

IBSENBIBLIOTEKET

PRINSIPPER OG INTENSJONER s. 2-8

FORSLAG TIL UTFYLLENDE TEMA I BYGG OG UTSTILLINGER s. 9-45

Utarbeidet av
Jon Nygaard, Benedikte Berntzen og Anette Storli Andersen

Versjon: mai 2019

INTENSJONER OG PRINSIPPER FOR BYGGET

Skien skal forvalte et viktig ikon

Ibsen er en av de aller største merkevarene Norge har. Stykkene hans er kjent og spilt over hele verden. Det er en merkevare som er positiv – om enn litt kjedelig, men først og fremst er Ibsen en norsk merkevare som lever sitt eget liv ute i verden. Viktigere enn at Ibsen er en norsk forfatter som er kjent i utlandet, er det at Ibsen er en forfatter som er blitt en del av verdens felles kulturelle arv. Ibsen er en forfatter som er tilpasset og blitt en del av kulturen i en rekke ulike land – også i navnet. Henrik Ibsen er ikke bare Henrik Ibsen, han er blant andre også Henry Gibson i England, Enrico Ibsen i Italia og Yibusheng i Kina. Ibsen er fra Skien, han er norsk, men som Peer Gynt er han også verdensborger.

Folk over hele verden har møtt navnet Ibsen og utdrag av hans verk i sitt skolepensum i engelsk eller litteratur. De har fått vite at han er «det moderne dramas far» og at han, etter Shakespeare, er den dramatiker som er blitt spilt mest på teatrene over hele verden. Ibsens verk studeres ved de fleste universiteter og høyskoler. De tema og konflikter Ibsen presenterte, oppfattes i dag som viktige innlegg i kvinnekamp, religionskamp og miljøkamp. Ibsens verk oppleves som spesielt aktuelle i land som gjennomgår radikale endringer eller står overfor store utfordringer.

Ibsen er et kulturelt ikon, men ikonet Ibsen vil ikke alene kunne trekke publikum til Ibsenbiblioteket. Ibsenbiblioteket må også i seg selv være en internasjonal attraksjon der både arkitekturen og innholdet er klart forankret i Skien og byens historie og Ibsens liv, verk og resepsjonshistorie.

Ironien, det tvetydige og mangetydige

I Ibsenbiblioteket skal alle besøkende – uansett alder og hvor hen i verden de kommer fra – få en enestående opplevelse. Det skal være en inngang til Ibsen for dem som ikke kan noe eller bare har hørt om Ibsen. De som allerede kjenner Ibsen, skal kunne kjenne igjen ”sin” Ibsen, men samtidig skal de forundres over at kunstneren Ibsen er så mye, mye mer enn de noen gang har tenkt på.

Ironien og tvetydigheten er viktige grunner til at Ibsens drama har fortsatt å «leve». Ironien og tvetydigheten er også viktige grunner til at Ibsen er blitt oppfattet som en gåtefull sfinks, en som stilte spørsmål, men som ikke ga noen svar. Han understreket selv at hans oppgave var å skildre mennesker og menneskeskjebner. Han presenterte en konflikt, men ingen løsning. Derfor er det fortsatt åpent hva Ibsen selv mente og det finnes en rekke mulige fortolkninger av karakterene og konfliktene. Det er denne gjennomgående flertydigheten som gjør at Ibsens dramaer kan leses om og om igjen og at man hver gang oppdager noe nytt, at dramaene gjenoppdages av stadig nye generasjoner og fortsatt kan tolkes på nye måter, leses på andre språk i andre land og på helt andre kontinenter enn de opprinnelig ble skrevet for.

Det tvetydige og mangetydige hindrer fortolkningene fra å harmoniseres og lukkes. Det er derfor ønskelig at det tvetydige og mangetydige skal være det grunnleggende uttrykket både i bygget og attraksjonene i Ibsenbiblioteket.

Ibsenbiblioteket skal bidra til økt stolthet over byen Skien og byens identitet

Ibsenbiblioteket skal være et viktig bidrag i utviklingen av den framtidige byen Skien, være med på å gjøre Skien til et attraktivt reisemål og å utvikle byen som en Ibsen-by til glede for både innbyggere og tilreisende.

I stilene Ibsen skrev i Grimstad i årene etter at han hadde forlatt Skien, drøftet han ulike spørsmål knyttet til hvilken betydning kunnskap om fortiden kunne ha for samtid og framtid. Perspektivene Ibsen ga på forholdet mellom fortid og samtid kan også sees som relevante for målet om at Ibsenbiblioteket skal bidra til økt stolthet over byen Skien og byens identitet.

Det er bare gjennom påvirkningen fra fortidens tradisjoner fra slekt til slekt at det kan utvikle seg en felles identitet og bevissthet, hevdet Ibsen. Det er bare gjennom minnene om fortiden at vi kan forstå nåtid og utvikle en framtid. Et folk uten minner om fortiden, har ikke noe grunnlag å bygge en framtid på. Minnet om fordums storhet vil derimot gi etterkommerne en utfordring og inspirasjon til å ikke svekke fortidens glans. I anerkjennelsen av den betydningen forfedrenes minner har, ligger det ifølge Ibsen også en forpliktelse til å vedlikeholde dem. Dette skal ikke bare skje gjennom synlige minnesmerker, men må også skje gjennom å ta opp og videreføre fortidens tanker og visjoner. Det er ved hele tiden å utvikle og foredle det man har mottatt at etterkommerne med rette hedrer de slektene og personene som har overlevert dem fortidens rike arv.

Utfordringen i dag er ikke så ulik den situasjonen Ibsen beskrev. Arven etter Ibsen skal ikke markeres med minnesmerker og blind hyllest og beundring, men gjennom aktiv videreføring.

Ibsenbiblioteket skal gjennom bibliotekets samlinger, innbyggjerservice, turistkontor og et Ibsen-formidlingssenter forvalte og knytte sammen en omfattende kunnskap om byen Skien og byens historie. Det er et mål at Ibsenbiblioteket inspirerer Skiens innbyggere til å sette seg inn i og videreføre Skiens historie og arven fra Ibsen og hans verk som en del av denne historien.

Visjon

Ibsenbiblioteket skal gi besøksattraksjon for byens befolkning og for besøkende regionalt, nasjonalt og internasjonalt. Nøkkelen for besøksattraksjon er opplevelser, det å oppleve noe unikt, noe med kvalitet, noe spesielt, noe med wow-faktor.

For alle – også for dem som ikke oppsøker bygget - må Ibsenbiblioteket være en *must-see attraction* der både arkitektur og innhold er tydelig forankret i byen Skien og i Ibsens verk.

Ibsenbiblioteket må bli et markert bygg i byen Skien, men byen Skien må også bli en markert del av bygget. Bygget må synes i byen – og byen må synes i bygget.

Samspeillet mellom utvendig og innvendig blir derfor viktig i bygget. Det må ha kvaliteter som gjør at opplevelsen av at ingenting er statisk og endelig erfares, for eksempel med skiftende vær, årstider og lysforhold.

Bygget må være et sted der noe nytt skjer – og selv alltid være nytt. Det må stadig kunne vise nye lag og detaljer.

Det vertikale perspektivet, som er fremtredende i så mange av Ibsens dikt og dramaer, står også sentralt i Ibsens skildring av barndomsminnene fra Skien sentrum. Ett av hans sterkeste minner fra barndommen var at barnepike tok ham med opp i tårnet i Skiens kirke, der det angivelig bodde en sort puddelhund med glodrøde øyne. Ibsen husker at han så ned på hattepullen til folk som gikk over torvet og kunne se inn i bakgården til huset der han bodde – før han hørte morens skrik da hun oppdaget ham der oppe i kirketårnet. Minnet om kirkens interiør skildres også ved hjelp av det vertikale perspektivet. Han husker «en hvid, diger, sværlemmet engel, som til hverdags svæved høyt oppe under hvælvingen med en skål i henderne, men som om søndagen daled sagtelig ned iblandt os når der skulde døbes børn». De vertikale kontrastene mellom å stige opp til de høyeste tinder – og å falle ned fra de store høyder, som Peer Gynt på reinsdyrbukken eller byggmester Solness' fall fra tårnet, er sentrale i Ibsens verk.

Ibsens beskrivelser av rom åpner for store dimensjoner. Utendørs strekker utsynet seg langt innover fjellvidda til fjerne rekker av snødekte fjell eller helt ut til åpent hav. Peer Gynt ser utover radene av snødekte fjelltopper i Rondane der de står som «Slot over Slot». Det horisontale perspektivet med fjellvidder som blåner bort i de uendelige dybder har ikke bare vært viktige dimensjoner i Ibsens diktning. I reiseskildringene han skrev etter samlerferden til Vestlandet, er det tydelig at han først følte frihet når han kom opp på snaufjellet som Sognefjellet og Ørskogfjellet og at de dype dalene og fjordene på Vestlandet var mørke og skremmende. Enda mer uhyggelige var de dype kjellerne, kryptene og gruvene.

Perspektivene, dimensjonene og lysvirkningene i Ibsens verk – de svimlende høydene, de skremmende dypene, de uendelige horisontene – og omvendt – det som omklamrer (som Bøygen) og lukker (som berget og gruvegangene) må Ibsenbiblioteket kunne uttrykke – og de besøkende kunne oppleve i bygget.

På samme måte som fjellet har den dobbelte funksjonen som både noe som åpner seg oppover og utover og som lukker og omklamrer innover og nedover, har også vannet og havet en tilsvarende dobbelthet. Havet både «skrømmer og drager». Både «havsens bund»

og «det iskolde sorte vand» rommer død, undergang, mørke og farlige krefter. Samtidig er havet noe som trekker og frigjør. Havet er Peers vei ut, det er Hedvigs bevis på at en stor verden finnes, og det er fruene fra havets egentlige opphav. Havet åpner opp tankene og gir utsyn og innsikt slik også høyfjellet gjør det hos Ibsen.

Både havet og fjellet inngår i beskrivelsene av det vertikale og det horisontale perspektivet som peker mot det grenseløse, og motet som skal til for å forsøke å nærme seg yttergrensene.

Bygget må både åpne seg for himmelen over og uendeligheten under. De vertikale og horisontale dimensjonene må bli tydelige og lyset og lysvirkningene må være viktige elementer i bygget.

Skien skal ta en ledende nasjonal og internasjonal posisjon som nyskapende formidler av Ibsen

Ibsen skal formidles til alle målgrupper, med et særlig fokus på barn og unge. Et hovedprinsipp for formidlingen ved Ibsenbiblioteket er at det skal være mulig å oppleve med alle sanser. Å kunne oppleve med flere sanser gir ikke bare et godt utgangspunkt for læring, men det er også en forutsetning for at Ibsenbiblioteket skal være et attraktivt besøkssted for besøkende med ulike funksjonsnedsettelser.

Formidlingen skal ha et særlig fokus på barn og unge. Dette omfatter også barn som ennå ikke kan lese. Den grunnleggende formidlingen kan derfor ikke skje gjennom tekst, men gjennom direkte og sanselige opplevelser. Formidlingen skal også være attraktiv for besøkende med ulike funksjonsnedsettelser. Det vil si at den også må være tilgjengelig for besøkende med nedsatt hørsel, syn og nedsatt bevegelsesfunksjon.

