

ROLAND LYSELL

# HEDDA GABLER

## En kvinnas vilja till makt

Ibsenforskningen har starkt expanderat under de senaste decennierna. Forskare som Atle Kittang, Asbjørn Aarseth och Brian Johnston har gett nyanserade bilder av dramatikern<sup>1</sup> och den stora vetenskapliga utgåvan av *Henrik Ibsens Skrifter* (2005–2010) under ledning av Vigdis Ystad har verkat inspirerande.<sup>2</sup> Ett Ibsen Senter har grundats i Oslo. I tidskriften *Ibsen Studies* publiceras uppsatser och internationella Ibsenkonferenser ordnas. Nationalteatret arrangerar vartannat år en Ibsenfestival, där också priser har utdelats till bland andra Peter Handke och Christoph Marthaler. Precis som inom Shakespeareforskningen konfronteras varje uttolkare av Ibsen med omöjligheten att redovisa forskningsläget av rena utrymmesskal. Av nöd måste jag nöja mig med att ange de verk jag stöder mig på eller profilerar mig mot.

I den insiktsfulla artikelsamlingen ”– *livets endeløse gåde*”. *Ibsens dikt og drama* (1996) skriver Vigdis Ystad:

Grunnleggeren av det moderne europeiske drama stod lenge for de fleste som *moralisten og samfunnsrefseren* Ibsen. I vår «moderne», ironiske tid er det (naturlig nok?) ironikeren Ibsen som fengsler mange. Da legger man vekt på at Ibsen aldri tar stilling eller gir entydige løsninger på de konflikter skuespillene fremstiller. Ibsen blir ifølge dette moderne syn en forkynner av den spesifikt «moderne» opfatning der meningstap, meningstomhet og menneskelig fremmedgjøring er menneskets avgjørende livsopplevelse.<sup>3</sup>

Ystad själv står för ett tredje alternativ. Hon ser Ibsens texter som ”meningsfulle budskap”.<sup>4</sup> I princip ansluter jag mig till den andra ironiska riktningen, men ser inte Ibsen som ”förkunnare” av ironin. Snarare ser jag det så att Ibsen, ibland ironiskt, betraktar sina gestalters sökande efter ett meningsfullt liv, ett sökande som ofta misslyckas.

I modern dramaforskning under 2000-talet har allt fler forskare fäst sig vid det *öppna* hos europeiska dramatiker från Goethe till Beckett. Vad gäller Hedda Gablers självmord i slutet av dramat med samma namn skriver Toril Moi i ”Hedda’s Silences. Beauty and Despair in Hedda Gabler” (2013):

Is her suicide a last, reckless act of freedom? Is it a final idealist masterpiece, doomed to remain unacknowledged by her mediocre surroundings? Or should we see it as a modernist masterpiece: a fully self-referential, formally brilliant, yet desperate demonstration of the failure of human expression? Is Ibsen saying that, as long as it takes place offstage, away from theatricality, suicide is the only form of authenticity left, a mute revolt against tawdry power? Or is Hedda simply succumbing to despair in a world that has no place for her? The genius of the play is that it puts all these ideas in play: they are all potential responses to the alienation, boredom, and triviality of modernity.<sup>5</sup>

Storheten i dramat består alltså i att Ibsen låter slutet med Heddas tystnad förbli öppet. Tyvärr inger dock Mois artikel tvivel på andra punkter. Hon söker diagnosticera Hedda, delvis med hjälp av psykoanalys och Stanley Cavells filosofi, vilket jag menar vara ett tankefel. Fiktiva personer är inte människor i vanlig mening. De har heller inget förflutet före dramatets början, vilket Moi tycks anse att Hedda har – hon menar att det också fanns ett tyst ögonblick när Hedda avvisade Løvborg i det förflutna!

I äldre tid fanns en vilja att ”lösa” de obestämda uppgifterna i Ibsens dramer. Hos Joan Templeton i *Ibsen's Women* (1997) – en inflytelserik bok som innehåller livfulla receptionsöversikter (om *Hedda Gabler*, s. 204–219) som inte ryms i en framställning som denna – förklaras Hedda vara entydigt gravid (så icke i pjäsen), att Løvborg vore en åtminstone tänkbar äkta make till Hedda (i pjäsen handlar det om dionysiska ideal), att assessor Brack är en erotisk rival i en trekant (i pjäsen anges icke om det handlar om erotik eller påträngande ”vänskap”). Templeton antar vidare att Hedda gift sig för att hon dansat sig trött – men som vi skall se kan det lika gärna vara fallet att Hedda avspisar Bracks påträngande frågor.<sup>6</sup> Kort sagt reducerar Templeton dramat till att bli ett äktenskapsdrama.

Men Moi uppmärksammar, i motsats till Templeton, det i min framställning viktigaste, nämligen att kritiker ”always” har associerat de vinlöv som Hedda vill se i Løvborgs hår till Dionysos och vidare till *Kejsar og Galilæer* (1873).<sup>7</sup> Den forskare som byggt upp en detaljerad tolkning av hela Ibsens dramatiska författarskap med *Kejsar og Galilæer* i centrum och relaterat författarskapet till G.W.F. Hegels triadiska estetik är Brian Johnston. Av hans tre imponerande monografier är det *The Ibsen Cycle. The Design of the Plays from Pillars of Society to When We Dead Awaken* (1975) som är mest relevant för *Hedda Gabler* (1890). Johnston uppmärksammar särskilt de stora strukturerna och de filosofiska implikationerna (Nietzsche m.fl.) och går sällan in i scenerna i detalj. Det gör däremot Else Høst i *Hedda Gabler. En monografi* (1958) – den text som även Moi anger som ursprung för betonandet av vinlöv.<sup>8</sup> Høsts bok är också den enda skrift som *helt* ägnas Hedda Gablerdramat, varför jag också valt den som utgångspunkt.

Mitt eget syfte, förutom att belysa dramat i detalj, är att visa den nära relationen till den metafysiska problematiken i *Kejsar og Galilæer*, att fokusera momenten av obestämdhet och tvetydighet i texten samt att betona det öppna slutet och läsarens/ åskådarens roll.

*Hedda Gabler*,<sup>9</sup> det åttonde av Henrik Ibsens tolv samfundsdramer – skådespelen från *Samfundets Støtter* (1877) till *Når vi døde vågner* (1899) – och den sista pjäs han skrev utanför Norge, tillhör dramatikerns mest spelade pjäser. Min studie av texten ingår i ett större arbete, där dramaturgiska och metafysiska aspekter i Ibsens verk

betonas.<sup>10</sup> Liksom Ibsen själv ser jag *Kejser og Galilæer* (1873) som det centrala verket i författarskapet. Jag utgår från tredje akten i dramats första hälft, där mystikern Maximos framträder. Religionen är här utpräglad synkretistisk och fixeras kring repliker om vinet som druvans själ och Logos i Pan. Maximos utlägger sin lära om det tredje riket, den stora hemlighetens rike, som har sina levande källor såväl i Adams lund som under Golgata. Trots att hans andebesvärjelse inte går som planerat tror jag att Maximos faktiskt är Ibsens sanning på spåren i tanken om det tredje riket, syntesen av Kristus och Bacchus, påminnande om Hölderlins och Nietzsches tankar. Vi ser nämligen i de sena samfundsdramerna hur gestalter som Rebekka West, i *Rosmersholm* (1886), Ellida Wangel i *Fruen fra Havet* (1888), Hilde i *Bygmester Solness* (1892), Alfred Allmers i *Lille Eyolf* (1894) och framför allt Rubek och Irene i *Når vi døde vågner* söker sig till något som transcenderar jordisk lust och jordiska tankar. I de tidiga Ibsendramerna, exempelvis *Hærmændene paa Helgeland* (1858) och icke minst *Peer Gynt* (1867), förekommer övernaturliga inslag och det samma gäller för de dramer som skrivs efter experimenten med realistisk estetik i *Et Dukkehjem* (1879) och *Gengangere* (1881). Symboler som de vita hästarna i *Rosmersholm* eller Främlingen i *Fruen fra Havet* och senare Hildegestalten i *Bygmester Solness* och Rättjungfrun i *Lille Eyolf* tränger allt mer in som eventuella exempel på övertro i handlingen. Vad gäller den unga Hilde som vandrar in i byggmästare Solness liv är det uppenbart att hon kan tyckas vara såväl ängel som djävul. Hon förlöser hans livslust, men driver honom i döden. Ibsen är en skeptiker vad gäller ont och gott och frågan om våra liv styrs av högre makter eller troll förblir öppen och överantvaras åt läsaren/åskådaren.

