

Högskolan Dalarna, Falun
Litteraturvetenskap C
C-uppsats, 10 poäng
HT 2006
Handledare: Bo G Jansson

Ibsens *Vildanden* och 1800-talets familjedebatt

Uppsatsförfattare: Jeanette Skinnar
Linnévägen 25 D, 791 32 Falun
nettanskinnar@gmail.com

Innehållsförteckning

Inledning	3
Syfte	3
Tidigare forskning	3
Metod	5
Avhandling	7
Bakgrund.....	7
Samhället.....	7
Diskussionen om familjen och kvinnosaken.....	11
Brandes och naturalismen	13
<i>Vildanden</i>	14
Resumé av handlingen	14
Förhållandet mellan man och hustru.....	15
Föräldrarnas förhållande till dottern	17
Att leva upp till faderns namn.....	18
Män och kvinnor i <i>Vildanden</i>	19
<i>Et dukkehjem</i>	22
Diskussion.....	23
Sammanfattning	26
Källförteckning	28
Bilaga 1: Ross Shideler. “Ibsen and the Name of the Father”	30

Inledning

Syfte

Mitt syfte med denna uppsats har varit att utreda hur Henrik Ibsens *Vildanden* från 1884 står i förhållande till den debatt om familjen och äktenskapet som fördes under det sena 1800-talet. Jag har velat se på hur de olika personerna i dramats familj står i förhållande till varandra, och antagit ett visst genusperspektiv på detta.

Svaga män i Ibsens dramer är något genomgående. Kvinnan är ofta i konflikt med manssamhället och söker en ny roll. Debatten om familjen och kvinnan var ett hett ämne i tiden, och Ibsen var en av dem som deltog i kvinnoaksdebatten. Kan detta ha påverkat även det drama jag studerat? Kan man se någon kritik mot äktenskapet eller familjestrukturen i *Vildanden*?

Det har gjorts oändligt många genustolkningar av Ibsens *Et dukkehjem* (1879), men få har intresserat sig för denna aspekt i just *Vildanden*, därför fann jag det intressant att lyfta fram just detta. Det man annars huvudsakligen har intresserat sig för i samband med detta drama är begrepp som ”arv” och ”miljö”, och diverse allmängiltiga drag, eller utrett dess funktion som symbolistiskt drama.

Jag menar istället att man också kan se *Vildanden* som ett drama som tar upp högst aktuella samhällsfrågor, som är bundna till en särskild tid och en särskild plats; Norge under slutet av 1800-talet. Detta låter jag också bli en del av mitt syfte: att visa på att dramat kan läsas på detta sätt.

Tidigare forskning

Jag har tagit utgångspunkt i en bok, *Questioning the Father: From Darwin to Zola, Ibsen, Strindberg, and Hardy* (1999) och en artikel, *Ibsen and the Name of the Father* (1997) av Ross Shideler, där han talar om den svage mannen hos Ibsen, men skriver om andra dramer än *Vildanden*. Jag frågade mig då om hans resonemang med modifiering är möjligt att applicera på *Vildanden*. Shideler använder sig dock av metoder och teorier, t.ex. en del av Lacans teorier, som inte alls är intressant för mitt syfte. Men jag har fokuserat på de delar som har varit användbara och intressanta.

Jag har också tagit del av annan forskning på Ibsen och *Vildanden*, där jag har haft särskild användning för Joan Templetons *Ibsen's Women* (1997), det är en bok som gör genisläsningar av samtliga Ibsens dramer, och även *Vildanden*.

I övrigt har det varit ganska svårt att hitta material som har behandlat *Vildanden* ur genussynpunkt. När jag citerar andra verk i min uppsats, har jag för det mesta bara plockat ur enskilda delar, ur ett sammanhang som egentligen inte behandlar *Vildanden* ur samma perspektiv som jag. Resonemangen i sin helhet rör oftast mer allmängiltiga ämnen. Få har intresserat sig för *Vildanden* som ett samhällskritiskt drama om familjen och äktenskapet. Den har, i de böcker jag fått tag på, enbart behandlats som sådant av författare som gått igenom samtliga Ibsendramer, som till exempel Templeton. Och hon beskriver bara hur förhållandet mellan män och kvinnor ser ut, och diskuterar inte hur detta förhåller sig till tidens debatt, eller om det finns någon kritik i dramat.

Jag ska nu försöka att ge exempel på hur *Vildanden* vanligtvis uppfattas och analyseras, och påvisa hur dessa perspektiv skiljer sig från mitt.

Någon som på ett typiskt sätt skriver om naturalismens älsklingsbegrepp arv och miljö är Erik M. Christensen, i artikeln ”Vilanden i *Vildanden* en fortolkning” (1969). ”Intrigens dynamiske moment er spørgsmålet om arv i fysisk og psykisk, ydre og indre forstand”¹ och han talar om vildanden som en bild för människans psyke², i allmänmänskliga ordalag.

Om psykologi talar också Ingjald Nissen, och han drar huvudsakligen fram de drag i dramat som har allmänmänsklig giltighet som allmänna psykologiska funktioner och livslögnen. Han förklarar Hjalmar's person med att hänvisa till hans uppväxt.

I [*Vildanden*] [...] har Ibsen fremstillet sammanstøtet mellem de to verdener: den opkonstruerte som består av sjelelige forsvarsmidler, og den reale verden som er sjelens egen virkelighet³

Charles R. Lyons intresserar sig för begrepp som metaforer, ödet och idealism och verklighet.

¹ Christensen, Erik M.: ”Vildanden i *Vildanden* en fortolkning” i *Om Ibsens Vildanden: To artikler*. Odense 1969. s.18.

² Christensen 1969, s.25.

³ Nissen, Ingjald: *Sjelelige kriser i menneskets liv: Henrik Ibsen og den moderne psykologi*. Oslo, 1931. s.74.

The Wild Duck is a play of illusions, accommodations, and adaptations in which the injured and deprived create forms of order and innocence as strategies to avoid confronting the self¹

Hjalmar Brenel behandlar i sin bok de etiska motiven i Ibsens dramer, som titeln; *Etiska motiv i Henrik Ibsens dramatiska diktning* (1941), anger. Till exempel finner han att ”egocentricitet och självhävdelse genomgående utbilda olika slag av tragedi”² och menar att *Vildanden* är en ”studie i lidandets etik och psykologi”³, alltså allmänmänskliga etiska och psykologiska frågor.

Personerna i dramat ses alltså mer som exempel på dessa abstrakta resonemang om livslöggen kontra sanningen, arv och miljö och annat allmänt. Ingen verkar se familjen Ekdal som något viktig i sig, eller som en skildring av familjen i det moderna samhället. Detta ser jag som lite märkligt, eftersom Ibsen var så engagerad i dylika frågor så borde detta vara det första man letar efter i hans moderna dramer. Men som Gullberg skriver i inledningen till min upplaga av *Vildanden*: ”samtiden, som var van vid att Ibsens dramer skulle vara stridsinlägg, stod förbryllad inför *Vildanden* med dess symbolik och dess underton av medlidande och tvivel”⁴ *Vildanden* har alltså till synes inte givit upphov till några diskussioner om äktenskapet, som ett flertal av Ibsens övriga dramer har gjort, utan det är den andra vägens påverkan jag är ute efter, familjedebattens påverkan på *Vildanden*.

Metod

Jag har i denna uppsats inte lagt mig till med den vanliga utgångspunkten att se författaren som ”död”, och bara se till texten och vad texten säger, eftersom det var nödvändigt att ta in en samhällskontext för att det skulle vara möjligt att göra en jämförelse med den aktuella äktenskapsdebatten och mitt utvalda drama.

Jag har använt litteratur som berättar om hur familjestrukturen såg ut under 1800-talet, och något om hur den samhällsdebatt fördes om ämnen som

¹ Lyons, Charles R.: *Henrik Ibsen: The Divided Consciousness*. Illinois, 1972. s.80.

² Brenel, Hjalmar: *Etiska motiv i Henrik Ibsens dramatiska diktning*. Stockholm, 1941. s.167.

³ Brenel 1941, s.191.

⁴ Gullberg, Helge: Inledning i *Vildanden* av Henrik Ibsen. Stockholm, 1959. s.X.

äktenskapet. Till exempel Edward Shorters *The Making of the Modern Family* (1976) och David Gaunts *Familjeliv i Norden* (1983). Detta har jag jämfört med vad som står att finna i *Vildanden*, och här också tagit stöd i vad andra skrivit om detta drama, och utifrån detta dragit mina slutsatser.

Då jag tagit utgångspunkt i ovan nämnda verk av Ross Shideler, som framförallt talar mycket om *Et dukkehjem*, så ansåg jag det passande att i uppsatsen, för att tydliggöra hur jag menar att resonemanget kan överföras, infoga ett avsnitt som jämför detta drama med *Vildanden*.

Jag har valt att konsekvent hålla mig till de norska originaltitlarna och de norska stavningarna på de dramer jag tar upp, och även på de personer som ingår i dem.

Avhandling

Bakgrund

Samhället

Jag ämnar här inleda min avhandling med att gå igenom hur det norska samhället såg ut, och utvecklades under 1800-talet. Hur befolkningen växte och hur nya typer av arbeten uppkom, och hur detta påverkade familjemönstren och kvinnans roll.

Under 1800-talet ökade den norska befolkningen snabbt, från 1,3 miljoner år 1845 till 2,2 miljoner år 1890, trots viss utvandring till Amerika, och allt större del av befolkningen kom att bo i städerna. Med industrins ökade betydelse – den industriella revolutionen slog igenom på 1850-talet – växte det fram en ny slags arbetarklass, och dessa arbetare kom för det mesta från början från landsbygden. I städerna kom de att leva under ännu värre förhållanden än dem som de lämnat bakom sig. Arbetsförhållandena var hälsofarliga, och arbetsdagen var ofta så lång som 12-14 timmar, även för barn. Först på 1870-talet började arbetarna på allvar organisera sig i fackföreningar.¹

Medelklassen växte också, den offentliga verksamheten behövde fler tjänstemän, och när städerna växte blev det möjligheter för fler köpmän, läkare, arkitekter, ingenjörer m.fl. I denna nya borgerlighet fick litteraturen sin största publik. Ämbetsmännen behöll den politiska ledningen och borgarna försökte efterlikna deras livsstil.²

Kyrkan hade en viktig roll i samhället, i enighet med den patriarkala traditionen, och den hade stor auktoritet både inom filosofi och politik. Många författare gav sig in i debatter om Gud, religion, moral och sex, trots att många av dem straffades på grund av attacker på religionen.³

¹ Beyer, Edvard: *Norges litteraturhistorie: band 3: Från Ibsen til Garborg*. Oslo, 1975. s.14-16.

² Beyer 1975, s.17.

³ Shideler, Ross: *Questioning the Father: From Darwin to Zola, Ibsen, Strindberg, and Hardy*. Stanford, California, 1999. s.47.

Familjen och kvinnans situation

I *Norges litteraturhistorie*, band 3 av Edvard Beyer, från 1975 kan man läsa följande om kvinnans situation:

Det gamle samfunn var mannsdominert. Men omleggingen av næringsliv og livsformer forrykket jamvekten mellom kjønnene enda mer. Innenfor naturalhusholdet hadde kvinnene spilt en viktig rolle, og i storhusholdningen både hos håndverkere, kjøpmenn og embetsmenn hadde husmoren vært det selvfølgelige midtpunkt, selv om tonen ellers kunne være aldri så patriarkalsk. Men etter hvert som storfamilien gikk i oppløsning, ble kvinnes virkefelt og innflytelse sterkt begrenset. I embetsmanns- og borgerhjem overtok lønnet arbeidskraft det meste av husarbeidet, mens hustru og døtre ble henvist til formålsløse "kvinnesysler". Avstanden mellom kjønnene ble større. Kvinnene ble forsørget, men ofte umyndiggjort og undertrykt i ekteskapet, og det var fra gammelt av omgitt av lover og konvensjoner som gjorde det nesten umulig å bryte ut.¹

Kvinnans situation hade alltså ganska nyligen försämrats, och hennes förr så viktiga roll i familjen och dess försörjning hade försvunnit i de borgerliga hemmen, där till och med hushållssysslorna övertogs av hushållerskor och andra. Gunnar Ahlström förtydligar kvinnans nya situation genom att säga att hennes prestige inom hemmet minskade i samma takt som hennes verksamhetsnivå gick ner, och hon inte längre tog en aktiv del i försörjningen. Hennes enda betydelse kom att bli som sexuell partner. Dessutom hade den nya tidens fixering vid pengar skapat en ny situation vid giftermålets ingående, där pengar nu blev en viktigare faktor än tidigare.²

Men hos den större delen av befolkningen, som tillhörde de lägre samhällsklasserna gick utvecklingen i motsatt riktning. Här fick kvinnan ännu mera arbete, både inom och utanför hemmet. Hennes arbete var nödvändigt för familjens ekonomi³.

