

# Ibsens skrøpelige borgerskap

Prekarisering i *Et dukkehjem*, *Vildanden* og *Hedda Gabler*

*Marianne Furumo*

I 1885 holdt Henrik Ibsen en tale til arbeidernes fanetog i Trondheim. Her utpeker han *kvinner* og *arbeidere* som essensielle i statens, stortingets og pressens arbeid for ”de uunværligste individuelle Rettigheder”:

Der må komme et *adeligt* Element inn i vort Statsliv, i vor styrelse, i vor Repræsentation og i vor Presse. Jeg tænker naturligvis ikke paa *Fødselens* Adel og heller ikke paa *Pengenes*, ikke paa *Kundskabens* Adel og ikke en Gang paa *Evnernes* eller paa *Begavelsens*. Men jeg tænker paa *Karakterens* Adel, paa *Viljens* og paa *Sindets* Adel. [...] Det vil komme til os med vore Kvinder og med vore Arbejdere.[...] Det er det, jeg haaber paa og venter paa, og den vil jeg virke for og skal jeg virke for hele mit Liv, alt hvad jeg kan.<sup>1</sup>

Denne agiteringen for arbeidernes samfunnsposisjon er fraværende i Ibsens dramatik. Det er nok mer nærliggende å si at han vier sin penn til et borgerskap som i all hovedsak er ”seg selv – nok!”.<sup>2</sup> Selv om Ibsen tematiserer problemer knyttet til både kjønn og sosiale vilkår, kan han vanskelig omtales som arbeiderdikter. I motsetning til en vanlig forståelse av arbeiderlitteratur<sup>3</sup>, synes

---

<sup>1</sup> Henrik Ibsen, «Tale til arbejdernes fanetog i Trondheim, 14. Juni 1885» (Dagbladet, 1885–06–16). I Henrik Ibsens skrifter, digital utgave (HISc), versjon 1.5 (Oslo: Univeritetet i Oslo, 205).

<sup>2</sup> Henrik Ibsen, *Peer Gynt* (Oslo: Det virtuelle Ibsensenteret, 2025 [1867])

[https://www.ibsen.uio.no/DRVIT\\_PG%7CPGht.xhtml](https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_PG%7CPGht.xhtml) 48.

<sup>3</sup> Lars Furuland og Johan Svedjedal, *Svensk arbetarlitteratur* (Uppsala, Atlas 2006), 23.

Ibsens dramatik å være skrevet både *av, om og for* borgerskapet. Likevel fremstilles Ibsens borgere som spesielt utsatt for prekarisering, nettopp i kraft av sin sosiale posisjon.

I *Et dukkehjem*<sup>4</sup>, *Vildanden*<sup>5</sup> og *Hedda Gabler*<sup>6</sup> vektlegges *fortidens* betydning for den dramatiske *nåtiden* gjennom retrospeksjon. Som lesere og tilskuere blir vi slik vitne til grunnleggende historiske prosesser som omtrent uten unntak etterlater de dramatiske personene i usikre og sårbare situasjoner. Prekærbegrepene har de siste tiårene fått økt oppmerksomhet i litteraturforskningen, blant annet gjennom Judith Butlers og Guy Standings arbeider. Butlers sårbarhetsbegrep betegner ontologisk en *tilstand* som er felles for alle mennesker. Vi er sårbare fordi vi er født i en kropp som trenger næring, pleie og beskyttelse for å overleve.<sup>7</sup> Samtidig understreker Butler at sårbarhet er "politically produced, unequally distributed through and by differential operation of power".<sup>8</sup> Denne ulike distribusjonen av sårbarhet ser Standing som forhøyet i en global og nyliberal økonomi, og han utpeker i sin bok fra 2011 *prekariatet* som en ny, utsatt samfunnsklasse.<sup>9</sup> Med dette peker han på sammenhenger mellom endringer i klassesamfunnet og økonomiske og sosiale sårbarheter. Martin Bak Jørgensen vektlegger at prekaritet som *tilstand* er resultat av strukturelt funderte *prekariseringsprosesser*.<sup>10</sup> Når jeg i det følgende leser slik prekarisering inn i Ibsens 1800-tallsdramatik forutsetter jeg, i tråd med for eksempel Vivek Chibber, at kapitalismen som samfunnsform øker risikoen for prekaritet, blant annet av den enkle grunn at "the flow of income and wealth is preponderantly captured by a narrow economic elite".<sup>11</sup> Under kapitalismen realiseres prekaritet ulikt når aktører handler for å sikre sine økonomiske og sosiale posisjoner.

I Ibsens samtidsdramaer blir klassesamfunnets endringer i siste halvdel av 1800-tallet tydelig tematisert. Når for eksempel Nora forlater dukkehjemmet i siste akt

---

<sup>4</sup> Henrik Ibsen, *Et dukkehjem* (Oslo: Det virtuelle Ibsensenteret, 2025 [1879])

[https://www.ibsen.uio.no/DRVIT\\_Du%7CDuht.xhtml](https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Du%7CDuht.xhtml)

<sup>5</sup> Henrik Ibsen, *Vildanden* (Oslo: Det virtuelle Ibsensenteret, 2025 [1884])

[https://www.ibsen.uio.no/DRVIT\\_Vi%7CViht.xhtml](https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Vi%7CViht.xhtml)

<sup>6</sup> Henrik Ibsen, *Hedda Gabler* (Oslo: Transit, 2018 [1890])

<sup>7</sup> Judith Butler, *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence* (London: Verso Books 2005).

<sup>8</sup> Judith Butler, *Rethinking Vulnerability and Resistance*. (Durham/London: Duke University Press, 2016), 5.