Enligt Høst var Henrik Jæger den kritiker i samtiden som bäst förstod Heddagestalten som han kopplade till Hjørdis i *Hærmændene paa Helgeland* (1858), Furia i *Catilina* (1850) och Margit i *Gildet paa Solhaug* (1856). Han menar att vi i dessa dramer möter

en storstilet, rigt udrustet kvindeskikkelse, der dels paa grund af forholdenes ugunst, dels paa grund af egen skyld er forkrøblet i sin vilje, forvokset i sin stræben og forhærdet i sin vilje – en tragisk personlighed, der udbreder død og tilintetgøres, fordi det ædleste i hendes natur dræbes og tilintetgøres, uden at hun eier hverken den resignationens styrke eller den selvopgivelsens svaghed, der vilde bringe hende til at leve videre paa stumperne.<sup>11</sup>

Hos Høst blir Hedda en av Ibsens hjältar: ”Dypest i det ibsenske diktersinn hadde der alltid ligget en drøm om en jordisk fullkommenhetstilstand, en higen efter den-sidig livsfylde svarende til åndens visjoner. Dette var, tror jeg, Ibsens grunnleggende dikterfølelse, som hans hovedverker mer eller mindre direkte kan føres tilbake til”.<sup>12</sup> Høst uppehåller sig, liksom jag här kommer att göra, vid Heddas åtta repliker om vinlöv i håret och sambandet mellan Hedda och Julianus i *Kejser og Galilæer*. I motsats till Høst tror jag dock att Ibsens dröm icke blott är en dröm om jordisk fullkomlighet utan också har en metafysisk dimension; det är också en dröm om en hinsides syntes.

Den andre forskare som sett något annat än en cyniker i Heddagestalten var John Northam som detaljgranskat Ibsens text i *Ibsen's Dramatic Method* (1953) och *Ibsen. A Critical Study* (1973). Här står Heddas ”poetic impulses” i kontrast till en prosaisk omgivning.<sup>13</sup>

För en grundlig diskussion av olika tolkningstraditioner kan hänvisas till Daniel Haakonsens och Bjørn Hemmers monografier från 1981 respektive 2003.<sup>14</sup> Grovt sett kan tolkningarna indelas i, å ena sidan, individualpsykologiska som fokuseras kring Heddarollen och, å andra sidan, samhällseliga som uppehåller sig vid motsättningarna mellan gablerska och tesmanska värderingar. Till de gablerska värderingarna hör att man som Heddas far, general Gabler, låter sig avbildas på porträtt, att man roar sig med pistolskytte, att man äger ett piano, att man konverserar och att man som Hedda gjort går på bal. Personens integritet är viktig. De tesmanska värderingarna kan betecknas som småborgerliga: ödmjukhet, omsorg om de sina, försiktighet – exempelvis Jørgen Tesmans val av forskningsobjekt – sparsamhet, beundran av socialt högtstående personer. Distans (jfr Tante Julles agerande) känner man inget behov av och salongsmöblerna förses med överdrag för att de inte skall blekas av solen. De samtal man för är uppriktiga.

Något snarlikt gäller på teatern: Hedda kan instuderas som offer för en inskränkt kvinnoroll eller ses som aktör i en social konflikt. De samhällseliga förklaringsförsöken lyckas väl med att förklara Heddas missnöje och irritation i Tesmans familj, men de förklarar inte hennes självmord. Men assessor Bracks slutreplik ”sligt noget gør man da ikke” implicerar att Hedda lämnat också de gablerska idealen: konversationskulturen.<sup>15</sup> Ibsens skapande av ett teaterum i kraft av scen- och spelanvisningar har belysts bland andra av den redan nämnde John Northam, av Asbiørn Aarseth och nu senast av Evert Sprinchorn 2020, som detaljstuderat höger/vänster-oppositionen och yta/djup i dramats scenanvisningar och relaterat scenbilden till förloppet.<sup>16</sup>

I ett avseende ansluter Else Høst till en äldre, men fortfarande vital tradition, när hon menar att Ibsens kontakt i septembersolen med den unga Emilie Bardach i Gossenass 1889 kan fått Ibsen att se ”jordlivets skjønne muligheter”.<sup>17</sup> Mer eller mindre desperat har litteraturforskarna sökt förebilder för dramats huvudperson. Förutom Emilie Bardach har Victoria Benedictsson lanserats av Daniel Haakonsen. I synnerhet i det senare fallet är olikheterna slående. Victoria Benedictsson förmådde det som Hedda aldrig lyckas med: att skapa sig ett eget rum i sitt skrivande.

Min egen utgångspunkt är att dramat inte på ett tillfredsställande sätt kan förklaras blott utifrån tesmanska och gablerska värderingar. Mitt syfte är att visa att en djupare förståelse kan nås, dels genom observation av dionysiska ideal representerade av Ejler Løvborgs av Hedda tänkta vinlöv i håret, vilka står för övermänskligt hjältemod, genialt skapande och andligt rus (jfr *Kejsar og Galilæer*), dels genom en fokusering av det öppna och obestämbara i Heddagestalten – den fiktiva person i dramat vars handlingar i motsats till de övriga inte går att förklara utifrån en ”realistisk” estetik.<sup>18</sup>

De sceniska tolkningarna, vilka studeras ingående i ett pågående arbete av Keld Hyldig, ligger utanför denna framställning, men tre exempel har haft särskild betydelse för min syn på dramat. I Margaretha Garpes TV-version från 1993 skapade Lena Endre ett imponerande porträtt av en Hedda som redan verkade ha bestämt sig för att dö. Pistolerna fokuserades i bild och höstfärgerna var framträdande. Här mötte vi en Hedda som utövade makt i form av sitt konsekventa agerande (däremot hade Garpe, i motsats till Ibsen, framställt Hedda som gravid). På Schaubühne am Lehniner Platz i Berlin samma år visade Corinna Kirchhoff en elegisk och destruktiv Hedda på väg bort från medmänniskorna i Andrea Breths regi. Framför allt hennes blickar ut i det oändliga vittnade om hennes främlingskap i salongsmiljön och strävan efter det

ouppnåeliga. Juni Dahrs Hedda på Teater Visjoner (2011 och senare) är maktlysten och intrigerande. Denna Hedda är mer än en fadersfixerad generalsdotter; hon tycks ha läst Nietzsche, åtminstone i referat, och är besatt av hjältedöd i skönhet. Dahrs Hedda är brutal, sliter Thea i håret och bränner manuskripten utanför huset (dramat spelades i ”hemmiljö”, det vill säga att åskådarna satt i ett ”rum” där också skådespelarna agerade inne i själva spelplatsen på Sæterhytten i Oslo) så att flammorna stiger upp mot skyn. Kirchhoff, Endre och Dahr har inspirerat mig till att tydligt se Hedda Gablerdramat som en konflikt mellan tre, inte bara två, ideal.