Kvinnorna hade inte rösträtt ännu på flera år, och inte förrän så sent som 1874 fick gifta kvinnor i Sverige enligt lag rätt att kontrollera sin egen inkomst och sina ärvda tillhörigheter.⁴ Detta hade dock varit en självklarhet i den tidigare bondesamhället, i 1500-talets Norge var "mannens intrång i kvinnans ekonomiska

¹ Beyer 1975, s.18.

² Ahlström, Gunnar: *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*. Stockholm, 1947. s.258-259.

³ Gaunt, David: *Familjeliv I Norden*. Stockholm, 1983. s.142.

⁴ Shideler 1999, s.47.

sfär en skilsmäsoorsak [...] Mycket av det som traditionellt betecknats som kvinnoemancipation under 1800-talet var försök att återvinna en ställning som berövats högreståndskvinnor vid början av samma sekel”¹

Ross Shideler talar i sin bok *Questioning the Father* om hur familjemodellerna såg ut under 1800-talet. Han hänvisar till Edward Shorter, som menar att Europa hade flera olika familjestrukturer, från ”extended and communally organized families to the so-called nuclear family model, which became more prominent just before the French Revolution”² Shorter menar vidare att industrialismen och den fria marknaden gav individerna större frihet, men de blev rotlösa och isolerade i de stora städerna. Detta skapade en liten och kompakt borgerlig familjeenhet till skillnad från hur bönder, arbetarklass och aristokratiska familjer levde.³

Hur ska den patriarkala familjen förklaras? Hur kommer det sig att fadern hade en så auktoritär roll som han hade? Shideler redogör för Ernst Troeltschs resonemang, och säger att det var typiskt för den lutheranska tron att vara underdånig inför auktoriteter, och att detta gick igen i familjelivet. Det ansågs att mannens fysiska överlägsenhet var ett uttryck för en av Gud beviljad högre ställning. Fadern representerade lagen och hade obegränsad makt över de andra familjemedlemmarna.⁴

Shideler hänvisar också till Mitterauer och Sieder, som talar om en ny typ av familj, med modern i centrum, som uppträdde när mannens arbete höll honom borta från hemmet, och separerad från hustru och barn, hela dagen. I den övre medelklassen ansågs till och med hemarbete som opassande för hustrun att syssla med, och detta överläts således på tjänare⁵, det är detta vi ser i Ibsens *Et dukkehjem*.

Shorter menar att äktenskapen förr ej byggde på några varmare känslor mellan makarna, utan utgick från överväganden utifrån egendom och släktskap⁶, vidare säger han att detta började förändras under slutet av 1800-talet, då man började ta mer hänsyn till personliga känslor vid val av äktenskapspartner. Ungdomarna började uppvakta dem de gillade, istället för dem som deras föräldrar tyckte var

¹ Gaunt 1983, s.142.

² Shideler 1999, s.60-61.

³ Shideler 1999, s.61.

⁴ Shideler 1999, s.61.

⁵ Shideler 1999, s.62.

⁶ Shorter, Edward: *The Making of the Modern Family*. London, 1976. s.55.

mest passande¹. Men Shorter, som Shideler mest verkar utgå ifrån, talar om Europa som helhet, och går man istället till David Gaunt, som beskriver hur det såg ut i Norden, så verkar det vara så att mönstret här skilde sig från resten av Europa.

I Norden gifte man sig betydligt senare än i resten av Europa, närmare 30-årsåldern, och här fanns en större andel folk som förblev ogifta². Och ”på grund av den sena giftermålsåldern i Norden var det praktiskt taget omöjligt för föräldrarna att helt kontrollera sina barns giften”³. Detta var tydligare hos de lägre samhällsklasserna än i de högre, där man gifte sig tidigare.

Vad gäller sexualiteten så rådde dubbelmoral på 1800-talet. Män skulle ha vissa sexuella erfarenheter innan de gifte sig, medan man krävde att flickorna var oskulder⁴.

I samhället försökte man att upprätthålla den idealiserade heliga familjen, som framställdes som en modell; En harmonisk enhet där kvinnan var helt hängiven familjen, och inte var intresserad av politik och samhället, utan bara av sin familj. Men det senare 1800-talets verklighet hotade denna idyll, och det blev en spänning här, som ofta figurerar i Ibsens dramer.⁵ Om *Et dukkehjem* kan man hos Shideler läsa att den chockade sin artonhundraåriga publik genom att hota den bild av familjen som de kämpade för att skapa och upprätthålla.⁶

Familjelivet hade nyligen genomgått förändringar bland annat beroende på industrialism och urbanisering, i de borgerliga hemmen blev familjerna mindre, kärnfamiljen dominerade. Fadern hade stor makt och inflytande, och kvinnans ställning försvagades när hon inte längre bidrog till familjens försörjning, och ännu mer i de hem som hade arbetskraft till att sköta hushållet och barnen. Många reagerade mot detta, och diskussioner om äktenskap och kvinnans ställning kom på den offentliga dagordningen.

¹ Shorter 1976, s.79.

² Gaunt 1983, s.16-17.

³ Gaunt 1983, s.23.

⁴ Gaunt 1983, s.39.

⁵ Shideler 1999, s.62-63.

⁶ Shideler 1999, s.77.

Diskussionen om familjen och kvinnosaken

Ross Shideler skriver att efter den franska revolutionen 1789 blev det en viktig europeisk angelägenhet att ifrågasätta patriarkala fadersfigurer i alla dess former. Även Charles Darwin bidrog till detta, hans teorier om en evolution genom naturligt urval utmanade den traditionella kristna tron på en gudomlig fader. Under slutet av 1700-talet, och under mesta delen av 1800-talet utmanades den traditionella patriarkala auktoriteten genom social, politisk och vetenskaplig utveckling, samt av kvinnorörelsen.¹

Under 1870-talet nådde kontinentala influenser Skandinavien, och gav upphov till en litterär rörelse som kallats det moderna genombrottet. Under 1870- och 1880-talen drogs nästan samtliga betydande skandinaviska författare in i debatter om äktenskap och moral².

”Genombrottslitteraturens äktenskapsdebatt var från början alls ingen exklusivt feministisk angelägenhet”, skriver Gunnar Ahlström. ”Spörsmålet om kvinnans ställning hörde intimt samman med de nya livstankarna, kampen mot den offentliga meningen och kravet på individens oberoende”³, detta var alltså en allmän fråga för den tidens författare.

Almqvist skrev *Det går an* (1839), och denna upprörde många med sin radikala äktenskapssyn. Bjørnstjerne Bjørnsons *En handske* (1883) väckte debatt, med Bjørnsons krav på att mannen skulle leva efter samma kyskhetsregler som kvinnan. Strindberg deltog också i debatten med sin *Giftas* (I-II, 1885-1886).⁴

Shideler påstår att Ibsen i sitt ämnesval påverkades av denna offentliga debatt⁵: ”Henrik Ibsen offers remarkable insight into the nineteenth-century preoccupation with the family and the role of the father”⁶ Gail Finney har funnit att i anteckningarna till *Et dukkehjem* från 1878 skriver Ibsen att

¹ Shideler, Ross “Ibsen and the name-of-the-father” (Elektronisk) från *Scandinavian Studies* 69(1997):3. Tillgänglig: <http://web.ebscohost.com.www.bibproxy.du.se/ehost/detail?vid=1&hid=114&sid=de0ab4ee-d04b-4d60-a227-d426050c94c8%40sessionmgr104> (2006-11-16)

² Shideler 1999, s.45.

³ Ahlström 1947, s.301.

⁴ Gaunt 1983, s.39-40.

⁵ Shideler 1999, s.63.

⁶ Shideler, Ross 1997.

A woman cannot be herself in contemporary society, it is an exclusive male society, with laws drafted by men, and with counsel and judges who judge feminine conduct from the male point of view¹

Ibsen verkar alltså ha varit en man som engagerat sig i kvinnosaken, trots att han inte ansåg det vara en kvinnosak, utan en människosak², till exempel så föreslog han i år 1878 i den Skandinaviska föreningen i Rom, att kvinnliga ledamöter skulle ha rösträtt liksom männen.³ Men hur visar sig då dessa debattämnen i Ibsens dramatik?

*Ibsen's social plays consistently dramatize some of the conflicts that arose during this century within the nuclear or bourgeois family. A prominent theme within a number of his social dramas is the weakening or displacement of the male protagonist, usually a husband and father whose awareness of his role as a 'father figure' shapes his behavior [...] Significantly, this questioning is directed not only at the individual male characters but at the society and the patriarchy which they represent.*⁴

Alltså menar Shideler att Ibsen i sina sociala dramer ofta visar hur den manlige protagonisten försvagas eller ersätts, och att kritiken av fadersfiguren inte bara gäller de enskilda personerna, utan också samhället i stort. Shideler talar här bara om *Samfundets stötter* (1877), *Et dukkehjem* (1879) och *Gengangere* (1881), och inte alls om *Vildanden*, som är det drama som jag fokuserat på, men jag menar att mycket av det som Shideler säger även kan appliceras på just *Vildanden*.

Declan Kiberds uttalande att "Every major play of Ibsen fortells the death of the family as an institution based on false specialism of roles, man for the work, woman for the home"⁵ anser jag stödja detta.

¹ Finney, Gail: "Ibsen and Feminism" i *The Cambridge Companion to Ibsen* ed. James McFarlane. Cambridge, 1994. s.90.

² Ahlström 1947, s. 301.

³ Lamm, Martin: *Det moderna dramat*. Stockholm, 1948, s.122.

⁴ Shideler 1997.

⁵ Kiberd, Declan: *Men and Feminism in Modern Literature*. London, 1985. Kapitel 3: "Ibsen's heroines: The new woman as rebel". s.65-66.

Brandes och naturalismen

En man som inspirerade Ibsen mycket, och påverkade honom i hans skrivande, var dansken Georg Brandes, som ville förändra den nordiska litteraturen och föra in den på nya spår. Jag går under denna rubrik kortfattat igenom vad som karaktäriserar Brandes' åsikter, och den litterära strömning, naturalismen, som rådde då Ibsen skrev några av sina bästa dramer, och som påverkat *Vildanden*.

Något centralt i den naturalistiska litteraturen var att den skulle sätta problem under debatt, dessa var Georg Brandes, det moderna genombrottets intellektuella ledare, ord i *Emigrantlitteraturen*.¹ Ibsen påverkades av detta, han hade redan tidigt en vänskaplig kontakt och korrespondens med Brandes².

Naturalismen grundade sig också på den naturvetenskapliga människosynen, som låg nära den deterministiska tanken att människan är bunden av drifter, arv och miljö³, individen har alltså inte mycket till egen vilja och frihet, utan är styrd.

Martin Lamm skriver att ”dramer som *Vildanden* och *Rosmersholm* ha inspirerat både naturalism och symbolism [...]”⁴

Ibsen närmade sig visserligen naturalismen, men hans sätt att skriva skilde sig en del från hur naturalismen annars användes. Detta menar både Martin Lamm och Edvard Beyer. Lamm säger att: ”också i sitt moderna drama framställer Ibsen kampen mellan idémakter. Därigenom får det ibsenska dramat en allmängiltighet och en tragik, som inte finns i det franska.”⁵

Beyer menar att Ibsen aldrig lät olika litterära riktningar helt styra hans diktning.

Han [Ibsen] ble realist og nærmet seg naturalismen, men hans menneskesyn har dimensjoner – frihet og ansvar – som de konsekvente naturalister måtte fornekte, og hans strenge dramatiske form er og blir uforenlig med naturalistisk gjengivelse av virkeligheten, symbolbruken i hans senere verker er i slekt med europeisk symbolisme og nordisk nyromantikk, men også disse verkene er båret av en etisk og samfunnsbevisst problematik som er fremmed for de typiske symbolister og nyromatikere.⁶

¹ Beyer 1975, s.62-63.

² Shideler 1999, s.59.

³ Beyer 1975, s.54.

⁴ Lamm 1948, s.133.

⁵ Lamm 1948, s.117-118.

⁶ Beyer 1975, s.379.

