

## Overkommenteringens faldgrube

“Jeg må! Jeg må; så byder mig en  
stemme i sjælens dyb, – og jeg må følge  
den. Kraft ejer jeg, og mod til noget  
bedre, til noget højere, end dette liv.”

Catilina i Henrik Ibsen: *Catilina* (1850)

“Han graver efter guld med grådigt sind  
og jubler over hver en regnorm, han har  
fundet!”

Faust om Wagner i Johann Wolfgang  
von Goethe: *Faust* (1808, da. 1959)

Hvis målsætningen er, at kommentaren skal fylde mere end den tekst, som skal kommenteres, må målsætningen siges at være opfyldt, når det gælder kommentar-bindet til Henrik Ibsens breve 1844-71, hvilket vil sige *Henrik Ibsens skrifter* XII (2005), som foreligger i to tykke bind. Mens brevudgivelsen er foretaget af Christian Janss, Ståle Dingstad, Stine Brenna Taugbøl og Ellen Nessheim Wiger, så er det uklart, hvem der har skrevet kommentarerne, eftersom der blot bliver oplyst, at det redaktionelle arbejde er udført af Narve Fulsås, der er anført som hovedredaktør for brevbindene, Ståle Dingstad og Vigdis Ystad. Nogle eksempler kan tjene til illustration af den fristelse til overkommentering, der forekommer hinsides enhver form for proportion, hvilket kan skyldes den manglende tradition for kritiske udgaver af norske klas-

sikere, som er affødt af den fortløbende sprogforvirring.

Til vennen Poul Lieungh skriver Henrik Johan Ibsen (1828-1906) i brev af 20. maj 1844 fra Grimstad:

Hedevall er vel allerede reist, og han vil vist blive fornøiet, idetmindste er jeg meget vel tilfreds og har aldrig angret at jeg er kommen hid, da Reimann er meget god imod mig, og gjør alt muligt, for at opvække Lyst hos mig til Apotheket, da denne i Begyndelsen ikke var synderlig stor.

Kommentaren benytter lejligheden til en længere ekskursion om fornavnet, som bliver afsluttet med en gisning.

Hedevall er Poul Lieunghs bror og sønn av Elias Lieungh. Han var døpt 20. juni 1828 med navnene Hedevald Ording, og ble som konfirmant i 1843 innskrevet som Hedevall Ording Lieungh. Folketellingen 1865 har Hedewal. Navnet har ingen belegg før 1828, og tilkomsthistorien er ukjent. Det at faren var skipskaptein, kan indikere utenlandsk påvirkning.

Som eksempel på forklaring af ord kan et uddrag af Henrik Ibsens brev til Hanna Stenersen alias Johanne Christine Stenersen (1828-1904) af 6. oktober 184[4] tjene:

I hele Sommer har jeg glædet mig til, at jeg skulde komme hjem til Din Confirmation; men det kan ikke blive noget af, da her fortiden er meget at bestille, og Reimann har just ikke synderlig Lyst til at gjøre noget selv; jeg kan saaledes ikke mundtlig aflægge Dig min Lykønskning til denne Dag; hvortil vistnok ogsaa Du ligesaavel som de fleste andre Smaapiger længes efter, for det er jo saa moersomt at være voxen – idetmindste synes man saaledes her.

I stedet for at oplyse, hvem Hanna Stenersen er, herunder Henrik Ibsens forbindelse, bliver det fastslået, at hun blev konfirmeret i Vestre Porsgrunn 13. oktober 1844, hvorefter aflægge bliver forklaret: “avlegge, fremføre”, mens saaledes får denne forklaring: “så, oftest svarende til (trykksterkt) pronomen *det* (NRO I A 1 b)”. Med disse ordforklaringer opstår spørgsmålet: hvem forestiller redak-

tionskomitéen for *Henrik Ibsens skrifter*, der består af Vigdis Ystad, Daniel Apollon, Thoralf Berg, Christian Janss, Jon Gunnar Jørgensen, Tone Modalsli og Asbjørn Aarseth, indgår i målgruppen?

Hvad der også optager plads er det forhold, at kommentaren ofte fortsætter langt ud over det tidspunkt, som brevet umiddelbart giver anledning til. Som eksempel kan anføres Henrik Ibsens brev af 7. december 1846 til Grimstads byfoged Johan Caspar Preus (1786-1862), hvori han efter først at have fremført forskellige udflugter og forsøg på retfærdiggørelse anerkender faderskabet til Hans Jacob Hendrichssen Birkedalen.

Opfordret af Deres Velbaarenhed til at erklære om jeg vedgaar eller nægter at være Fader til et af Pigen Else Sophie Jensdatter Birkedalen født Drengbarn, som i Daaben den 25<sup>de</sup> October sidstleden er kaldet Hans Jacob, maa jeg herved ærbødigst meddele, at jeg ikke, uagtet Pigens Samqvem ogsaa med andre Mandspersoner paa den vedkommende Tid, bestemt tør fralægge mig bemeldte Paternitet, da jeg desværre med hende har plejet legemlig Omgang, hvortil hendes fristende Adfærd og samtidige Tjeneste med mig hos Apotheker Reimann i lige Grad gav Anledning.