<sup>9</sup> Guy Standing, *The Precariat. The New Dangerous Class*. (London: Bloomsbury Academic, 2011).

<sup>10</sup> Martin Bak Jørgensen: «Precariat – What it Is and Isn't – Towards an Understanding of What it Does», *Critical Sociology* 42 (7–8) (2016): 096. DOI: <https://doi.org/10.1177/0896920515608925>

<sup>11</sup> Vivek Chibber, *The Class Matrix. Social Theory after the Cultural Turn*. (Cambridge/London: Harvard University Press, 2022), 15.

og går ut i natta i møte med en udiskutabelt prekær eksistens,<sup>12</sup> er det i kjølvannet av prosesser som bunner i hennes kjønns- og klassetilhørighet, i tillegg til ektemannens usikre arbeidsforhold i et liberalkapitalistisk og konkurranseorientert samfunn. I første akt går ekteparet gode økonomiske tider i møte. Helmer skal snart tiltre en direktørstilling i Aksjebanken. I en samtale med venninnen Kristine Linde fryder Nora seg over utsiktene til en sikrere økonomi: ”Å, du kan tro, vi glæder os! Han skal tiltræde i banken allerede til nyttår, og da får han en stor gage og mange procenter. Herefter kan vi leve ganske anderledes end før, – ganske som vi vil”.<sup>13</sup> Pengebekymringer, ekstraarbeid og ugunstige arbeidstider fremstilles videre i denne samtalen som årsaken til at Torvald ble syk, og at legene rekvirerte en kostbar syden-reise. Det ser med andre ord ut til at ekteparets klassetilhørighet fremstilles som bakgrunn for Noras falskneri av lånepapirer.

Hedvigs skjebne i *Vildanden* fremstilles også som resultat av fortiden. Hennes farfars fall fra kapitaleierklassen til noe som minner om Marx’ og Engels’ filleproletariat<sup>14</sup> mefører at familien er økonomisk avhengige av Ekdals tidligere forretningspartner Werle i dramaets nåtid. Når Gregers Werle påtar seg ”livsoppgaven” å fortelle Hjalmar Ekdal noen sannheter om grunnlaget for hans ekteskap og familieliv, blir den realiserte sårbarheten fatal. Hjalmar tvinges til å se omfanget av sin økonomiske avhengighet, og hans allerede skrøpelige selvforståelse som far og forsørger blir rasert: ”Nu føler jeg det så nagende sikkert, – den fattige fotograf oppe i loftslejligheden har aldrig været noget helt og fuldt for hende. Hun har bare så listelig sørget for at stå på en god fod med ham så længe til tiden kom”.<sup>15</sup> Det er sannheten om økonomisk avhengighet og tilkortkommenhet i konkurranse med Hedvigs biologiske far som ryster grunnvollene i Hjalmars selvbilde, og som får ham til å betvile om Hedvig ville velge livet sammen med ham, framfor et liv med den rike grosserereren. På et spørsmål adressert til Gregers om han tror Hedvig ville ofret et slikt liv for ham, svarer Hedvig med et dødelig skudd fra loftsrommet.

I *Hedda Gabler* figurerer fortiden – Heddass overklassebakgrunn med ridehester og livrétjenere – som motivasjon for at det umake ekteskapet mellom henne og Jørgen Tesman er kommet i stand. Tesmans småborgerlige og økonomisk usikre bakgrunn

---

<sup>12</sup> Anna W. Stenport, ”The Sexonomics of *Et dukkehjem*: Money, the Domestic Sphere and Prostitution” (*Edda* 4/06, 2006), 249.

<sup>13</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 12.

<sup>14</sup> Karl Marx og Friedrich Engels, *Det kommunistiske manifest* (Oslo: Forlaget ny dag, 1975 [1848]), 26.

<sup>15</sup> Ibsen, *Vildanden*, 117.

medvirker til at Jørgens tante "Julle" inngår kompaniskap med assessor Brack. Assessoren, som tilhører Heddas sosiale sjikt, men som ikke har til hensikt å binde seg i ekteskap, hjelper tante Julle med å sikre passende møbler til ekteparets villa. I en samtale mellom Brack og Hedda i andre akt kommer dessuten assessorens motivasjon for å engasjere seg i etableringen av det Tesmanske hjem til uttrykk. Han gir til kjenne at alt han vil, er "at ha' en god og fortrolig omgangskreds, hvor [han] kan være til tjeneste med råd og dåd". På Heddas spørsmål om det er mannen i huset han vil være venn av, svarer Brack fortrolig: "Opriktig talt, – helst af fruen", før han innrømmer at han kunne tenke seg "et sådant trekantet forhold"<sup>16</sup>. *Hedda Gabler* kan forstås som et drama som iscenesetter klassesamfunnets forandringer slik det gjør seg gjeldende for en etter alderen gifteklar kvinne fra en fallende aristokratisk overklasse idet hun gifter seg inn i småborgerskapet.

I både *Et dukkehjem*, *Vildanden* og *Hedda Gabler* gir altså fortidens materielle vilkår forklaringskraft til den sosiale sårbarheten på nåtidsplanet. Det sosiale hierarkiet i de tre dramaene fluktuerte over tid, noe som synliggjøres gjennom retrospeksjon. Hierarkiet spenner fra embedsmannsoverklassen i Heddas *fortid*, til gamle Ekdals utsatte eksistens som løsarbeider i dramaets *nåtid*. De gifte kvinnene i dramaene har liten økonomisk og juridisk autonomi, siden de både i overført og materiell betydning *tilhører* sin ektemann.<sup>17</sup> For dem realiseres sårbarheten først i den grad de ønsker å frigjøre seg fra ektemannens maktovertak. Et eksempel på at prekaritet ikke utgjør en kontekstuahengig tilstand i Ibsens dramaer, er hvordan Heddas bakgrunn i en beskyttet overklasse iscenesettes som hennes kanskje vesentligste utsatthet. I et klassesamfunn i endring er sosiale posisjoner stadig konkurranseutsatt, noe som høyner risikoen for sosial sårbarhet. Denne opplevelsen av risiko synes påtakelig i Ibsens borgerskap.