Lamm talar om den allmängiltighet som så ofta tas upp i analyser av *Vildanden*, men att endast se till detta tycker jag är att glömma bort, eller förbise de samhällskritiska dragen, som Beyer talar om. Det finns i Ibsens drama drag av båda delar, och kanske bidrar detta till något av pjäsens många tolkningsmöjligheter och dess dragningskraft, men för mig kommer det samhällskritiska i första hand, och jag förvånar mig över att det har visats så lite intresse för detta.

Vildanden

Resumé av handlingen

Som i många Ibsenpjäser, är det i *Vildanden* stora skillnader mellan fabel och plot, d.v.s. mellan hur händelserna sker kronologiskt, och hur vi får vetskap om dem som läsare eller åskådare.

Ploten är sådan att första akten börjar på en tillställning hemma hos Grosserer Werle. Huvudpersonen på festen är Werles son Gregers, som nu har återvänt efter flera års frånvaro. Efter att Gregers grälat med sin far om det förflutna, flyttar han in i ett extra rum hos sin bästa vän Hjalmar Ekdal. Han har sina särskilda avsikter med detta, han ser nämligen som sin uppgift att uppdaga sanningen för människor, han ska hjälpa sin gode vän ut ur lögn och hemlighetsmakeri, som hans far är inbladad i.

Hjalmar är fotograf och bor med sin hustru Gina och sin fjortonåriga dotter Hedvig i en vindsvåning med fotografisk ateljé. Alla Ibsens moderna skådespel utspelar sig annars i en borgerlig eller akademisk välståndsmiljö, men i *Vildanden* utspelar sig fyra av de fem akterna i en lägre medelklass hos en familj med knaper ekonomi¹. I våningen bor också fadern, "Gamle Ekdal", som håller kaniner och höns inne på loftet, där han brukar gå på jakt. Till djuren på loftet hör också en vildand, som familjen fått överta av Grosserer Werle och som nu Hedvig har hand om. Hjalmar säger sig syssla med en stor fotografisk uppfinning. Denna uppfinning ska återupprätta familjeäran, som fick sig en ordentlig knäck då gamle Ekdal begick en brottslig handling då han arbetade tillsammans med Grosserer Werle, och fick sitta fängslad för detta.

¹ Beyer 1975, s.329.

Genom Gregers närvaro uppdagas det för Hjalmar att hans hustru Gina, som tidigare var hushållerska hos Grosserer Werle, tvingats till att ha ett förhållande med denne, som hon sedan hållt hemligt för sin man. Till råga på allt avslöjas det för Hjalmar att han antagligen inte är far till sitt eget barn, utan att Werle sett till att gifta ihop honom och Gina för att dölja att hon blivit gravid. Gregers tror att dessa avslöjanden ska göra Hjalmars och Ginas äktenskap till "ett sant äktenskap" som bygger på uppriktighet och ömsesidig förståelse, men så blir inte fallet, Hjalmar förskjuter Hedvig och lämnar hemmet.

Gregers övertygar Hedvig om att det enda sättet att bevisa för sin far hur mycket hon älskar honom är att ta livet av sin älskade vildand, men istället skjuter hon sig själv när Hjalmar kommer för att hämta sina saker.

Till handlingen hör också grannarna på våningen under, doktor Relling och en student vid namn Molvik. Relling är i pjäsen en slags motsats till Gregers, han menar att människor mår gott av att ha livslögner som håller deras livslust uppe, och han hjälper dem att skapa sådana livslögner åt sig. I Hjalmars fall är livslögner uppfinningen, som i själva verket inte finns.

Förhållandet mellan man och hustru

Gina och Hjalmar Ekdals hem kan synas vara något av en idyll. Men detta är bara på ytan, vilket alltefter pjäsen har sin gång blir allt tydligare för åskådaren. Hjalmar spelar rollen som upptagen familjefar, men egentligen är han ingenting annat än en oduglig latmask som låter hustrun, den praktiska och robusta verklighetsmänniskan, hålla ihop familjens ekonomi medan han själv låtsas arbeta med en stor uppfinning, skriver Gerda Rydell¹.

Det är Gina som sköter nästan allt arbete i ateljén och i hushållet, och gör detta utan att klaga, Hjalmar däremot anklagar henne för att inte vara "om sig", och inte anstränga sig tillräckligt för att skaffa kunder och hyra ut extrarummet. Hjalmar inbillar sig att det är han som är familjens försörjare. Han vet inget om att familjen får ekonomiskt stöd från Grosserer Werle.

Enligt Templeton är Gina trots allt nöjd med att sköta hushållet. Hennes okunnighet tillåter att hon tror på sin mans genialitet, hon hycklar inte när hon

¹ Rydell, Gerda: *Henrik Ibsen: En orientering i hans liv och diktning*. Stockholm 1932. s.174.

uttrycker sina höga tankar om maken¹, och berättar för Gregers att Hjalmar inte är vilken vanlig fotograf som helst.²

Hjalmar tycks inte klara av verkligheten i det samhälle han lever i, och är allt för tilltagslös för att ta itu med den, som Lars Nilsson påpekar så "[...]sørger og befinder [han] sig bedst i: tryghed, magelighed, hygge og trivelighed [...]"³ Därför drömmer han sig bort i illusioner. Hans verklighetsflykt och illusioner, hans livslögn, uppmuntras av grannen Relling, som, som sagt, sysslar med att hålla livslöggen uppe hos människor.⁴

Retuscheringen, som är Ginas yrke, är en bra bild för tillståndet i Ekdals hem, som Templeton skriver:

[...] it is retouching that governs the operation of the Ekdal household, the pretense that Hjalmar, and not Gina, is the breadwinner, and that his great invention will one day transform their modest life.⁵

Enligt Hjalmar Brenel är Ginas och Hjalmars äktenskap ganska kärlekslöst. "Något av ansvar eller kärlek från [Hjalmar Ekdals] sida har varken funnits vid äktenskapets ingående eller kommit att utbildas senare."⁶ Detta börjar märkas tydligt när Gregers Werle sätter igång med sitt försök att göra Hjalmars och Ginas äktenskap till "et sandt ægteskab". Hjalmar skäms över att hans hustru är obildad och uttrycker sig illa⁷, som alla gånger hon blandar ihop uttryck, och t.ex. säger "pigstol" istället för "pistol"⁸ Däremot har han förtjust tagit emot hustruns beundran och ansträngningar för att göra hans liv bekvämt.

När det går upp för Hjalmar att hans hustru haft ett förhållande med Werle, reagerar han kraftigt. Men som Joan Templeton påpekar, så passar nyheten att hans hustru är en fallen kvinna perfekt in i han uppfattning om sig själv som familjens martyr⁹, detta martyrskap är, som jag återkommer till, något som utmärker Hjalmars personlighet.

¹ Templeton, Joan: *Ibsen's Women*. Cambridge, 1997. s.169-170.

² Ibsen, Henrik: *Villanden*. Stockholm 1959(b). s.50.

³ Nilsson, Lars: "Problemet ironi i 'Vildanden'" i *Om Ibsens Vildanden: to artikler*. Odense 1969. s.48.

⁴ Brenel 1941, s.53.

⁵ Templeton 1997, s.169.

⁶ Brenel 1941, s.113.

⁷ Rydell 1932, s.174.

⁸ Ibsen 1959(b), s. 51.

⁹ Templeton 1997, s. 168.

Hjalmar verkar anse att Ginas värde i stor utsträckning bestäms av hennes sexuella oskuld. När Gina frågar, så erkänner han att han inte skulle ha gift sig med henne om han hade vetat om att hon hade haft ett förhållande med Werle¹. Detta förstod Gina redan från början, och därför har hon varit tvungen att dölja det för honom. Hon försöker dock att protestera mot denna Gregers och Hjalmars ideologi, och ställer krav på återupprättad värdighet.²

Föräldrarnas förhållande till dottern

Helge Gullberg skriver, i inledningen till den utgåva av *Vildanden* som använts, att Hedvig är den enda karaktären i dramat som tecknats med full sympati: ”hon är hel och sann, hängiven och i stånd att offra allt för sin kärlek till fadern”³.

Man kan tycka att Hedvig är en mycket barnslig fjortonåring, men, som Templeton påpekar, så är hennes mentala ålder lägre än hennes fysiska, eftersom hon av fadern alltid uppmuntras att förbli en liten flicka⁴, som ser upp till sin far och bara lever för hans uppmärksamhet.

Precis som i förhållandet till hustrun, så menar Brenel, att Hjalmar när det gäller dottern Hedvig, försöker att dra sig undan ansvar och kärlek. Hjalmar påstår i sista akten att han har älskat Hedvig så högt. Han har lockat henne att visa stor tillgivenhet till sin far, och låtsas som om hon är mycket speciell för honom, men i själva verket har han framför allt njutit av att vara älskad och beundrad av dottern⁵. Trots att han vet att Hedvig har dåliga ögon och håller på att bli blind, drar han sig inte för att låta Hedvig ta över arbetet med retuscheringen, för att han själv ska kunna roa sig på vinden med fadern⁶.

Ibsen fastslår ej vem som verkligen är Hedvigs biologiske far, eftersom, som Hedvig själv säger⁷, detta egentligen inte borde spela någon roll⁸. Hon har växt upp som Hjalmars dotter, och ett biologiskt fakta borde inte ha varit så viktigt, om Hjalmar hade varit uppriktigt fäst vid henne.

¹ Ibsen 1959(b), s.68.

² Templeton 1997, s.172.

³ Gullberg 1959, s.IX.

⁴ Templeton 1997, s. 174-175.

⁵ Brenel 1941, s.114.

⁶ Rydell 1932, s.174.

⁷ Ibsen 1959(b), s.83.

⁸ Templeton 1997, s.175.

Brenel menar att Hjalmars kärlek för sin fru och dotter bara är uttryck för självkärlek och självbeundran.¹ Hjalmar tror att Hedvig kommer att ge sig av till familjen Werle där hon kan leva i välstånd. Lars Nilsson säger att ”Det Hjalmar kräver beviser för er, at kærligheden er stærkere end biologisk arv og kravet om livslykke.”²

Gina framstår som en beskyddande och ansvarsfull mor, som försöker ge sin dotter en god uppfostran och står med båda fötterna på jorden. Hon har lärt Hedvig att ta hänsyn till fadern, som behandlas som den auktoritet han tror sig vara. Gina och Hjalmar passar upp på honom, hämtar öl och mat till honom och hans ”husfrakk”³. Gina och Hedvig gör själva uppoffringar för att Hjalmar ska kunna äta gott. När han inte är hemma äter de själva ingen varm middag⁴. De talar sinsemellan om hur de ska glädja Hjalmar, och önskar att de skulle ha hyrt ut extrarummet för att ha något glatt att kunna tala om när han kommer hem.

Att leva upp till faderns namn

Hjalmar verkar lida av dåligt självförtroende, och skäms för den vanära som drabbat hans familj genom fadern. Han känns inte vid sin far när denne går genom rummet på tillställningen hos Werle, och han talar ofta om familjens skam. Familjeolyckan med faderns brott verkar ha haft en djupgående påverkan på hans person, han övervägde till och med självmord när det var som svårast. När han väl övervinner dessa tankar och beslutar sig för att trots allt stanna i livet så har han inte mod och ork nog att ta itu med verkligheten, något som också grundats i hans ungdom, enligt Hjalmar Brenel, då han uppfostrades av två tanter som uppenbarligen skämde bort honom och gjorde sitt bästa för att bespara honom såväl obehag som arbete och svårigheter. De betraktade honom som ett ”ljus”, men han har aldrig lyckats leva upp till denna bild⁵. Han har med andra ord aldrig helt behövt ta ansvar för sitt liv och klara svårigheter.

Ross Shideler skriver i en analys av *Samfundets støtter* följande:

¹ Brenel 1941, s.114.

² Nilsson 1969, s.53.

³ Ibsen 1959(b), s.25.

⁴ Ibsen 1959(b), s.22.

⁵ Brenel 1941, s. 192-194

While the phenomenon of sons and daughters trying to live up to their father's name has been a commonplace for centuries [...] Ibsen turns that commonplace upside down; the effort to be patriarchal, to live up to one's name becomes destructive.¹

Detta tycker jag att man i någon mån kan använda vid läsningen av *Vildanden*.

Hjalmar Brenel menar att Hjalmar Ekdals livsmål med den fotografiska uppfinningen inte så mycket är ett mål i sig, utan ett medel att uppnå sitt verkliga livsmål: att ”upprätta det fläckade namnet Ekdal och göra detta berömt samt återförvärva fadern rättighet att bära sin löjtnantsuniform”². Han fantiserar alltså om att göra Ekdal till ett stort och berömt namn. Denna fantasi förstärks genom att den ger Hjalmar den positiva bilden av sig själv som en martyr som offerar sig för sin familj, något som han utnyttjar för att få sin familj att beundra honom och ständigt passa upp på honom.³ Ingjald Nissen verkar inte helt hålla med om detta, utan menar att inte ens detta mål är det verkliga, utan en mask, ”det dekker over at det er Hjalmar Ekdahl selv som skal heves opp”⁴ vilket verkar rimligare, om man ser till Hjalmars personlighet i övrigt.