Det giver naturligvis anledning til en længere kommentar, der fortsætter således:

Ved resolusjon av 18. desember 1846 ble Ibsen pålagt å yte et årligt bidrag på åtte spesidaler til barnets femte år, syv spesidaler til dets tiende og seks spesidaler til dets femtende år, innbetalt kvartalsvis. Da Ibsen forlot Grimstad, var han à jour med sine bidrag, men han fikk store problemer i Kristiania, der det blev gjennomført flere utpantningsforretninger, og der han, da det ikke var noe å inndrive, ble pålagt tvangsarbeid for å opptjene utestående beløp. Ibsen fikk henstand og greide på ny å komme à jour etter at han fikk stillingen ved Det norske Theater i Bergen fra oktober 1851. Likevel var han også senere ofte på etterskudd med innbetalingene og fikk tilsendt flere krav fra lensmannen i Vestre Moland før oppfostringssaken var endelig oppgjort og avslutet i 1862 (Dahl 2001, 83-107).

I et længere brev til vennen Ole Carelius Schulerud (1827-59) af 15. oktober 1849 har Henrik Ibsen en tilføjelse, der lyder således: "P. S. Gjør mig den Tjeneste at offre mit sidste Brev til Luerne, jeg ærgrer mig over at vide det i dine Hænder!" Og det giver anledning til følgende forklaring: "Luerne] ilden, flammerne". Igen giver denne oplysning in casu oversættelse anledning til at spørge: hvem er kommentaren egentlig henvendt til, ja skrevet for? At Henrik Ibsen ikke ønsker, at Ole Carelius Schulerud skal skjule hans sidste brev i sin hjemmestrikkede lue, turde være indlysende selv for norske nordmænd fra Norge. I brev til kong Oscar I af 12. juli 1850 ansøger Henrik Ibsen om gebyr-fritagelse i forbindelse med aflæggelse af eksamen artium, idet han bl.a. skriver: "I Henhold til vedlagte Legitimation for min Uformuenhed, vover jeg derfor, underdanigst at ansøge om, naadigst at fritages for at erlægge det ved Forordningen af 7<sup>de</sup> November 1809 § 108 bestemte Gebyhr." Og det afføder følgende ordforklaring: "Gebyhr] gebyr, avgift, av ty. *Gebühr* (L. Meyer 1844 *Gebyrer*)". Også Uformuenhed forekommer det nødvendigt at forklare, hvilket sker på denne måde: "mangel på formue; det å være uten penger". Herefter skulle intet være overladt til de interesserede læsers fantasier, som redaktionskomitéen sandsynligvis formoder må være en by i Rusland. I forbindelse med tilmelding til examen artium i Kristiania skriver Henrik Ibsen 28. juli 1850 til Collegium academicum: "Undertegnede opgiver herved at have læst 12<sup>e</sup> Bog af Homers Iliade, som Æquivalent for hvad jeg i min oprindelige Anmeldelse har angivet forlidt." Kommentaren hertil lyder: "Når Ibsen ikke velger tiende sang av Iliaden, men tolvte, har det rimeligvis sammenheng med at tiende sang var på 579 verslinjer, mens den tolvte var på bare 471", hvorefter Æquivalent bliver forklaret, så selv de indfødte får mulighed for at forstå det: "noe som er likeverdige med noe annet, av samme verdi (L. Meyer 1844)". Udsagnet forlidt afføder denne ordkommentar: "for lite. Molbech skiller mellom *lidet* som adjektivisk form og *lidet* eller *lidt* som adverbial. NRO (A 1 og 2 a) regner derimot *litt* også som

adjektivisk form (f.eks. “stort tykkes lidt” i *Peer Gynt*).”

I forbindelse med at Henrik Ibsen af bestyrelsen for Det norske Theater i Bergen får tre måneders rejsestipendium på 200 speciedaler, hvorunder han skal besøge udenlandske teatre i København, Berlin, Dresden og Hamburg, skal han ifølge sin instruks bl.a. undersøge, om “der for billig Penge kan erholdes moderne Orchester Musik, ligegyldigt om det er brugte Exemplarer.” Herom skriver Henrik Ibsen 16<sup>de</sup> maj 1852 til teaterbestyrelsen:

Ved Skuespiller Sichlaus Hjælp haaber jeg at kunne skaffe en Deel brugte Musicalier; jeg er imidlertid i denne Sag i nogen Uvished, da jeg er saagodtsom ganske ubekjendt med, hvad Theatret allerede besidder, og jeg saaledes let kan være udsat for at paaføre Samme unødvendige Udgivter; hvis jeg derfor kunde erholde en Fortegnelse over hvad jeg af Musik *ikke* maa kjøbe, saa vilde det være mig meget kjært.

Samtidig med at enhver form for oplysning om Sichlau glimrer ved sit fravær, bliver “brugte Musicalier” forklaret således: “trykte eller skrevne noter”, hvilket vil sige noder. I samme brev hedder det videre:

Med Hensyn til Repertoiret have vi været meget heldige. Vi have saaledes seet Hamlet, samt flere af Schakspeares Stykker, ligeledes af Holbergs, – samt “Naar Damer føre Krig”, En Søndag paa Amager, Slægtninge, o. fl: – At vi forresten gjøre os bekj-endte med Alt, hvad der kan have kunstnerisk Interesse, følger af sig selv.