Dette innebærer at de fleste formidlingsmåtene eller læringsstrategiene, auditiv, visuell, taktil og kinestetisk, vil by på problemer og begrensninger for deler av publikum: Auditiv formidling vil kunne ekskludere besøkende med hørselstap. Visuell formidling vil kunne utelukke besøkende med synstap. Kinestetisk formidling vil kunne begrense deltakelsen til besøkende med nedsatt bevegelsesfunksjon.

Den eneste formidlingsmåten som ikke ekskluderer ulike grupper, er taktil formidling – å kunne ta og føle på. Den viktigste formidlingen må derfor i bokstavelig forstand være håndgripelig.

Det vil også være en måte å unngå det Ibsen selv kritiserte i hans samtid at den var blitt lysbildene, det kunstmessige håndverks tid og at teknikken i ordets trivielle betydning var det eneste som kunne vekke publikums begeistring. I stedet for å forsøke å overgå stadig nye tekniske løsninger, bør formidlingen gå motsatt vei og fjerne mest mulig og la alle som er vant til å se, lese og høre få en helt ny utfordring og en helt ny opplevelse når de må bruke andre sanser.

Ibsen skriver selv at det er "Bælmørke" når Peer Gynt møter Bøjgen – som er over alt – og ingen steder. Nede i gruvene er det mørkt, kaldt, vått og mulig å kjenne hammerslagene, malmen som synger, gjennom fingertuppene. På et mørkeloft er det mulig å føle kaniner, duer og ender – og å lukte høns og gamle juletrær. I bukkerittet må man ha følelsen av suget og fallet – uten selv å falle.

Opplevelser

Opplevelsene må forrykke den umiddelbare opplevelsen eller persepsjonen av omgivelsene og av hva som er virkelig. Et av de mange spørsmålene som gjentar seg i ulike former hos Ibsen er: er det du tror virkelig?

Keiser Julians erkjennelse, "Det, som er, det er ikke; og det, som ikke er, det er", må åpne for spørsmål om hvordan mennesker konstruerer sammenhenger som ikke nødvendigvis finnes. Og hvordan de derfor også blir lurt eller utfordret når de leser Ibsens verk.

Besøkende i alle aldre lærer gjennom handling, øvelse og ved at formidlingen stimulerer de besøkendes nysgjerrighet og behov for å ta på og utforske det de ser. Ibsenbiblioteket ønsker å arbeide for å bli et pilotprosjekt som humanistisk vitensenter.

Det må være et viktig mål for Ibsenbiblioteket at alle alltid skal oppleve og oppdage noe nytt og at Ibsenbiblioteket ikke bare er en attraksjon for første, men også for tusende gang. Dette kan skje ved at attraksjonene utvikles og endres, men først og fremst må det skje ved at de besøkendes egen opplevelse blir ny hver gang. På den måten kan Ibsenbiblioteket både være en inngang til Ibsen for dem som ikke kan noe om Ibsen – og samtidig kan de som tror og mener at de kan "alt" om Ibsen få en aha-opplevelse og se noe nytt de ikke hadde tenkt på eller sett før.

En viktig forutsetning for å oppnå at ingen skal gå uberørt fra Ibsenbiblioteket, men at alle skal oppleve noe nytt hver gang, er at attraksjonene utnytter mangetydigheten i Ibsens verk og at de besøkende selv kan velge forskjellige utfordringer og muligheter. Det finnes ingen fastlagt orden, men de besøkende må hver gang finne deres egen vei mellom attraksjonene slik at hvert besøk blir en ny og enestående opplevelse.

Formidlingen må derfor være slik at publikum blir med-diktende, oppdagende og undersøkende – og utnytter sin forestillingsevne. For å få til det, må voksne bli som barn, slik at de igjen kan leke; men barn, som kan leke, skal bli ettertenksomme.

De overordnede spørsmålene som opplevelsene i Ibsenbiblioteket må åpne for, er: Hvordan skaffer mennesker seg kunnskap – og hvordan kombinerer de kunnskap?

Ibsen bidro i sine verk til å stille spørsmål ved menneskers evne til å se, tenke og trekke konklusjoner. Vi er alltid allerede bundet av etablerte tankemønstre og regler.

Ibsen ga i et brev (17.02.1871) til den danske kritikeren Georg Brandes uttrykk for en kritisk relativitet lenge før relativitetsteorien. Ibsen mente at Brandes ikke måtte la seg skremme av ”hævdens ærværdighed”. Alle de strukturene som regulerte menneskenes tanker og vurderinger ville falle. Staten ville falle, all religion ville falle. Ingen ting har evigheten for seg. Vi er derfor ikke forpliktet til å holde fast ved noe, hevdet Ibsen – og la til: ”Hvem borger mig for at ikke 2 og 2 er fem oppe på Jupiter?”¹

Den grunnleggende tvilen til vedtatte grenser og sannheter er en gjenganger hos Ibsen. I et notat til *Fruen fra havet* (5. juni 1888) spør Ibsen om menneskene burde ha levd i luften eller på havet i stedet for på landjorden:

Er menneskets utviklingsvej forfejlet? Hvorfor er vi kommet til at tilhøre den tørre jord? Hvorfor ikke luften? Hvorfor ikke havet. Længselen efter at eje vinger. De ejendommelige drømme at man kan flyve og at man flyver uden at undres over det, – hvorledes tydes alt dette? – Havet skulle vi bemægtige os. Lægge vore byer svømmende på havet. Flytte de{n}m mod syd eller nord alt efter årstiden. Lære at tøjle stormene og vejret. Noget sådant lyksaligt vil komme. Og vi, – som ikke får være med! Ikke «opleve» det!

Attraksjonene

Publikum skal kunne bruke alle sanser og være aktive deltakere i sin egen oppdagelse og utforskning av Ibsen-relaterte emner. Tvetydighetene, paradoksene og de mange perspektivene som er knyttet til Ibsen som person og som kulturfenomen skal ikke nødvendigvis besvares, men utforskes.

Formidlingen i Ibsenbiblioteket skal ikke være som et konversasjonsleksikon som gir svar, men attraksjonene skal overskride det hverdagslige, ha mange lag, åpne for undring og oppfordre til å stille spørsmål ved alle vedtatte svar.

Samtidig er det viktig at publikum i utgangspunktet kan gjenkjenne viktige deler av det som formidles som ”deres eget”. Skal det være mulig å åpne for nye perspektiver, må de samtidig til en viss grad være bygget på det gamle. Skal publikum være medskapende, må de kunne skape ut fra det de kjenner og kunne oppdage perspektiver som de hadde glemt eller oversett, men som de husker eller aksepterer så snart de får øye på det – og som de skjønner at de ubevisst har hatt også før attraksjonene gjorde dem tydelige.

¹ Alle Ibsen-sitater er gjengitt etter Henrik Ibsens skrifter, www.ibsen.uio.no, der alle Ibsens skrifter er tilgjengelige.

Ibsen innførte et viktig skille mellom sannhet og virkelighet. Kunstens sannhet hadde ifølge Ibsen ingen sammenheng med den fotografiske likhet med virkeligheten. Kunstens sannhet var derimot avhengig av kunstens løftende eller foredlende kraft. Derfor er det verken relevant å se på om personene og handlingen i skuespillene ligner på virkeligheten – eller omvendt å hevde at ingen i virkeligheten ville ha gjort slik og slik.

Uansett hvor realistiske de kan se ut til å være, er ikke skuespillene til Ibsen og personene i skuespillene virkelige. Det er diktning, fri fantasi der handlingen er bygget på bestemte spilleregler. Verdien og sannheten er om man kan oppleve noe av det – at det kan bety noe for dem som leser tekstene. Det er dette forholdet som gjør det viktig at attraksjonene skal åpne for publikums tolkninger og opplevelser. Det er bare ved selv å være aktive fortolkere at de kan finne deres sannhet – og deres sannhet utelukker ikke at andre kan finne andre sannheter.

Ibsen stilte seg kritisk til å forholde seg til kunstverk som om de hadde én forhåndsdefinert mening. I stedet for å fremheve hva som er meningen i verket, skulle meningen ifølge Ibsen slynge seg skjult gjennom verket. På samme måte som Ibsen forutsatte at publikum var meddiktende og medskapende, skal attraksjonene i Ibsenbiblioteket åpne for fortsatt produksjon og fornyelse av kunnskaper og opplevelser av Ibsen og hans verk.

IBSENBIBLIOTEKET

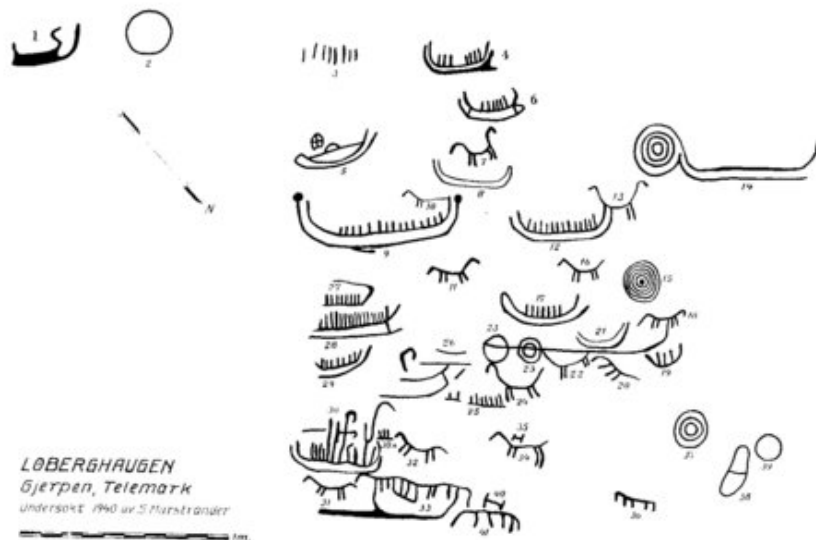
FORSLAG TIL UTFYLLENDE TEMA I BYGG OG
UTSTILLINGER

Versjon: mai 2019

utarbeidet av

Jon Nygaard, Benedikte Berntzen og Anette Storli Andersen

SKIEN – MAKTSENTRUM I FLERE TUSEN ÅR,
MØTEPLASS I MER ENN TUSEN ÅR



I området der byen Skien ble etablert er det registrert over 40 helleristningsfelt. Det viser at området har vært et kultsentrum og maktsentrum i flere tusen år. Dagsætta på Brattsberg var på 1100-tallet en av de mektigste i Norge.



Handelstorget i Skien er den eldste, fortsatt eksisterende markedsplassen vi kjenner i Norge. Handelstorget hadde vært møteplass mellom innland og utland i tusen år før Ibsen ble født. Dette ble markert med et jubileum i år 2000.



Fra det gamle Skien. Prinsensgate og Kirken

Fotografert av A. Kroghs bokhandel

Fotografi som viser utsikten ned Prinsensgate, i dag Henrik Ibsens gate, mot Skiens gamle kirke. Henrik Ibsen ble født i Stockmannsgården som lå ved Handelstorget, rett overfor kirken. Han ga i sine barndomsminner en detaljert beskrivelse av torget og kirken. Stockmannsgården er huset med ark på taket, nærmest torget og kirken.



Ved torget, bak kirken, lå latinskolen i Skien. Dette var da Ibsen ble født og i hans barndom den viktigste utdanningsinstitusjonen i Norge.



Den våren Ibsen ble født, ble både A.M. Schweigaard og P.A. Munch uteksaminert fra latinskolen i Skien.

De står nå, som universitetets "fedre", på hver sin sokkel foran hovedbygningen til Universitetet i Oslo.