Hjalmars strävan efter att återupprätta fadersnamnet och bli något stort, är inget annat än en illusion, han är en svag man, eftersom han inte kan tackla verkligheten utan tvingas ta till livslögner. För i själva verket håller han ju inte på med någon uppfinning, det är bara en ursäkt att låta Gina ta över allt arbete så att han själv så att han kan ”imens ty inn i dagligstuen og tenke over de ting, som viktigere er”⁵, där ligger han bara på soffan och sover istället för att arbeta.

Precis som Shideler skriver om *Samfundets støtter*, så blir denna strävan destruktiv. Det att Hjalmar inte klarar av att lyfta familjenamnet, tvingar honom in i sina livslögner, och det hela slutar tragiskt med dotterns död.

Män och kvinnor i *Vildanden*

Den bästa redogörelsen för förhållandet mellan männen och kvinnorna i *Vildanden* har jag funnit i Joan Templetons *Ibsen's Women* från 1997.

¹ Shideler 1997

² Brenel 1941, s.51.

³ Brenel 1941, s.51.

⁴ Nissen 1931, s.86.

⁵ Ibsen 1959(b), s. 52.

Hon beskriver hur de tre huvudmännen i dramat, Gregers Werle, Hjalmar Ekdal och Relling egentligen är ganska lika. Alla tre ser sig själva som män med uppdrag. De beskrivs som "[...] men of feeling whose reactions and judgements are highly emotive"¹. I motsats till dessa känslosamma och teoretiserande män ställer hon de två kvinnorna, Gina Ekdal och Berta Sørby som

[...]make up a solid minority of sense. And the women's plain thinking, willing efficiency, and unpretentious meeting of life's demands do more than deflate the men's high flown sentiments; they constitute a measure of judgement.²

Kvinnorna är alltså betydligt mer jordnära, enkla och praktiska än de drömmande männen. Både Gina och Fru Sørby, (som jag annars inte behandlar i min uppsats, men jag finner Templetons resonemang belysande, och väljer att inkludera vad hon här säger om fru Sørby) är goda husmödrar, och tar livet som det kommer. Männen håller sig envist fast vid det förflutna, och ska göra upp med det, medan kvinnorna lever i nuet. Fru Sørby har uppenbarligen lämnat sitt gamla liv, med en man som misshandlade henne, bakom sig, och anklagar inte någon³, och Gina påstår själv att hon nästan glömt den gamla historien med Werle⁴. Medan Gregers driver sina ideala krav, för att hämnas sin mor, och Hjalmar inte har återhämtat sig från familjens vanära och sin mörka period.

Skillnaderna mellan män och kvinnor visar sig bland annat i sättet de talar på. Gina är konkret och praktisk, medan Gregers gärna talar i metaforer⁵. De två har ju till exempel en diskussion om detta, då Gregers metaforiskt talar om "sumpluft", och Gina hela tiden drar det till det konkreta, och menar att han inte ska tala om sådant, som har grisat ner så i sitt rum⁶.

Männen är svaga, på det sättet att de ofta talar istället för att handla. Både Hjalmar och Gamle Ekdal har varit nära att skjuta sig med pistolen, men det blir Hedvig som verkligen gör det.

¹ Templeton 1997, s. 167.

² Templeton 1997, s.167.

³ Templeton 1997, s.168.

⁴ Ibsen 1959(b), s.69.

⁵ Templeton 1997, s.170.

⁶ Ibsen 1959(b), s.59-60.

I *Vildanden* är det alltså kvinnorna som är de starkaste, och starka kvinnor finns det överhuvudtaget gott om i Ibsens dramatik.¹ Hjalmar Ekdal är en misslyckad auktoritet, hans egenskap som försörjare och familjeöverhuvud är bara en illusion. Hans manliga auktoritet hotas av Grosserer Werle, och det är kanske en av anledningarna till att han reagerar så starkt, han verkar väldigt angelägen att göra upp skulden med Werle, och ber ju fru Sørby att en betalningsplan ska sättas upp omgående.² Familjen, som han trodd sig ensam försörja, lever på ekonomiskt stöd från Werle, och hans dotter är inte hans egen som han alltid trott, utan också hon kommer från Werle. Hjalmar blir förklarad som oduglig på två viktiga områden för den tidens mansroll, dels att han ska försörja sin familj, och dels att han ska göra sin hustru gravid. Trots att de levt tillsammans i fjorton år har de inga andra barn än Hedvig. Ingjald Nissen, som gör en psykoanalytisk läsning av *Vildanden* menar att Hjalmar ”åpenbart lider av en eller annan form av impotens”³ Detta verkar högst troligt, och förstärker bilden av Hjalmar som en svag man.

Dessutom är det tydligt för läsaren eller åskådaren att det är Gina som gör mest för att då ekonomin att gå ihop, och Hjalmars skenbara auktoritet påverkas i hög grad av henne. Hon lyckas övertala honom att stanna i hemmet när han bestämt sig för att ge sig av, och får honom att sätta sig att äta trots att han påstår att han inte vill⁴. Men hennes auktoritet är av det dolda slaget, och Hjalmar tillåts leva i sin illusion att han styr hemmet. Detta stämmer för mig mot Shideler's bild av Ibsens pjäser, trots att han här inte talar om *Vildanden*: ”Throughout Ibsen's late plays, a powerful antipatriarchal theme confronts the illusion of divinely certified male authority and superiority”⁵.

¹ Beyer 1975, s.309.

² Ibsen 1959(b), s.76.

³ Nissen 1931, s.83.

⁴ Ibsen 1959(b), s.93-95.

⁵ Shideler 1999, s.71.

Et dukkehjem

Jag tycker mig se vissa gemensamma drag mellan *Vildanden* och *Et dukkehjem*, men också tydliga skillnader, och jag har tänkt att behandla detta under den här rubriken.

Ross Shideler utreder Torvald Helmer, den manliga huvudpersonen i *Et dukkehjem*, som en manlig auktoritet, och som en representant för den tidens familj, med fadern som en självklar auktoritet i familjen, som kvinnan tvingades underkasta sig.

Torvald Helmer är en auktoritetsfigur i sitt hem, och detta har två grunder. Dels hans ekonomiska dominans i familjen, som familjeförsörjare, och dels hans och hans familjs fasta tro på hans överlägsenhet.¹

En utlösande faktor i dramat är, enligt Declan Kiberd, Torvalds nya ställning i arbetet. Familjen kommer att få det bättre ställt. Innan har Nora haft en möjlighet till att bidra och känna sig som en handlande människa, eftersom hon tidigare jular stängt in sig på sitt rum för att tillverka juldekorationer. Denna uppgift kommer nu att bli överflödig, och Nora riskerar att bli docka på heltid². Av detta finns inget hos familjen Ekdal, som tillhör en lägre samhällsklass än familjen Helmer.

Shideler anser att Torvald Helmer är en typisk ”male of his time”, och menar att Torvald är omedveten om att den familjestruktur han vill bevara redan har börjar genomgå en förändring som kommer att ge hustrun en likvärdig röst i beslutsfattande inom familjen.³ Dramats huvudsakliga konflikt bottnar i Torvalds på patriarkal kristen tradition grundade världsuppfattning och Noras upptäckt av en helt annan värld, som inte ger familjefadern något naturligt företräde.⁴ Precis som i *Vildanden*, är det en kontrast mellan mannens bild av världen och sin egen roll och funktion i den; och verkligheten omkring dem. Men en skillnad är, att medan Helmer är en idealman efter samtidens värderingar, så är Hjalmar Ekdal misslyckad. Dramats kritik riktas dock inte huvudsakligen mot Hjalmar själv, utan mot den mansroll som han inte kan leva upp till, och mot den mansroll som gör att Helmers äktenskap går under.

¹ Shideler 1999, s.76.

² Kiberd 1985, s.65.

³ Shideler 1999, s.75.

⁴ Shideler 1999, s.77.

Hustrun Nora är ett objekt för sin make. Hennes uppgift i äktenskapet är att roa Helmer och vara honom till lags när han kommer hem från sitt arbete som advokat. Denna typ av äktenskap godkänns av samtidens samhällsmoral. Nora är till för att förnöja Torvald, och deras äktenskap har ingenting med kärlek eller gemenskap att göra.

Torvalds och Noras äktenskap liknar det mellan Hjalmar Ekdal och Gina i så måtto att det inte bygger på någon kärlek eller respekt mellan makarna. Det är för Torvald ”fornøyelig å være forelsket”¹, men han älskar inte sin hustru på allvar, påstår Hjalmar Brenel. Eftersom Nora är en så hjälplös varelse får Torvald ofta tillfälle att bevisa sin egen duglighet och manlighet, och till att på det sättet stärka sin egen självbild². Genom att understryka Noras svaghet och hjälplöshet framstår han själv som stark och auktoritär. Hans kärlek till Nora är bara ett uttryck för hans egen självkärlek.

Det att hans kärlek till hustrun har själviska motiv, liknar situationen i *Vildanden*, men där är det inte så att Gina är en svag och hjälplös kvinna som förstärker Hjalmar bild av sig själv som manlig och auktoritär. Det är istället Hjalmar falska självbild som en uppoffrande man som gör allt för att rädda familjeäran, som smickras av Ginas tro på att han ska lyckas.

Gerda Rydell skriver i sin Ibsenbiografi att det är uppenbart att Ibsen menar att Noras och Helmers äktenskap inte är sådant som det borde vara, eftersom det enbart är mannen i familjen som har sin egen individualitet och rätt till en egen mening. Nora är inte Torvalds livskamrat, utan hans leksak.³

Diskussion

Enligt Gunnar Ahlström berörde kvinnoemancipationen främst kvinnorna i överklassen och de rikare samhällsskikten⁴, vilket alltså inte skulle beröra *Vilanden* så mycket, eftersom det här rör sig om en lägre medelklass. Den borgerliga familjens problems som är så uppenbara i *Et dukkehjem*, finns inte lika mycket här. Gina är ingens sysslolösa, ansvarsbefriade dockhustru, tvärt om är

¹ Ibsen, Henrik: *Et dukkehjem*. Lund 1959(a) s. 66.

² Brenel 1941, s.121-122.

³ Rydell 1932, s.126.

⁴ Ahlström 1947, s.258.

hon den som sköter hela hemmet och dess försörjning, och drar det tunga lasset. Hon strävar inte heller efter en ny roll, som Nora i *Et dukkehjem*, utan verkar vara ganska nöjd med den gamla.

Men jag tycker mig ändå se en kritik mot kvinnans ställning i samhället. Gail Finney pekar på hur dramat gestaltar "the powerlessness associated with motherhood"¹. Kvinnan är utsatt, eftersom det är hon som får bära konsekvenserna av ett utomäktenskapligt barn, och har ingen annan utväg än att ljuga för sin man, och få honom att tro att barnet är hans. En kvinna klarar inte att försörja sig och sitt barn på egen hand utan måste ha hjälp av en man. Och den man som gjorde henne gravid går fri. I detta fall verkar det ju faktiskt som om Grosserer Werle tagit ett visst mått av ansvar, han ser till att få Gina bortgift och ger henne ekonomiskt stöd, men det är i syfte att hemlighålla deras förhållande, så att ingen ska få veta att det egentligen är han som är fadern. Så vad som kan verka ansvarsfullt är egentligen bara ett sätt att komma undan det fulla ansvaret, att erkänna barnet som sitt.

Hjalmar Ekdal är ytterligare ett exempel på de svaga männen i Ibsens diktning. Han kan ej tackla verkligheten, utan som männen i *Vildanden* över lag så drömmer så lever han i det blå, med en påhittad uppgift för ögonen, medan kvinnorna är praktiska och jordnära.

Detta är samhällskritiska drag som jag finner i *Vildanden*. Jag menar alltså att det är mycket möjligt att läsa dramat på ett sådant sätt, och för mig är det detta, och inte de allmängiltiga frågorna om livslögner och ideal, arv och miljö, som är centralt i dramat. Det är ju klart att sådana dimensioner av dramat också är viktiga, men om man till exempel tittar närmare på det här med livslögnerna, (som det förövrigt bara är pjäsens män som har, kvinnorna är betydligt mer verklighetsnära) så kan ju dessa livslögner bero på den tidens mansroll. Det ställdes höga krav på mannen som auktoritet och samhällsmänniska. Det var viktigt att lyckas i jobbet. Torvald Helmer i *Et dukkehjem* klarar av att leva upp till samhällets modell, men det blir förödande för hans äktenskap.