Uheldige orddelinger, hvoraf der forekommer en del, demonstrerer korrekturlæsningens niveau. Hvordan norsk nationalisme, ja imperialismen kan manifestere sig de mest uventede steder kan kommentaren til “Naar Damer føre Krig” illustrere: “tittelen på den norske oversættelsen av *Bataille de dames ou Un duel en amour* [1851], et lystspill i tre akter av Eugène Scribe og [Ernest-Wilfried] Legouvé, oversatt av Poul Chievitz.” Hvordan den danske forfatter Poul Chievitz (1817-54), der var en flittig teateroversætter og -bearbej-

der, skulle have oversat et fransk lystspil til norsk melder historien desværre ikke noget om. Mon ikke han blot har holdt sig til originalsproget, hvorefter skuespillet er opført på Det kongelige Theater under titlen *Kvindens Vaaben eller En Kamp i Kærlighed* (1852), mens det på Det norske Theater i Bergen er opført under titlen *Naar Damer føre Krig* (1852). Samme brev fra 1852 slutter således:

Med H. C. Andersen er jeg bleven bekendt; han raader mig meget til, fra Dresden af at gjøre en Tour til Wien for at see Burg-Theatret; maaskee kommer han paa samme Tid til at opholde sig der, og vil da veilede mig, hvis ikke, saa vil forhaabentlig Professor Dahls Assistance kunne udrette det Samme.

Kommentaren hertil lyder således:

**Burg-Theatret**] i Wien, grunnlagt af Maria Teresia i 1741. På 1800-tallet var det den førende tyske scene. Som teatersjef 1849-67 anla Heinrich Laube et naturlig og ordbetont spill ut fra ensemblespill og en omhyggelig bearbejdet regi. På en reise til Italia i 1846 besøkte H. C. Andersen Burgtheatret, og under et opphold i Wien i 1854 fikk han fribillett til teatret (Gjelten 1982, 64).

At kommentaren tilsyneladende er henvendt til læsere i afsides beliggende fjeldbygder, hvor der hverken er adgang til teaterforestillinger eller ordbøger, fremgår af følgende kommentarer:

**Abonnement**] forhåndsbestilling av billetter i forbindelse med teater, konserter o.l. (abonnementsbilletter), som gir adgang til teateret i et visst tidsrom[.]

**Abonnementsforestillinger**] forestillinger der abonnementsbilletter er gyldige, jf. forrige kommenter[.]

**Parterret**] tilskuerplasser bak parkett i teater, de bakerste tilskuerplassene på gulvet[.]

Til bestyrelsen for Det norske Theater i Bergen skriver Henrik Ibsen 30. maj 1852 bl.a.:

I mit forrige Brev anbefalede jeg Skuespiller Sichlau, som Commissionær i musikalske Anliggender; af flere Grunde har jeg imidlertid

senere truffet et andet Arrangement, og vedlægger Kapelmusikus Lanzkys Adresse, til hvem Bestyrelsen vil kunne henvende sig.

Det giver anledning til følgende kommentarer, der af og til forekommer at være en fornærmelse mod den intelligente læser:

**Skuespiller Sichlau]** Carl Nicolai Jensen Sichlau og hans hustru, sanger og skuespillerinne Emilie Sichlau, f. Larsen, hadde i lengre tid arbeidet i Norge (Sandfeld 1971).

**Commissionær i musikalske Anliggender]** *kommissjonær*. Person som er betrodd et verv eller har fått fullmakt til å gjøre noe på andres vegne (særlig kjøpe eller selge noe som mellommann for en annen) (NRO). Forslaget har her gått ut på å gi skuespiller Sichlau i oppdrag å kjøpe inn noter for Det norske Theater i Bergen.

**Kapelmusikus]** musiker som er medlem av et (særlig teater- eller restaurant-) orkester[.]

**Lanzkys Adresse]** sannsynligvis Johan Traugott Lanzky, fagottist og kgl. kapellmusikus (far til musikeren Axel Waldemar Lanzky). Ibsen har først fått kontakt med skuespiller Sichlau, men har nå funnet ut at musikeren Lanzky er en bedre kontakt.

Til bestyrelsen for Det norske Theater i Bergen skriver Henrik Ibsen i brev af 2. juni 1852: "Af "Kvindens Vaaben" har jeg anskaffet Høedts Oversættelse, da den vort Theater besidder er slet, og saaledes ikke bør benyttes." Det giver anledning til et par kommentarer, der er fyldt med gentagelser:

**Høedts Oversættelse]** F. L. Høedt stod for oversættelsen av *Kvindens Vaaben* som ble benyttet på Det kongelige Theater i København (Aumont & Collin 1896-1900, b. 2, 496).

**Den vort Theater besidder er slet]** Poul Chievitz stod for den norske oversættelsen av Eugène Scribes *Bataille de dames ou Un duel en amour* som bar tittelen *Naar Damer føre Krig*, og som ble benyttet ved Det norske Theater i Bergen ved oppførelsen 14. april og 24. oktober 1852 (Gatland 2000, 7-8). Ibsen ville bruke F. L. Høedts oversættelse med tittelen *Kvindens Vaaben*, og fikk etter hvert gjennomslag for det. Stykket ble oppført i Høedts oversættelse på Det norske Theater i Bergen 29. oktober 1854 og 8. oktober 1856 (Gatland 2000, 13, 17).

Mens Frederik Ludvig Høedt (1820-85) er biograferet i afsnittet “Omtalte personer” har man bevidst udeladt Poul Chievitz, fordi han ikke bliver direkte nævnt i nogen af brevene. Læserne kan derfor forledes til at tro, at der må være tale om en norsk oversætter.