### **Första akten – Statsrådinnan Falks villa. Tante Julles visit. Heddas första attack på Thea och Bracks angrepp på Jørgen Tesman. Pistolerna.**

Framför oss i första akten ser vi ett rymligt, vackert och smakfullt inrett sällskapsrum. Morgonsolen lyser in genom glasdörrarna i det rikt möblerade rummet. Till höger ser vi en flygeldörr som leder ut mot tamburen, till vänster en glasörr med fråndraget draperi. Genom rutan ser man en veranda och bakom den lövträd i höstfärger. Framme på golvet står ett ovalt bord med duk och stolar. Framför väggen till höger vid en länstol med hög rygg och en taburett med kudde reser sig en mörk kakelugn. Uppe i hörnet till höger ser vi en soffa och ett litet runt bord. Framme till vänster står ytterligare en soffa och bortanför glasdörren ett pianoforte. På båda sidor av dörröppningen syns hyllor med terrakotta- och majolikaföremål. Vid den bakre väggen innanför sällskapsrummet öppnar sig ett inre rum med bord, soffa och stolar och ovanför hänger ett porträtt av en herre i generalsuniform. På golven ligger tjocka mattor och mängder av blomsterbuketter står i vaser eller ligger på bordet. Vem bor i detta mörka, men solbelysta och blomsterprydda rum?

Fröken Tesman, Jørgen Tesmans 65-åriga faster Julle, beskrivs som propert klädd i grå spatserpromenaddräkt och pigan Berte sägs ha lantligt yttre. I dessa rum med generalsporträttet i det inre och solljus genom glasdörren i det yttre är de helt enkelt på fel plats. Det framgår att herrskapet kommit hem sent med ångbåten och ännu inte vaknat, morgonsolen till trots, att Berte får lämna sin gamla anställning hos fröken Tesman och hennes mycket sjuka syster Rina för att hjälpa det unga paret samt att Tante Julle är djupt imponerad av generalsdottern Hedda som red i lång svart kjol med fjäder i hatten – Ibsenläsarens tankar går till Hjordis i *Hærmændene paa Helgeland* som tycks fly ridande på en svart häst bland molnen. Berte är förstas orolig för att inte vara unga frun till lags. Julles brorson Jørgen Tesman, son till den hädangångne brodern Jochum, har lyckats gifta sig med general Gablers dotter. De tesmanska småborgerliga idealen – enkel omsorg, ombonat vänskap och sparsamhet, men också stolthet och självkänsla – står i kontrast till de gablerska högborgerliga societetsfixerade officerssidealen. Men viktigt för Tante Julle är att Berte nu skall kalla Jørgen för doktorn och snart för något ännu finare (förhoppningsvis): professorn. Första tecknet på ståndsskillnaden är att Berte har ombetts av frun att dra överdragen av möblerna, Herrskapet skall nämligen även till vardags umgås i salongen, vilket förvånar Tante Julle. (Småborgerligt folk är som bekant rädda om sina finrum och använder dem blott sparsamt.) Med sådana subtila medel arbetar Ibsen.

Så kommer Jørgen Tesman själv, 33 år, blond, glasögonförsedd, litet fyllig med runt ansikte, in vardagsklädd och trallande med en tom koffert i handen. Förhållandet mellan tanterna och Jørgen Tesman är minst sagt överidylliskt. Men redan här visar

Ibsen den friktion som skall utvecklas: på grund av Heddas bagage har Tante Julle, efter att ha mött paret vid båten, inte fått följa med i vagnen utan har tagit sig ensam hem. Ibsen visar att den överbeskyddande Tante Julle befinner sig på minerad mark. Det framgår att Jørgen Tesman samlat avskrifter i kofferten, att Tante Julle köpt en ny hatt för att Hedda inte skall behöva skämmas för henne när de går tillsammans och att makarna kommit hem efter en fem-sex månader lång bröllopsresa som också varit en studieresa. Men så kommer första missförståndet i det förtroliga, ja överförtroliga samtalet. Tante Julle undrar om Jørgen inte har något extra att berätta, några ”utsikter” – åskådare förstår förstås att det handlar om hoppet om syskonbarnbarn (observera att Ibsen aldrig anger om Hedda är gravid eller inte), medan Jørgen tror sig ha skrivit allt viktigt i breven, men nu vill han tillägga att han har ”utsikter” att bli professor. Det framgår att bröllopsresan varit väl dyr, men att Hedda verkligen måste ha den resan! Steg för steg avslöjas Jørgens naivitet – och vad märkligare är att han har gått på rundvandring i sitt eget hus. Det är Tante Julle som inrett och vad de två tomma rummen intill Heddas sovrum skall vara bra för kan han inte förstå. Jørgen kan tänka sig ha sin boksamling i dem!

Det är Tante Julle som har sett till att statsrådinnan Falks villa, den bestämda bostad Hedda önskade sig, blivit köpt och det är hon som inhandlat möblerna på kredit med sin egen pensionsränta som säkerhet. Det juridiska har skötts av en assessor Brack som vi snart skall lära känna. Jørgen oroar sig för pantsättningen, men Tante Julle förklarar den vara en formsak. Faster och brorson bryter ut i en känslös dialog om hur hon och Tante Rina uppfostrat honom och hur stolt hon nu är och en passant besvaras Jørgens fråga om konkurrenten Ejler Løvborg, men Tante Julle vet bara att han kommit ut med en ny bok. Jørgens egna studier handlar om brabantisk hemslöjd under medeltiden.

Redan här har Jørgen fått tydliga drag av karikatyr – ett sekel senare skulle han kallas ”boknörd” – löjligt eftergiven för en hustru som är provocerande dyr i drift. Och har inte Tante Julles omsorg och besök ett beskäftigt drag av invasion?

Hedda gör entré från vänster i smakfull löst sittande förmiddagsdräkt. Hon är 29 år gammal, har ett blekt ädelt ansikte och mellanbrunt – icke särskilt fylligt, vilket skall visa sig ominöst – hår. Ibsen ger henne en ytterst dubbelbottnad replik: ”Så tidlig på visit? Det var jo venligt.” (26) I finare kretsar kommer man inte på visit innan herrskapet vaknar. Hittills har varken tanten eller vi åskådare tänkt så långt! Hedda upprörs över att Berte dragit från gardiner och öppnat altandörren så att solljuset kommer in! Inte heller hon är herre/fru i sitt eget hus. Jørgen drar samman gardinerna så att rummet får ett milt ljus. Sedan Tante Julle tackat nej till att sätta sig ner tar hon upp ett paket. Tante Rina har skickat med de morgontofflor hon broderat åt Jørgen. (Ytterligare ett karikatyrdrag från Ibsens sida.) Och han blir så glad; han har ofta talat om dem på resan. Men Hedda vill inte se dem. Jørgen menar att hon nu tillhör familjen, men blir avbruten.