Hjalmar Ekdal däremot klarar inte av samhällets krav, men vill inte inse detta, därför skapar han sig, med hjälp av Relling, en livslögn att fly in i. Gina hjälper till att hålla upp sin makes fasad, och uppmuntrar honom, och talar väl om honom

¹ Finney 1994, s.99.

inför andra. Detta tillstånd slutar i en katastrof, som till och med är ännu mer tragisk än i Ibsens övriga moderna dramer, för ett barn tar ju livet av sig. Detta kan tolkas som en kritik riktad mot samhällets mansroll, den skapar dåliga familjer. Hjalmar Ekdal är kanske egentligen ingen dålig man, men han klarar inte samhällets krav. Hade mansrollen vart annorlunda, hade Hjalmar inte behövt ljuga för sig själv för att se sig som lyckad. Det är alltså inte bara kvinnans ställning som ifrågasätts, utan också mannens, han är också ett offer för samhällets könsroller.

Sammanfattning

I slutet av 1800-talet manade Georg Brandes till att sätta problem under debatt i litteraturen. Ibsen var en av dem som var verksamma inom vad som i Norden kallats ”det moderna genombrottet”, och följde denna uppmaning. Ofta visar han i sina dramer på svaga män, och kritiserar äktenskapet och kvinnans situation. Få har dock skrivit om detta i samband med *Vildanden*.

Familjestrukturen hade i viss mån nyligen förändrats av industrialisering och urbanisering, familjeenheter blev mindre, och kärnfamiljen fick större betydelse. I de borgerliga hemmen minskade kvinnans status i familjen, då hon allt mindre bidrog till försörjningen, och hennes sysslor i hemmet sköttes av betald arbetskraft.

Familjen i *Vildanden* tillhör en annan, lägre, samhällsklass än den som Ibsen vanligtvis skriver om i sina moderna dramer, men den svage mannen finner vi även i detta drama, samt en viss kritik av dels kvinnans situation, och dels mansrollen.

Gina är familjens ryggrad, men till namnet så är det Hjalmar som är försörjaren och den som håller ordning. Gina är uppriktigt beundrande mot mannen, och tror, precis som Gregers, på hans genialitet. Hjalmar ser sig som en martyr för sin familj, när han tror sig kämpa för att återupprätta familjeäran som föll med fadern, trots att han för det mesta bryr sig om sig själv och egna fördelar. Han drömmer sig bort i livslögner, då han inte klarar av att leva upp till samhällets krav.

Kvinnans situation är inte, som i till exempel *Et dukkehjem* att hon är fråntagen allt ansvar och praktisk funktion i familjen, då det är Gina som sköter det mesta i den vägen, utan den möjliga kritiken är snarare riktad mot hennes hjälplöshet som mor. Gina tvingas in i ett äktenskap på grund av en graviditet, som hon ej önskat och ej själv kunnat rå över. Hon har inte rätt till sin egen kropp. Werle tvingar henne mer eller mindre att ge sig åt honom, gör henne gravid och ser till att hon blir bortgift. Själv är hon hjälplös och har inget annat val än att ljuga för Hjalmar och gifta sig med honom, eftersom hon ej kunnat föda och uppfostra ett barn som ensamstående.

Detta menar jag gör att dramat kan ses som ett inlägg i den debatt kring äktenskapet, kvinnans ställning och familjen, som försiggick då dramat skrevs.

Dramat visar också, som så många andra Ibsen pjäser på en svag man, det är kvinnorna i pjäsen som är de starka. Men mest av allt kanske den visar på att mansrollen behöver modifieras, i så fall skulle Hjalmar kanske inte behöva vara den svage mannen, eftersom det är den rådande mansrollen som definierar honom som sådan.

Jag menar att den samhällskritiska dimensionen, som fokuserar sig på aktuella problemställningar, är framträdande i dramat. Kärnfamiljen står i centrum och dess mans- och kvinnoroller diskuteras och ifrågasätts. Tidigare forskare har dock framförallt velat se det som en pjäs om det allmänmänskliga. Detta kommer för mig först i andra hand.

Källförteckning

- Ahlström, Gunnar: *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*. Stockholm, 1947.
- Beyer, Edvard: *Norges litteraturhistorie: band 3: Från Ibsen til Garborg*. Oslo, 1975.
- Brenel, Hjalmar: *Etiske motiv i Henrik Ibsens dramatiska diktning*. Stockholm, 1941.
- Christensen, Erik M.: "Vildanden i *Vildanden*: en fortolkning" i *Om Ibsens Vildanden: To artikler*. Odense, 1969.
- Finney, Gail: "Ibsen and Feminism" i *The Cambridge Companion to Ibsen* ed. James McFarlane. Cambridge, 1994. s.89-105.
- Gaunt, David: *Familjeliv i Norden*. Stockholm, 1983.
- Gullberg, Helge: Inledning i *Vildanden* av Henrik Ibsen. Stockholm, 1959.
- Hemmer, Bjørn: "Ibsen and the realistic problem drama" I *The Cambridge Companion to Ibsen*, ed. James McFarlane. Cambridge, 1994. s. 68-88.
- Ibsen, Henrik: *Et dukkehjem*. Lund, 1959(a).
- Ibsen, Henrik: *Gengangere Vildanden*. Stockholm, 2000.
- Ibsen, Henrik: *Villanden*. Stockholm, 1959(b).
- Kiberd, Declan: *Men and Feminism in Modern Literature*. London, 1985. Kapitel 3: "Ibsen's heroines: The new woman as rebel" s 61-84.
- Lamm, Martin: *Det moderna dramat*. Stockholm, 1948.
- Lyons, Charles R.: *Henrik Ibsen: The Divided Consciousness*. Illinois, 1972. Kap. 4: "The Wild Duck" s.75-99.
- Nilsson, Lars: "Problemet ironi i 'Vildanden'", i *Om Ibsens Vildanden: to artikler*. Odense 1969.
- Nissen, Ingjald: *Sjelelige kriser i menneskets liv: Henrik Ibsen og den moderne psykologi*. Oslo, 1931.
- Rydell, Gerda: *Henrik Ibsen: En orientering i hans liv och diktning*. Stockholm, 1932.
- Shideler, Ross: *Questioning the Father: From Darwin to Zola, Ibsen, Strindberg, and Hardy*. Stanford, California, 1999.

Shideler, Ross "Ibsen and the name-of-the-father" (Elektronisk) från
Scandinavian Studies 69(1997):3. Tillgänglig:
<http://web.ebscohost.com.www.bibproxy.du.se/ehost/detail?vid=1&hid=114&sid=de0ab4ee-d04b-4d60-a227-d426050c94c8%40sessionmgr104> (2006-11-16)

Shorter, Edward: *The Making of the Modern Family*. London, 1976.

Templeton, Joan: *Ibsen's Women*. Cambridge, 1997.

Bilaga 1:

Ross Shideler. "Ibsen and the Name of the Father"

IBSEN AND THE NAME-OF-THE-FATHER

Contents

[BERNICK'S NAME IN LIGHTS](#)

[NORA'S FATHER-FIGURES](#)

[THE-NAME-OF-THE-FATHER](#)

[THE ORPHANAGE: THE SIGN OF THE ABSENT FATHER](#)

[WORKS CITED](#)

IS THE FINAL

SCENE OF

Samfundets

stotter [Pillars of

Society],

Bernick, the

town's leading citizen and ideal father, learns the dangers of having his name in lights. In *Et dukkehjem* [A Doll House], Nora forges the name of her father and risks damaging her husband's good name, and in *Gengangere* [Ghosts], Helene Alving builds an orphanage in her husband's name in order to rid herself of his legacy. In these plays, Henrik Ibsen offers remarkable insight into the nineteenth-century preoccupation with the family and the role of the father. Equally impressive, however, is Ibsen's correlation of the male family name with the rise and fall of the patriarch's authority. Jacques Lacan uses the phrase "Name-of-the-Father" ("nom-du-pere") to clarify the authority of the father and the power of the word, and he offers an unusual way for modern readers to gain new insight into Ibsen and his singular awareness of what might be called a nineteenth-century crisis of authority.

After the French revolution in 1789, questioning the role of patriarchal father-figures, in all of their various manifestations, became a familiar European preoccupation. Another challenge to the father took a new, perhaps less political, but still equally powerful form in the work of Charles Darwin, whose theory of evolution by natural selection could not be put into place without challenging creationism and the traditional Christian belief in a divine Father. During the late eighteenth and most of the nineteenth century, challenges to traditional patriarchal authority ranged from various social, political, and scientific developments to the Women's Movement.

Ibsen's social plays consistently dramatize some of the conflicts that arose during this century within the nuclear or bourgeois family.[1] A prominent theme within a number of his social dramas is the weakening or displacement of the male protagonist, usually a husband and father whose awareness of his role as a "father figure" shapes his behavior. In *Samfundets stotter* (1877), *Et dukkehjem* (1879), and *Gengangere* (1881), one discovers an intense questioning or resistance to the role of husband and father.[2] Significantly, this questioning is directed not only at the individual male characters (Bernick, Torvald, and Captain Alving) but at the society and the patriarchy which they represent.

In each of Ibsen's first three social dramas, supposedly dominant males turn out to be weak, and each one of these men represents some significant aspect of the local patriarchy. Bernick in *Samfundets stotter* is a consul and the town's leading

citizen; Torvald in *Et dukkehjem* is a banker and a respected citizen, and in *Gengangere* Captain Alving, before his death, was a member of a powerful family that symbolized prestige and wealth in his community; Pastor Manders, the living male protagonist in *Gengangere*, as irritating as he is, represents the church. In each of these plays, in quintessentially Ibsen fashion, the or a name of the husband/father symbolically represents familial and social authority.

When the female protagonists challenge patriarchal authority, they do so by undermining in one form or another both the dominant male and his family name. One could try to analyze the significance of this rebellion in Freudian terms, but since to some extent Freud can be viewed as one of the last great attempts to preserve the authority of the male and his emblematic phallus, it seems more useful to use Jacques Lacan, the philosopher and teacher who revised and illuminated some of Freud's ideas within the context of modern critical theory.[3]

The following analysis, focusing narrowly on the specific theme of the father, briefly identifies the relevant thematic elements in the plots of *Samfundets stotter* and *Et dukkehjem*, then turns to Lacan to suggest the complex significance of the "Name-of-the-Father" in those plays, and, finally, in *Gengangere*. One sees the first trace of Ibsen's use of the name of the husband/father as a symbol for the destructive elements of the current patriarchal society in *Samfundets stotter*. *Et dukkehjem* extends and clarifies this use of the father's name, and through Lacan we see how subtly Ibsen unravels the family as a trope for a male-dominated society almost fatally preoccupied with its own masculine image. *Gengangere* utilizes the name of the father as a complex metaphor for a larger social problematic, which constrains both men and women.

[BERNICK'S NAME IN LIGHTS](#)

Samfundets stotter dramatizes the story of Consul Karsten Bernick, the owner of a shipyard, who must face his own lies about his past when a sister-in-law, Lona Hessel, and brother-in-law, Johan Tonnesen, return from America to expose the deceit upon which Karsten built his marriage and his business? Much of the play focuses on Consul Bernick's patriarchal status in the town. We learn that he rose to prominence by having his brother-in-law take responsibility for a scandalous relationship in which he himself was involved as a young man. Now, however, Bernick is seen as one of the town's most reputable citizens, although he secretly manipulates real-estate deals to enrich himself when the railroad comes to the town.

Regular, if perhaps ironic, references to Bernick's happy family and its importance to the town, as well as his preoccupation with his family's image, reinforce the family's significance. The town itself has become an extension of Bernick's family; it looks up to him for guidance, and he claims and exercises a godlike protector's role over the childlike townspeople.

The play reaches its climax when Bernick's dual family destinies, as leader of the town and as husband and father, come together. At a ceremony in honor of Bernick, Rorlund, the hypocritical spokesman who represents God's word in this play, eulogizes Bernick's virtues. But Bernick, forced by Lona to recognize that

he has not been an honest father to the town nor a loving father to his own son, manages to admit the truth to the townspeople.

What particularly interests me in this play is Ibsen's use of Bernick's "name in lights" as a symbol for his patriarchal authority. As the play concludes Bernick seems to recognize the relation between a positive, legitimate sense of personal identity and a negative, corrupted public identity committed to upholding the family name. Bernick must decide between being a deceptive but seemingly superior God's man or becoming an honest, more human person. After this decision he admits two things: the deceptive importance of having his name glorified, and his own previous blindness to women.