## Borgerskapets interne kamp om posisjoner

I *Det kommunistiske manifest* fremstiller Marx og Engels borgerskapets fremvekst, og de kaller sin samtid "borgerskapets epoke".<sup>18</sup> I et tekstparti som beskriver borgerskapets historiske rolle, legger forfatterne vekt på menneskelige relasjoners nye varekarakter. Borgerskapet har, i følge forfatterne, ikke "latt noe annet bånd

---

<sup>16</sup> Ibsen, *Hedda Gabler*, 74.

<sup>17</sup> Stenport, *The Sexonomics of Et dukkehjem*, 343.

<sup>18</sup> Marx og Engels, *Det kommunistiske manifest*, 10.

tilbake mellom menneskene enn den nakne egeninteresse og den følelseløse ”kontante betaling”, og den samme klassen har ”revet det rørende sentimentale sløret vekk fra familieforholdet og redusert det til et rent pengeforhold”.<sup>19</sup> Siden det nye borgerskapets eksistens avhenger av en stadig utskiftning av produksjonsredskaper og produksjonsforhold, bidrar det til en vedvarende usikkerhet som er et kjennemerke for ”borgerskapets epoke”, der Marx og Engels hevder at ”[a]lle faste, inngrodde forhold med hele sitt tilheng av gamle hevdvunne forestillinger og synsmåter oppløses, alle nydannede forhold foreldes før de kan forbene seg”.<sup>20</sup>

I Norge vokste både borgerskapsklassen og den moderne, kapitalistiske pengeøkonomien frem i Ibsens samtid. Sparebanker som tilbød kortsiktige lavrisikolån dukket opp på 1820-tallet. I 1880-årene hadde handelsborgerskapet ekspandert, noe som førte til opprettelsen av de første kommersielle bankene, hvis viktigste formål var maksimering av profitt, slik at sparepenger kunne omformes til kapital.<sup>21</sup> Tidligere normer og rammer for sosialt liv vakler med andre ord i 1870-90-årenes Norge, og tradisjonelle autoriteter er i fritt spill hos Ibsen. Leger er forfyllede eller angrepet av sykdom etter sine fedres skjørlevnet. Prester kan en ikke stole på. Sannheter skjules, trekkes i tvil og åpenbares uten at ”det vidunderligste” skjer.<sup>22</sup> Dyrking av fortidens skjønnhets- og æreskulturer marginaliserer og dreper, mens en iskald jurist ser forbløffet på selvmordsofferet og sier ”halvt afmæktig” tilbakelent i en stol: ”Men, gud sig forbarme, – sligt noget *gør* man da ikke!”<sup>23</sup>

I Ibsenforskning og -kritikk fra siste halvdel av 1800-tallet fram til i dag, hersker det stort sett enighet om at Ibsens realistiske samtidsdramaer inngikk i den politiske samtidens radikale frigjøringsprosjekter. Litteraturens rolle var i tråd med Georg Brandes’ idéer om at en levende litteratur må sette ”Problemer under Debat”.<sup>24</sup> Rent teknisk gjorde Ibsen dette ved både å gjengi ytre virkelighet, og ved å gi en ”fortettet fortolkning av de mønstre og krefter som gjorde at menneskene var

---

<sup>19</sup> Marx og Engels, *Det kommunistiske manifest*, 14.

<sup>20</sup> Marx og Engels, *Det kommunistiske manifest*, 15.

<sup>21</sup> Lars August Fodstad, ”Economic Extensions in Space and Time: Mediating Value in Pillars of the Community and A Doll’s House”, (*Ibsen Studies*, 2020:2), 110–153.

<sup>22</sup> Henrik Ibsen, *Et dukkehus*.

<sup>23</sup> Henrik Ibsen, *Hedda Gabler*, 189.

<sup>24</sup> Georg Brandes, Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur (Danmarkshistorie.dk, 1872) [Georg Brandes om hovedstrømninger i 1800-tallets litteratur, 1871 – Danmarkshistorien | Lex](#)

sørgelig fornøyde med sin uvitenhet, sine illusjoner og sin ufrihet”.<sup>25</sup> Et etterlatt inntrykk i den tidlige Ibsenresepsjonen er at samtidsdramaene først og fremst avkler det som smaker av ufrihet og tvang, og dermed utpeker den individuelle friheten som ideal.

De siste tiårene har flere Ibsenforskere interessert seg for hvordan Ibsen tematiserer kapitalisme og pengeøkonomi. Alisa Zhulina kaller for eksempel Ibsens samtidsdramaer *kapitalteater* ("theatre of capital"), og retter oppmerksomheten mot at guddommelig rettferdighet ("divine justice") i Ibsens realisme er erstattet med "the restless logic of the market".<sup>26</sup> Sårbarheten i Ibsens persongalleri kan i følge Zhulina leses som immanent kritikk av økonomisk politikk i samtiden. I en lesning av *De unges Forbund*, interesserer Klaus Müller-Wille seg for krisen i den politiske forestillingsevnen, og han viser hvordan Ibsen i dette tidlige dramaet foregriper fremstillingen av penger som symbolsk makt.<sup>27</sup> Også Lars August Fodstad har interessert seg for hvordan pengeøkonomien tematiseres hos Ibsen, og peker blant annet på at samtidsdramaenes fellesnevner er "motifs of economy and money".<sup>28</sup>