Disse eksempler, der let vil kunne mangedobles, kan tjene til illustration af en lang række problemer, der her blot er blevet antydnet. I Christian Janss’ “Tekstkritisk redegjørelse”, som indleder *Henrik Ibsens skrifter* XII (2005), hvilket vil sige Brev 1844-71, bliver spørgsmålet: “Hva er et brev?” besvaret således:

I HIS har vi anlagt et praktisk perspektiv som forsøger å forene den alminnelige oppfatning av hva et brev er – en skriftlig og personlig adressert meddelelse, oftest sendt med posten – med en videre definisjon. Med en funksjonsbestemmelse som grunnlag har vi arbeidet ut fra følgende definisjon:

I HIS forstås brev som en adressert, skriftlig meddelelse.

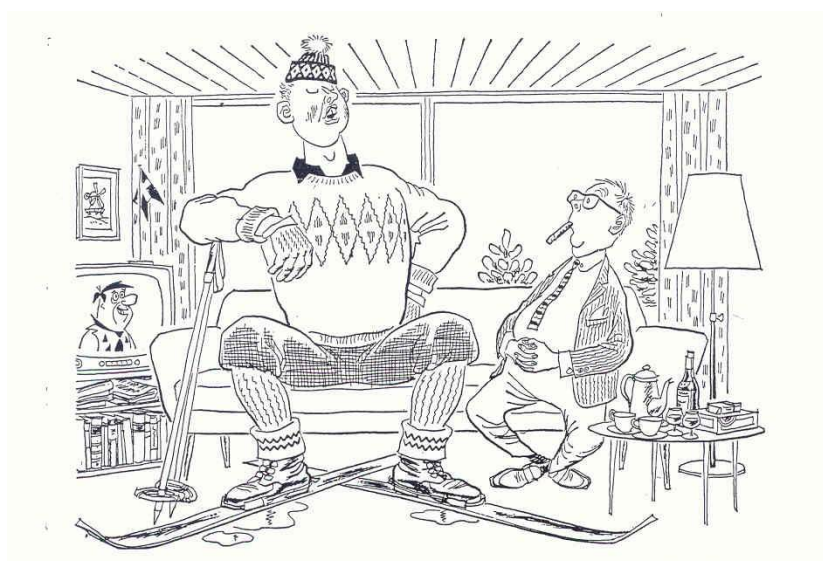
Med “adressert” forstås det at henvendelsen retter seg mot en eller flere bestemte mottagere, hva enten disse representerer seg selv eller institusjoner. Videre innebærer det at brevet er en formidlet, skriftlig henvendelse som har som funksjon å opprette kontakt som ikke kan oppnås direkte og umiddelbart. Noen av følgende kjennetegn bør foreligge: adressat, datering, tiltale, slutthilsen, signatur. Hva angår kravet om fysisk avstand mellom avsender og mottager, er vi bevisst vage, fordi for eksempel et visittkort med brevfunksjon kan ha blitt overrakt direkte. Hva angår medium, er vi likeledes bevisst upresise: Et signert fotografi (med kortere eller lengre hilsen) kan også ha hatt brevfunksjon. (7)

Når Christian Janss har valgt at redegøre for, hvad der akademisk set skal forstås ved et brev på en sådan måde, at almindelige læsere på forhånd bliver frakoblet, sker det formodentlig i et fortvivlet forsøg på at bringe den tekstkritiske udgave af *Henrik Ibsens skrifter* på faglig omgangshøjde med den danske og svenske tradition for editionsfilologi, der på grund af den systematiske fornorskning af norske klassikere glimrer ved sit fravær.

Et mindreværds kompleks kan ofte føre til en ubehagelig form



for selvhævdelse, hvilket Bo Bojesen (1923-2006) har et skarpt blik for (jf. Hans Hertel: "Kom til Norge, min far", i *Bo Bojesen og den store verden 1945-96*, 1996 74-75). Gennem en stræben efter overlegenhed forsøger Christian Janss og konsorter at kompensere for den tydeligvis stærke følelse af fagligt mindreværd. Derfor forekommer det også vanskeligt at indrømme, at Henrik Ibsen skrev på originalsproget, hvorfor Christian Janss griber til en eufemisme: "Ordvalg, ortografi, tegnsetting og grammatikk i Ibsens brev er i hovedsak i samsvar med offisiell norsk i samtiden, det vil si i tråd med danske normer" (20). Et par sider længere fremme forsøger Christian Janss at råde bod på fortalelsen, idet han fastslår: "Ibsens fortrolighet med norsk er udiskutabel, og moderne utgivere må derfor utvise stor forsiktighet ved inngrep" (22).



“Uten å skryte tør jeg nok sige, at mindreværdskomplekset vort er det største i verden!” (*Politiken* 7.2.1963)

[Her efter: Hans Hertel, *Bo Bojesen og den store verden 1945-96*, 1996.]

At norske nordmærd fra Norge ikke bryder sig om, at fremmede trænger ind på, hvad de opfatter som deres enemærker, fremgår med al tydelighed af Christian Janss' redegørelse for de forskellige tekstkritiske brevudgaver, hvor det om nyere udgivelser hedder:

Etter Ankers arbeid er ca. 100 brev kommet til (fra hele Ibsens levetid). En del av dem er publisert i aviser. 71 brev er publisert i *Edda* 1998 ved Philip E. Larson og Bo Elbrønd-Bek. Samlingen inneholder også noen brev publisert av Anker og HU, og brevene var for øvrig kjent før de ble publisert i *Edda*. (26)

Samtidig med at Christian Janss redegør for Henrik Ibsens håndskriftændring fra højre- til venstrehældende, hvilket indtræffer i 40-års alderen, efterlyser han en årsagsforklaring.