Fru Bernick. Nu er de alle borte.

Konsul Bernick. Og vi er alene. Mitt navn lyser ikke i ildskrift lenger; alle lys er slukket i vinduene.

Froken Hessel. Vilde du ønske dem tendt igjen?

Konsul Bernick. Ikke for nogen pris i verden. Hvor har jeg veret henne! I vii forfardes, nar I far vide det. Nu er der som jeg var kommen til sans og samling efler en forgiftelse. Men jeg foler det,--jeg kan bliue ung og sund igjen. O, kom nermere,-- tettere omkring meg. Kom, Betty! Kom, Olaf, min gutt! Og du Marta;--jeg har ikke set dig i alle disse ar, synesjeg.

Froken Hessel. Nej, det tror jeg gerne; jert samfund er et samfund av pebersvend-sjak; I ser ikke kvinden. (Samlede Verker 8: 147)[5]

(Mrs. Bernick. Now they've all left. Bernick. And we're alone. My name isn't up in lights anymore. All the windows are dark.

Lona. Would you want them lit again?

Bernick. Not for anything on earth. Where have I been? You'd be petrified if you knew. It's as if I were coming back to my senses after being poisoned. But I feel sure--I can be young and strong again. Oh, come closer--come closer in around me. Betty, come! Olaf, my boy, come! And you, Martha--it seems as if all these years I've never really seen you.

Lona. I can well believe it. This society of yours is a bachelors' club. You don't see women. [Fjelde I77])[6]

The loss of his name in lights suggests Bernick's awareness of the significance of the public recognition of his name. The line itself is highly suggestive. "Mitt navn lyser ikke i ildskrift lenger; alle lys er slukket i vinduene" (SV 8: 14-7) literally translated means "My name does not shine in letters of fire anymore; all the lights are out in the windows." In the stage directions Ibsen describes a sign that appears on a house outside Bernick's window with the words "Leve Karsten Bernick, vart samfunns stotte!" (SV8: 135) ["Long Live Consul Bernick, Pillar of Our Society." (Fjelde IO6)]

Ibsen's use of the image of the name in lights has, for me, a touch of the biblical about it, like a prophet whose name has been written in flaming letters. More

modestly, the image could also be related to electioneering pamphlets or portraits, a context which seems appropriate for the play. Finally, however, one could go back to Ibsen's active life in the theater, a life still close to him when he wrote this play.[7] Although the line was written before the bright lights of Broadway and an actor or a playwright could literally have his or her name in lights on the theater marquee, the young Ibsen almost certainly dreamed of seeing his name in lights, on the notices outside the theater, or indeed, pasted on windows around town.[8]

The crucial point of the line and the scene, however, is that Bernick distinguishes between himself and his name; he recognizes that the privileging of his name was part of the contagion that poisoned and blinded him, driving him to try to live up to the illusions surrounding that name. When Bernick admits that he had not really seen his sister, that he had been blind to her, Lona expands his admission to a much larger truth: in his patriarchy, his "bachelors club" women were invisible.[9] By giving up the desire to see his name in every window--to be an idealized savior and father to the town--he gains the power to see the other half of the human species.[10]

While the phenomenon of sons and daughters trying to live up to their father's name has been a commonplace for centuries, that fact nevertheless symbolizes the vitality of patriarchally structured societies. Ibsen turns that commonplace upside down; the effort to be patriarchal, to live up to one's name becomes destructive. Throughout the play Ibsen uses the family name to symbolize the destructiveness of the patriarchal desire, and the final putting out of the name in lights suggests Bernick's change or rebirth,¹¹ Ibsen, then, seems to avail himself of an array of associations when he has Bernick invoke his "name in lights" and admit the vanity in its appeal.

Perhaps having discovered in this play the dramatic symbolism of the father's or dominant male's name, Ibsen makes a more powerful and subtle use of this trope in his next work.

[NORA'S FATHER-FIGURES](#)

The opening scenes of *Et dukkehjem* focus on Torvald and Nora Helmer preparing for Christmas with the children. The family's economic problems establish the play's conflict, along with Torvald's position of authority, which comes both from his economic dominance and from his and Nora's joint belief in his superiority. He rules Nora and his children like a parody of a Creationist God; he creates and subjugates through the animal names, "lark," and "squirrel" by which he designates her. But the kingdom quickly begins to disintegrate: Torvald's self-righteous vision of a structured, organized, and fair world, in which he is the master of his house, conflicts with the reality around him.

Through the visit of Nora's friend Mrs. Linde, we discover that Nora had to save a very sick Torvald by borrowing money and by working--two exclusively masculine activities usually forbidden to women in a bourgeois home. Nora's assumption of these tasks automatically undermines Torvald's authority. Ibsen offers us a similar juxtaposition of traditional male-female roles by contrasting the independent Mrs. Linde, who supports herself, and the weaker and morally

corrupt Krogstad who wants to work but resorts to devious conniving to keep his position.

The plot, therefore, unfolds two parallel stories, both of them hinging on strong or "masculine" women and weak, i.e., "feminine" men. Paradoxically, the only potentially strong male is Dr. Rank, family friend and secret admirer of Nora, who is dying. The play's conflict comes from Torvald's vision of a fixed universe premised on a patriarchal Christian tradition and Nora's gradual recognition of a real world that privileges neither the divine nor the family father. For instance, Nora fantasizes that a rich man will come to save her but, failing that, she keeps her secret dream of being saved by Torvald. Finally, she realizes that in this fatherless world she must create her own identity. In sum, the play destroys Nora's fantasies of the saving and protecting male, the father-figure.

Et dukkehjem shocked its nineteenth-century audiences by undermining the very notion of family that they were struggling to create and maintain. While ideas of individual "love" rather than extended-family necessity or common good, were now becoming crucial to the nineteenth-century bourgeois family, Ibsen dramatizes a marriage based on economic need and authoritarian relationships.[12] The flaw within this patriarchal socioeconomic framework becomes apparent when Nora discovers, first, that she has no legitimate name of her own, i.e., she can use neither her married name nor her maiden name to borrow money, and, second, that she cannot appropriate her (the) father's name. In other words, as a married woman she has neither authority nor identity. Torvald's authority rests on his Western and Christian assumption of his natural and presumably divinely bestowed superiority. Once Nora realizes the shallowness of Torvald's position, she rejects him as patriarch and herself as the narrowly-defined wife. When she leaves, Nora understands that she has lived her life as though an arm or a leg on the body of an "other." That other is, first, the father who has literally died, and, second, the husband who has proved to be so weak that he has died for her as an authority figure. Nora, in other words, finds herself embodying a series of dead or weak men. When she closes the door behind her, she leaves a house filled with dying or dead patriarchal figures, a house in which the "father" as an image of strength and of salvation has already died.[13]

THE-NAME-OF-THE-FATHER

Within this gallery of wax males, the signature of Nora's dead father becomes the first of several crucial texts or signifiers. Although my analysis has an historical bias that tends to reject a traditional Freudian position, Lacan's phrase "nom-du-pere" offers a useful perspective.¹⁴ Lacan has formulated the notion of the Name-of-the-Father to expand upon Freud's Oedipal complex and to identify the linguistic nature of the complex. For Lacan the name of the Father is associated with the symbolic order, with law:

... [Freud's] reflexion led him to link the appearance of the signifier of the Father, as the author of the Law, with death, even to the murder of the Father--thus showing that if this murder is the fruitful moment of debt through which the subject binds himself for life to the Law, the symbolic Father is, in so far as he signifies this Law, the dead Father (Ecrits I99, emphasis added).

The connection drawn by Lacan corresponds with my own perception of the father's signature as a post-Darwinian sign of the dead (F)ather. Although the Freudian connotations inescapably remain associated with the Name-of-the-Father, I use the phrase to emphasize the relation between God the Father, the Word (of) God, fathers, and words, i.e., language itself. Apart from its Lacanian and Oedipal associations, the phrase may also be connected with the Christian and patriarchal systems that have shaped virtually every aspect of Western culture. In this sense, Ibsen's plays become even more impressive as they participate in bringing forth the hidden powers of fathers and their names.

Nora is the most prominent nineteenth-century literary character to realize that the name of the (F)ather may be all that remains of (H)im. Nora arrives at a basic Lacanian realization, that the Law to which she turns, that is, her father's name, represents something from which she always has been and always will be separated. One might suggest that this realization leads her into/through language to her own identity.

By forging her father's name, Nora tried to appropriate the name of the father, but as a married woman she cannot legally assume her father's name, since a woman changes her name when she marries. Ironically, her father's name possesses little real or symbolic authority. According to Torvald, Nora's father lacked those paternal qualities of uprightness, morality, and strength that characterize a Lutheran father and God. In other words, the name Nora wrote signified little or nothing more than itself. Yet even in its near meaninglessness, the father's name, and the taking of it in vain, suffices to threaten the already weakened family with ruin. Nora, it should be remembered, uses the name because of her sick husband and the poverty of her dying father. But her forgery lacks validity; she cannot invoke the symbolic law/ father.

Nora's action becomes more meaningful when seen as a suggestive illustration of Saussure's breakdown of the Sign. The signifier, the sound/image part of the sign is the father's signature; the signified, the concept, is the name of the (dead) father (Saussure 65-7). Nora attempts to connect the signified, the father's name, with the signifier, the signature. Had she truly gotten her father's signature, the document would have been legal, because the father's name serves as guarantor. But since the signature is false, that is, it is written by a woman, it signifies nothing but the absence of the father. In other words, by taking her (F)ather's name in vain (a violation of Moses's fifth commandment), Nora has committed a kind of heresy. Her subterfuge makes her guilty of having challenged the Father, i.e. symbolism and law, so she must be condemned and driven away.

Ibsen sustains the motif of Nora's exclusion from the weakening patriarchy throughout the play, and a series of letters and cards reinforces the death of the father. First, Nora's forged signature does in fact allow her to borrow money and save her sick husband, but, although she publicly tries to build up Torvald's image as a banker, a husband, and a man, she cannot reinstate or reinvest in him the mythological authority that he lacks. The Name-of-the-Father is all there is.

Second, Dr. Rank, the only "strong" or nearly godlike male in the play, has inherited a fatal illness from his father and announces his withdrawal from life by

leaving a card marked with an X. This letter, symbolizing Rank's good-bye, has no meaning, yet to Nora and to Rank it means death. In contrast to Torvald, the Doctor rejects the trappings of authority, and he becomes Nora's best friend. Yet by expressing his love for her, implicitly making a claim on her, Rank prevents Nora from asking for his help. As the only father figure in the play who is not a father, Rank withdraws from competition. As a Doctor he committed himself to life, and by erasing, xing out, his own name, he accepts his death.

Third, Krogstad's letter revealing Nora's crime functions as a kind of ultimate masculine threat, the tool of both retribution and forgiveness. (One need not exaggerate its phallic connotations, but to function as a threat it must be inserted into the waiting mail box.) ironically, Nora's weakness and Krogstad's strength lie in the same dead father. For Krogstad, the presence of the signature proves the absence of the father; it signifies, as precisely as Lacan could have wished, the dead father. One could argue that for Nora, the need to forge the signature and Krogstad's recognition and malicious use of it verify the absence of a protecting or "fair" God. Nora's only hope for salvation, for rescuing her belief in the patriarchy, lies in being forgiven and/or rescued by her living, earthly father-figure, Torvald.

Nora expects that Krogstad's letter to Torvald will bring about the miracle, the sacrifice that will lead to her salvation. She assumes in her own biblical fashion that, just as she has secretly sacrificed herself for him, Torvald, like God's son, will even more nobly sacrifice himself for her. With this Christian assumption, Nora resembles Mrs. Linde, who, as Bjorn Hemmer emphasizes, wants to subordinate herself to someone and therefore returns, though still insisting on her right to work, to Krogstad and the patriarchy.[15]

Torvald, however, fails to perceive Nora's call to his privileged masculinity and, instead of helping her, attacks her heredity. "Ti! Alle din fars letsindige grundaetninger har du taget i arv. Ingen religion, ingen moral, ingen pligtfolelse- - ." (SV 8: 35z) ["All your father's flimsy values-Be still! All your father's flimsy values have come out in you. No religion, no morals, no sense of duty--" (Fjelde 187)]. In Torvald's eyes Nora has inherited the sins of her father. For Lacan,

The father, the Name-of-the-father, sustains the structure of desire with the structure of the law--but the inheritance of the father is that which Kierkegaard designates for us, namely, his sin. (The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis 34-)

At this moment, Nora seems to perceive her own correlation between her desire and the symbolic Father to whom she has constantly turned for salvation. Once she learns the truth, that her own father's name is sin not her salvation, and that Torvald has no intention of sacrificing himself for her, her belief in the divinely sponsored patriarchy dies.