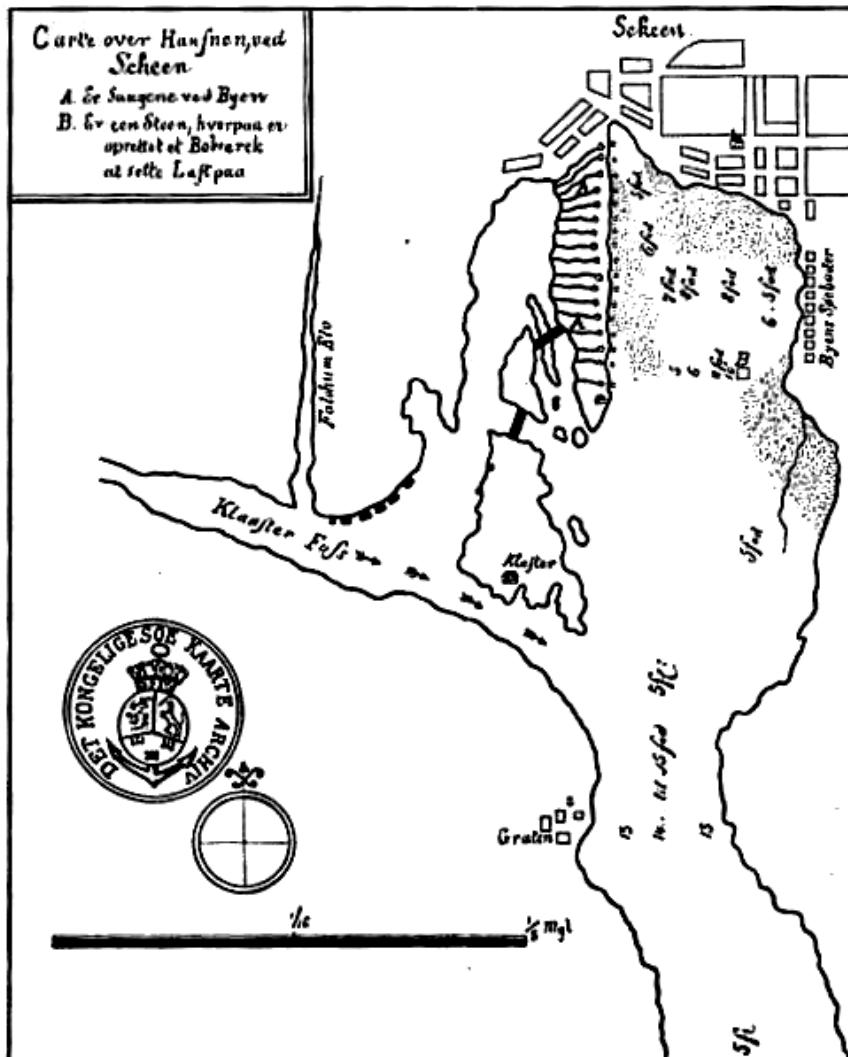
Grunnen til at Ibsens og flere andre viktige livsbaner krysset i Skien, var at byen gjennom flere hundre år hadde bygget opp en enestående rikdom og hadde trukket til seg viktige aktører i etableringen av Norge som moderne samfunn og kulturnasjon. Ibsen understreker derfor i barndomsminnene at mange ”højt dannede, velstående og ansete familjer boede den gang dels i byen, dels på store gårde i omegnen.” Skien i hans barndom var en ”overmåde livsglad og selskabelig by” og hjemme hadde de nesten alltid selskaper og besøkende. Denne selskapeligheten der ”baller, middagsselskaper og musikalske sammenkomster afløste hverandre både vinter og sommer i tæt rækkefølge” skyldtes at et ”nærmere eller fjernere slægtskab forbandt de fleste af disse familjer indbyrdes.”

Ibsen forteller også i andre sammenhenger at han både på morens og farens side var i slekt med nesten alle de rike og viktige patrisierfamiliene i Skien. Ibsens spesielle familiehistorie i Skien er en viktig bakgrunn både for å forstå Ibsen og Skien. Knappt noen byer i Norge har hatt en bedre beliggenhet enn Skien – med en trygg, godt beskyttet havn innerst i en fjord ved utløpet av et stort system av vann og elver i Telemark som strakte seg helt til høyfjellet på Hardangervidda. Det var dette transportsystemet som allerede for tusen år siden la grunnlaget for handel og håndverk i Skien, eksport av brynestein fra Eidsborg og garving og bearbeiding av reinsdyrskinn fra Hardangervidda.

Skien var den eneste av middelalderens byer i Norge som ikke ble grunnlagt av en konge, men som utelukkende hadde vokst fram gjennom handel og håndverk. Skien fikk byprivilegium i 1358, men det var først etter reformasjonen at byen og borgerskapet i byen virkelig vokste i velstand og betydning.

Reformasjonen åpnet for en industriell revolusjon i Skien. Kongen overtok med reformasjonen 1536/37 alle kirke- og klostergoods og allerede i 1538 kom de første bergmenn fra Sachsen for å utvikle gruvedrift i Norge. Deres utgangspunkt var Gimsø kloster i Skien som ble planlagt å bli Norges ”Falun”. 1539 ble den første jerngruva åpnet ved Skien og det la året etter grunnlaget for Fossum jernverk. Senere ble det også etablert andre jernverk ved Skien, i Ulefoss og Bolvik. Disse jernverkene skulle bli de viktigste våpensmiene i Danmark-Norge.

Den første som vi kjenner av Ibsens forfedre på morssiden i Skien, var en av de tyske bergmennene, Jørgen von Ansbach. Mens de andre bergmennene enten flyttet tilbake til Tyskland eller flyttet videre til andre gruver i Norge, ble Jørgen von Ansbach igjen i Skien og brukte kunnskapen sin til å sprengre renner i fjellryggen som skilte innlandsvassdraget som endte i Hjelle vannet fra havnivået i Brygge vannet. Dermed kunne den enorme fossekraften midt i byen utnyttes til å drive en serie av oppgangssager der tømmeret som kom inn fra innlandet i den ene enden kom ut som planker i den andre enden – der de kunne lastes direkte om bord i skip.



Det eldste kjente kart av Skien som viser alle rennene som er sprengt mellom Hjellevannet og Bryggevannet. Deretter Klosterøya med Klosteret og nederst Gråten (Griotmoen) som var lager- og eksportplass for brynestein. Øverst til høyre ligger byen Skien med handelstorget markert som et stort rektangel.

Samtidig med at Skien fikk en enestående produksjonskapasitet, åpnet det seg et nesten ubegrenset marked for tømmer og trelast i Nederlandene. De trengte både tømmer for å bygge diker og som fundament for de nye byene som ble etablert på den tørrlagte havbunnen – og de trengte plank for å bygge opp verdens største flåte som seilte på alle verdenshav fra det nordligste nord til det sørligste sør.

I beskrivelsen av Fru Inger til Østeraad tok Ibsen utgangspunkt i folkevisa om «Stolt Anne på Borgestad». Hovedpersonen i visa, brukseieren Anne Clausdatter, nedstammet i likhet med Ibsen selv fra Jürgen von Ansbach.

Fra verden til Skien

Ibsen hadde et ønske om å skrive en selvbiografi med tittelen *Fra Skien til Rom*, men forleggeren, Hegel, frarådet ham på det aller sterkeste å gjøre det. Hegels argument var at med en slik biografi kunne Ibsen bli stående i veien for lesernes muligheter til å fortolke verkene i seg selv. I dag er Ibsens verk blitt en del av verden og har fått et eget liv og fortolkning helt uavhengig av Ibsen som person. Ibsenbiblioteket må derfor ikke bare ha som mål å formidle en helt enestående suksesshistorie, hvordan Ibsen er blitt verdensdikter, men det må også kunne vende blikket tilbake fra verden og ta den verdensomspennende suksessen tilbake til utgangspunktet, Skien.

«Alle» vet at Ibsen er en av verdens mest spilte dramatikere. Problemet er at det er en størrelse det er vanskelig å begripe. Det er en nasjonal formidlingsoppgave å formidle de sammenhengene Ibsen inngår i og som opptre uavhengig av den materielle kulturarven som forvaltes av museer og arkiver. Det mangler en formidlingsinstitusjon som har som sin eneste oppgave å trekke opp de store sammenhengene Ibsen inngår i, de sammenhengene som kan gi et inntrykk av Ibsens betydning og hvorfor dikningen hans er blitt så betydningsfull i ulike land. Ibsenbiblioteket bør bli et formidlingssenter som har som sin oppgave å formidle de historiene om Ibsen som til enhver tid oppleves som relevante og som kan la samarbeidsinstitusjoner eller enkeltaktører i andre land komme til orde gjennom samarbeid om utstillinger om aktuelle tema. Det er behov for et formidlingssenter som setter eksisterende samlinger inn i utvidede sammenhenger og formidler bruken av Ibsen, for eksempel i propaganda, folkeopplysning, kommersielle- og politiske sammenhenger og som utgangspunkt for nye kunstverk.

Innenfor spesialistenes rammer er det blitt etablert flere viktige priser og nettverk som markerer Ibsen og Ibsens betydning. For teaterspesialister er det status og oppmerksomhet knyttet til The International Ibsen Award, Ibsen Scholarships, den nasjonale Ibsenprisen og de nasjonale Hedda-prisene. Hvert tredje år arrangeres den internasjonale Ibsenkonferansen for forskere. Utenom dette er Ibsen hvert år tema på ulike forskerkonferanser over hele verden. Senter for Ibsen-studier ved Universitetet i Oslo (UiO) samler og formidler kunnskap om Ibsen og Ibsenforskning til Ibsenforskere og bygger blant annet opp den internasjonale databasen over Ibsen-oppsetninger, IbsenStage. All denne kunnskapen må også organiseres og formidles til et bredere publikum. Det er ikke nok å fortelle at Ibsen er stor, men et stort publikum må også kunne oppleve storheten – i alle betydninger av ordet: De store dimensjonene i hans verk, den overveldende spredningen av hans verk til nesten alle land i verden – og den levende mottakelsen Ibsen akkurat nå har i et land vi kanskje ikke en gang har hørt om. Her må bygget og formidlingen i bygget vise dimensjonene i Ibsens verk. Kart og projeksjoner viser hvordan Ibsens verk har spredt seg fra land til land fra hans levetid og opp til i dag. Storskjermer viser direkteoverføring av teateroppsetninger av Ibsen eller andre Ibsen-arrangementer fra hele verden.

HVILKEN IBSEN?

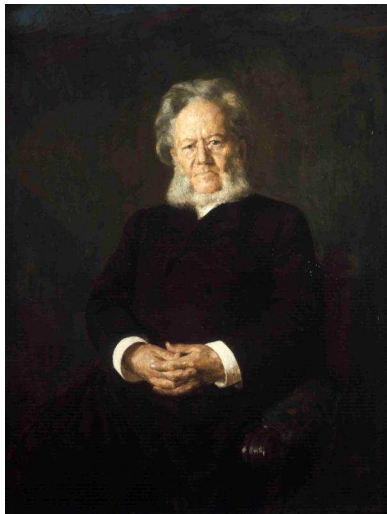


I 1895 malte Erik Werenskiold to portretter av Henrik Ibsen.

Til det ene maleriet kjenner vi to kulltegninger og til det andre ett.

På to av kulltegningene er Ibsen streng og alvorlig.