Nu inleds Heddas första verkliga attack. Hon klandrar pigan för att ha lagt sin gamla hatt på stolen! Missförståndet skall visa sig vara medvetet. Sadistiskt vill hon förolämpa Tante Julle och hennes nyinköpta hatt. Jørgen räddar situationen genom att kalla hatten praktfull och Hedda slätar skenbart över. Men innan tanten går undrar Jørgen om hon märkt att Hedda har lagt ut och blivit ”fyldig og frodig”. Hedda blir irriterad men Jørgen söker skylla på fjälluften i Tyrolen. Tantens kysser Hedda på kinderna och

håret. Hedda vill slippa undan men tanten, som vägrat låta sig förolämpas utbrister: ”Gud velsigne og bevare Hedda Tesman” (32).

Som ingen annan dramatiker arbetar Ibsen med detaljer i sin raffinerade realism. Men han lämnar det allra viktigast öppet. *Är Hedda gravid eller inte?* Vardagsrealismen sprängs av den befogade frågan.

När tanten gått knyter Hedda händerna i raseri och ser ut över de gulnade septemberlöven – hon inser att hon håller på att fastna i en främmande miljö. Jørgen vill få henne att bli ”du” med tanten, men hon vägrar. Redan med dramtiteln *Hedda Gabler* har Ibsen visat att hon inte vill tillhöra familjen Tesman och nu blir detta explicit – kompromissvillig lovar dock Hedda att kalla Julle för ”tante”.

Pianot står på fel plats, menar Hedda; det skall flyttas in i det inre rum där generalsporträttet hänger, rummet som skall visa sig vara Heddas reträtt. I en blomsterbukett på pianot upptäcker man ett visitkort från en viss fru Elvsted, tidigare fröken Rysing, som strax anmäls av Berta. Nu står hon till och med i tamburen. Hedda påminner om en förgången relation mellan Jørgen och damen – en relation som ju förebådar dramats slutscen. Hedda minns fröken Rysings hår som irriterande.

Steg för steg, enligt Ibsens metod, avslöjas nu sanningen. Fru Elvsted är klädd i resdräkt, har blå ögon och fylligt gult, nästan vitgult, hår. Hon är späd och har mjuk ansiktsform. Redan vad gäller kroppsform är alltså de båda kvinnorna varandras motsatser och såväl Høst som Northam markerar att den ena är ljus liksom Jørgen, den andra mörk.<sup>19</sup>

Nu är något på tok. Hedda drar ner fru Elvsted i soffan och hon meddelar att Eilert Løvborg är i staden! Jørgen blir glad och utbrister ”Tenk det” (Else Høst som undersökt Ibsens manuskript har noterat att Ibsen lagt in alla dessa ”Tenk det!” i Jørgens repliker på ett sista stadium för att ytterligare befästa hans litet löjligena naivitet.<sup>20</sup>) Varför bryr sig fru Elvsted om detta, undrar Hedda. Det handlar också om att göra inköp, blir svaret, och Løvborg har varit lärare för barnen. För Elvsteds barn i ett tidigare äktenskap! För fjorton dagar sedan har Løvborg givit ut en bok om ”kulturgangen” och har sedan dess inte funnit lugn eller ro hos Elvsteds. Hedda undrar varför herr Elvsted inte reste ner själv för att leta efter Løvborg och fru Elvsted tvingas svara att hon rest ner på eget bevåg. Hon ljög alltså först, vilket försvarar hennes position i samtalet och Hedda kan nu utnyttja detta med falsk vänlighet.

Fru Elvsted vill att Tesmans skall ta hand om Løvborg. Jørgen skickas in för att skriva till honom och nu följer nästa utfrågningsscen. ”Förstod De ikke” att jag ville slå ”to fluer i et smæk”, undrar Hedda (45). Hon ville ha undan maken för att få ett personligt samtal (Jørgen skulle säkerligen ha förhindrat den attack som kommer) och tvingar nu ned fru Elvsted i länstolen. Hedda tar upp deras gamla bekantskap i skolan. Fru Elvsted minns att Hedda drog henne i håret och Hedda minns att de kallade varandra vid förnamn. Men när de nu skall lägga bort titlarna kallar Hedda fru Elvsted för Thora och måste korrigeras. Thea heter hon!

Thea gav sig norr ut som guvernant och är sedan fem år gift med hufvudern fogden Elvsted. Också Løvborg var däruppe för att läsa med barnen, Hedda har nu kommit ned till Theas ömma punkt. Hur är hennes man? Är han inte för gammal? Tjugo år äldre. Är han snäll mot henne? Thea lockas avslöja att hon och Elvsted inte har något gemensamt. Thea har rest ner utan Elvsteds vetskap. Thea tvingas redogöra för Løvborgs roll i hemmet såväl som bekänna hur illa hon har det i äktenskapet. Hon



bekänner till sist att hon följt Løvborg på eget initiativ och de facto rymt från sin man. Hon vill aldrig återvända. Thea har ”gjenopreist” Løvborg och varit tillsammans med honom när han skrev sin bok.

En passant avslöjar Thea oskuldsfullt att hon nu inte kan leva utan Løvborg. Hedda stryker hennes händer – uppenbart med falsk vänlighet. Till sist bekänner Thea att en skugga, minnet av en annan kvinna, står mellan henne och Løvborg. Vem kan det vara? Kvinnan riktade en pistol mot honom. Det måste vara fröken Diana, sångerskan, menar Thea, intet ont anande – senare skall Ibsen avslöja att denna kvinna är Hedda!

Varför ställer nu Hedda till med detta korsförhör – ett perfekt exempel på Ibsens frågeteknik? Thea har råkat in i en fälla genom att uppsöka Tesmans. I och med detta vitaliseras säkert ett gammalt skolminne av vad vi idag skulle kalla mobbning. Utfrågningen i sin tur handlar kanske först om svartsjuka i fråga om Tesman, där ju Hedda ”vann”. Men gradvis, och till sist när episoden med pistolerna kommer upp, framträder det att svartsjukan förstas handlar om Løvborg – även om vi i publiken kanske ännu inte anar detta. Hedda vredgas givetvis över att Løvborg blivit Theas förtrogne. I förlängningen är förhöret en fråga om makt från den i intelligens överlägsnas sida. Även Thea får i och med detta ett visst drag av karikatyr.

Men nu måste förhöret avbrytas, då Jørgen Tesman kommer ut med ett brev. Ibsen har lagt in ett moment av avspänning när man diskuterar vem som skall posta försändelsen. Man stannar för Berte, som strax meddelar att nu anländer assessor Brack, som vi redan känner genom Tante Julles repliker och första akts sista scen följer. Ibsens dramateknik är ännu präglad av *la pièce bien faite*, rentav besläktad med detektivromanen. Ett namn som först nämns en passant får senare en avgörande funktion i handlingen.

Den 45-årige Brack är undersättsig (Ibsen levde i kroppstypslärornas glansdagar). Han är trots allt välbyggd med elastiska rörelser och hans profil är ädel. Ögonen är livliga och ögonbrynen tjocka. Han är klädd i elegant spatserräckt. Brack och Jørgen Tesman utbyter artighetsfraser även sedan Thea gått. Också detta samtal präglas av Ibsens teknik att dra ut på den centrala upplysningen genom att ge den stegvis. Först talar man om den tesmanska villans inredning, sedan söker Brack avslöja att Løvborg är i staden, vilket ju Jørgen Tesman redan vet. Så talar de om Løvborgs uppmärksammade bok, men Jørgen oroar sig trots detta för hans försörjning. Men Løvborg har goda släktförbindelser, försäkrar Brack, och till sist avslöjar han att Løvborg tänker söka den professur Jørgen Tesman ansett som vikt för honom själv. Självfallet blir denne aldeles förtvivlad och hänvisar till att han är en gift man och har hustru att försörja, medan Hedda gläder sig och ser konkurrensen som sport. Nu står det klart för henne att det blir varken ridhäst eller betjänt i livré – hon går ut till vänster för att övningskjuta med generalens pistol.