Ibsen endret skriften fra høyrehellende til den karakteristiske venstrehellende stilen i løpet av høsten 1867. Alt mens Ibsen levde var man interessert i denne endringen. Sophie Møller fikk skriftprøver av Ibsen, og skrev i 1894 en liten artikkel om endringen (Møller [1894]). Det er ikke holdepunkter i brevmaterialet for å si noe om årsaken. (15)

Endelig hedder det: "Brevet til Bjørnson 9. og 10. desember har svakt ventrehellende, nærmest rett skrift. Skriften i disse brevene fra 1867 er til dels omhyggelig, og burde være særlig interessant for studiet av Ibsens håndskrift" (16). I betragtning af de forskningsmidler, der er blevet afsat til udgivelsen af Henrik Ibsens skrifter, forekommer det mærkeligt, at redaktionskomitéen ikke har ladet en grafolog undersøge håndskriften, hvilket bl.a. ville kunne forklare ændringen (jf. Annelise Garde: *H. C. Andersen og hans kreds. En haandskriftstudie* I-II, 1967).

I en bemærkelsesværdig lang indledning til brevkomentarene redegør Narve Fulsås ikke blot for kommenteringsprincipperne men karakteriserer også Henrik Ibsen som brevskriver, hvortil kommer lange ekskurser om brevgenren og det litterære felt, som Henrik Ibsen indskriver sig i. Under generelle sagkommentarer finder læseren en historisk redegørelse for kommunikationsforhold,

herunder postvæsenets utvikling. En generell fremstilling af pengevæsenet munder langt om længe ud i en redegørelse for Henrik Ibsens økonomiske forhold, hvilket traditionelt hører hjemme i en biografisk fremstilling. Eftersom aviser og tidsskrifter spiller en vigtig rolle i Henrik Ibsens liv og karriere, benytter Narve Fulsås lejligheden til en historisk sagfremstilling af samtidens aviser og tidsskrifter, hvorefter han går over til at redegøre for den skandinaviske teatersituation. Som eksempel på den holdning, der danner baggrund for fremstillingen, skal blot et enkelt eksempel anføres til illustration:

Den første som gjorde forsøk på å etablere et fast, profesjonelt, offentlig norsk teater, var svensken Johan Peter Strömberg (1773-1834), første gang i 1810 og deretter i en nyreist teaterbygning som ble åpnet i 1827. Han ble møtt med skepsis, fikk økonomiske problemer og måtte snart gi opp. Strömberg var uheldig i sine velmente forsøk på å bruke norsk språk og norske skuespillere, og det ble snart engasjert danske aktører. Den oppfatning festet seg at norsk tale, herunder også overklassens talespråk, ikke egnet seg som scenespråk, og dermed ble norsk teater underlagt danskspråklig hegemoni i en generasjon. (44)

Efter først at have fremmanet dette spøgelse, der tydeligvis skatter til den fantasmatiske myte om 400-årsnatten, hvilket ufrivilligt afslører den fortsatte usikkerhed i forbindelse med den nationale identitetsfølelse, fortsætter Narve Fulsås fortællingen om norsk teater, idet han fremstiller en kontrastfortælling, der tjener til aflivning af det fremmanede spøgelse:

Ønsket om å opprette en nasjonal scene ble først en realitet i Bergen. Der stilte byens berømte fiolinvirtuos Ole Bull seg i spissen for *Det norske Theater*, som ble åpnet 2. januar 1850 og var i virksomhet til 1863. Teateret fikk først og fremst betydning ved å vise at norske skuespillere kunne være fullt på høyde med danske, og flere av teaterets krefter, som Johannes og Louise Brun, Lucie Wolf o.a., skulle komme til å bli blant landets fremste. Grunnlaget ble også lagt for at norsk i en avslepen bergensk variant kom til å bli oppfattet som

spesielt velegnet for teaterscenen. (44)

I omtalen af de første danske opførelser af Henrik Ibsens dramaer i Danmark fastslår Narve Fulsås indledningsvis: “I skandinavisk sammenheng lå Kristiania uansett i teaterperiferien, først og fremst i forhold til København” (46). Efter en historisk redegørelse for de københavnske teaterscener hedder det videre:

Ibsen ble første gang satt opp på dansk scene da Casino, under ledelse av M. W. Brun, i 1861 fremførte *Gildet paa Solbøng*. På Det kongelige Theater ble han regelmessig refusert av sensorene, Johan Ludvig Heiberg og Carsten Hauch, og det var først etter gjennombruddet som bokforfatter med *Brand* og *Peer Gynt* at han slapp til på den danske hovedscene. I 1870 satte Heibergs enke Johanne Luise Heiberg opp *De unges Forbund*, etter at en ny negativ innstilling fra Hauch var blitt overprøvd, og i 1871 fulgte hun opp med en kostbar oppsetning av *Kongs-emnerne*. (47)

Herom skriver historikeren Jens Engberg i *Til hver Mands Nytt. Historien om Det Kongelige Teaters historie 1722-1995* I-II (1995), hvortil Narve Fulsås har valgt ikke at henvise:

