behov for at finde sig selv. Og man kan tilføje, at hos Ibsen bliver til og med samfundskritikken fremstillet gennem enkeltmennesker i kamp mod samfundet, gennem individualister, hvis indstilling støder sammen med det etablerede. Disse enkeltmennesker fremstår som uborgerlige i hele deres væremåde, de indebærer en trussel mod det bestående og minder stærkt om den romantiske digters forestilling om det frigjorte individ i kamp mod spidsborgerligheden; samtidig bærer de med sig drømmen om et idealsamfund, som de (og Ibsen med dem) mener kan blive realiseret efter de overleverede normers undergang. Ibsens personer, i hvert fald i de samfundskritiske dramaer, er idealister, som tror på muligheden for et idealsamfund, på et sandere fællesskab menneskene imellem, et fællesskab af en art, som ikke kan eksistere inden for det borgerlige samfunds rammer. Ibsen selv virker for mig at se i det hele taget romantisk i selve sin politiske holdning, og man fristes til at kalde ham en typisk anarkisk liberalromantiker. Således må ønsket om at sætte torpedo under arken eller slå spillet over ende anses som udtryk for romantisk anarki ligesom påstanden om, at den står stærkest, som står mest alene, uafhængig af politiske partier og interessegrupper, sådan som det f.eks. postuleres i *En Folkefiende* eller fremgår af *Rosmersholm*. Allerede lige efter at Ibsen var blevet færdig med *De unges forbund*, skrev han til sin forlægger, at en forfatter skulle være i stand til «koldt at vise alle partier tilbage og indtage standpunkt for sig selv»,⁷ og i et brev fra 1870 til Brandes erklærer Ibsen, at det, han elsker ved friheden, ikke så meget er besiddelsen af den som kampen for den, og han tordner imod det, han kalder politikernes frihedstyranni.⁸ I samme brev klager han over, at politikerne kun ønskede specialrevolutioner, således som revolution i det ydre, i det politiske o.s.v. Noget som efter Ibsens mening kun er pillerier. Hvad

⁷ IBSEN (1928-57: XVI, 244-5).

⁸ IBSEN (1928-57: XVI, 326-7).

det gælder er *menneskeåndens revoltering*, og det, der interesserer Ibsen, er personligheden og dens frigørelse fra fordomme og al slags autoritetstro. I 1879 skrev han til Bjørnson, at det for ham at se var ganske uvæsentligt om politikerne skaffede samfundet nogle flere friheder, sålænge de ikke skaffede individerne *friheden*, og han forsøgte ved samme lejlighed at indkredse sin digteropgave i det «at vække til frihed og selvstændighed den enkelte, og så mange som muligt».⁹ Som bekendt, bryder Nora i *Et dukkehjem* ud af sit bur og drager ud i samfundet for at finde sig selv og kæmpe for at blive et frit menneske, og hun kan ses som en revolutionerende kraft, men det må dog tilføjes, at Ibsen meget tidligt, allerede i *Gengangere*, ser ud til at være ved at miste troen på menneskets muligheder, såvel de ydre som de indre, for frihed, og ud af hans senere værker lyser pessimismen i forbindelse med dets faktiske chancer for frigørelse. Samtidig må man heller ikke glemme, at Ibsen i sin samfundskritik angriber det borgerlige samfund på borgerskabets egne forudsætninger, han bryder med en række tabuforestillinger og retter en skarp kritik mod de eksisterende former for familie- og samfundsliv, men hans værdisystem svarer stort set til de værdier, den liberale borger bekender sig til.