På en av kulltegningene smiler han lurt.



Det er ikke Ibsen med det lure smilet, men de to alvorlige versjonene av Ibsen som Werenskiöld legger til grunn for de to maleriene han lagde på grunnlag av kulltegningene. Det er det maleriet der Ibsen ser mest alvorlig ut og med kulde og snøfjell i bakgrunnen som henger i Nasjonalmuseet.

Ibsen var svært opptatt av sitt utseende og valgte bevisst å fremstå som alvorlig, tilknapet og sirlig antrukket.

Han sendte fotografier av seg selv som en systematisk del av etableringen av kontakter og kontaktnett. Han skrev korte dikt og hilsener i andre viktige personers minnebøker. Han fikk også et ganske omfattende, men nøye utplukket nettverk av brev-mottakere. Det vil si at han systematisk brukte alle sin tids presentasjons- og kommunikasjonsmuligheter på samme måte som man i dag kan gjøre via sosiale medier.

(Motsetnings)forholdet mellom Ibsen som menneske, kunstner og merkevare er et gjennomgående tema fra Ibsens egen tid og inn i vår egen samtid. Det inviterer også til metarefleksjon over hvordan vi forholder oss til og hvordan vi bruker Ibsen i Skien i dag.

En spesiell form for markedsføring var alle karikaturene og parodiene. Det virker som om Ibsen forsto at man karikerer eller parodierer ikke noen som er ukjent og at karikaturene og parodiene var med på befeste hans status som ”kjendis”.

Ibsen var allerede under sin første reise til København i 1852 ekstremt flink til å treffe de riktige og viktige personene – som H.C. Andersen, Johan Ludvig Heiberg og Johanne Louise Heiberg. Han var en ”hund” etter utmerkelser og ordener – og da Ibsen ble æresdoktor ved universitetet i Uppsala i 1877 lot han seg portrettere med ordenen han hadde fått av khediven av Egypt i forbindelse med åpningen av Suez-kanalen i 1869. Dette maleriet hadde han hengende foran seg på arbeidsrommet i Arbinsgate



Henrik Ibsen
malt av Julius
Kronberg,
München
1877.



Ibsen fotografes med spionkamera på Karl Johan i 1893 av Carl Størmer

Ibsen med frakk og paraply, stort, hvitt skjegg og flosshatt på vei til stambordet på Grand Café ble en attraksjon i byen da han flyttet tilbake til Christiania.



Ibsen og engelske turister. Olaf Krohn 1898.

Litteratur og arkitektur: «det er jo mit fag»

Ibsen og Ibsens verk er fortolket over en periode på 170 år, i ulike uttrykk og over hele verden. Det gir en utømmelig resepsjonshistorie å formidle fra. Ved at arkitekturen i Ibsenbiblioteket fortolker Ibsen eller Ibsens verk, blir også dette bygget en del av resepsjonshistorien.

Tanken om at det er en kobling mellom Ibsen og arkitektur er på ingen måte ny. Den ble etablert av Ibsen selv og er videreført av kunstnere og forskere. Ibsen skal selv ha sett på seg selv som arkitekt. Det var en gang, skriver biografen Halvdan Koht, at Erik Werenskiold traff Henrik Ibsen på gata i Oslo, mens Ibsen gikk og så nøye på noen nye hus:

Nå, De interesserer Dem for arkitektur?' sa Werenskiold. 'Ja, det er jo mitt eget fag,' svara Ibsen. Han såg på sine egne verk som byggverk." (HALVDAN KOHT: HENRIK IBSEN. EIT DIKTARLIV. II, 1954:257).

Mark Sandberg konkluderer i boka *Ibsen's houses* (2015) med at Ibsens svar til Werenskiold var langt mer enn en kjapp replikk. Sandberg hevder snarere at Ibsen brukte huset som sin viktigste kunstneriske uttrykksform.

Ibsens beskrivelse av forholdet mellom hus og mennesker er også lagt merke til utenfor litteraturen og litteraturvitenskapen. I prosjektet "Fire hus" ville arkitekt Beate Hølmebakk "gi næring til diskusjonen om hvorvidt arkitektur er et uttrykk for livsform". Hølmebakk fortolket Ibsens *Gengangere* og båndene mellom mor og barn i en utforming av et hus for en enslig mor med barn.

Metaforer og handling knyttet til arkitektur, bygging, riving, rom og hus står sentralt i Ibsens fortellermåte og kunstneriske produksjon. Sceneanvisningene beskriver husene og rommene og hvordan de romlige strukturene virker inn på karakterenes handlingsrom. Ibsens 50-årige karriere handlet i stor grad om å forbinde litteratur og arkitektur. Først som regi-instruktør og teatersjef i Bergen og Kristiania på 1850- og 1860-tallet, der han tegnet ned dekorasjonene og scenearrangementet i regibøkene og skapte de faktiske rommene karakterene skulle handle i - og senere som dramatisk forfatter.

Fortellermåten

Ibsens fortellermåte starter med å beskrive et rom eller sted – ofte svært detaljert – og så kommer en eller flere personer inn. Hvis personene allerede har vært i rommet eller på stedet, begynner de først å snakke etter en pause. Vi vet ikke hva personene hans tenker og mener, men kan bare lese hva de sier og gjør. Ibsen konsentrerer handlingen i tid og rom. Vi vet ikke hva som har hendt tidligere eller hender utenfor det rommet Ibsen beskriver. Vi får bare vite hva personene forteller om fortiden og om omgivelsene.

Denne tilbakeskuende (retrospektive) fortellerteknikken omfatter også detaljene i rommet og hva man kan se fra rommet eller stedet. Små detaljer i det som beskrives i rommet eller på stedet fremkaller minner eller det minner om fortiden. Portretter på veggene minner om faren

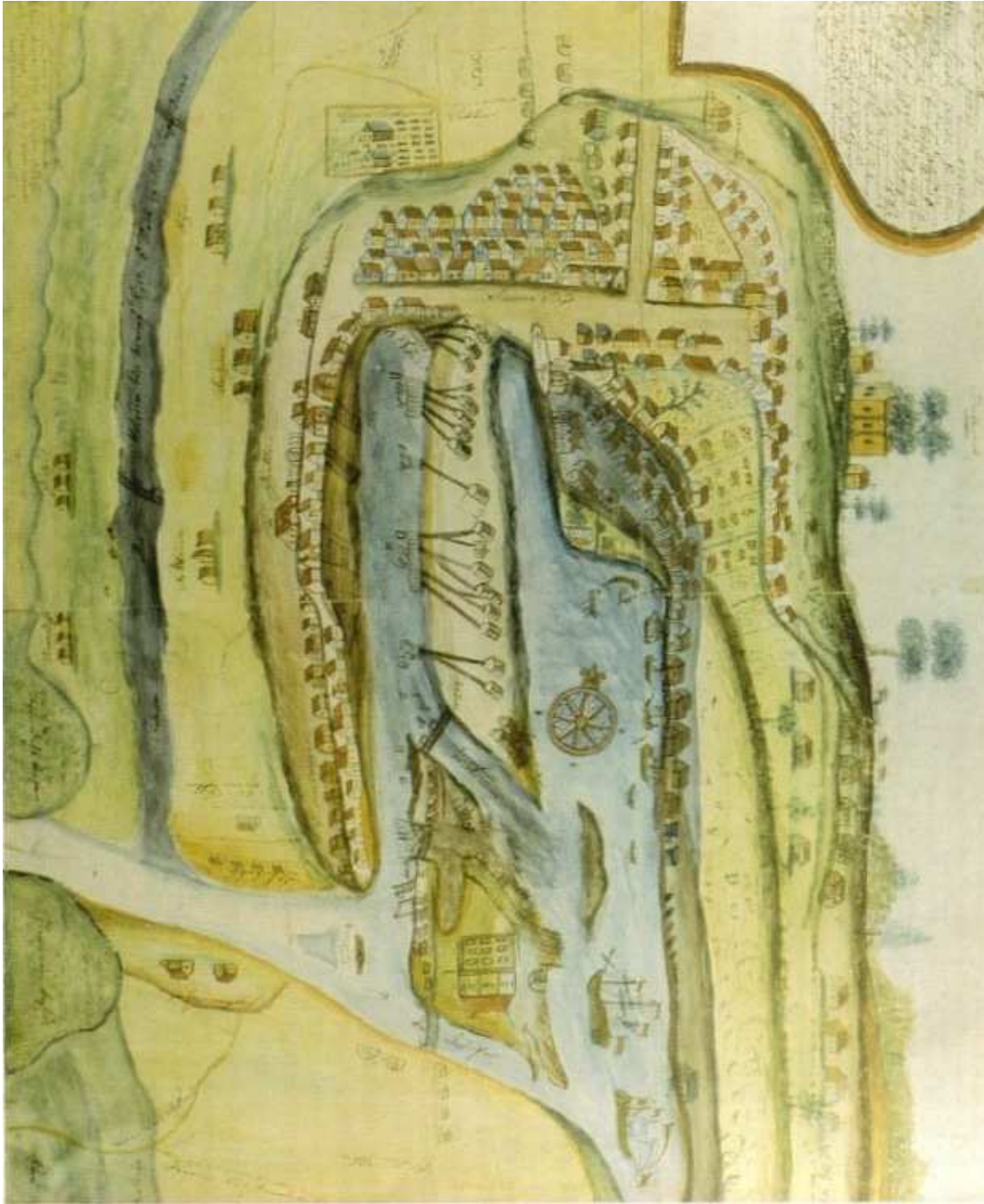
til Hedda Gabler eller forfedrene til Rosmer. Utsikten ned i dalen minner Brand om barndom. Eller noen man har fortrenget eller glemt dukker uventet opp i bakgrunnen – som i *Samfunnets støtter* – og setter handlingen i gang.