Franco Moretti kaller Ibsens samtidsdramaer for "the poetry of capitalist development", og hevder at dramaene undersøker finanskapitalismens "bold shaping of the future"<sup>29</sup>. Moretti ser Ibsens konsentrasjon om konflikter innad i borgerskapet som kritikk av en ny, dominerende klasse. Fordi livet står på spill, blir konfliktene i følge Moretti "ruthless, or dishonest; [...] but seldom actually illegal".<sup>30</sup> Dette gjør i følge Moretti at tvilsomme handlinger i samtidsdramaene karakteriseres av at de befinner seg i en juridisk og moralsk gråsoner. Også hos Moretti er sammenhenger mellom Ibsens borgerskaps interne kamper, og denne samfunnsklassens økende dominans i siste halvdel av 1800-tallet, sentral. Det er denne konteksten som i Ibsens dramaer fører til løgner og maskespill: "You can't be honest in the future tense – which is the tense of the entrepreneur. [...] honesty

---

<sup>25</sup> Erik Bjerck Hagen, *Hvordan lese Ibsen? Samtalen om hans dramatik 1879–2015* (Oslo: Universitetsforlaget, 2015), 15.

<sup>26</sup> Alisa Zhulina, "The Invisible Stage Hand; or, Henrik Ibsen's Theatre of Capital" (*Theatre Survey* 59:3, 2018), 387.

<sup>27</sup> Klaus Müller-Wille, "Spidsborgere i Blæst" – Henrik Ibsen's *De unges Forbund* and the Crisis of the Radical Political Imaginary" (*Ibsen Studies*, 17:2) 87–113.

<sup>28</sup> Fodstad, "Economic Extensions in Space and Time", 110.

<sup>29</sup> Franco Moretti, "The Grey Area. Ibsen and the spirit of Capitalism" (*New Left Review*, 2010), 129.

<sup>30</sup> Moretti, "The Grey Area", 118.

needs firm facts, which 'speculating' – even in its most neutral etymological sense – lacks.<sup>31</sup>

I det videre gjør jeg noen nedslag i *Et dukkehjem*, *Vildanden* og *Hedda Gabler* med håp om å vise hvordan prekaritet realiseres i en liberalkapitalistisk kontekst, der borgerskapet kjemper om posisjoner seg imellom. Jeg forsøker først å vise hvordan *hjemmet* fremstilles som mulig beskyttelse mot økonomisk og sosial sårbarhet, både gjennom hvordan det er innrettet, og gjennom hvordan det omtales. Videre ser jeg nærmere på hvordan tale om økonomi, gjeld og fordringer blottstiller realisert prekaritet i det jeg har kalt Ibsens skrøpelige borgerskap.

## Illusjonen om hjemmets beskyttende kraft

Henrik Ibsens realistiske dramaer inneholder alltid detaljerte beskrivelser av scenerommene, og hjemmene personene lever livene sine i utgjør i alle tilfeller en skjør beskyttelse mot en sosial omverden som truer med prekarisering. *Et Dukkehjem* åpner med å beskrive Helters hjem som ”hyggeligt og smagfuldt, men ikke kostbart indrettet”. At det ikke er kostbart, men likevel smakfullt henleder oppmerksomheten mot smaksbegrepet, noe som forsterkes av beskrivelsen av stuens dekor, der det er ”[k]obberstik på væggene. En etagère med porcellængenstande og andre små kunstsager; et lidet bogskab med bøger i pragtbind”.<sup>32</sup> Dette signaliserer en måtelig velstand, men kanskje også at beboerne vil markere en klasseidentitet de ikke er i besittelse av, men ønsker å oppnå.

Det er gjennomgående i dramaet at husets herre er opptatt av at hjemmet skal være «skjønt» og «smukt». Blant annet er Torvald lite begeistret for Kristine Lindes strikkesøy av rent estetiske årsaker, og foreslår at hun heller skal brodere, fordi “det er langt smukkere: ”Vil De se; man holder broderiet således med den venstre hånd, og så fører man med den højre nålen således ud i en let, langstrakt bue; ikke sandt?”.<sup>33</sup> Mye kan tyde på at Torvalds ”smak” setter standard for ekteskapet. I en samtale med Kristine Linde avslører Nora at dersom hun hadde hatt nok penger,

---

<sup>31</sup> Moretti, ”The Grey Area”, 130.

<sup>32</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 5.

<sup>33</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 75.

ville hun bruke dem til ”at kunne have det smukt og nydeligt i huset, alting således, som Torvald sætter pris på det”.<sup>34</sup>

Dette smakfullt innredede hjemmet får i Torvalds tale mot slutten av dramaet en håpefull rolle, der det figurerer som en beskyttelse mot trusler utenfra: ”Å, hvor vort hjem er lunt og smukt, Nora. Her er ly for dig; her skal jeg holde dig som en jaget due, jeg har fået reddet uskadt ud af høgens klør [...]. Lidt efter lidt vil det ske, Nora; tro du mig”.<sup>35</sup> Her synes med andre ord både rommene, møblene, de rimelige kobberstikkene og hyllen med porselensgjenstander å skulle tjene som beskyttelse mot den truende sårbarheten på utsiden. Når Torvald maner frem dette bildet av hjemmet som beskyttelse er det selvsagt for sent, og han fremstår både komisk og utidsmessig der han henger igjen i sin poetiske tale mens Nora gir seg fornuftens prosa i vold.