Fra og med *Hedda Gabler* – og måske til en vis grad allerede i Rebekka i *Rosmersholm* – møder vi en ny type individualister, som higer mod en Nietzschepræget selvudfoldelse og selvhævdelse, men som hæmmes og må kæmpe imod ikke blot de sociale skranker og fordomme, men også i udpræget grad mod deres egen kulturarv af kristen pligtmoral og forsagelse og mod den skrantne samvittighed og skyldfølelse, som er en følge af denne kulturarv. Indtil henimod midten af firserne havde Ibsen næret højspændte utopiske idealer om *syntesen*, der skulle komme til udtryk i *det tredje rige* befolket af frie glade adelsmennesker, som forenede moral og instinkter, ånd og livsudfoldelse, men fra og med *Rosmersholm* mister Ibsen definitivt denne illusion og man kan sige, at fra da af opgiver han stort set ethvert engagement, det være sig af etisk, ideologisk eller social art. Allerede i *Vildanden* havde Ibsen som bekendt rejst spørgsmålet, om mennesket i det hele taget var i stand til at tåle sandheden og leve uden at støtte sig til illusioner. I de senere dramaer får man det indtryk, at det væsentligste, hans personer har at bebrejde sig selv, er det, at de ikke har levet livet fuldt ud, men har undertrykt livsfølelsen og hæmmet livsudfoldelsen i et eller andet højere måls navn – det være sig kunstens, arbejdets, moralens o.s.v. Denne moral hinsides godt og ondt er imidlertid noget, Ibsens personer søger at kæmpe sig frem til og alligevel aldrig når, stækkede som de er af samfundets konventioner og af fortidens magt. Urinstinktet, det dionysiske element i dem, lammes af det kristent-borgerlige samfund, som kun anerkender forsagelse, normer og konventioner. Vi har nævnt Nietzsche, som nærede samme had og foragt som Ibsen til staten, der efter begges mening blot var domineret af middelmådighed. Ibsen stilede mod menneskeåndens revoltering for at bruge et udtryk, han anvendte i det allerede citerede brev til Brandes, mens Nietzsche's Zarathustra

⁹ IBSEN (1928–57: XVII, 354–7).

ville bane vejen for en højere, taprere menneskehed, begge på trods af samfundet med dets pligt lære og asketiske idealer, og man kan sige at både Nietzsche og Ibsen var romantikere eller i hvert tilfælde idealister i deres grundindstilling. Selve den brandesianske aristokratiske radikalisme, som Ibsen tager til sig, og som fornægter religiøse, etiske og sociale værdier, og hvis mest typiske udtryk er genidyrkelsen og overmenneskemoralen, kan, mener jeg, ses som en meget radikal form for romantik. At romantikken blev fuldblyrdet i Norden med Brandes og brandesianerne med deres heroiske kamp for frihed og sandhed, er forøvrigt noget, Johannes Jørgensen pegede på allerede i 1904.¹⁰ Meget betegnende skrev Ibsen i ovennævnte brev fra 1870 til Brandes, at denne, når han handlede, gjorde det, han *måtte* gøre. En natur som Brandes' vælger med andre ord efter Ibsens mening ikke, han lytter som de romantiske helte til sin indre røst.

Mange af Ibsens hovedpersoner kan ses som varianter over den figur, der i det 19. århundredes litteratur går under betegnelsen *den romantiske helt*; de er således «stort anlagte» og ejer genialiteten, som får dem til at rage op over deres omgivelser. Dette gælder Peer Gynt, som var bestemt til at være en blinkende knap paa verdensvesten og ligeledes Hedda, Solness og Borkman, for blot at nævne de mest oplagte eksempler. Man bliver imidlertid slået af, at Ibsens personer, i modsætning til den romantiske helt, som er heroisk og kompromisløs, praktisk taget altid er udstyret med en række negative egenskaber, der er mindst lige så vigtige som de positive; ikke storladne dæmoniske negative egenskaber vel at mærke, men smålige, egocentriske og snæversynede træk. Deres indbildte genialitet tjener ikke til ret meget andet end at ødelægge deres omgivelser og kommer frem i forkrøblet form som destruktionsstrang og ondskab. De bliver da også betragtet som alt andet end heroer af de fleste af de mennesker, de omgives af, og ikke kun på grund af spidsborgerlige fordomme, så man føler sig fristet til at spørge, om Ibsen ikke snarere end geniet har villet fremstille en romantisk antihelt, en helt set fra vrangsidens.¹¹ Borkman for eksempel er fremstillet som en ren karikatur med hans storhedsvanvid, som ikke har nogen som helst ækvi-valens i virkeligheden. I det hele taget er det klart, at Ibsen betragter sine personers idealitet med skepsis, og drømmen om genskabelsen af det frie menneske overskygges på et tidligt tidspunkt af en dyb pessimisme, som vi allerede har haft lejlighed til at bemærke.