I sista scenen spelar Brack ut sitt sadistiska register. Han misslyckas först att överraska Jørgen Tesman med nyheten att Løvborg redan är i staden. Men han lyckas utdraget plåga och oroa Tesman vad gäller ansökningarna till professuren. Redan i första akten är således såväl Hedda som Brack avslöjade som intelligenssadister, medan Jørgen Tesman, Thea Elvsted (båda blonda) och Tante Julie är offer.

Vi måste komma ihåg att Hedda inte har makt över sitt av Tante Julie köpta hus och att tanten tänkt sig bli medlem av familjen, vilket Hedda inte vill acceptera. Hedda har tidigare haft makt över Thea och vill nu återta denna – och Jørgen Tesman tillber



henne. Frågan är bara om han har råd att försörja henne. Är hon arg när hon går ut med pistolerna? Ingen vet. I motsats till de blonda människorna vars själar är öppna böcker uppenbarar hon aldrig sina avsikter – eller rättare sagt Ibsen utelämnar dem i hennes repliker.

### **Andra akten: Brack tvingar Hedda bekänna. Løvborg gör entré och Hedda visar bilder från Dolomiterna. Herrarna går ut och svirar medan damerna dricker te. Heddas andra attack på Thea. Vinlöv i håret?**

I andra akten är det eftermiddag. Pianot är flyttat till det inre rummet, vilket Else Høst ser som att Hedda söker göra huset till sitt.<sup>21</sup> De flesta blommorna är borta och Hedda är omklädd i ”modtagelsesdragt” (71). Hon laddar sin pistol och riktar den skämtsamt mot Brack som kommer på besök genom glasdörren (från trädgården), alltså bakvägen. Vad som ser ut som småprat om pistolerna, vilka Brack noggrant granskar, verkar här som en transportsträcka, men i sista akten får denna scen en avgörande betydelse. Det till synes likgiltiga visar sig senare i dramat vara väsentligt.

En kommentar om en eventuell springa i dörren visar att Brack tydligt är mer angelägen om relationen än Hedda – ytterligare ett ibsenskt tecken. Men både Brack och Hedda bedyrar att de saknat varandra och det kryper långsamt fram att Hedda haft tråkigt. Jørgen har rotat i boksamlingar och skrivit av gamla pergamentsblad. Han är en ”fagmenneske” och icke ”morsom” att resa med. Långsamt intensifieras samtalet till ett förhör, men det är faktiskt Hedda själv som föregriper Brack med att ge skälet till att hon gift sig med Jørgen Tesman.

Hon hade ”danset mig træt”. Kommentaren är egendomlig. Liksom hennes gåtfulla ”Min tid var omme” (78). Tesman var korrekt och solid och lovade försörja henne, så varför skulle hon inte gifta sig? Kanske Brack tror henne, men vi läsare/åskådare blir skeptiska. Stämmer förklaringen in med Heddans karaktär? Kan ens en professor finansiera Heddans dyra vanor? Precis som när det gäller graviditeten lämnar Ibsen en viktig fråga öppen i en text där annars allt detaljerat begrundas. Exempelvis får Brack förklara för Hedda att han är nöjd med att vara en ”prøvet venn” till ett äkta par i ett ”trekantet forhold”. Vad detta innebär låter oss Ibsen förstå allt mer. (Sedan Ibsens tid har mycket förändrats; den borgerliga konvensen gjorde det omöjligt att göra sig av med en artig men påträngande person och många levde sina liv via andra i en tid mindre fixerad vid sexualitet och tvåsamhet än 2000-talet.) Båda suggererar sig in i ett potentiellt reseminne. Tänk om den tredje mannen, icke alls fackmänniska, varit med på resan. Men så gör Jørgen Tesman entré med en hög oinbundna böcker. Han förklarar för Hedda varför han behöver facktidsskrifter och berättar att bland böckerna finns Ejler Løvborgs nya bok. Vill Hedda se den? Medan Jørgen talar om den sjuka Tante Rina blir Hedda irriterad på tanterna. När Jørgen gått berättar hon för Brack om att hon på morgonen låtsats att Tante Julles hatt var pigans. Hur kunde hon göra något sådant, undrar Brack, ”slikt noget kommer over meg rett som det er” (85) blir svaret.

Heddans sadistiska drag är alltså uppenbara för henne själv. Hon är en outsider i den småborgerliga trivsamheten. Hon bekänner för Brack att hon tyckte synd om den ogifte Tesman och svärmade för statsrådinnan Falks villa och nu har hon tråkigt i lukten av lavendel och saltade rosor som (kanske) Tante Julle eller (kanske) statsrådinna fört med sig. Tänk om maken kunde engagera sig i det politiska!

Jørgen återkommer och berättar att Løvborg är i antågande; tillsammans med Brack och Jørgen skall han gå ut – liksom på ungarlsgille. Hedda väntar Thea på aftonbesök – och hon skulle vilja dricka te med Løvborg på tre man hand! Den kamp som förestår är en kamp om Løvborg!

Ejlert Løvborg kommer in anmäld av Berte (som den siste av dramatis personae). Ansiktet är långsmalt, magert och blekt, håret och skägget svartbrunt. Han är klädd i svart visitdräkt, har mörka handskar och litet förlägen håller han cylinderhatten i handen. Han beskrivs som ”noget udlevet” (s. 94). Jørgen Tesman och Løvborg börjar tala om Løvborgs sensationella bok som blivit lovprisad, men denne kommer strax in på sitt nya manuskript som handlar om framtidens kultur och dess kulturmänskior. Han har manuskriptet med sig för att läsa upp ett avsnitt för Tesman – för vilken ett dylikt tema är helt främmande.

Kampen om Løvborg fortsätter; Brack bjuder honom och Tesman hem till sig för att läsa högt ur manuskriptet, men Hedda förmår honom att stanna och tillbringa aftonen med henne och Thea. När Løvborg förklarar att han inte vill söka professuren utan bara tävla med Tesman i folks medvetande, blir Jørgen Tesman euforisk och ser ut som slagen av blixten.

Nu bjuder Hedda på ett glas punsch i det inre rummet. Tesman och Brack går in, samtalar, dricker punsch och röker, men Løvborg stannar kvar och nu skall Hedda visa honom sitt fotografialbum med bilder från – symboliskt nog – Tyrolen. Vi nalkas andra aktens viktigaste scen. Løvborg utbrister lågmält ”Hedda – Gabler”. Hur kunde Du, Hedda, kasta bort dig på det här sättet? Hedda är avvisande. Tesman kommer ner. Dolomiterna! Vill inte Hedda ha litet punsch, kanske? Ibsen bygger upp förväntan och farsartade inbrott ger pauser i Løvborgs bekännelser. Løvborg vill diskutera sin intensiva kärlek till Hedda. Varför blev han avvisad? En nyfiken Tesman kommer med punschen. Løvborg skildrar nostalgiskt en förgången svärmisk förtrolighet – de båda har levt i ett känslomässigt kamratskap. Hedda har förklarat att hon inte var kär i Tesman när hon gifte sig. Men bröt hon ändå inte något slags förtrolighet, frågar Løvborg. Det framgår nu att Hedda har hotat Løvborg med pistolerna, inte fröken Diana som Thea trott. Hedda menar att Løvborg brutit deras kamratskap genom att förgå sig.

Stämningen bryts och dramatiken intensifieras när Thea kommer in och Hedda (falskt) förklarar att de väntat på henne. Hon behöver inte gå in till herrarna, eftersom de skall gå ut och svira.