*Vildanden* beskriver to kontrasterende hjem. I første akt følger vi Hjalmar Ekdal i selskap til ære for den hjemvendte Gregers Werle i grosserer Werles herskapelige hus. Her beskrives først et ”[k]ostbart og bekvemt indrettet arbejdsværelse”. I det et middagsselskap er i ferd med å avsluttes, beskrives omgivelsene i stuen, sett gjennom en ”[å]ben fløjdør med fratrukne forhæng på bagvæggen”. Bak disse fratrukne forhengene, ”en stor elegant stue, stærkt oplyst af lamper og armstager”.<sup>36</sup> Disse siste scenehenvisningene peker mot Werles høye sosiale status og store rikdom, og kontrasteres i beskrivelsen av familien Ekdals loftsleilighet i andre akt. Hjalmar Ekdals stue fungerer som fotostudio for den lille fotografibedriften kona Gina driver sammen med ham, noe som understrekes i sceneanvisningen før andre akt:

Forskellige fotografiske apparater og instrumenter står opstillet hist og her i rummet. Ved bagvæggen, til venstre for dobbeltdøren, står en reol, hvori nogle bøger, æsker og flasker med kemiske stoffer, forskellige slags redskaber, værktøj og andre genstande. Fotografier og småting, som pensler, papir og lignende, ligger på bordet.<sup>37</sup>

Her, som i Werles hus, befinner et rom nummer to seg i bakgrunnen, skjult bak ”en bred dobbeltdør, indrettet til at skyde til siderne”. Selv om denne skyvedøren

---

<sup>34</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 19.

<sup>35</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 85.

<sup>36</sup> Ibsen, *Vildanden*, 5.

<sup>37</sup> Ibsen, *Vildanden*, 25.

er lukket idet andre akt starter, blir Werles rikelig utstyrte selskapsstue ironisk speilet av dette loftsrommet, som vi snart får se er fylt opp av høner, duer, kaniner og en såret, vill and. I motsetning til grossererens hjem, der det finnes et dedikert ”arbeidsværelse”, foregår arbeidet hos Ekdals i oppholdsrommet. Dette hjemmet fremstår dermed med lavere sosial status enn den smakfullt innredete stuen i *Et dukkehjem*, og står samtidig i grell kontrast til skillet mellom arbeidsrom og selskapsrom i grosserer Werles bolig.

Der det *smakfulle* og det *vakre* er understreket i *Et dukkehjem*, fremheves det *lune* og *hyggelige* som beskyttende i *Vildanden*. Det som truer, er det uhyggelige. Etter at Hjalmar har kommet hjem fra selskapet, og Hedvig først blir synlig skuffet over at han har glemt å ta med noe godt, glatter hun over farens selvrettferdige reaksjon ved å forsøke å gjøre det hyggelig:

HEDVIG Far, skal jeg ikke sette ind en flaske øl?

HJALMAR Nej aldeles ikke. Der behøves ingen ting for mig. – (standser)

Øl? – Var det øl, du talte om?

HEDVIG livlig Ja, far; dejlig friskt øl.

HJALMAR Nå, – når du endelig vil, så kan du jo gerne sætte ind en flaske.

GINA Ja, gør det; så skal vi ha' det hyggeligt.<sup>38</sup>

Hjalmar markerer også en tydelig grense mellom omverdens uhygge og hjemmets hygge når Gregers Werle vil tvinge ham til å se sannheten om sitt eget familieliv i øynene: ” jeg er slet ikke vant til den slags samtaler; i mit hus snakker man aldrig til mig om uhyggelige ting”.<sup>39</sup> Det er også påfallende at de turene Hjalmar tar seg utenfor hjemmets lune hygge, i selskap, på spasertur og på byen med naboene, både hver for seg og sammen gjør ham sårbar for Gregers’ skjebnessvangre ”rettskaffenhetsfeber”.

I *Hedda Gabler* kommer det nygifte ekteparet Tesman hjem til en nyinnkjøpt villa, og scenehenvisningene beskriver et interiør som speiler Heddas klassebakgrunn i norsk embedsmannsstand på 1800-tallet, med ”[e]t rummeligt, smukt og smagfuldt udstyret selskabsværelse, dekoreret i mørke farver”.<sup>40</sup> Som i de to scenebeskrivelsene i *Vildanden*, legger Ibsen også her inn et betydningsfullt rom i

---

<sup>38</sup> Ibsen, *Vildanden*, 35.

<sup>39</sup> Ibsen, *Vildanden*, 66.

<sup>40</sup> Ibsen, *Hedda Gabler*, 9.

bakgrunnen. Dette rommet er møblert med ”en sofa, et bord og et par stole. Over denne sofa henger portrettet af en smuk ældre mand i generalsuniform.<sup>41</sup> Boligen er både innkjøpt og møblert mens ekteparet har vært på bryllupsreise. Den materielle rikdommen synes solid, med ”selskapsværelse” og et portrett av en general på veggen. Det ser med andre ord ut til å være duket for et sosialt sikret samliv i en bolig egnet for å ”holde hus”, som Hedda sier.

Allerede i første akt blir det imidlertid klart at den materielle sikkerheten er fremskaffet på usikkert grunnlag. Boligen er kjøpt på Jørgen Tesmans fremtidsutsikter til et professorat i historie, og inventaret har Jørgens tante fremskaffet ved å stille sine egne oppsparte midler som sikkerhet. Tidlig i dramaet blottlegges også tantens småborgerlige klassebakgrunn i forbindelse med møbleringen, da hun spør tjenestepiken Berte om hvorfor hun har tatt varetrekkene av møblene. Til dette svarer Berte at ”Fruen sa’e jeg skulle gjøre det. Hun kan ikke like varetræk på stolene, sa’ hun”.<sup>42</sup> Tantens overraskelse over at de skal bruke selskapsstuen til daglig understreker klasseforskjellene mellom ekteparet.