Efter Heibergs død i 1860 fortsatte digteren og dramatikerens Carsten Hauch til 1871 censuren helt i Heibergs ånd. I sin afvisning af Ibsens *Fru Inger til Østråt* skrev Hauch, at stykket ikke var uden talent og opfindsomhed, men tungt og temmelig klodset sammensat. Dertil kom, at intrigen var uklar, og at Ibsen fremstillede det danske styre i Norge som tyrannisk og undertrykkende, hvad ydermere måtte bidrage til en afvisning fra den danske nationalscenes side. Om Ibsens *Kongs-Emnerne* skrev Hauch, at der i stykket var spor af talent, men at opføre det, i det mindste i Danmark, anså han for umuligt: De større scener var som oftest aldeles formløse, det var, som om flere scener i hver enkelt af dem var brudt i stykker og kastet mellem hinanden. Om Ibsens sprog skrev Hauch, at det var endnu galere end hos andre norsk-norske nordmænd. (I 378)

Som forklaring på teaterstriden i Skandinavien fremfører Narve Fulsås følgende:

Alle skandinaviske land opplevde teaterstrid i 1850-årene, men det er karakteristisk at mens den norske teaterstriden fikk en nasjonalpolitisk karakter, hadde den i nabolandene et renere estetisk preg. Teatertradisjonen var imidlertid i alle land preget av en estetisk idealisme og et harmoniserende skjønnhetsideal, noe som både hos teatersjef Johan Ludvig Heiberg i Danmark og teaterkritiker Marcus J. Monrad i Norge var hegeliansk begrunnet (Linneberg 1992, 73-80). (48)

Efter en ekskurs om den stiliserede spillestil og den nye gasbelysning på teaterscenen hedder det videre:

Det er karakteristisk for Ibsens egne stykker at de helt fra begynnelsen støtte an mot den idealis-tiske estetikken; de ble kritisert for å mangle idealitet og opphøyet forsoning. [...] Som dramatisk forfatter fikk Ibsen oppført nesten alle stykkene han skrev i denne perioden – unn-takene er *Catilina* og *Kjærlighedens Komædie*. Alt i alt ble Ibsen-stykker fremført 78 ganger i Norge før han forlot landet i 1864, og det var bare to sesonger han ikke stod på plakaten (Anonym 1999). (849)

På denne baggrund forekommer det ifølge Narve Fulsås selvindlysende, at Henrik Ibsen både som profet og poet har været anerkendt i sit fædreland, hvorfor det bevidste valg af udlændighed forekommer forkert og uretfærdigt – mod de trofaste norske nordmænd i Norge! At Henrik Ibsen ikke havde planer om at vende tilbage til Norge fremgår af flere breve, hvilket ikke bliver kommenteret. I et brev til Magdalene Thoresen (1819-1903) fra den 15. oktober 1867 lykønsker han hende på det hjerteligste med datteren Sara Thoresens giftermål, hvorefter han skriver:

Det glæder mig oprigtigt for hendes Skyld at hun faar sit Hjem i Kjøbenhavn; for de norske Livsforholde tror jeg ikke at hun var særligt anlagt, og ligger heri nogen Forklejnelse, saa rammer den Forholdene og ikke hende. – Jeg begriber mangegange ikke hvorledes Du holder ud deroppe! Livet deroppe, saaledes som det nu staar for mig har noget ubeskrivelig kjedende ved sig; det kjeder Aanden ud af ens Væsen, kjeder Dygtigheden ud af ens Vilje; det er det forbandede ved de smaa Forholde, at de gjør Sjælene smaa.

Til Bjørnstjerne Martinius Bjørnson (1832-1910) skriver Henrik Ibsen fra Rom den 28. december 1867 om, hvor han planlægger at opholde sig, hvilket heller ikke bliver kommenteret:

Det er muligt at jeg tager till Norditalien, till Sommeren, og hvor vi tillbringer næste Vinter ved jeg ikke; jeg ved kun at det ikke bliver i Norge. Skulde jeg vende hjem nu, saa vilde et af to ske: enten vilde jeg inden en Maaned have gjort mig alle Mennesker till Fiender derhjemme, eller jeg vilde smutte ind igjen under allehaande Forklædninger og blive en Løgn baade for mig selv og for andre.

At der langt fra er tale om en øjeblikbestemt modvilje mod at vende tilbage til Norge fremgår med al tydelighed af Henrik Ibsens brev af 10. februar 1869 til Peter Friedrich Siebold (1827-1911), der bliver den første oversætter af *Brand* (1866) til tysk. Men grunden til den iboende ideosynkrasi undlader kommentatorerne diskret at kommentere, hvorfor følgende udsagn, der bidrager til forklaring af hans eksiltilværelse, fremstår ukommenteret: "I Christiania mødes vi neppe till Sommeren. Jeg agter ikke saa snart at vende tilbage till Hjemmet, hvor jeg finder det for koldt i alle Ordets Betydninger."

I forbindelse med at Narve Fulsås fremhæver Bergens betydning på Kristianias bekostning skriver han følgende:

Den var den største eksporthavn for norske fiskevarer, med forretningskontakter til hele Europa, og havde på denne tid 25 000 innbyggere. Med sine hvidmalte trehus fra 1700-tallet og trange gater gav den et helt annet pittoresk inntrykk enn Kristiania. Byen hadde en musikkforening fra 1765 og et museum fra 1825, og den hadde fostret det største navn i den dansk-norske felleslitteraturen, Ludvig Holberg (1684-1754). Også på midten av 1800-tallet var landets fremste dikter, fremste maler og fremste musiker alle bergensere, men ingen av dem bodde lenger i hjembyen. (57)