Slutet på andra akten är ytterst raffinerat uppbyggt. Løvborgs kärleksbekännelser och Heddans dolomiterskildringar i soffan avbryts två gånger av Tesman och punschen och en tredje gång av Theas ankomst. Nu skall Løvborg också tvingas ta ett glas, men han står emot Heddans allt mer auktoritära och envisa befallningar. Løvborg bekänner betydelsen av Theas kamratskap för tillkomsten av det nya manuskriptet. Ibsen, som föredrar att visa framför att berätta, låter nu Hedda avslöja avsikten med Theas resa norrifrån – att rädda Løvborg – som omedelbart känner sig djupt sviken av Thea, som inte litat på honom, och nu i upprört tillstånd tar det ena glaset punsch efter det andra. Resultatet blir att Løvborg till Theas förfäran (efter att först ha låtsats – ? – förlåta henne) följer med de båda andra herrarna ut. Løvborg lovar henne att komma tillbaka vid tiotiden och ledsaga henne hem.

De båda damerna får alltså dricka te ”oss kvinnor emellan”. Akten slutar med att Hedda psykiskt närmast våldför sig på Thea genom att säga sig nästan svida henne i håret och dra henne mot tebordet. Båda hoppas att Løvborg skall komma tillbaka som fri man som fått makt över sig själv – men på helt olika sätt. För Thea handlar det om att han skall övervinna sin alkoholism och självdestruktivitet, för Hedda om något helt annat: ”Jeg ser ham for mig. Med vinløv i håret” (125).

Kopplingen till den vinløvsprydda kejsar Julianus och mystikern Maximos budskap i *Kejsar og Galilæer* är därmed tydlig. Det är en gudomlig, dionysisk ordning i motsats till såväl de tesmanska som de gablerska idealen som Hedda söker. Brack har låtit henne bekänna att hon inte älskade Jørgen Tesman när hon gifte sig med honom. Hon älskade inte heller Ejler Løvborg när han gav henne uppriktiga förtroenden i en kärlek som hon blott upplevde som kamratskap. Hennes behandling av Thea – att locka ur henne en bekännelse som hon sedan utnyttjar jämte ett primitivt hat mot hennes blonda hår, yppigare än Heddas, är så raffinerad att beteckningen ”demoniskt” icke är helt avlägsen.

### **Tredje akten: Bracks sanna natur avslöjas. Løvborg återvänder. Hedda bränner manuskriptet.**

I tredje akten är det tidigt på morgonen och gardinerna är fördragna. Hedda ligger under ett täcke på soffan och Thea sitter insvept i länstolen vid kakelugnen. Fortfarande ingen Løvborg! Berte kommer in med ett brev till Tesman. Lampan osar och Berte släcker den. Men det blir snart ljust. Klockan är över sju. Hedda fryser, ber Thea att gå in och lägga sig och Berte att lägga ved i ugnen. Jørgen Tesman kommer in trött och allvarlig. Han avslöjar att Løvborg läst ur sitt nya verk hemma hos Brack och att det är ett ytterst märkligt arbete. Nu först bekänner Jørgen Tesman sin avund. Hade Løvborg vinløv i håret, undrar Hedda. Nej, men han höll ett förvirrat tal om en kvinna som betytt så mycket för honom under arbetet. Men efter seansen hos Brack har herrarna gått skilda vägar och Tesman har hittat Løvborgs epokgörande manuskript i vägkanten! I ett förhör av Hedda bekänner Jørgen Tesman att han är den ende som vet att han har Løvborgs manuskript – på grund av Løvborgs förvirrade tillstånd har han inte kunnat återlämna det.

Först nu gör Hedda Jørgen uppmärksam på brevet som kom i gryningen. Det är från Tante Julle som meddelar att Tante Rina nu ligger på sitt yttersta. Hedda gömmer manuskriptet i bokhyllan vid skrivbordet. Brack anmäls av Berte och kommer in. Brack håller som vanligt först inne med vad han har att förtälja och förklarar Tesman för en troskyldig själ. Steg för steg avslöjas att Løvborg råkat i dåligt sällskap och till sist hamnat i fröken Dianas salonger. Den rödhåriga sångerskan och ”jägerskan” har en gång beskyddats av Løvborg, men nu hade sammankomsten slutat i tumult. Løvborg hade beskyllt damerna i salongen för att ha stulit hans manuskript. Slagsmål utbröt och polisen kom. Men Bracks avsikter är mer mångbottnade än att informera paret Tesman om att alla dörrar nu är stängda för Løvborg. Han vill inte att de håller sitt hus öppet för Løvborg, Han vill vara ensam i trekanten, ”eneste hane i kurven”, viskar han. Hedda ler och kallar honom för en farlig människa, varefter en dialog med lager av undertext följer. Hedda behöver inte tvivla på allvaret i Bracks ständiga förklädda hot.

Efter Bracks sorti kommer Løvborg in och en högst melodramatisk scen utspelas. Han ber Hedda stanna och hon kan på distans avnjuta hur Løvborg avvisar Thea som

desperat klänger sig fast vid honom. Han förklarar att hans verk aldrig skall komma ut. Tonlägets patetik tilltar. Løvborg säger sig ha rivit manuskriptet i stycken och Thea utbrister att det känns som om han hade dräpt ett litet barn. Och även han medger att det rör sig om ett slags barnamord. Varför så hjärtlös mot Thea? Hedda undrar utan att tappa masken. Till henne kan Løvborg säga sanningen. Han har helt enkelt tappat bort manuskriptet och nu vill han göra slut på alltsammans. Det skall ske i skönhet, menar Hedda, som profan dödsgudinna, och ger honom en av generalens pistoler som avskedsgåva. Vinlöv i håret har Hedda slutat tro på, enligt henne själv.

När Løvborg gått bränner Hedda långsamt upp manuskriptet med orden "Nu brender jeg Dit och Ejler Løvborgs barn" (s. 167) – naturligtvis är det en magnifik svartsjukescen i eldens tecken! Men ovan detta skönjes ett mytiskt skeende. Denna Hedda har distanserat sig från mänskligheten. Den Løvborg hon vill och kan vinna är en i skönhet död Løvborg

#### **Fjärde akten: Tante Rinas död. Løvborgs död. Manuskriptarbetet. Hedda skjuter sig i tinningen.**

I fjärde och sista akten är salongen mörk, men det inre rummet är ljus. Akten inleds med en pantomim. Hedda kommer in svartklädd, går fram till pianot och slår några ackord. Berte kommer förgråten och svartklädd in med en lampa och till sist anländer den likaledes sorgklädda Tante Julie i hatt och slöja och Hedda räcker henne handen.

Tante Rina är död, men i pjäsen förebådar scenen självfallet fler dödsfall. Tante Julie beklagar att hon bringar sorg i livets hus, men hon hinner inte sätta sig ned, eftersom hon skall hem och sy sin systems svepning och göra henne fin för graven. Och så kommer en sista kommentar om att i Heddas hus blir det väl snart dags att sy något helt annat!