Boligen har Tesman-familien skaffet til veie på bakgrunn av at Hedda skal ha sagt til Jørgen at hun alltid har drømt om å bo i villaen. Når Hedda i en samtale med assessor Brack avslører at hun bare sa dette til Tesman for å ha noe å snakke om, blir tantens økonomiske offer kontrastert med Heddas likegyldighet. I motsetning til i de to andre dramaene, synes verken Jørgen eller Hedda Tesman å finne noen egentlig beskyttelse i det hjemmet de deler. Tesmans trygghet er allerede sikret gjennom tantens nærmest selvutslettende omsorg for ham, mens det Hedda har trodd at hun trengte for å kunne leve et liv etter sin egen smak, viser seg å være lite egnet til å beskytte henne mot den leden og etter hvert desperasjonen hun er preget av, kanskje først og fremst i kraft av sitt kjønn og den sosiale nødvendigheten av å binde seg til en mann, et hjem og en familie.

I løpet av dramaenes forløp viser det seg at den beskyttelsen hjemmet skulle gi – i form av sin skjønnhet, sin hygge eller sin storhet – endrer karakter. Når Torvald etterlates alene, gir hjemmet ikke lenger ly. Når Hedvig på oppfordring fra Gregers ofrer ”det dyreste hun eier”, omformes mørkeloftet fra hyggelig hobbyrom til

---

<sup>41</sup> Ibsen, *Hedda Gabler*, 9.

<sup>42</sup> Ibsen, *Hedda Gabler*, 12.

skrekk-kabinett, og Hedda ender livet sitt i det rommet som mest av alt er et minnesmerke over fortidens sikre tilhørighet i embedsmannsstanden.

## Penger, gjeld og fordringer

I mange – om ikke alle – Ibsens dramaer uttrykkes en fornemmelse av *skyld*. Begreper om gjeld og økonomisk evne til å løse inn gjelden opptrer i mange tilfeller både i materiell og metaforisk betydning, noe som gir slik tale en ambivalent valør. Det er et kjennetegn ved flere av de dramatiske personene at de satser mye på fremtidsutsikter som viser seg å svikte, noe som peker mot det blant annet Moretti omtaler som spekulasjonskapitalismens logikk.

Noras tale om at noe er ”vidunderlig” henger i førstningen sammen med Torvalds nye stilling og deres økonomiske fremtidsutsikter, men etter hvert brukes denne beskrivelsen også om Noras håp om at Torvald påtar seg all skyld for henne. Dette håpet faller i grus, slik det går frem i denne replikken fra siste akt: ”aldrig faldt det mig med en tanke ind, at du kunde ville bøje dig under dette menneskes vilkår. Jeg var så usvigelig viss på, at du vilde sige til ham: gør sagen bekendt for hele verden”.<sup>43</sup> Julie Tesman har satset alle sine oppsparte rentepenger på nevøens fremtidige professorstilling, under forsikring fra assessor Brack om at det bare er en ”formsag”.<sup>44</sup> Med andre ord står både Nora og Julie Tesman i gjeld til en utlåner i dramaenes nåtid. Når det gjelder familiene Werle og Ekdal, stiller det seg annerledes. Det uklare i fedrenes forretningsfortid – det vil si hvorvidt Werle var medskyldig i ”ulovlig hogst” – bidrar til at det forblir uforklart hvorvidt grosserer Werle ”betaler” for sin dårlige samvittighet, for eksempel ved å ha gamle Ekdal i arbeid, og gjennom å ha finansiert Hjalmars utdanning.

Av de tre dramaene peker *Hedda Gabler* seg ut med relativt lite tale om penger og gjeld. Likevel etableres tidlig et usikkert materielt premiss som Jørgen og Hedda skal bygge familielivet sitt på. For å sikre Jørgen Tesman en kone som passer hans akademiske utsikter, har tante Julle sørget for finansielle løsninger. Når Jørgen blir bekymret for tantens økonomiske situasjon etter at han får vite om dette, trøster hun ham: ”Ja, ængst dig aldrig for det, min gut. – Møblerne og alle tæpperne har

---

<sup>43</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 90.

<sup>44</sup> Ibsen, *Hedda Gabler*, 21.

jeg desuden gi't sikkerhed for".<sup>45</sup> Dette beroliger ikke Jørgen, siden han kjenner tantens økonomiske situasjon: "Sikkerhed? Du? Kære tante Julle, – hvad slags sikkerhed kunde du gi'?"<sup>46</sup> Hun legger videre frem motivasjonen sin for å hjelpe det nygifte ekteparet: "Har jeg da nogen anden glæde i denne verden end at jævne vejen for dig, min kære gut? Du, som hverken har havt far eller mor at holde dig til. Og nu står vi ved målet, du!"<sup>47</sup>

Siden det ikke ville vært nødvendig å skaffe til veie noen økonomisk sikkerhet kun for Jørgens akademiske karriere, må *målet* hun snakker om være ekteskapet med Hedda Gabler. Denne menneskelige eiendelen vil gjøre Jørgens sosiale status enda sikrere. En kone med en god stamtavle, for å si det litt vulgært, tar seg godt ut sammen med en professortittel i historie: "Nej, men tænke sig til at du er ble't en gift mand, Jørgen! – Og så, at det blev dig, som gik af med Hedda Gabler! Den dejlige Hedda Gabler!"<sup>48</sup> For Hedda blir likevel dette arrangementet dråpen som får begeret til å renne over når hun i samtale med Brack får vite hvordan det står til med de økonomiske forholdene: "Ja, der har vi det! Det er disse tarvelige vilkår, jeg er kommet ind i –! (går henover gulvet) Det er dem, som gør livet så ynkeligt! Så rent ud latterligt! – For så er det".<sup>49</sup>