Innendørs er det ofte rom bak rom eller utsikt gjennom store vinduer til hage, gate og by:

Væggen i baggrunden er næsten helt af spejlglas med en åben dør ud til en bred havetrappe, hvorover er spændt et solsejl. Nedenfor trappen ses en del af haven, der indhegnes af et gitter med en liden indgangsport. Udenfor og langsmed gitteret løber en gade, der på den modsatte side er bebygget med små lysmalte træhuse. Det er sommer og varmt solskin. Enkelte mennesker går nu og da forbi henne i gaden; man standser og samtaler; der handles i en på hjørnet liggende krambod o. s. v.
(SAMFUNDETS STØTTER 1877)

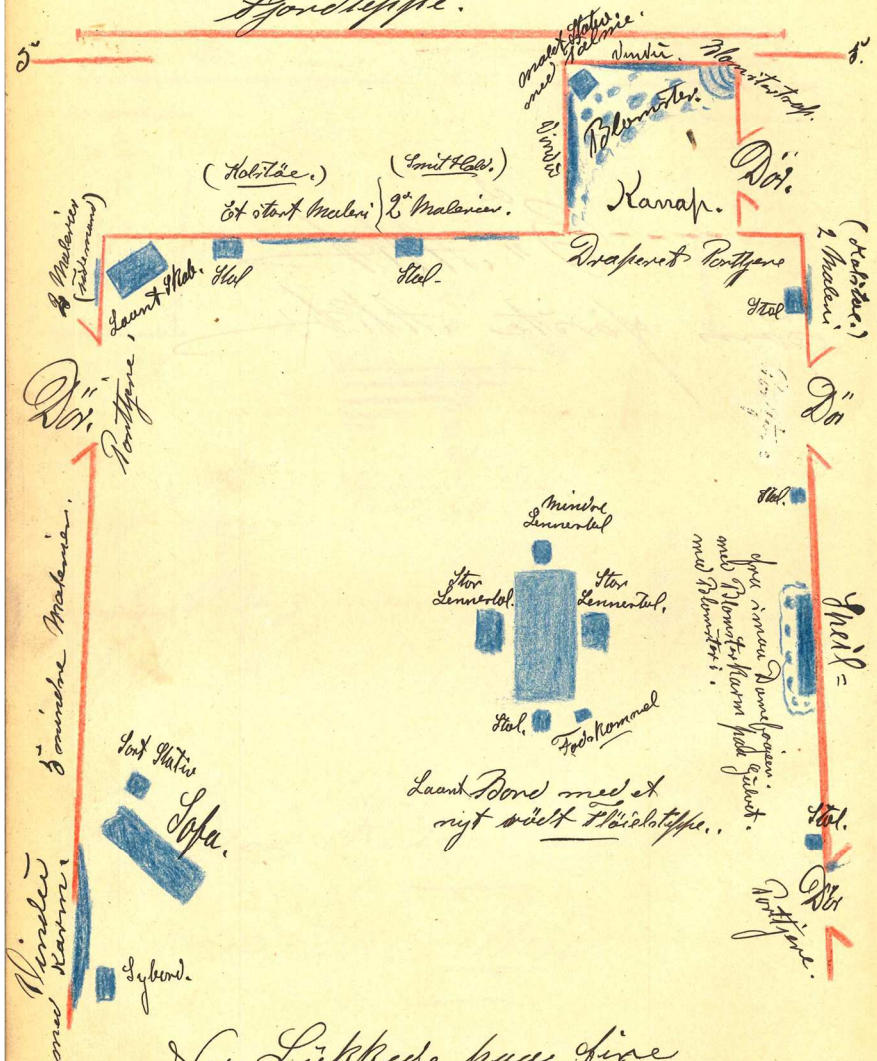
Det er innerst på mørkeloftet at Hedvig skyter seg i *Vildanden*, bak forhenget at Hedda Gabler skyter seg og bak vinduene i blomsterværelset at det evinnelige regnværet holder opp og solen skinner over snødekte fjell i *Gengangere*. Det spesielle med Ibsens beskrivelser av rommene og handlingene i rommene er at de ikke bare har dybde, men også bredde. Det som er til sidene – og ikke er direkte beskrevet av Ibsen – inkluderes i det personene sier og gjør. Ut til venstre kan man høre middagsselskapet i *Vildanden*, se at løvet et blitt gult i *Hedda Gabler* og personene kan se kloppen over Møllefossen i *Rosmersholm*. Til høyre kan fru Alving og pastor Manders høre at paret fra «Blomsterværelset» går igjen i *Gengangere*.

Rommene og stedene for handlingene i Ibsens skuespill er beskrevet ut fra et dobbelt perspektiv. Kombinasjonen av disse to perspektivene kan bare oppstå i lesernes fantasi og er bare mulig å oppfatte ved lesning. De er umiddelbart opplevd av leserne som om de er sett forfra – fra det horisontale perspektivet – som om de satt i en teatersal. Men rommene er gjerne også beskrevet fra det vertikale perspektivet. Dette perspektivet var det Ibsen hadde lært å bruke for å tegne ned dekorasjonene og scenearrangementet i regibøkene i Bergen. Dette perspektivet var det også teatrene fortsatt brukte for å arrangere scenerommet i oppføringene av dramaene i Ibsens samtid.



Et kart fra 1700-tallet viser Skien i det doble perspektivet både ovenfra og fra siden. Et slikt dobbelt perspektiv der man samtidig ser eller leser to forskjellige perspektiver, er karakteristisk for Ibsens forfatterskap.

21. Gjengangere i Fakten.
 Stående Dekoration.
 Tjendteppe.



Næse Likkede paa fine
 røde Fjeldinger =

Scenskisse til Irgens Hansens oppsetning av *Gengangere* på Den nationale Scene i Bergen i 1890.

Dramatikerens beskrivelse av barndomsbyen

På 1880-tallet arbeidet Ibsen med selvbiografien *Fra Skien til Rom* der de tidligste minnene fra barndomsbyen ble nedtegnet. Fortellermåten med den retrospektive teknikken og det dobbelte perspektivet fra dramaene er også fortellermåten i barndomsminnene.

Anslaget er i en nåtidig situasjon:

Dengang da gaderne i min fødeby Skien for en del år siden fik navne – eller kanskje de bare blev omdøbte – nød jeg den ære at få en gade opkaldt efter mig. Således har ialfald aviserne berettet, og jeg har hørt det samme af troværdige rejsende. Efter deres forklaring skulde denne gade strække sig fra torvet ned imod havnen eller «Muddringen». Men hvis dette opgivende er rigtigt, så skønner jeg ikke af hvilken grund gaden kom til at bære mit navn; thi jeg er ikke født i den gade og har aldrig boet der.

Så kan den egentlige fortellingen, den som ligger i fortid, starte. Beskrivelsen av Skien er dramatikerens beskrivelse av byrommet, sett fra hovedpersonens perspektiv, hjemme i Stockmanngården (i dag Meierikvartalets sørøstlige hjørne, mot Handelstorget). Som i dramaene beskriver han rommet fra det dobbelte perspektivet, hva som er til høyre og til venstre, hva som gir dybde, hva som gir det høyde, og hvordan opplevelsen av omgivelsene utenfor rommet gir stemning eller atmosfære:

Jeg er derimod født i en gård ved torvet, Stockmanns gård, som den dengang kaldtes. Denne gård lå lige imod kirkens forside med den høje trappe og det anselige tårn. Til højre for kirken stod byens gabestok og til venstre lå rådstuen med arrestrum og «dårekisten». Den fjerde side af torvet indtoges af latinskolen og borgerskolen. Kirken lå frit i midten. Dette prospekt var således den første vue over verden, som fremstillede sig for mine øjne. Altsammen arkitektur; intet grønt; intet landligt frilands-landskab. Men over dette firkantede rum af sten og træ fyldtes luften, så lang dagen var, af dæmpet drønnende sus fra Langefos og fra Klosterfossen og fra de mange andre faldende vande, og gennem fosseduren skar fra morgen til kveld noget, der ligned hvasse, snart hvinende, snart stønnende kvindeskrig. Det var de hundrede sagblade, som arbejdede ude ved fossene.

Etter at byrommet er beskrevet fra Stockmanngården skifter perspektivet, og kirken, torget og gårdsrommet i Stockmanngården beskrives fra det vertikale perspektivet:

Men denne samme tårnslug havde for mig, dengang jeg var barn, noget særlig mærkværdigt derved at det var oppe i den jeg modtog det første bevidste og blivende indtryk. Min barnepige bar mig nemlig en dag op i tårnet og lod mig få sidde ude i den åbne slug, fastholdt bagfra, naturligvis, af hendes trofaste arme. Jeg mindes tydeligt hvorledes det slog mig at jeg kunde se folk ned på hattepullene; jeg så ned i vore egne stuer, så vindueskarmene, så gardinerne, så min moder stå dernede i et af vinduerne; ja, jeg kunde se over hustaget og ned i gårdsrummet, hvor vor brune hest stod bunden ved staldøren og visped med halen. På staldvæggen husker jeg der hang et blankt blikspand. Men så blev der rend og stimmel og vinken op dernede i vor gadedør og pigen trev mig ilsomt væk og skyndte sig ned med mig. Resten mindes jeg ikke; men siden fortalte de ofte at min moder havde fåt øje på mig oppe i tårnsluggen, at hun havde skreget, at hun var besvimet, som man dengang brugte, og at hun siden, da hun fik mig igen, havde grædt og havde kysset og klappet mig. Som gut gik jeg sidenefter aldrig over torvet uden at jeg så op til tårnsluggen. Jeg syntes at den slug ligesom særligt vedkom mig og kirkepoddelen.

Luftslott med grunnmur

Lyden og energien eller kraften i Skien var også tema i et brev den den aldrende Ibsen skrev til den unge venninnen Hildur Andersen (1895).

Skien skulde du ha' set noget mere av og hørt noget mere av også. For Skien er de stormende, susende, og sydende vandede by. Over hele byen er der likesom sang i luften fra alle fossene. Saaledes staaer det ialfald for mig i erindringen. Jeg er ikke for ingenting født i fossedurens by.

I brevvekslingen med Hildur Andersen lekte Ibsen med metaforer fra *Bygmester Solness* (1892). Hildur Andersen får rollen som Hilde Wangel og Ibsen undertegner et av brevene med "Din, din bygmester" (1893). Sangen i luften, som han beskriver fra Skien by, finnes også i *Bygmester Solness*, der Hilde Wangel hører sang i luften når den høyderedde bygmesteren med svimmel samvittighet klatrer opp i toppen av tårnene sine for å bekranse dem.

Hilde Wangel og bygmester Solness bestemte seg for at de i fremtiden ville bygge det aller deiligste som finnes. Luftslott – med grunnmur.

Horisontalt og vertikalt som eksistensielle dimensjoner

På samme måte som viktige steder og hendelser skjer utenfor, bakenfor eller til side for dørene og gardinene i den borgerlige stuen, gir Ibsen også gjennom dialogen en opplevelse av at det som virkelig betyr noe er skjult bak noe annet. Muligheten for at det skjulte avdekkes kan både trekke og skremme. Ellida i *Fruen fra havet* (1888) har en dragende lengsel vekk fra den lunkne og slappe fjorden og ut mot det åpne havet, samtidig som hun både lengter etter og frykter for den fremmede. Peer Gynt skreller og skreller forgjeves i forsøket på å finne fram til det laget i løken der han finner sitt egentlige jeg, den store avgjørelsen om Peers liv og død venter alltid bak neste korsvei, og Rondeslottet er der, men forsvinner foran øynene på ham:

Mellem Ronderne. Solnedgang. Skinnende Snetoppe rundt om.

PEER GYNT kommer yr og forvildet

Slot over Slot sig bygger!

Hej, for en skinnende Port!

Staa! Vil du staa! Det rygger

længer og længere bort!

[...]

Det er noe eller noen utenfor, bakenfor og bortenfor. Noe eller noen man aner at er der, utenfor synsvidde og kontroll, men som kan slå inn med stor kraft: en engelsk korvett, bøyg, et brev i brevkassen, en gammel kjæreste eller en bror man trodde var på den andre siden av havet for godt. I *Når vi døde vågner* (1899) ligger det en skjult sannhet bak ansiktene til Rubeks skulpturer. Men den er det bare billedhuggeren selv som er i stand til å se:

PROFESSOR RUBEK

Det er alligevel ikke rene *portrætbyster*, siger jeg dig.

FRU MAJA

Hvad er det da for noget?

PROFESSOR RUBEK

Der ligger noget fordægtigt, noget fordulgt, indenfor og bagenfor de bysterne, – noget lønligt, som ikke menneskene kan sé –

FRU MAJA

Så?

PROFESSOR RUBEK *afgørende*

Bare *jeg* kan sé det. Og det morer mig så inderligt. – Udenpå er det denne «slående lighed», som det heder, og som folk står og gaber så forbauset på – (*sænker stemmen*) – men i sin dybeste grund er det agtværdige, hæderlige hestefjæs og énvise æselsnuder og slukørede, lavpandede hundeskaller og mæskede svinehoder, – og slappe, brutale studekontrafejer også iblandt –

FRU MAJA *lige gyldig*

– alle de kære husdyr altså.