De romantiske træk i Ibsen værker kommer klarest frem i hans kvindeskikkelser, der som bekendt stort set kan opdeles i to hovedgrupper, begge med rod i romantikkens opfattelse og fremstillinger af kvinden. Der er således en række lyse, blide kvinder, som ofrer sig for den elskede og er romantiske i traditionel forstand, mens den anden gruppe går fra Furia over Margit, Hjørdis frem til Rebekka, Hedda, Hilde og Irene og udgøres af stærke, ambitiøse kvindefigurer, der kan betragtes som en slags sene efterkommere efter den dæmoniske

¹⁰ JØRGENSEN (1906: 182).

¹¹ Jytte Wiingaard kom, i sin analyse af *Bygmester Solness* fra 1977, ind på, at hovedpersonen snarest måtte betragtes som en romantisk antihelt. Jfr. WIINGAARD (1977: 208).

kvindeskikkelse, man møder i romantisk teater. Alle repræsentanterne for denne anden gruppe higer bort fra dagliglivet mod store gerninger og højt livsindhold, og de fleste af dem søger at spore og drive de mænd, de har knyttet sig til, mod ophøjede mål. Dette gælder i udpræget grad figurer som Furia, Hjørdis, Rebekka og Hilde, og Hedda kan, hvad angår forholdet til Løvborg, ligeledes regnes heriblandt, hvilket til en vis grad kan siges også om Nora, der nærrede romantiske højspændte forventninger til kærligheden, til Torvald og til det ufattelige, hun troede ham i stand til at udføre. Men Nora havde vel at mærke mod til at bryde med sin tidligere tilværelse, når denne viste sig ikke at svare til forventningerne, og hun virker mod slutningen af dramaet ikke blot handlekraftig, men også ret så hensynsløs og viser således frem til den individualistiske selvudfoldelse, vi møder hos en række af den senere produktions figurer. Samtidig var Nora imidlertid, så længe hun troede på forholdet mellem hende og Torvald, villig til at ofre alt for den, hun mente at elske. Man kan således se Nora som en slags overgangsfigur, der indeholder træk fra begge de to kvindetyper; disse skal vel at mærke ikke forstås som progressive led i en udviklingslinje, og de optræder begge side om side igennem hele Ibsens produktion, selvom de langtfra er statiske, men tværtimod undergår en betydelig udvikling. Der kan således ikke umiddelbart sættes lighedstegn mellem Hjørdis og for eksempel Hedda, der fremstilles som stærkt betinget af sit miljø og af selve sine borgerlige erfaringer. Man kunne tilføje, at Noras muligheder i samfundet realistisk set ikke tegner sig særlig positive, og der ligger uden tvivl et utopistisk skær over udgangen af stykket, selvom man ikke må glemme, at Ibsen i sine optegnelser kaldte stykket en *nutidstragedie*.