Men Narve Fulsås forbiser fuldstændig, at Ludvig Holberg forlod Norge i foråret 1706, hvorefter han aldrig genså fædrelandet, hvilket han heller ikke havde noget ønske om. Senere norske udgaver af Ludvig Holbergs forfatterskab er følgelig alle fornorskede, fordi

han skrev de fleste af sine værker på dansk. Men forinden den systematiske fornorskning for alvor tog fart fungerede København efter dobbeltmonarkiets opløsning fortsat som Norges kulturelle hovedstad, hvilket Narve Fulsås får udtrykt på en sådan måde, at Gyldendals førerposition faktisk fremkommer takket være de norske forfattere. Denne omvendning til modsætningen fremstår på denne måde:

Når vi går fra teateret til bokmarkedet, blir paradoksene i den norske kulturelle situasjon tydelige, idet de forfattere som i 1850-årene hadde stått fremst i kampen for norsk teater og mot danskheten på Christiania Theater, Bjørnson og Ibsen, var de samme som i 1860-årene bidro avgjørende til å gjøre Gyldendal i København til Nordens ledende skjønnlitterære forlag. (52)

Bjørnstjerne Bjørnsons beslutning om at overgå til den danske forlægger Niels Frederik Vilhelm Hegel (1817-87) førte ligefrem til

et avgjørende vendepunkt både for norsk litteratur og for Gyldendal. Bjørnson ble Gyldendals fremste agitator i Norge, og han trakk med seg alle de kommende store: Ibsen, Jonas Lie, Alexander Kielland og Amalie Skram (52).

Efter en indstændig appel til Bjørnstjerne Bjørnson fra den førende danske kritiker Clemens Petersen (1834-1918), der i en samtidig pamflet blev kaldt "Kritikeren med Janushovedet", om at udgive sine bøger på Gyldendal, hvilket han bestemte sig for i maj 1860, hvorefter han aldrig vaklede i sin loyalitet til F. V. Hegel.

Det Hegel kunne yte, var ikke bare rause forskudd, han åpnede også for norske forfattere på det danske markedet, uten at de tapte noe på det norske. Det var nok kontroversielt at de fremste norske forfattere kom ut i København, men det var også et kvalitetsstempel. Og i Danmark var det lesende publikum åpent for norske forfattere, etter at deres egen litterære gullalder var på hell. Skriftspråket var jo det samme, bortset fra en del særnorske ord og noe avvikende rettskrivning." (53)

Når norske forfattere valgte at tilbyde F. V. Hegel deres værker, skyldtes det først og fremmest hans faglige dygtighed og menneskelige forståelse. Denne tilvækst af forfattere var til gavn for såvel Gyldendal som de pågældende forfattere, der fik en effektiv markedsføring af deres bøger i to lande. I forbindelse med Henrik Ibsens forslag om en ny udgave af *Kongs-Emnerne* (1864) havde F. V. Hegel afslået at trykke, fordi 1. oplag – ifølge Henrik Ibsen – på 1750 eksemplarer, som boghandler Johan Dahl (1807-77) i Kristiania havde udgivet, ikke var udsolgt. Herom skriver Henrik Ibsen til F. V. Hegel fra München den 22. september 1868:

At Tiden till et nyt Opplag endnu ikke er kommen, kunde jeg godt vide; thi det første Opplag var meget stort, og jeg er forvisset om, at hvad der deraf er solgt og udbredt, skylder jeg væsentlig Dem, der har skaffet mig et Forhold till det danske Publikum. Norge alene kan ikke underholde nogen Forfatter.

Den sidste sætning har kommentatorerne ligefrem fundet nødvendig at kommentere, hvilket sker således: “dvs. andelen bókjòbere blandt landets befolkning er ikke stor nok til å kunne livnære noen forfatter.” I forbindelse med markedsføringen af de norske forfattere forbiiser Narve Fulsås fuldstændigt, at F. V. Hegels største forlagsmæssige bedrift bestod i, at han blev forlægger for det moderne gennembruds førende forfattere som Georg og Edvard Brandes, Holger Drachmann, J. P. Jacobsen, Erik Skram og Henrik Pontoppidan, hvortil kom oversættelser af f.eks. Hippolyte Taine og Charles Darwin.

Som eksempel på, at F. V. Hegel tager sig af såvel store som små problemer kan Henrik Ibsens brev af 18. september 1867 anføres. I forbindelse med trykningen af *Peer Gynt* fremkommer Henrik Ibsen med følgende rettelser til listen over de handlende: “i stedet for To Tyve sættes *En Tyv og en Hæler*; samt dersom Navnet Trumpeterstraale skulde være skrevet paa Svensk (med å) saa forandres dette till dansk Skrivemaade.” Det giver ligefrem anledning til en længere sproghistorisk kommentar, hvori norsk nationalisme,



ja chauvinisme fejrer triumfer:

**Paa Svensk (med å) ... dansk Skrivemaade]** a med ring (opprinnelig en liten o skrevet over a-en), "bolle-å", forekom leilighetsvis i norsk helt fra 1500-tallet, men ble regnet for en svensk bokstav fordi den ble brukt i Gustav Vasas oversettelse til svensk av Det nye testamente i 1536. Den ble anbefalt på det nordiske rettskrivningsmøtet i Stockholm i 1869, der Ibsen deltok og Jakob Løkke var norsk sekretær og skrev den norske rapporten fra møtet. Ibsen tok i bruk *å* for *aa* i 1870. I offisiell rettskrivning ble den tillatt ifølge J. Aars' ordliste (som Kirkedepartementet fulgte som autoritet) i 1894 og ved rettskrivningsreformen i 1907, anbefalt i 1917, men obligatorisk først i 1938; i dansk i 1948 (jf. kort oversikt over å-ens historie i Vinje 1978, 160, note).