Inga-Stina Ewbank har tolket bipersonene som den horisontale dimensjonen av liv og sammenhenger som støter sammen med hovedpersonenes vertikale kurs (Inga-Stina Ewbank, «Henrik Ibsen: National Language and International Drama», 1988).

Den vertikale aksene er den dominerende hos Ibsen, og den er virksom gjennom hele forfatterskapet. I diktningen starter aksene i stjernehimmele og går ned til «havsens bund». Vannoverflaten er en viktig markør langs den vertikale aksene. I *Peer Gynt* raser Peer og bukken ned fra Gjendineggen og gjennom lag av tåker og måker, før de stuper ned i og brister sitt eget speilbilde.

Et tjern med vannliljer kan se riktig fredelig ut på overflaten. Men under liljene er det farlige strømmere - og en nøkk på bunnen:

[...]

Vogt dig, Barn, for Tjernet's Strømme.
Farligt, farligt der at drømme!
Nøkken lader som han sover; –
Liljer leger ovenover.

Barn, din Barm er Tjernet's Strømme.
Farligt, farligt der at drømme; – –
Aa, jeg ved nok, at igrunnen
Lurer der en Nøkk paa Bunden

MED EN VANDLILJE, 1863

Under overflaten er «den stride understrøm» som trekker kroppen til Lille Eyolf «lige til havs». «Havsens bund» er dypet med «alt det fandenskab, som *dernede find's*», der Vildanden bet seg fast for å dø, før hun ble hentet opp av Werles hund. «Havsens bund» er også Hedvigs navn på loftet hvor hun til slutt skyter seg:

HEDVIG

[...] Og så er det jo alt det svært forunderlige ved vildanden. Der er ingen, som kender hende; og ingen, som ved, hvor hun er fra heller.

GREGERS

Og så har hun været på havsens bund.

HEDVIG *ser flygtig hen på ham, undertrykker et smil og spør*

Hvorfor siger De havsens bund?

GREGERS

Hvad skulde jeg ellers sige?

HEDVIG

De kunde sige havets bund – eller havbunden.

GREGERS

Å, kan jeg ikke lige så godt sige havsens bund?

HEDVIG

Jo; men for mig høres det så underligt, når andre mennesker siger havsens bund.

GREGERS

Hvorfor det da? Sig mig hvorfor.

HEDVIG

Nej, jeg vil ikke; for det er noget så dumt.

GREGERS

Å nej visst ikke. Sig mig nu, hvorfor De smilte.

HEDVIG

Det er fordi, at altid, når jeg sådan med én gang – i en fart – kommer til at huske på *det* der inde, så synes jeg altid, at hele rummet og alt sammen heder «havsens bund». – Men det er jo så dumt.

GREGERS

Det skal De slet ikke sige.

HEDVIG

Jo, for det er jo bare et loft.

GREGERS *ser fast på hende*

Er De så viss på *det*?

Herleiv Dahl tolket skildringene av opp- og nedstigninger som uttrykk for en horisontal og vertikal livsholdning fra Ibsens side. Ibsens karakterer streber både oppover og nedover. Peer Gynt vil «opad, højt, paa den bratteste tinde», mens Bergmannen må hamre seg vei ned i fjellet «Nei, i Dybet maa jeg ned» (Herleiv Dahl, *Bergmannen og byggmesteren*, 1958). Ibsens karakterer lever og beveger seg i et vertikalt univers, fra Peer Gynts blikk mot himmelen med skyer og ørner, og ned til Bergmannens endeløse ferd nedover «mot det dulgtes hjertekammer».

PEER GYNT

stirrer længe oppad)

Der sejler to brune Ørne.

Mod Sør gaar de vilde Gjæss.

Og her skal jeg traske og tørne

i Mudder og Søl tillknæs!

(springer ivejret)

Jeg vil med! Jeg vil vaske mig ren i
de hvasseste Vindes Bad!

Jeg vil højt! Jeg vil dukke mig ven i
det skinnende Døbefad!

Bergmanden (1871)

Bergvæg, brist med drøn og brag

for mit tunge hammerslag!

Nedad må jeg vejen bryde,

til jeg hører malmen lyde.

Dybt i fjeldets øde nat

vinker mig den rige skat, –

diamant og ædelstene

mellem guldets røde grene.

Og i dybet er der fred, –

fred og ørk fra evighed; –

bryd mig vejen, tunge hammer,

til det dulgtes hjertekammer!

Engang sad som gut jeg glad

under himlens stjernerad,

trådte vårens blomsterveje,

havde barnefred i eje.

Men jeg glemte dagens pragt

i den midnatsmørke schakt,

glemte liens sus og sange

i min grubes tempelgange.

Dengang først jeg steg herind,
tænkte jeg med skyldfrit sind:
dybets ånder skal mig råde
livets endeløse gåde. –

End har ingen ånd mig lært,
hvad mig tykkedes så sært;
end er ingen stråle runden,
som kan lyse op fra grunden.

Har jeg fejlet? Fører ej
frem til klarhed denne vej?
Lyset blinder jo mit øje,
hvis jeg søger i det høje.

Nej, i dybet må jeg ned;
der er fred fra evighed.
Bryd mig vejen, tunge hammer,
til det dulgtes hjertekammer! –

Hammerslag på hammerslag
indtil livets sidste dag.
Ingen morgenstråle skinner;
ingen håbets sol oprinder.

Bergmannshammeren er inngravert på Ibsens gravstøtte på Vår frelsers gravlund. Støtten reiser seg som en høy, svart obelisk. Dermed forenes begge perspektiver i gravstøtten.

Ibsen kan både tolkes som Bergmanden som gjennom hele livet søkte etter det skjultes hjertekammer og livets endeløse gåte. Andre steder er det veien ut mot solen som er målet, som i Peer Gynts kamp for å komme ut av Dovregubbens hall. Under en tale ved en festmiddag i København i 1898 brukte Ibsen bildet med å komme ut av det innestengte og mørke dypet i fjellet og ut i lyset for å beskrive ankomsten til Italia i 1864, etter den bitre avskjeden med Norge:

Over de høje Bjærg hængte Skyerne som store, mørke Forhæng, og ind under disse kørte vi gennem Tunnellen og befandt os pludselig ved *Mira Mara*, hvor Sydens Skønhed, et forunderligt lyst Skær, skinnende som hvidt Marmor pludselig aabenbarede sig for mig og prægede hele min senere Produktion, selv om ikke alt i den var Skønhed. Denne Følelse af at være sluppen fra Mørket ud i Lyset, fra Taagerne gennem en Tunnel ud i Solskinnet, denne Følelse har jeg haft nu [...].

Det vertikale landskapet med tinder og dyp som karakterene drives mot, er tolket som en ibsensk grunnstruktur. Dramaene og diktene er fulle både av metaforer og handlinger som viser at karakterene handler, tenker og føler i retninger som går oppover og nedover. Den

vertikale strukturen styrker opplevelsen av intensiteten (og ensporetheten) i hovedpersonenes livsprosjekt (Ewbank 1988). I «Metaphysical Landscapes in Ibsen's late plays» viser Fritz Paul (1997) hvordan Ibsen insisterer på å den strukturelle antitesen mellom *over* og *under*. Personene streber oppover og nedover i troen på at det er mulig å nå inn eller opp til målet. Til slutt viser det seg håpløst å nå målene i begge retninger, slik Peer erfarer det i jakten på attesten som skal redde ham fra vrakgodskassen:

(et Stjerneskudd skimtes; han nikker efter det)

Hils fra Peer Gynt, Broer Stjernerap!

Lyse, slukkne og forgaa i et Gab --

(griber sig sammen som i Angst og gaar dybere ind i Taagerne; stillt en Stund, da skriger han)

Er der ingen, ingen i hele Vrimslen --,

ingen i Afgrunden, ingen i Himlen --!

(kommer frem længere nede, kaster sin Hatt paa Vejen og river sig i Haaret. Efterhaanden falder der Stillhed over ham)

Saa usigelig fattig kan en Sjæl da gaa

tillbage till intet i det taagede graa.

(PEER GYNT, 1867).

Fra *Catilina* (1850) via *Brand* (1866) og til Rubek i *Når vi døde vågner* (1899) finner vi personer som holder sin egen vertikale kurs, tvers gjennom andres (og eget) liv. Vertikaliteten uttrykkes både gjennom beskrivelsene av de ytre omgivelsene og i karakterenes handlinger og beskrivelser av seg selv. Det er ikke godt å vite når Ibsens karakterer beskriver sine konkrete omgivelser og når de bruker naturen som metaforer for å beskrive sitt eget indre. *Brand* er et eksempel på hvordan den vertikale aksene uttrykkes både i ytre omgivelser og i Brands religiøse standpunkt:

GERD *ser oppad; Skyerne letter*

Ved du hvor du staar?

BRAND *stirrer frem for sig*

Jeg staar

ved det første Trin af Trappen; --

højt er opp og Foden saar.

GERD *vildere*

Svar mig! Ved du hvor du staar?

BRAND

Ja, nu falder Taagekappen.

GERD

Ja, den falder; Svartetind

peger helt i Himlen ind!

BRAND *ser opp*

Svartetind? Iskirken!

(Brand, 1866)

...ad en evig vindeltrappe



Fredrika Limnells villa "Lyran" ved Mälaren, bygget 1867. Ibsen var på besøk her høsten 1869 og takket i desember 1870 for møtet med diktet "Ballonbrev til en svensk dame". Han nevnte senere "Lyran" i brev 1880, 1887 og 1890.

Lovfast er jo slægtens gang
ad en evig vindeltrappe;
kredsen blir den samme krappe,
vejen altid lige trang;
viljen blir den samme higende; –
punktet kun bestandig stigende.

Ibsen var ikke bare interessert i, men også inspirert av byggverk. Høsten 1869 var han gjest hos Fredrika Limnell i hennes sommervilla "Lyran" ved Mälaren. Villaen hadde et høyt tårn med en utsiktsplattform øverst som kunne heves og senkes.

Tårnet med en altan øverst kommer igjen som motiv i *Bygmester Solness*:

HILDE *langsomt*

Mit slot skal ligge højt oppe. Svært højt skal det ligge.
Og frit til alle sider. Så jeg kan sé vidt, – vidt udover.

SOLNESS

Og et højt tårn skal der vel være?

HILDE

Et forfærdelig højt tårn. Og øverst oppe på tårnet skal der være en altan. Og ude på *den* vil jeg stå –
(*Bygmester Solness*, 1894)

I "Ballonbrev", takkediktet han skrev til Fredrika Limnell nesten halvannet år senere, brukte Ibsen vindeltrappen i dette spesielle byggverket som et bilde på menneskehetens streben mot et mål som stadig flyttet seg oppover. Sirkelene oppover, som i den uendelige vindeltrappen, er et sentralt motiv i Ibsens «Ballonbrev» (1870), og er tolket som et uttrykk for kjernen i Ibsens filosofi:

Menneskets trang til frigjøring og selvrealisering kan aldri slå seg til ro i oppnåelsen av noe endelig mål. [...] tilværelsens paradoksale natur er en *vesensegenskap* som aldri kan eller skal oppheves. Det er menneskets lodd – og menneskets storhet – at det må tåle erkjennelsen av at en aldri kan realisere det fullkomne, aldri samle det spredte; aldri syntetisere alle motsetninger i samtidighet. Allikevel er det menneskets kall å strebe etter frigjøring av alt som er potensielt tilstede som uløselige bestanddeler av virkeligheten selv (Vigdis Ystad: *...livets endeløse gåte* 1996, s.24).