Not surprisingly, when Torvald attacks her father, he strips her of her patriarchal heritage as a child-wife-mother, and Nora wakes up to become a model of Georg Brandes's "new woman" and a source for the later "New Woman." [16] In the final twist of the plot, however, Krogstad and Torvald unite in the wish to destroy the

significance of Nora's taking of her father's name. They are, after all, both preoccupied with saving or regaining the value of their own names, the only symbol that either man has of some idealized sense of masculinity.

When Krogstad returns the letter, the symbol of both the life and the death of the male authority principle, Nora's female signature will no longer exist and, in essence, the original father's name, however meaningless it was, will be reinstated.[17] In its absence, the (F)ather's name/ authority will be privileged once again. On the basis of this return to the norm, to the original and now supposedly untouched father's name, Torvald tries to rekindle Nora's slave-spirit.

Du har elsket mig som en hustru bor elske sin mand. Det var kun midlerne som ikke havde indsigt nok til at domme om. Men tror du, at du er mig mindre ker, fordi du ikke forstar at handle pa egen hand? Nej, nej; stot du dig bare til mig; jeg skal rade dig; jeg skal vejlede dig. Jeg matte ikke vare en mand, hvis ikke netop denne kvindelige hjelpeleshed gjorde dig dobbelt tiltrakkende i mine ojne. (SV 8: 354)

(You loved me the way a wife ought to love her husband. It's simply the means that you couldn't judge. But you think I love you any the less for not knowing how to handle your affairs? No, no--just lean on me; I'll guide you and teach you. I wouldn't be a man if this feminine helplessness didn't make you twice as attractive to me. [Fjelde 189])

Unconsciously, Torvald admits in the last line that he would not be a "man" if he could not believe in feminine helplessness. Aroused by his vision of Nora's "weak" femininity, he again invokes his male strength and authority by returning to his masculine Creator's vocabulary. Nora becomes a "songbird" beneath his wide wings and a "hunted dove" whom he has rescued. Revealing a Victorian male's vision of his divine and biological birthright, Torvald's speech assumes a Godlike role by claiming both motherhood and fatherhood. But the play itself has now undermined Torvald's masculine powers. He is impotent as a god and dead as a male authority figure, and the audience and Nora realize it; only Torvald does not.

In their closing dialogue, Nora makes it clear that she does not blame only Torvald, but the entire patriarchal system that passed her like a child from her father's house to Torvald's. Nora has already tried to assert her own identity, her authority, to Krogstad when she denied or challenged the significance of the name of the father. In one sense, at the play's end Nora refuses to succumb to the masculine author(ial) identity and insists on her own ability to write, to become a person who names, whose signature signifies.[18]

One additional note might be made here. In this play, Henrik Ibsen seems to have been willing to undermine his own patriarchal heritage as masculine author(ity), as sole proprietor of signatory power. By giving Nora the right to walk toward her own identity, he has given her the right to find her own language, to sign her own name.

Within a Foucauldian context, Nora's final and famous gesture declares her

separation from the fixed representation of a wife. In describing the transition from eighteenth-century or Classical to the nineteenth-century or modern epistemology, Foucault says:

The end of Classical thought--and of the episteme that made general grammar, natural history, and the science of wealth possible--will coincide with the decline of representation, or rather with the emancipation of language, of the living being, and of need, with regard to representation. (209)

Although I may be twisting Foucault's notion of "representation" Nora seems to stand as one of the nineteenth century's most dominant personifications of that "emancipation" proposed by Foucault for the fields of biology, economy, and language. Nora insists on projecting herself away from Torvald's representational view of her as a stereotypical wife. She chooses instead to see herself as someone in process, in a state of becoming rather than of defined being. Ibsen's dramatization of this emancipation simply puts into literature, and thus renders visible to public perception, the portents of change that were everywhere apparent in society. They were, however, inextricably related to the questioning of patriarchal social structures.

THE ORPHANAGE: THE SIGN OF THE ABSENT FATHER

If *Et dukkehjem* enacted publicly the displacement of the husband, the rejection of the father, and the rise of the woman, Gengangere confronts the confusing, even deadly inheritance left behind by that absent/present husband/father. Ibsen dramatizes the heritage of a language that prevents humans, and specifically women, from consciously creating their own identities. A dead and decadent father, a prodigal son, and a rebellious wife and mother stand at the center of the play, with an illegitimate daughter and two other variations of "fathers" rounding out the cast.

In the opening scene between the servant Regina and her supposed father Engstrand, the play raises one of its primary questions: the relationship between child and parent and the obligation of one to the other. Regina challenges the father (who is not her father), and that challenge reverberates throughout the play.

On one level, both Engstrand's misrepresentation of himself as Regina's father and Captain Alving's drunken lechery undermine parental status and traditional attitudes toward fatherhood and authority. On another level, the play dramatizes the potentially poisonous ideal of the nuclear family, while reminding the audience through the pompous Pastor Manders of the religious premises upon which that family is based.[19] On a third level, the play is not so much about the real father, the long dead Captain Alving, as it is about the discovery of the difference between the real, but dead father--with all of his related symbols, such as the orphanage or the pipe--and the patriarchal heritage that Mrs. Alving tries to overcome.

The signifier of the absent father in this play, written larger than Nora's forged signature, is the orphanage itself. The Captain Alving Memorial orphanage is in a sense a forgery of the Captain's life, and the first trace of that forgery occurred in

Mrs. Alving's letters to her son. As Bjorn Hemmer says, "The building of the Children's Home In memoriam Captain Alving has its clear parallel in the false idealization of the father figure which Mrs. Alving undertook in the letters to her son Oswald" (Cambridge Companion 84). Through the memorial to her dead husband, Mrs. Alving attempts to dissociate herself from the Name-of-the-Father, from the Symbolic Order of the Dead Father. She does this, first, by appropriating in her guise as devoted wife the Captain's name and legacy and, second, by trying to rid herself of the legacy by containing and displacing it.

Mrs. Alving realizes finally that even though she has built an orphanage in Captain Alving's name, she cannot escape him, for he is, quite literally, inside of her. Captain Alving's presence in the blood and body of Mrs. Alving constitutes a much deeper and darker heredity than even Oswald's venereal disease suggests. The disease and the ghosts within and around her are the discourse, the inheritance of a language and a reality created by the patriarchy. Ultimately, the play portrays Mrs. Alving's struggle with this unwanted presence in herself. Lacan again may be adapted to offer us some insight into Mrs. Alving and her ghosts.

... we should concern ourselves not only with the way in which the mother accommodates herself to the person of the father, but also with the way she takes his speech, the word (mot), let us say, of his authority, in other words, of the place that she reserves for the Name-of-the-Father in the promulgation of the law. (Ecrits 218, emphasis added)

This taking of his speech, as we shall see, poses Mrs. Alving's dilemma. "Captain Alving's Memorial Orphan's Home" figures both the heritage of which she wishes to divest herself and the misrepresentation of the man for whom it serves as a memorial. The orphanage takes on heightened significance because of Pastor Manders, who in his bumbling supervisory role acts, as it were, like a god-father to the orphanage.

In Mrs. Alving's attempt to create an edifice in her husband's name, she discovers, then, that she cannot escape his text, his language, for it, like his disease, lives within her. Sandra M. Gilbert's and Susan Gubar's figure of a mad woman as the one who escapes, who creates her own literary identity, is in some sense applicable to Mrs. Alving, who finds herself trapped within a patriarchal text that no one in her family could escape (The Madwoman in the Attic 82-3).

Just as Nora in *Et dukkehjem* discovered that because her own signature had no value she had to take the name of the dead/absent father, so Helene Alving eventually realizes that she cannot escape the ghost or the name of the absent husband/father. She tried to uphold the "name" of her husband when he was alive, and she protected it even after his death without understanding the significance of her decision. Like Nora, Mrs. Alving, during her years of lonely labor, finds no way to reach her own identity except through a male guise, the illusion of the ideal father. When she builds a monument, a home for parentless children, in her husband's name, she constructs what might be called a church in the name of the (absent) Father, a place that will offer shelter to orphans and absolution to her.

Near the plays conclusion we hear that Captain Alving himself was a victim of the

oppressive religious environment so visibly manifested in Pastor Manders. Alving's "livsglede" "joy of life" led him to the drink and carousing that destroyed his family and killed him. In essence, just as the noble and patriarchal image of the Captain fabricated by Mrs. Alving did not designate the actual Captain, so the corrupt vision of him which she experienced may not define him either. In contrast to Joan Templeton who sees Airing in thoroughly dark terms ("Of this Time" 60-1), I think Ibsen slightly redeems the Captain through the extensive "livsglede" dialogue. Because of it, the real father, the true Captain Alving, glides into an indefinable mist of past and future images. One or two of these images are glimpsed briefly and uncertainly at the play's conclusion.

The first image is Engstrand's ironic "Captain Alving" dancing hall which, by combining Engstrand and Alving, continues the decadent portrait of Alving, but adds a touch of the comic and pathetic to it. This image, however, may no more accurately designate the Captain than the orphanage would have, for he is, to some degree, a victim of the same discourse and phallogocentric tradition that imprisons Helene Alving; now his identity passes from one illusion, the noble father, to another, the corrupt male, neither of which fully identifies him.

One could argue that there has been no real patriarch in the house at all, but rather a failing tradition, a series of differing and imaginary portraits (a name always referring to another name, a home that becomes another), held up by the townspeople, by Pastor Man&rs, by Mrs. Alving, and by Oswald. Like the patriarchal portraits hanging on the walls when the curtain of Rosmersholm opens, or like the portrait of General Gabler that hangs in the Tesman living room of Hedda Gabler,[20] images of the father and a ghostly discourse of "old dead doctrines" shaped Captain Alving's image of himself as a man and Mrs. Alving's almost literary recreation of her dead husband. Both husband and wife were snared by the contradiction between their natural desires and the cultural discourse in which they lived.

Ironically, Oswald's final call to the sun invokes emblematically what I think may be the second evanescent image of the father, the "livsglede" In the horrible tragedy of the play's final scene, the sun still echoes with the joy of life that once characterized the father, the son, and now the illegitimate daughter Regina.[21] This joy is invoked, if in a profoundly dark fashion, in Oswald's call to an absent/present sun (absent for him, present for Mrs. Alving), the sun-god, yet another name for a mythological father. But of course the sun is also the mother of life. Adding to the horror and the richness of this final cry is our remembrance that Regina, too, claims the joy of life as her heritage, but from her mother rather than her father, and her future remains open.

Joan Templeton says of her, "As much Alving's true heir as her half brother, she will perpetuate the line in a succeeding generation and perhaps, like her father before her, 'blight with plagues the marriage hearse'" ("Of this Time" 64-). This may well be true, yet that "livsglede" was clearly as positive for Oswald and his Parisian friends in art as it was negative for Alving in his drunken carnality. Regina, for me, may have a chance: the "joy of life" does not always have to be destructive, though the irony of Regina's potential (re)turn to her (non-)father's house weighs against her. She has, however, another home to go to. Keeping in

mind Regina's flirtatious comments to the Pastor in the first act (SV 9: 61-2; Fjelde 210-1), her first effort at a new life will be towards Pastor Manders ("Pastoren er sa snill a komme tilrette med" [SV9: 124] ["The pastor's so nice to deal with" (Fjelde 268)]); there seems as much chance that she will become Mrs. Manders as that she will end up in the dance hall.

Thus, I can hope that Ibsen in this dark tragedy may subtly, almost invisibly hint at the possibility of a gynocentric tradition, a new discourse, in which the body, gendered however it may be, is allowed to write itself, rather than to inscribe memorials in the name of the absent father.

In conclusion, we see that Ibsen recognized the complex attraction and danger of putting the father's, the patriarch's, name in lights, on loans, or on orphanage facades. If in *Samfundets stotter*, Bernick partially realizes his own entrapment in a masculine myth, in *Et dukkehjem* Nora discovers herself disenfranchised and disembodied by her father's/ husband's name. She finally rejects that name and discourse to write her own destiny. However, if Helene Alving in *Gengangere* represents a continuation of Nora, then escape from the Name-of-the-Father in Ibsen's time may have been impossible; even though we might see some hope in the ambiguously suggested future of Regina. Claiming her mother's heritage rather than her father's, Regina sets off to see if Pastor Manders may be weaker now than he was when, twenty-six or so years ago, he sent Mrs. Alving home. If he gives in, he will find himself with a very strong new wife, but still one who seeks him for his home and name.