Hedda ser ut til å ha inngått ekteskap av sosiale hensyn, for å unngå skandalen. Når hun innhentes av virkeligheten blir den tesmanske småborgerligheten likevel ikke til å bære. Idet hennes ungdomsflamme Ejlert Løvborg entrer scenen, blir hun minnet om en samforstand hun ikke har med ektemannen. Hennes virkelighetsflukt og estetisering har en parallell i Ejlert Løvborgs manuskript, som skal handle om "fremtidens kulturgang". Verken Heddas begreper om "vinløv i håret" eller Ejlerts fremtidsprosjeksjoner tilhører den prosaiske virkeligheten de lever i. Som motstand mot den utsatte situasjonen hun befinner seg i, har likevel ikke estetiseringen og idealiseringen noe å stille opp med, verken mot Tesmans arkivfetisjisme eller Bracks juridiske trusler om å avsløre hennes medvirkning til Ejlert Løvborgs død.

På tross av sin historiske sosiale overlegenhet, og sine forsøk på å kontrollere menneskene rundt seg, er det til slutt Hedda som blir taperen i det borgerlige spillet

---

<sup>45</sup> Ibsen, *Hedda Gabler*, 11.

<sup>46</sup> Ibsen, *Hedda Gabler*, 11.

<sup>47</sup> Ibsen, *Hedda Gabler*, 12.

<sup>48</sup> Ibsen, *Hedda Gabler*, 16.

<sup>49</sup> Ibsen, *Hedda Gabler*, 47.

som er orkestrert av Julie Tesman og assessor Brack. Heddas kontrollforsøk fornærmer tante Julle, skremmer Thea Elvsted og dreper (om enn indirekte, og kanskje ved et vådeskudd) Ejlert Løvborg. Den tesmanske omsorg sikrer både Jørgens og, antakelig, Thea Elvsteds sosiale og økonomiske fremtid. I den grad Jørgen Tesmans tante har hatt til hensikt å bruke Heddas overklassestatus til å kaste glans over nevøens fremtidige professortilværelse, viser klassesamfunnets forandringer seg også i den forsiktige småborgerens risikovilje med tanke på å bruke både egne og andres ressurser instrumentelt for å sikre etterslektens sosiale status.

I *Et dukkehjem* er ett av Torvalds mange kjælenavn på Nora ”spillefugl”, det vil si en som sløser med penger. Når hun ber ham komme og se hvilke julegaver hun har kjøpt til barna, svarer han: ”Købt, siger du? Alt det der? Har nu lille spillefuglen været ude og sat penge overstyr igen?”<sup>50</sup>. Nora mener de kan unne seg å bruke penger fordi Torvald straks skal tiltre som direktør i aksjebanken, men Torvald er ikke enig: ”Å, ved du hvad, ødsle kan vi ikke.”<sup>51</sup>

Torvald har advokatutdanning, og yrket hans beskrives av Nora som usikkert. Det ser ut til at hun forstår advokatyret som en virksomhet som krever særlig høy moral for ikke å skli ut i kriminelle bigeskjefter. Den tidligere omtalte lykkelige forandringen i økonomiske omstendigheter gjør at Nora ser fram til et bekymringsfritt liv: ”Ja, for det er dog dejligt at have dygtig mange penge og ikke behøve at gøre sig bekymringer. Ikke sandt?”<sup>52</sup> Denne talen om dyktig mange penger og frihet fra bekymringer endrer seg selvsagt når gjelden hennes til Krogstad blir avslørt for Kristine Linde. For å betale ned gjelden, forteller hun, har hun måttet påta seg arbeid: ”Ja, med småting, med håndarbejde, med hækling og med broderi og sådant noget; (henkastende) og med andre ting også”<sup>53</sup>. Hun forteller med andre ord om et arbeidsliv hun har holdt skjult, og videre at hun har brukt inntektene til å betale ned gjelden hun har pådratt seg.

Torvalds dårlige helse og sykdom setter Nora i sammenheng med en sårbarhet i arbeids- og pengeforhold. Hun forteller Kristine Linde at Torvald sluttet i den opprinnelige stillingen sin da de ble gift:

---

<sup>50</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 6.

<sup>51</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 6.

<sup>52</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 13.

<sup>53</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 13.

Der var ingen udsigt til befordring i hans kontor, og så måtte han jo tjene flere penge end før. Men i det første år overanstrengte han sig så aldeles forfærdeligt. Han måtte jo søge alskens bifortjeneste, kan du vel tænke dig, og arbejde både tidligt og sent. Men det tålte han ikke, og så blev han så dødelig syg. Så erklærte lægerne det for nødvendigt, at han kom ned til syden.<sup>54</sup>

Det synes som en selvfølge at ekteskapet gjør det nødvendig for Torvald å øke inntekten sin. Det er heller ikke så merkverdig, med tanke på at det borgerlige ekteskapet innebar at ektemannen skulle forsørge både kone og barn. Hva som ligger i ”alskens bifortjeneste” er ikke lett å si, men kanskje dreier det seg også om slikt arbeid Nora forsikrer Kristine om at Torvald ikke ville påta seg, nemlig ”andre forretninger enn de som er fine og smukke.”<sup>55</sup> I *Et dukkehjem* er ektefellenes tale til hverandre så full av omskrivninger at det ikke kan være utenkelig at Torvald ikke har vært syk i det hele tatt, men har måttet komme seg avgårde av juridiske årsaker. Uansett vitner dette om et liv fylt av økonomisk usikkerhet. Kombinert med behovet for å leve et anstendig liv slik det høver seg i borgerskapet, fører klassetilhørigheten til et gjensidig maskespill som setter genuine relasjoner på spill.