Punktet som bestandig stiger og perspektivene som fortaper seg i det uendelige, er tema som kommer igjen i mange av Ibsens verk. Men verken veien nedover, i Bergmannens gruveganger, eller oppover, ad en evig vindeltrappe, fører til klarhet eller et mål. Likevel er det menneskets lodd og utfordring å følge kallet og hele tiden utfordre grensene for det menneskelige.

Peer Gynt opplever Rondane i morgensol som slott over slott som ikke vil stå, men som trekker seg lengre og lengre bort til de blåner seg bort i kløfter. Han finner ingen kjerne når han skreller løken, bare lag på lag. Det er heller ingen løsning å finne for dem som søker i dybden. Bergmannen finner ikke fram til "Naturens Hjertekammer" eller løsningen på "Livets endeløse Gaade", men fortsetter med hammerslag på hammerslag "Indtil Livets siste Dag".

Alle som tror de har nådd målet eller vil nå målet, lider nederlag. I "Ballonbrev" skriver Ibsen også advarende: "Just i sejren bor forliset". Brand og Gerd blir tatt av snøraset når de når opp til iskirken. Snøraset tar også Rubek og Irene når de våkner fra sine døde liv og vil gjennom alle tåkene og "helt op til tårnets tinde, som lyser i soloppgangen." Byggmester Solness faller ned fra stillaset når han vil feste kransen på tårnet.

Dette kan oppfattes som et effektivt dramaturgisk grep eller som et uttrykk for et pessimistisk livssyn der alt er håpløst, at samtiden var kaotisk, slik Ibsen skrev i "Et Rimbrev":

Forstod De ej, et tidehvert var omme,
der vejred tryghed og fortrøstning hen?

– og at det derfor ikke finnes noe svar:

Kræv ikke, ven, at jeg skal gåden klare;
jeg spørger helst; mit kald er ej at svare.

I et brev til Brandes (17.02.1871) gir Ibsen en viktig forklaring på de uavklarte og uendelige perspektivene og de tragiske avslutningene. Ibsen skiller her mellom "frihed" og "friheder":

Hvad De kalder frihed, kalder jeg friheder; og hvad jeg kalder
kampen for friheden er jo ikke andet end den stadige levende
tilegnelsen af frihedens idé.

Friheten er ikke noe man kan ha eller nå, men noe man alltid må strebe etter fordi friheten flytter seg og frihetsbegrepet stadig utvider seg. Hvis noen tror at de har vunnet friheten, så viser de derved at de har mistet den. Frigjøring er et helt sentralt tema hos Ibsen, enten den utføres eller ei. Hedda erkjenner at hun er for feig til å bli fri, mens Nora (i *Et dukkehjem*), Erhart (i *John Gabriel Borkman*) og Hilde (i *Byggmester Solness*) søker mot frihet på bakgrunn av sin erfaring.

Friheten eller sannheten er ikke noe man kan eie, men noe man hele tiden må strekke seg etter. Derfor er mangelen, det tapte, en viktig drivkraft. Ibsen så derfor ikke sitt kall som å belære og gi svar, men å foredle og utvikle. Dette beskrev han i pompøse ordelag i 1866 i søknaden til kongen om å få diktergasje:

Det er ikke for et sorgfrit Udkomme jeg her kjæmper, men for den Livsgjerning, som jeg uryggelig tror og veed at Gud har lagt paa mig,
– den Livsgjerning, der staar for mig som den vigtigste og fornødneste i Norge, den, at vække Folket og bringe det til at tænke stort.

Denne ambisjonen klarte Ibsen å virkeliggjøre. Denne ambisjonen må også Ibsenbiblioteket følge opp.

INGENIUM

I *Kongsemnerne* spør bisp Nikolas hvem som er den største mann. Han svarer selv på spørsmålet at den *lykkeligste* mann er den største mann. Den lykkeligste er den som gjør de største gjerninger,

[...] *han*, hvem Tidens Krav kommer over ligesom i Brynde, avler Tanker, dem han ikke selv fatter, og som peger for ham paa den Vej, han ikke selv ved hvor bær hen, men som han dog gaar og *maa* gaa, til han hører Folket skrike i Glæde, og han ser sig om med spilte Øjne og undrer sig og skjønner, at han har gjort et Stovværk.

Denne evnen som romerne, ifølge bisp Nikolas, kalte "Ingenium", har ingenting å gjøre med å følge en plan eller et kall, men om å forholde seg til de mulighetene som åpner seg. Dette ble understreket i de to verkene Ibsen skrev etter *Kongsemnerne* og som ble han store gjennombrudd som forfatter, *Brand* og *Peer Gynt*. Både *Brand* og *Peer Gynt* har misforstått hva det vil si å være "seg selv".

Det er følsomheten for hva som er tidens krav, som kjennetegner de lykkeligste, de som har "ingenium". Dette passer faktisk godt på Ibsen selv. Han hadde en enestående evne til å være på riktig sted til riktig tidspunkt. Når han møtte motgang, fant han alltid en ny og bedre mulighet. "Alt vi vet om Ibsens liv og virksomhet, hans arbeid og økonomi, gir grunnlag for å fremstille historien om livet hans som en eneste lang suksess", skriver Ibsenforskeren Ståle Dingstad – og legger til at Ibsen er "den nordmann som har levd det mest suksessrike liv noen nordmann noen gang har levd."

Brand oppfattet at arven fra slekten var en hindring: "Være helt sig selv? Men Vægten af ens Arv og Gjæld fra Slægten?". Når Ibsen til slutt ble dikter, var det ikke for sin egen skyld, men fordi han ville "vække Folket og bringe det til at tænke stort."

Dette var en viktig arv Ibsen hadde fra sin slekt, patrisierklassen i Skien. Den var ikke kortsiktig rettet mot lønnsomhet og profitt, men som for den øvrige patrisierklassen i Norge

var den preget av opplysningstidens idealer. Kjerneverdiene i deres virksomhet var utviklingen av alle menneskelige egenskaper og foredlingen og foredlingsprosessens egenverdi.

... LIGESOM SØLVAAREN I FJELDET

I artikler og anmeldelser formulerte Ibsen på 1850-tallet et klart program for formidling. Hans utgangspunkt var en nasjonalromantisk tro på at et kunstverk kunne finne folkets egen estetikk og den «Grundtone, der klinger os imøde fra Fjeld og Dal, fra Li og Strand, men fremfor Alt fra vort eget Indre». Den mest omfattende formuleringen av dette programmet ga han i to artikler om kjempevisen og dens betydning for kunstpoesien. Han oppfattet her kjempevisene som et uttrykk for det han hevdet var det ”egentlige Folk”.

Kjempevisene var ikke diktet av noen enkeltpersoner, men var summen av hele folkets dikteriske krefter og frukten av dets poetiske begavelse, hevdet Ibsen. Folket kunne derfor i verket gjenkjenne en spesiell side av sitt eget jeg.

Det vil si at hvis man skal lykkes med formidlingen, må publikum gjenkjenne viktige deler av det som formidles som deres eget. Skal det nye tiltale folket, hevdet Ibsen, måtte det i en viss forstand også være gammelt. Det måtte ikke *oppfinnes*, men *gjenfinnes*.

Dette betyr ikke at dikteren eller formidleren skal avstå fra å formidle noe nytt, men at publikum skal ha mulighet til selv å bidra. Dikterens verk er ikke bare en gave mottakerne får utenfra, men Ibsen omtaler dem som et byggverk som hver enkelt har bidratt til og de kan alle spore i seg selv ”en Gnist af den Aand, der bliver det Hele.”

Skriftlig formidling vil lukke kunnskapen og gjøre den fremmed mens former for levende formidling vil gjøre publikum meddiktende og medskapende og åpne for fortsatt produksjon og fornyelse av kunnskaper og opplevelser.

Det er også en forskjell mellom en skriftlig formidling som forsøker å forklare alt og en skriftlig formidling som åpner for tolkninger. Denne forskjellen understreket Ibsen i anmeldelsen av Andreas Munchs skuespill *Lord William Russell*. Han fremhevet her det han kalte Munchs ”tillidsfulde Fortrøstning til Folkets digteriske Modtagelighed” ved at han lot ”den symbolske Runeskift staa der uden Kommentar, overladende det til hver Enkelt at fortolke den efter sit individuelle Behov”. I stedet for å hele tiden fremheve hva som er meningen i teksten, skal meningen ifølge Ibsen slynge seg skjult gjennom verket som ”Sølvaaren i Fjeldet”.

JEG SPØRGER HELST, MITT KALL ER EI AT SVARE

En mulig grunn til at Ibsen skrev drama og ikke romaner kan være at han som forfatter hadde som mål å ikke være til stede i teksten:

Man søger at gøre mig ansvarlig for de meninger, som enkelte af dramaets personer udtaler. Og dog findes der i hele bogen ikke en eneste mening, ikke en eneste ytring, som står der for forfatterens regning.

Ibsen skrev selv at den metoden eller teknikken som lå til grunn for bøkernes form, gjorde det umulig at forfatteren kom til syne i replikkene. I skuespillene, hevdet Ibsen, var han som forfatter utenforstående og absolutt fraværende. Derfor forkynnte ikke skuespillene ”nogetsomhelst”.

Ibsen gjentok i flere sammenhenger at dikterens oppgave og derfor også hans egen oppgave som dikter var å ”klare Folkets gjærende Tanker”. Det vil si at han ikke har noe budskap han vil formidle, men at han ”spørger helst, mitt kall er ei at svare.”

Konsekvent i forhold til sin egen oppfatning av formidlingen skrev derfor Ibsen flertydig eller mangetydig – og han forutsatte at mottakerne var meddiktere:

Ikke alene de, som skriver, ogsaa de, som læser, digter; de er meddigtende;
de er manges Gang mere poesifulde end Digteren selv.

Det er i de fleste tekstene en motsetning mellom overflaten, den umiddelbare betydningen, og det som ligger under. I skuespillene er det nesten alltid en person som helt til slutt stiller spørsmål ved det som synes å være den avsluttende oppsummeringen eller konklusjonen. I *Vildanden* er det doktor Relling som kommer med den viktige sluttreplikken: ”Å fan’ tro det.” I *En folkefiende* er det fru Stockmann som smilende og hoderystende svekker doktor Stockmanns påstand om at den sterkeste mann i verden er den som står mest alene: ”Å du Tomas –!” Ibsen har her dessuten lagt inn en viktig parentes. Før Stockmann kommer med sin påstand om at den sterkeste er den som står mest alene, står det i en parentes at han samler hele familien rundt seg.

Motsetningen mellom replikkene og de utfyllende beskrivelsene og den gjennomførte mangetydigheten eller flertydigheten i tekstene er et resultat av Ibsens arbeidsmåte. Dette gjelder spesielt for samtidsdramaene som han arbeidet med i to år – uten å ha andre arbeidsoppgaver. De eneste unntakene er *En folkefiende* som han ga ut etter ett år, og det siste, *Når vi døde vågner*, der han brukte tre år. Bevarte utkast viser at alle tekstene er usedvanlig gjennomarbeidet i mange versjoner før han ga dem ut. Det er derfor ingen opplagte svar og all grunn til å stille spørsmål ved alt som tilsynelatende er sikkert.