[1] Bjorn Hemmer provides a similar background to the plays and refers to Ibsen's and Brandes's criticism of their society and its "Victorian family facade." "They found in their age a clear dichotomy between ideology and practice, a contradiction between the official and the private life of the bourgeois individual. Behind the splendour of the Victorian family facade there was to be found a much murkier reality. It was precisely these contradictions, this problematical element, in the bourgeois world that Ibsen made his special field as a realistic commentator on contemporary life" (Cambridge Companion 70).

[2] Charles Lyons makes a statement that relates to the questioning of the familial and divine father which underlies this article. Lyons says: "On an external level, Ibsen's plays imitate the failure of the Christian myth, what J. Hillis Miller discusses in other nineteenth-century writers as *The Disappearance of God*" (xix). As for related criticism, Joan Templeton's articles in *PMLA* (1986 and 1989) offer persuasive feminist discussions of Ibsen, while Gail Finney offers an overview of feminism in Ibsen in her chapter in *The Cambridge Companion to Ibsen*. Declan Kiberd's book *Men and Feminism in Modern Literature* takes up the theme of strong women and weak men, and his statement, "Every major play by Ibsen foretells the death of the family as an institution based on a false specialism of roles, man for work, woman for the home" (65-6) relates to my thesis, but fundamentally we have very different themes--indeed even antithetical theses--and reach very different conclusions.

[3] I am side-stepping Freud here, but I recognize that, although I disagree with many of his conclusions, his insight and his influence have obviously played a

major role in the development of twentieth-century Western thought. Within the limits of my understanding of Lacan, I also have serious disagreements with him, but, like Freud's, his theories lead to some fascinating textual analyses (see Anne Marie Rekdal's reading of Hedda Gabler), but it still preserves a phallogocentrism which my work attempts to undermine.

[4] My article, "Darwin, Weak Men, Strong Women and Ibsen's Pillars of Society" discusses this play from a Darwinist and feminist perspective.

[5] All further references will be designated as SV.

[6] All future references will be to Henrik Ibsen: The Complete Major Prose Plays translated by Rolf Fjelde and designated as Fjelde.

[7] Ibsen biographies that I have relied upon include Halvdan Koht's *Henrik Ibsen: ett diktarliv*, Michael Meyer's *Ibsen: A biography*, and Edvard Beyer's *Ibsen the Man and his Work*.

[8] Gosta Bergman studies the transition in theater lighting during the nineteenth-century from gaslight to limelight and the electric arc lamp (233-300). I am grateful to both Mary Kay Norseng and Jorunn Hareide for their assistance and comments on this line.

[9] Joan Templeton persuasively argues for the feminist nature of this play as well as *Et dukkehjem* ("Backlash" 36-7).

[10] I find Bernick still very dense at the play's conclusion, not really understanding the significance of what has happened to him. James McFarlane comes to a similar conclusion and argues that Bernick "may have advanced less than critics in the past have generally assumed" (McFarlane, *Ibsen and Meaning* 235). Bjorn Hemmer continues this discussion and suggests that the final family tableau "is flooded with what Northrop Frye calls 'sophisticated irony'" (*Cambridge Companion* 81).

[11] In "The Lacanian Imaginary in Ibsen's *Pillars of Society* and *The Wild Duck*," Oliver Gerland argues that the play "traces Karsten's Bernick's shift from identification with a paternal figure to identification with a maternal figure" (34-3). However, while I find his argument persuasive, I remain skeptical at the play's conclusion of Bernick's "conversion" since, for me, his final lines suggest that he does not quite understand what has happened. My article in *Comparative Literature Studies* discusses this in greater detail.

[12] Numerous books discuss the development of the nuclear or bourgeois family in the late eighteenth and early nineteenth century. As part of this development, Edward Shorter in *The Making of the Modern Family*, identifies a "surge of sentiment" in courtship, the mother-child relationship, and the boundary between family and community. This new emotional interaction dislodged an older kinship and economically-based family structure and replaced it with variants of the modern family (5).

[13] James McFarlane comments on the theme of children as extensions of fathers in *Samfundets stotter* and *Et dukkehjem*. "For a child to be treated by its father as Nora was, for example, or Olaf-- as a mere extension of the father's own life, a repository for his own ideas, and perhaps as the ultimate heir to his own life's work--is to suffer a complete eclipse of personality" (Oxford Ibsen 5: 9). In my reading, Nora discovers that she was eclipsed by what modern horror-film goers might describe as the living-dead.

[14] Lacan's example of this "nom-du-pere" occurs in a discussion about Ernest Jones who claims that Australian natives would recognize that coitus produces pregnancy. For Lacan, however, this makes no difference. "For, if the symbolic context requires it, paternity will nonetheless be attributed to the fact that the woman met a spirit It is certainly this that demonstrates that the attribution of procreation to the father can only be the effect of a pure signifier, of a recognition, not of a real father, but of what religion has taught us to refer to as the Name-of-the-Father" (Ecrits 199).

[15] Bjorn Hemmer interprets Mrs. Linde's actions here in a positive light. "She has never enjoyed the liberty for which Nora is reaching, and has subordinated her own needs to those of others. But she leaves the 'doll's house' happy, on her way to her much more modest workaday home" ("Ibsen and the Crisis of Individual Freedom" 178). For Hemmer, Nora's "conquest of her own individual freedom is not to her an end in itself. It is an essential step in and a prerequisite for her development into someone who can be something for another person" (177). Brian Johnston describes Mrs. Linde's union with Krogstad as a "Christian or Galilean one of self-sacrifice and mutual forgiveness" (Text and Supertext 157). James McFarlane discusses Krogstad as the involuntary agent of emancipation in the play, but notes the distant comparison between Lona Hessel and Mrs. Linde, since "she dissuades Krogstad from asking for his letter back and thus deliberately precipitates the clash" (Ibsen and Meaning 248).

[16] Michael Meyer in his biography of Ibsen quotes Georg Brandes's description of a new woman. "This young gift is no longer ignorant of life and the world. She walks forth into it self-possessed and sceptical. She does not throw herself at the first man who asks her. Even in extreme youth, she has a character of her own. She has a man's seriousness, power of decision, and will" (363). Although the official English version of this New Woman does not emerge clearly until the 1890s, various configurations of her play an important role in Ibsen and Strindberg. Let me use Gall Cunningham's description of the New Woman's behavior as a means of comparing the two: "She could now elect to put her energies into professional rather than matrimonial achievement, and could justify her decision by pointing out that marriage, as conventionally defined, was a state little better than slavery. She could make her own choice about having children, either with or without the authority of a marriage licence, and she could demand complete freedom from either parental or legal control in selecting her sexual partner" (10).

[17] The return of the damning letter apparently results from Mrs. Linde's intervention, but one might well argue that she has decided to return to the patriarchy which Nora has rejected. She does, of course, insist on understanding,

on openness, between Helmer and Nora.

[18] In her famous closing lines, "Da matte bride du og jeg forvandle os ... "(SV 8: 364-) Nora rejects the patriarchal bourgeois family structure that denies her an independent identity. She demands a transformation, an evolution of the patriarchal family into one based on equality. However, as he sinks down into his chair, Torvald aware that his patriarchal tradition has failed him makes one last plaintive appeal to it. He dreams of a miracle, but miracles have always been performed by God, and Nora has rejected God. By rejecting Torvald, by denying the absent and dead father whose name she invoked with the forged signature, Nora has stopped believing in miracles. Yet Torvald still believes in them. Is his last speech a momentary belief in his own capacity to change, to evolve, or is it a hope that the divine authority, which in his moral righteousness he has represented throughout the play, will appear and save him?

[19] Not surprisingly, no complete bourgeois family--father, mother, and child--exists in the play, and the only apparently happy families mentioned in it are Oswald's unmarried friends in Paris.

[20] Anne Marie Rekdal in "Noe skjont--lokkende--og modig: En lacaniansk analyse av Hedda Gabler" presents a lucid and persuasive Lacanian analysis of this play.

[21] Among others, Ronald Gray discusses the ambiguous power of the sun in this scene (81-2). John Northam also refers to the sun in the context of its rising at this moment (72-3)- In a brief discussion with hints of similarities to my own analysis, Linn B. Konrad refers to the sun as "standing for love, vitality and creativity" (141). Bjorn Hemmet offers a persuasive discussion of Gengangere, but for him Oswald's final cry "is a declaration that all hope is lost" (Cambridge Companion 87).

WORKS CITED

Bergman, Gösta M. *Lighting in the Theatre*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1977.

Beyer, Edvard. *Ibsen: The Man and His Work*. Trans. Marie Wells. London: Condor/Souvenir Press, 1978.

Cunningham, Gail. *The New Woman and the Victorian Novel*. London: MacMillan, 1978.

Finney, Gail. "Ibsen and Feminism." *The Cambridge Companion to Ibsen*. Ed. James McFarlane. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon, 1970.

Gerland, Oliver W., III. "The Lacanian Imaginary in Ibsen's *Pillars of Society* and *The Wild Duck*." *Comparative Drama*, 24.4 (1990-91) 34-2-62.

- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Gray, Ronald. *Ibsen: A Dissenting View*. London: Cambridge UP, 1977.
- Hemmer, Bjorn. "Ibsen and the Crisis of Individual Freedom: Nora Helmer versus Rebekka Gamvik" *Contemporary Approaches to Ibsen*. Vol. 7. Eds. Bjorn Hemmer and Vigdis Ystad. Oslo: Norwegian UP, 1990.
- . "Ibsen and the realistic problem drama?" *The Cambridge Companion to Ibsen*. Ed. James McFarlane. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Ibsen, Henrik. *Hundrearsutgave Henrik Ibsens Samlede Verker*. Eds. Francis Bull, Halvdan Koht, and Didrik Amp Seip. 21 vols. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1928-57.
- . *Henrik Ibsen: The Complete Major Prose Plays*. Trans. Rolf Fjelde. 1965; New York: Farrar, Straus, Giroux, 1978.
- . *The Oxford Ibsen*. Vols. 4-5. Trans. and ed. James McFarlane. London: Oxford UP, 1961 and 1963.
- Johnston, Brian. *The Ibsen Cycle: The Design of the Plays from Pillars of Society to When we Dead Awaken*. Boston: Twayne, 1975.
- . *Text and Supertext in Ibsen's Drama* University Park: Pennsylvania State UP, 1989.
- Kiberd, Declan. *Men and Feminism in Modern Literature*. London: MacMillan, 1985.
- Koht, Hairdan. *Henrik Ibsen: Ett diktarliv. Andre Boken 1866-1906*. Oslo: Aschehoug, 1929.
- . *The Life of Ibsen*. New York: Benjamin Blom, 1971.
- Konrad, Linn. "Father's Sins and Mother's Guilt: Dramatic Responses to Darwin: Drama, Sex and Politics: Themes in Drama. Vol. 7. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge UP, 1985: 137-49.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.
- . *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Alan Sheridan. 1978; New York: Norton, 1981.
- Lyons, Charles R. *Henrik Ibsen: The Divided Consciousness*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1972.

McFarlane, James. *Ibsen and Meaning: Studies, Essays & Prefaces 1953-87*. Norwich: Norvik Press, 1989.

--. *The Cambridge Companion to Ibsen*. Ed. James McFarlane. Cambridge: Cambridge UP, 1994-.

Meyer, Michael. *Ibsen: A Biography*. Garden City, NY: Doubleday, 1971.

Northam, John. *Ibsen's Dramatic Method*. London: Faber & Faber, 1952.

Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. 1959. Eds. Charles Bally and Albert Sechehaye. Trans. Wade Baskin. New York: McGraw-Hill, 1966.

Shorter, Edward *The Making of the Modern Family*. New York: Basic Books, 1975.

Shideler, Ross. "Darwin, Weak Men, Strong Women and Ibsen's Pillars of Society." *Comparative Literature Studies* 34.3 (1997): 242-75.

Templeton, Joan. "Of This Time, of This Place: Mrs. Alving's Ghosts and the Shape of the Tragedy?" *PMLA* 101.1 (1986): 57-68.

--. "The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen?" *PMLA* 104. 1 (1989) 284-0.

~~~~~

By Ross Shideler; University of California, Los Angeles

---

Copyright of Scandinavian Studies is the property of Society for the Advancement of Scandinavian Study. The copyright in an individual article may be maintained by the author in certain cases. Content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.

Source: *Scandinavian Studies*, Summer97, Vol. 69 Issue 3, p277, 19p  
Item: 180541