Når Noras kreditor, saksfører Krogstad, entrer scenen, synes det ikke som om han først og fremst er interessert i pengene. Det han vil, er å bli gjenopptatt og anerkjent i det gode selskap:

Det er ikke bare for indtægtens skyld; den er det mig endogså mindst om at gøre. Men der er noget andet [...]. De ved naturligvis lige så godt som alle andre, at jeg engang for en del år siden har gjort mig skyldig i en ubesindighed.<sup>56</sup>

Når Nora ikke lykkes i å overtale Torvald til å gi Krogstad en stilling i banken, skrus plottet i dramaet til. Pressmiddelet Krogstad bruker for å drive inn gjelden, er først og fremst rettet mot Torvald. Rett nok er det en pengegjeld som setter konflikten i gang, men denne gjelden er også en moralsk gjeld. Dersom Torvald og Krogstad tidligere har vært kumpaner, kan Torvald være så ”solvent” han bare vil, rent økonomisk. Gjelden han skylder dreier seg om en fortid han forsøker å legge

---

<sup>54</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 13.

<sup>55</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 12.

<sup>56</sup> Ibsen, *Et dukkehjem*, 29.

bak seg. Kanskje på samme måte som det har lyktes grosserer Werle i *Vildanden* å gå fri fra skyld ved å la gamle Ekdal få unngjelde.

I *Vildanden* er likevel talen om penger, gjeld og fordringer mer ambivalent og abstrakt enn i *Et dukkehjem*. Her fremstår en gave – en skadekutt and – som symbol for de almissene grosserer Werle skjenker familien Ekdal. Gamle Ekdal får gjøre skrivearbeid mot lønn, og han mottar også sprit som vederlag for tjenestene sine. Hjalmar Ekdals utdanning og ekteskap – ja til og med hans datter – kan tolkes som gaver fra grosserereren. Når hun på sin side mottar et gavebrev fra grosserer Werle i anledning 15-årsdagen sin, er dette brevet en direkte årsak til at Hjalmar skyver henne fra seg.

Gregers Werles idealisme – det vil si hans uttalte ønske om å gjøre Hjalmars liv til et mønstergyldig liv i sannhet – ender med en høy pris. Idealismen omtales i en økonomisk metafor som ”den ideale fordring”,<sup>57</sup> og doktor Relling advarer om at denne fordringen er en trussel mot Hjalmars sårbare familieliv: ”De er atter igen kommet ind i en husmandsstue med den ideale fordringen; her bor ikke solvente folk her i huset”.<sup>58</sup> De økonomiske metaforene ”fordring” og ”sølvens” brukes her om autentisitet som eksistensielt anliggende. Likevel er det klart at det økonomiske fallet i Ekdal-familiens fortid er et materielt premiss for den prekære eksistensen de fører i dramaets nåtid.

Når Hedvig har mottatt gavebrevet fra Werle, lyder et ekko av Gregers Werles økonomiske metaforikk i Hjalmars munn, idet han avviser datteren med henvisning til ”de ideale krav”, og omtaler sannheten om Hedvigs herkomst som en ”mangeårig gældsfordring”<sup>59</sup> det vil bli vanskelig å innfri. Her settes kravene – eller fordringene – opp som forsørgerens motpart. Det er dyrt, kunne en kanskje si, å betale for et sant liv. Likevel er Hjalmar her på overflaten villig til å betale den prisen det måtte koste, helt til Ibsen trekker ham ned fra idealenes tinder og byr ham på brød og smør. Da får de økonomiske metaforene en komisk klang: ”[o]gså legemet gør stundom sine krav gældende”.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Ibsen, *Vildanden*, 68.

<sup>58</sup> Ibsen, *Vildanden*, 105.

<sup>59</sup> Ibsen, *Vildanden*, 91.

<sup>60</sup> Ibsen, *Vildanden*, 114.

## Ibsens skrøpelige borgerskap

En kunne spørre seg hvorfor en forfatter med så klare radikale overbevisninger som i talen til arbeiderne i Trondheim, der han lover å virke for arbeidernes stilling hele sitt liv, velger å vie sin diktning til et borgerskap som i all hovedsak er ”seg selv – nok!”. At borgerskapsklassen i Ibsens samtid prekariseres i møte med en ny økonomisk og sosial virkelighet, betyr ikke at det ikke fantes mennesker som levde under mer prekære forhold – for eksempel industriarbeiderklassen.

Likevel har jeg forsøkt å anvende prekærbegrepene på Ibsens borgerskap, og på den måten utvide anvendelsen av disse i litteraturvitenskapelig sammenheng. I et brev til sin forlegger Frederik Hegel, datert andre september 1884, vedlegger Ibsen manuset til *Vildanden*, og skriver dette om de dramatiske personene han har skrevet om: ”[m]enneskene i dette stykke er, trods deres mangehånde skrøbeligheter, dog ved denne langvarige daglige omgang med dem blevne mig kære”.<sup>61</sup> Ved å blottstille borgerskapets skrøpelighet slik Ibsen gjør det i *Et dukkehjem*, *Vildanden* og *Hedda Gabler*, viser han samtidig hvordan de er tvunget til å forsøke å holde sårbarheten fra livet i en ny, liberalkapitalistisk virkelighet.

---

<sup>61</sup> Henrik Ibsen, Brev til Frederik Hegel (Oslo: Det virtuelle Ibsensenteret, 2025 [1884]).  
[https://www.ibsen.uio.no/BREV\\_1880-1889ht%7CB18840902FH.xhtml](https://www.ibsen.uio.no/BREV_1880-1889ht%7CB18840902FH.xhtml)