Jørgen Tesman gör entré, tankspridd. Tante Julie avslöjar sina planer att ta hand om sjuka nu när Tante Rina är i himlen och hon är själv glad över att systemen nu är både hos henne och hos brodern, salig Jochum. Men det som gör så Jørgen upprörd är något helt annat: Ejler Løvborg. Nu vill Jørgen ha manuskriptet omedelbart och lämna det till den uppenbart förvirrade Løvborg. Hedda måste bekänna att hon bränt det. Hur kunde hon? Här kommer Heddas nästa lögn, uttalad med ett omärkligt leende: "Jeg gjorde det for Din skyld, Jørgen" (s. 176). (Detta är ett synnerligen utstuderat exempel på dramatisk ironi och utpekande av Tesman som den maktlöse och vilseförde.) Dessutom antyder nu Hedda själv att något lyckligt är att vänta. Aldrig har söndringen mellan makarna varit djupare än här: en löjligt överlycklig Jørgen, som vill berätta för sina tanter, och en spetsk och ironisk Hedda, som kall och behärskad säger sig förgås i detta tesmanska hus.

Rader av entréer kännetecknar Ibsens dramaturgi, i synnerhet denna *pièce bien faite*. Nu är det Theas tur. Hon har förgäves letat efter Løvborg, till och med i pensionatet där han tagit in. Också Brack gör entré, denna gång från tamburen. Han har något viktigt att meddela och Ibsen ger honom några repliker för att förbereda och understryka det sensationella: Ejler Løvborg ligger döende på sjukhuset. Han har skjutit sig själv genom bröstet! Thea blir naturligtvis förtvivlad, men Hedda är både anande och behärskad: inte genom tinningen, men bröstet går också bra. "Endelig engang en dåd!" (s. 186) Kort sagt, Thea vill se honom levande, medan Hedda vill se honom död.

Tesman och Thea menar att han skjutit sig i förvirring; Hedda menar att han haft mod att göra upp med sig själv och dö i skönhet.

Nu tar Tesmans nya projekt vid – att med hjälp av Theas bevarade anteckningslappar söka rekonstruera det geniala manuskriptet. De går in i det inre rummet och sätter sig vid ett bord under hänglampan. Det blir klart för Hedda att hon nu också förlorat Tesman; han skall ta paus i sina forskningar om brabantisk hemslöjd och med hjälp av den av Hedda föraktade Thea rekonstruera Løvborgs geniala manuskript.

Fortsättningen på samtalet mellan Brack och Hedda utvecklas till ett slags psykisk tortyr. (Tack vare Bracks lögn om skottet i bröstet har ju Hedda lockats in i en illusion om Løvborgs död i skönhet.) Sanningen meddelas stegvis för att nå största effekt på Hedda och publiken. Løvborg har inte skjutit sig frivilligt; Løvborg är redan död, icke blott skadad; Løvborg blev funnen skjuten i fröken Dianas boudoir; pistolen fanns i fickan och han hade skjutits genom underlivet. I Heddas värld kan man knappast tänka sig en mer ovärdig död. Lågt och skrattretande!

När det blir tal om pistolen avbryts samtalet – observera åter den skickliga dramaturgin – av Jørgen och Thea som vill använda Heddas skrivbord. Hedda lyfter av några papper och ett föremål som vi förstår är pistolen och bär in både papper och ting i inre rummet.

Hedda sätter sig på taburettens vid kakelugnen med Brack i länstolen – det är ju han som är gästen – och han som har makten. Och historien fortsätts: polisen har beslagtagit pistolen. Brack, som inledningsvis inspekterade Heddas ärvda pistoler känner igen vapnet som generalens. Har Løvborg stulit det? Brack hotar med skandal – hemligheten kan bevaras så länge han tigger. Hedda kan konstatera: ”Jeg er alltså i Deres magt, assessor” (s. 198).

Hedda går fram till Thea och Tesman och kan uttala den förödande repliken: ”Nu sidder du her sammen med Tesman, – ligesom du før sad med Ejlert Løvborg.” (s. 200) Hon rör vid Theas hår. På förfrågan konstaterar Tesman att Hedda inte kan vara till någon nytta – Brack skall hålla henne sällskap.

Hedda beger sig in i det inre rummet, spelar en dansmelodi på pianot. Tesman kommer på idén att Thea skall flytta in hos Tante Julie, så att de kan arbeta där och inte behöva störa Hedda. Brack menar att de skall få det ”morsomt” tillsammans, Hedda framhåller att han nu är den ”hane i kurven” han tidigare talat om. Strax därefter hörs skottet. Tesman utbrister ”skudt sig! Skudt sig i tindingen! Tænk det!” Bracks replik är cynisk och repeterar societetsvärldens ideal ”Men, gud sig forbarme, – sligt noget gør man da ikke!” (203)

## Kontext

Ibsens kvinnor missuppfattas lätt, så länge man bortser från produktionen före samsfunds-dramerna. I den tidiga dramatiken finner vi starka och ofta mäktiga kvinnor som titelrollen i *Fru Inger till Østråt* (1857), Hjørdis i *Hærmønderne på Helgeland*, Inga fra Varteig i *Kongs-Emnerne* (1864) och Furia i *Catilina*. Mor Aase i *Peer Gynt* är ytterligare ett exempel, om än något burleskt. *Et Dukkehjem* är så mycket mera än ett emancipationsdrama, eftersom det visar båda makarnas instängda och inskränkta liv i det nya välinredda borgarhem som avlöst äldre tiders salar och storstugor. Vi konfronteras helt enkelt med upplysningens dialektik. Såväl man som kvinna har

civiliserats och rationaliserats, men mist sin urkraft. I fallet Nora är det tydligt att det är kärleksbesvikelsen, den försvunna tron på det ”vidunderlige” som får henne att reagera som hon gör. Den självupppoffring hon *inte* finner hos Torvald för tankarna till det ställföreträdande lidande som många funnit hos Kristus.

Vad gäller *Hedda Gabler* är aspekten av inträngdhet i en småborgerlig miljö bokstavig och explicit. Hedda är offer för en maktkamp. Tydligast är den tesmanska strategin, med Tante Julle som starkaste kämpe. Hedda skulle å ena sidan inkorporeras i en redan bestående familj med två systrar, en död broder och en brorson och föra familjen vidare genom att få barn, å andra sidan ge gablersk glans åt familjen – en familj som dessutom bekostat och inrett ett ståndsmässigt hem åt henne. Heddas irritation och främlingskap märks redan vid första entrén, men växer sig allt starkare. Ibsen förklarar aldrig entydigt vad hon över huvud har hos Tesmans att göra. Det likgiltiga är aldrig Heddas val. Hennes val är tvärtom det omöjliga.

Brack vill bli husvän i en trekant och mer eller mindre sadistiskt njuta av makarnas, särskilt Heddas, tillkortakommanden. I någon mån är han också förmedlare av societetens röst. Läsaren/Åskådaren kan följa hur hans grepp om Hedda blir allt starkare och växer till hot om utpressning. Inget erotiskt antyds i den planerade tvåsamheten Hedda/Brack, men i en småborgerlig värld kan det vara nog för den själv gode och undersätsige 45-åringen att ha makt över ett offer.

Hedda förlorar också makten mot Thea, den självupppoffrande osjälvständiga föraktade skolkamraten med det nästan vitgula kraftiga håret, vackrare än Heddas. Kampen har drag av svartsjukedrama, men Hedda förlorar makten av det skälet att hon varken älskar Løvborg eller Tesman. Att hon bränner manuskriptet beror givetvis på att hon inte unnar Thea ett ”barn”. Den plats Thea intagit är dock inte den älskades utan inspiratrisens.

In i det sista trodde sig Hedda ha makt över Løvborg, när nu tron på den andliga förförelsen och vinlöven i håret svek fanns tron på det hjältomodiga självmordet kvar. Men Løvborg, mannen som skulle förverkliga idéer och se in i framtiden, svek henne en andra gång och dog i en fallen kvinnas boudoir. Heddas eget tragiska fel i förhållande till Løvborg tycks ha varit hennes försiktighet och oförmåga att handla rationellt.