Hvad der efter Narve Fulsås' opfattelse gjorde Rom attraktiv for udlændinge var "inntrykket av at tiden hadde stoppet opp" (58). Som reaktion mod den franske revolution 1848 reagerede pave Pius IX (1792-1878, pave 1846-78) ved

å sette alt inn på å forsvare Kirkestaten som en ren kirkestat og beskytte byen mot all moderne innflytelse. Kirken fastslo blant annet dogmerne om pavens ufeilbarlighet *ex cathedra* (når han taler offisielt) og om Marias ubesmittede unnfangelse (58f).

Eftersom forestillingen om jomfru Marias ubesmittede unnfangelse faktisk har været herskende i den katolske troslære siden det 15. århundrede, kan Pius IXs formelle dogmatisering i 1854 næppe fortolkes som det fældende udslag af en moderniseringsfjendtlig anskuelse eller indstilling, der skulle være fremkaldt, ja forstærket af frykten for følgerne af den franske revolution. Hvad der forekommer langt mere interessant end fremvisningen af Narve Fulsås' religiøse fordomme er fremstillingen af det skandinaviske miljø, som Henrik Ibsen kom til at indgå i.

Skandinavene utgjorde en av flere kolonier av utlendinger i Roma. Danskene var i flertall, frem til 1840 med billedhuggeren Bertel

Thorvaldsen som sentrum. H. C. Andersen kom dit i 1833, og romanen *Improvisatoren* (1835) bygger blant annet på minner fra Roma-oppholdet. Det var gjennom lengre tid bygget opp skandinaviske boksamlinger, og den svenske maleren Egron [Sellif] Lundgren hadde tatt initiativ til å opprette en hjelpekasse for skandinaver i økonomisk nød. Fra midten av 1850-årene var det også etablert en fast, ukentlig møtedag, og alt dette ledet til opprettelsen av *Den Skandinaviske Forening* i 1860, med egne lokaler i Palazzo Correa, som hadde Augustus' mausoleum i "bakgården". Med sitt bibliotek, sine skandinaviske aviser, sin funksjon som postkontor og sine møter og fester var foreningen den faste ramme rundt skandinavenes liv da Ibsen kom til Roma (Eriksen 1997, 18-21). Lokalene var ikke imponerende; Vilhelm Bergsøe taler om foreningens "tarvelige Sale" og ditto møblement. Bergsøe opplyser at det vinteren 1867 var 100 skandinaver i Roma, men ikke alle oppsøkte foreningen regelmessig. Kvinner hadde dessuten bare adgang på lørdagsaftener (Bergsøe 1877, 327-28, 511), og Ibsen skal ha blitt meget oppbragt over et svensk par som prøvde å trosse forbudet ved at kvinnen kledde seg ut som mann. Hun ble imidlertid avslørt (Knudtzon 1929, 166-70). (59)

Men fremstillingen af kønsrolleskiftet, der ikke fremgår af brev-materialet men som provokerer Henrik Ibsen, bliver ikke anvendt i en tolkningsmæssig sammenhæng, hvorfor den blot fremstår som en isoleret hændelse, der har karakter af anekdote. Tilsvarende hedder det om Dresden, der for Johann Gottfried Herder (1744-1803) fremstod som et "tysk Firenze":

Byen trakk til seg pensjonister fra hele Tyskland og tilreisende fra store deler av Europa. Utlendinger kom særlig på grunn av de mange museene og de mange utdanningsinstitusjonene, som var kjent for sin høye standard. En annen forfatter som ventet på sitt europeiske gjennombrudd, Fjodor Dostojevskij (1821-81), bodde der samtidig med Ibsen fra høsten 1869 til sommeren 1871. (60)

Eftersom de to forfattere aldrig får forbindelse med hinanden, fremstår opplysningen som fullstendig irrelevant, ja overflødig. Endelig avslutter Narve Fulsås innledningen med en historisk rede-

gørelse for Slesvig-spørgsmålet og Tysklands samling, som danner baggrund for en lang række breve fra Henrik Ibsens side, hvilket imidlertid ikke bliver ekspliciteret.

I betragtning af hvad Narve Fulsås og konsorter har fundet nødvendigt at kommentere, forekommer det ligefrem mærkeligt, at den interesserede læser slet ikke bliver oplyst om den idémæssige baggrund for den bemærkelsesværdige fremhævelse af den dramatiske kunst på de andre kunstarters bekostning, som Henrik Ibsen fremfører i ansøgning af 6. august 1860 til Karl XV (f. 1826, konge 1859-72) om økonomisk støtte til en seks-måneders dannelsesrejse til en række europæiske hovedbyer for at studere skuespilkunst,

der jo ifølge sin Natur er Enheden af alle de øvrige Kunstformer. Erfaringer fra alle andre civiliserede Lande har desuden tilstrækkelig godtgjort, at den dramatiske Kunst til alle Tider, hvori den har været dyrket, har, i højere Grad end nogen anden Kunststart, aabenbaret sig som en væsentlig Faktor i Folkeopdragelsen, en Kjendsgerning, der har sin saare nærliggende Forklaringsgrund i denne Kunsts inderligere og langt mere umiddelbare Forhold til Virkeligheden, altsaa i dens større Forstaaelighed og i dens lettere og mere udbredte Tilgjængelighed for det hele Folk.