Det komplekse og mangetydige er også sentralt i fortolkningen av Ibsens tekster. Da Ibsen i 1875 så tilbake på sine første 25 år som dramatiker, oppsummerte han gjensynet med sitt første drama, *Catilina*, slik:

Mangt og meget, hvorom min senere digtning har drejet sig, – modsigelsen mellem evne og higen, mellem vilje og mulighed, menneskehedens og individets tragedie og komedie på engang, – kommer allerede her frem i tågede antydninger [...].

I *John Gabriel Borkmann* kommer hovedpersonen med en lignende bemærkning.

BORKMAN *afbrydende*

Ja, ja, ja, – de gamle, dumme historier snakker vi ikke mere om. – Nå, minister blev da hverken han eller jeg.

FOLDAL

Men højt tilvejs kom han.

BORKMAN

Og jeg i afgrunden.

FOLDAL

Å, det er et frygteligt sørgespil –

BORKMAN *nikker til ham*

Næsten lige så frygteligt som *dit*, synes jeg, når jeg tænker på det.

FOLDAL *troskyldig*

Ja, mindst lige så frygteligt.

BORKMAN *lér stille*

Men fra en anden side betragtet, så er det virkelig en slags komedie også.

FOLDAL

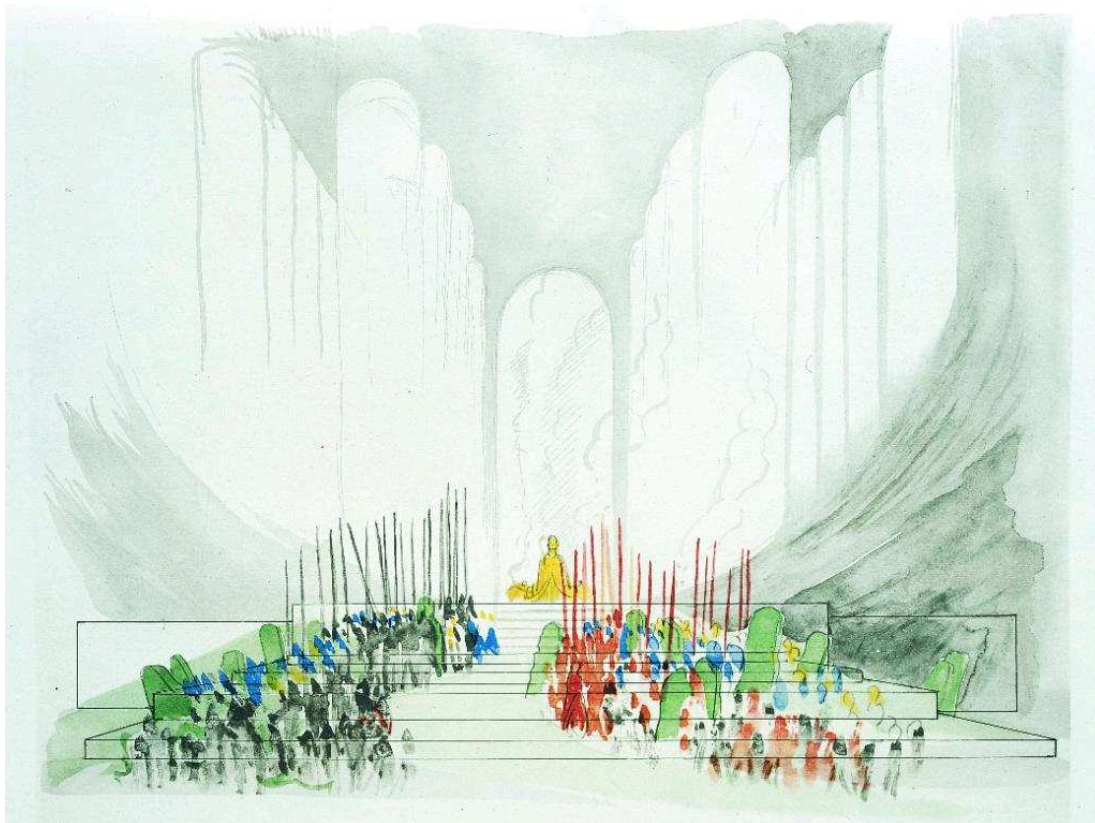
En komedie? Dette her?

Ibsens tekster presenterer ulike og innbyrdes motstridende stemmer og perspektiver. Fordi tekstene viser flere perspektiver og muligheter, åpner Ibsens tekster for stadig nye tolkninger. Hver ny lesning gir derfor en ny forståelse. Ibsen avstår fra fristelsen til å skape harmoni og syntese og lar i stedet spenningene mellom motsetninger være flertydige og virksomme. Det må være et mål for Ibsenbiblioteket å gjøre det samme.

FASADER OG STORE DIMENSJONER

Når Ibsen oppfattet seg som arkitekt og som ”byggmester” i sin verk, var det neppe utelukkende som interiørarkitekt for lukkede stuer han mente. Ibsen var opptatt av fasadene og de store dimensjonene. De store dimensjonene som antydes i Ibsens drama ble en viktig inspirasjon for den teaterrevolusjonen som startet rundt 1900. Teaterinstruktører som Gordon Craig reagerte mot at teatret var dominert av ordet og realismens etterlikning av virkeligheten. Det skulle heller gjengi verkets indre idé.

Det vertikale perspektivet inspirerte Craig til spektakulære oppsetninger av Ibsens drama *Hærmændene på Helgeland* og *Kongsemnerne*, der det vertikale perspektivet var det dominerende uttrykket.



Gordon Craig: Åpningsscenen i *Kongsemnerne*, Det kgl. Theater, København 1926



Edward Gordon Craigs utkast til scenebildet for 4. akt av *Vikings at Helgeland*, Imperial Theatre, London 1903.

Ibsen-dramaenes scenehistorie viser hvordan fysiske elementer i større og større grad ble erstattet med lys og lysvirkninger. Gjennom lyset ble det mulig å skape dybde og uendelige horisonter – som i scenen der Peer Gynt ser Rondane bygge seg opp slott over slott – for så å blåne seg bort og forsvinne:



«Slott over slott —»

Peer Gynt, Det Norske Teatret, 1948
Scenografi Arne Walentin



Arne Walentin kombinerte det vertikale og det horisontale perspektivet i oppsetningen av *Brand* på Folketeatret i 1953



Robert Wilson: WHEN WE DEAD AWAKEN, *The American Repertory Theatre*. 1991

Perspektivene i Ibsens verk er i særlig grad gitt en romlig fortolkning av arkitekten og regissøren Robert Wilson.

I sin første scenografi til et Ibsen-verk, *When We Dead Awaken*, skapte Wilson fortsatt stiliserte landskap som var i overensstemmelse med Ibsens tekst.



Kobieta z morza (Fruen fra havet) Teatr Dramatyczny, Warszawa 2005

Senere gjenskapte Wilson i større grad verkets indre idé. I *Peer Gynt* i Oslo og *Fruen fra havet* (Kobieta z morza) i Warszawa i 2005 malte, bygget og komponerte han med lys.



Peer Gynt, Det Norske Teatret, Oslo 2005

De tilsvarende effektene som Wilson kunne skape kontrollert med kunstig lys, kan også oppleves i den faktiske horisonten og naturens lys i utendørsoppsetningen av *Peer Gynt* ved Gålåvannet.



Den blanke vannflata åpner også for et erkjennessjokk der personene blir rykket ut av rom og tid og der det usynlige tar form og stillheten får toner. Dette rammer flere av Ibsens personer. Det mest omfattende eksemplet er fyrst Julians fortelling i første del av det store dobbelt-dramaet *Kejser og Galilæer*, som Ibsen regnet som sitt hovedverk. Julian var ute på det store speilblanke, blå havet da øyene begynte å sveve, havflata åpnet seg så han kunne se ned i det svimlende dypet under seg og opp i himmelens uendelighet over seg. Dette sjokket åpnet for spørsmålet om hvilken verden som var den virkelige, eller for det som fyrst Julian oppfattet som den store forløsende erkjennelsen, at ”det som er, det er ikke og det som ikke er, det er”.



I siste akt i Wilsons oppsetning ble Peer Gynt slukt i et blått lyshav.

Kontrasten til de uendelige perspektivene er det lukkede berget. John Gabriel Borkmann forteller at han er en bergmanns sønn og at faren hadde tatt ham med seg ned i gruverne.

BORKMAN

Kan De gætte Dem til, hvor jeg første gang hørte slige toner,
som disse her?

FRIDA *sér op på ham*

Nej, herr Borkman?

BORKMAN

Det var nede i gruberne.

FRIDA *forstår ikke*

Ja så? Nede i gruberne?

BORKMAN

Jeg er en bergmands søn, véd De vel.

Eller véd De kanskje ikke det?

FRIDA

Nej, herr Borkman.

BORKMAN

En bergmands søn. Og min far tog mig med sig ned i gruberne iblandt.

– Dernede synger malmen.

FRIDA

Ja så, – synger den?

BORKMAN *nikker*

Når den blir løsnet. Hammerslagene, som løsner den,

– det er midnatsklokken, som slår, og gjør den fri.

Derfor synger malmen – af glæde – på sin vis.

JOHN GABRIEL BORKMAN (1896)

Til oppsetningen av *John Gabriel Borkmann* på Nationaltheatret i 1979 hadde scenografen Lubos Hruza utformet salen der John Gabriel Borkmann hadde stengt seg inne i årevis slik at den så ut som en gruvegang.



Lubos Hruza, *John Gabriel Borkmann*, Nationaltheatret 1979

EDVARD MUNCH OG HENRIK IBSEN

Edvard Munchs far vokste opp i Gjerpen prestegård og hans bestefar, som han var oppkalt etter, var sogneprest i Gjerpen. Edvard Munch og Henrik Ibsen var neppe klar over at de hadde en felles tilknytning til Skien, men det er åpenbart at Edvard Munch var påvirket og fascinert av Ibsen og hans verk.

I 1906, året Ibsen døde, var Munch engasjert av den tyske instruktøren og teatersjefen Max Reinhardt for å lage dekorasjonene til Reinhardts oppsetning av *Gengangere* (Gespenster). De skissene som er bevart, viser tydelig at Munch fulgte Ibsens beskrivelser av rommet, men at han utformet og dramatiserte det på sin måte.



Gespenster. Oswald, Pastor Manders og fru Alving (1. akt, siste scene). 1906



Gespenster. Oswald, Regine og fru Alving. (3. akt)



Gespenster. Osvald, fru Alving. (sluttscenen i 3. akt)

Motivet fra sluttscenen har Munch gjentatt flere ganger og faktisk så sent som i 1920, 14 år etter.



Osvald 1920



I slutten av *Gengangere* – når solen står opp over den snødekkede breen i bakgrunnen og Osvald ber om å få solen, er det åpenbart at det ikke er noen frelse å få.

I bakgrunnslandskapet i *Gengangere* (*Gespenster*) som i sluttscenen skal lys opp av solen som står opp, har Munch lagt inn en mørk flekk i forgrunnen, et buskas eller forkrøplet tre, som har omtrent samme form som fru Alving som bøyer seg i fortvilelse ved siden av Osvald.



Munchs maleri *Stjernenatt* er inspirert av siste scene i *John Gabriel Borkman* og maleriet er også ofte kalt *John Gabriel Borkman*.