Det Hedda eftersträvar tycks alltså vara det omöjliga – ett dionysiskt ideal långt ovan gablerska och tesmanska världar. I motsats till Fru Alving i *Gengangere* läser hon inga radikala skrifter. I motsats till Rebekka West i *Rosmersholm* strävar hon inte efter att skapa adelsmänniskor och i motsats till Hilde i *Bygmester Solness* söker hon inte förföra en man till att stiga upp i triumf. Men hon är en av dessa ibsenska kvinnor som står andligt högre än männen i omgivningen, men som tragiskt nog behöver en man (en Rosmer, en Solness) för att handla. Eller behöver Hedda det? Hennes skott genom tinningen fascinerar läsaren/åskådaren. Løvborg har avslöjats som falsk Bacchus som blir skjuten i underlivet. Hedda, däremot, som fantiserar om vinlöv och visar bilder med alptoppar, lyckas skjuta sig heroiskt i tinningen. Ett självmord har också aggressiva drag. Hedda i livet blir marginaliserad till förmån för den föraktade Thea, men i kraft av detta dåd kan Hedda bli den person i dramat som vi läsare/åskådare måste förhålla oss till. Hon kan, paradoxalt nog, i kraft av sin död bli den person i pjäsen som har makt över läsaren/åskådaren, genom att således bli den fiktiva karaktär som han/hon mest spekulerar över.

Genom att anknyta *Hedda Gabler*, i kraft av Heddas åtta repliker om vinlöv i håret, till den metafysiska tematiken i *Kejser og Galilæer* kan man konstatera att Løvborg sviker Heddas förhoppningar medan hon själv, i och med självmordet, i viss mån förkroppsligar heroismen. På detta sätt når man en djupare förståelse av dramat i en ibsenssk kontext. Genom att i stället för att söka bestämmningar om Heddas eventuella graviditet, som inte explicit ges i dramat, och visa skepsis mot hennes förklaring till Brack, att hon skulle ha dansat sig trött, och i stället se själva poängen i att Heddagestalten på avgörande punkter är oförklarad öppnar man dramatexten för olika tolkningar.<sup>22</sup>

Vem är Hedda Gabler? Betydligt mer än en fadersfixerad generalsdotter som ärvt porträtt och pistoler, som tycks ha läst Nietzsches skrifter, åtminstone i referat, och som är besatt av hjältedöd i skönhet. En döds gudinna på villovägar i ett realistiskt drama med drag av *pièce bien faite*? En mytisk gestalt som Dionysos eller Medea hos Euripides? En representant för det ibsenskt urkvinnliga? Ett väl ekiperat troll? Poängen är att Ibsen lämnar frågan öppen genom att låta Heddafiguren i viktiga avseenden förbli provocerande obestämd. Tolkningen lämnas åt läsaren/åskådaren – och givetvis regissören och aktrisen!

## Noter

- 1 Atle Kittang, *Ibsens heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner* (Oslo: Gyldendal, 2002); Asbjørn Aarseth, *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi* (Oslo: Universitetsforlaget, 1999); Brian Johnston, *To the Third Empire. Ibsen's Early Drama* (Minneapolis: The Nordic Press, 1980); Brian Johnston, *Text and Supertext I Ibsen's Drama* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1989); Brian Johnston, *The Ibsen Cycle. The Desig of the Plays from Pillars of Society to When we Dead Awaken*, 2:a rev. uppl. (University Park: Pennsylvania State University Press, [1975] 1992).
- 2 Henrik Ibsen, *Henrik Ibsens skrifter* 1–17, Vigdis Ystad red. (Oslo: Aschehoug, 2005–2010).
- 3 Vigdis Ystad, "– livets endeløse gåde". *Ibsens dikt og drama* (Oslo: Aschehoug, 1996), 9.
- 4 Ystad, "– livets endeløse gåde", 9.
- 5 Toril Moi, "Hedda's Silences. Beauty and Despair in Hedda Gabler", *Modern Drama* vol. 56 (2013:4), 448, <https://dx.doi.org/10.3138/md.S89>.
- 6 Joan Templeton, *Ibsen's Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), om *Hedda Gabler*, 204–219; graviditet, 214; Løvborg, 222; Brack, 228; dansat sig trött, 216.
- 7 Moi, "Hedda's Silences", 437.
- 8 Else Høst, *Hedda Gabler. En monografi* (Oslo: Aschehoug, 1958).
- 9 Henrik Ibsen, *Henrik Ibsens skrifter* 9, Vigdis Ystad red. (Oslo: Aschehoug, 2009).
- 10 Dessa tankegångar utvecklas vidare i Roland Lysell, "Dramatic Structure and Religious Synthesis in *Emperor and Galilean*", i *The Living Ibsen. Proceedings: The 11th International Ibsen Conference, 21–27 August 2006*, Frode Helland, Kaja S. Mollerin, Jan Nygaard & Astrid Sæther red. (Oslo: Centre for Ibsen Studies, 2007), 247–252; Roland Lysell, "The Dramatic Text. Henrik Ibsen's *Rosmersholm*", *Nordic Theatre Studies* vol. 10 (1997), 117–130; Roland Lysell, "Reversal and Discovery in Ibsen's *When We Dead Awaken*", I *Ibsen, Tragedy, and the Tragic: Ibsen Conference in Athens 2002 30 November–4 December*, Astrid Sæther red. (Oslo: Centre for Ibsen Studies, 2003), 133–148.
- 11 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 17.



- 12 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 195.
- 13 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 181; John Northam, *Ibsen's Dramatic Method. A Study of the Prose Dramas*, 2:a uppl. (Oslo: Universitetsforlaget, [1953] 1971); John Northam, *Ibsen. A Critical Study* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973)
- 14 Daniel Haakonsen, *Henrik Ibsen. Mennesket og Kunstneren* (Oslo: Aschehoug, 1981), 220–241; Bjørn Hemmer, *Ibsen, Kunstnerens vei* (Bergen: Vigmostad Bjørke, 2003), 402–421.
- 15 Ibsen, *Hedda Gabler*, 203
- 16 Evert Sprinchorn, *Ibsen's Kingdom. The Man and His Works* (New Haven & London: Yale University Press, 2020).
- 17 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 195.
- 18 Haakonsen, *Henrik Ibsen*, 228ff.
- 19 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 158.
- 20 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 140.
- 21 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 165.
- 22 Jørgen Dines Johansen är i viss mån inne på liknande tankegångar som mig gällande metafysiska dimensioner i Ibsens fyra sista dramer, *Bygmester Solness, Lille Eyolf, John Gabriel Borkman* och *När vi døde vågnar*, i *Ind i natten. Seks kapitler om Ibsens siste skuespil* (Odense: Syddansk universitets forlag, 2004). Jag instämmer med honom vad gäller synen på maktens, skuldens och framför allt dödens betydelse i dramerna. *Hedda Gabler* förebådar dem. Däremot vill jag bestämt distansera mig från Dines Johansens freudianska förklaringar, dels på grund av skepsis mot denna form av psykoanalys, dels eftersom Dines Johansen tycks behandla karaktärerna som levande människor med ett förflutet (och han ser deras repliker om sitt förflutna som rent sakupplysande, inte som strategiska fraser i en ordväxling i dramats nu). En skådespelare har till uppgift att fylla ut replikerna till en scenisk gestalt, men en litteraturforskare bör så långt som möjligt hålla sig till vad som faktiskt står skrivet.