Med hensyn til forholdet de to køn imellem, kan man bemærke, at Ibsen ikke synes at tillægge den erotiske oplevelse nogen speciel ophøjende, befriende eller forløsende evne, således som det derimod var tilfældet hos mange af de digtere, der traditionelt bliver regnet for romantiske. Tilfælles med disse har han imidlertid på den anden side den høje værdi, han gennem sine kvindeskikkelser tillægger kærligheden og dens ukrænkelige rettigheder, noget, der dukker op igen og igen gennem hele hans produktion fra ungdomsstykkerne til *Når vi døde vågner*, og i alle Ibsens værker står, specielt efter kvindefigureernes mening, det at have forrådt kærligheden hos sig selv til fordel for andre hensyn eller at have dræbt kærlighedslivet i en anden som den værste forbrydelse, et menneske kan begå i livet, og der er ikke noget, som tyder på, at Ibsen ikke selv deler denne romantiske opfattelse af kærligheden med sine kvindelige personer.

Inden jeg slutter, vil jeg i parentes bemærke at sammenligningsgrundlaget naturligvis i følge sig selv ændres radikalt, når man søger romantiske indslag i Ibsens produktion, alt efter om man konfronterer den med den samtidige naturalistiske litteratur eller med den dekadente nyromantiske litteratur fra slutningen af det 19. århundrede. Hvorom alting er, så vil jeg hævde, at hele Ibsens produktion – også de værker, som er skrevet i naturalismens tidsalder – indeholder mange romantiske træk, til trods for at årstallene ikke altid svarer til de grænser, der som regel sættes for romantikken ved periodeinddelingen i littera-

turhistorien. Jeg tænker specielt på den udtalte individualistiske indstilling med den stærke interesse for individets personlighed, der ligger til grund for hele Ibsens produktion samt på den længsel mod et højere livsindhold, som karakteriserer praktisk taget alle hans hovedpersoner. Det kan siges, at Ibsens værker er blevet skrevet med den romantiske begrebsverden som baggrund, selvom man samtidig får indtryk af en skeptisk holdning over for denne begrebsverden, bl.a. ved at personernes idealitet som regel er fremstillet i et tvetydigt lys, og idealiteten bryder endvidere sammen hver gang, den konfronteres med virkeligheden. Noget den gør konstant, da Ibsen til stadighed søger at vise det dialektiske forhold mellem idé og virkelighed.

Til slut vil jeg blot nævne den fascinerende afhandling fra 1985, *Romantikken som konstruksjon*, hvori Asbjørn Aarseth dristigt foreslår at skrive hele det 19. århundredes litteraturhistorie om ud fra en periodeinddeling baseret på romantikbegrebet opdelt i syv begrebsvarianter, samtlige potentielt til stede i praktisk taget hele århundredet, og hvor Ibsen nævnes som en typisk repræsentant for specielt to af varianterne, nemlig socialromantikken og liberalromantikken.

KARIN CARSTEN MONTÉN, HAMBURG

Martin Bircks ungdom och den romantiska ironien

Utgångspunkten för denna undersökning, som vidareför diskussionen kring Söderbergs förhållande till romantiken,¹ har varit att texten själv signalerar ett samband: Martins vän Henrik Rissler har för avsikt att skriva sin gradualavhandling «Om den romantiska ironien» (94).² Jag har följt detta uppslag och jämfört Söderbergs berättelse från 1901 med Schlegels kritiska skrifter och romanen *Lucinde* (1799).

Hjalmar Söderberg är ju känd som ironiker. Men hans ironi har många bottnar och gäckar ofta uttolkaren. Ta t.ex. «Tuschritningen» i *Historietter* (1898). Litte-

¹ Detta samband ifrågasättes av OLOFSSON (1981: 103–157, 225–230), REIN (1962: 177) och BENNICH-BJÖRKMAN (1976: 107) men hävdas av TIGERSTEDT (1955: 185–199, särskilt 194f.) och HOLMBÄCK (1969: 101ff., särskilt 106, samt 1982: 41f.). En utförligare framställning av forskningsläget ges i den oavkortade versionen av detta föredrag, som hölls vid «8. Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebiets» i Freiburg/Br. hösten 1987, publicerat i *Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik* (red. Otmar Werner, Peter Langs förlag 1989).

² Siffrorna inom parentes hänvisar till SÖDERBERG (1974).