

# Sammlaren

Tidskrift för forskning om  
svensk och annan nordisk litteratur  
Årgång 137 2016

*I distribution:*  
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Berkeley:* Linda Rugg  
*Göteborg:* Lisbeth Larsson  
*Köpenhamn:* Johnny Kondrup  
*Lund:* Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius  
*München:* Annegret Heitmann  
*Oslo:* Elisabeth Oxfeldt  
*Stockholm:* Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin  
*Tartu:* Daniel Sävborg  
*Uppsala:* Torsten Petterson, Johan Svedjedal  
*Zürich:* Klaus Müller-Wille  
*Åbo:* Claes Ahlund

*Redaktörer:* Jon Viklund (uppsatser) och Andreas Hedberg (recensioner)  
*Biträdande redaktör:* Ljubica Miočević

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av  
*Svenska Akademien, Vetenskapsrådet och Sven och Dagmar Saléns Stiftelse*

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till [info@svelitt.se](mailto:info@svelitt.se). Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2017 och för recensioner 1 september 2017. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen [www.svelitt.se](http://www.svelitt.se).

ISBN 978–91–87666–36–0

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by  
Balto print, Vilnius 2017

det socialt accepterade och de skräckförnimmelser dessa handlingar framkallar, fungerar Warrens texter disciplinatoriskt och normbevarande.

Stephen Knights spänstiga och humoristiska "The Mysteries of the Cities and the Myth of Urban Gothic" behandlar den under 1800-talet så populära "stadsmysterie"-genren, vars mest kända författare var Eugène Sue och George W.M. Reynolds, som inledde sina genrekonstituerande insatser i subgenren med *Les Mystères de Paris* (1842–43) respektive *The Mysteries of London* (1844–48). Knight frågar sig hur den nya "urbana kriminografien" uppstod. Han visar genom en historisk exposé att staden från början av 1800-talet blev en allt vanligare spelplats för epiken, och att denna moderna spelplats i kombination med författarnas politiska radikalism skapade grogrunden för Sues och Reynolds samhällsavslöjande "stadsmysterie"-romaner. Även teaterpjäser och tidningsartiklar om brottslighet i den moderna storstaden kan ha influerat de båda författarna. Skräckromanens symbolism och introspektion ersätts i "stadsmysterierna" med modern samhällsskildring strävande mot sociologisk sannolikhet.

Om sensationalism närd av en legering av skräck och beundran handlar volymens sista bidrag, Anna Kays "The Black Ghost of Bermondsey. Maria Manning and the Popular Sublime". Den i rubriken nämnda, vackra och distingerat uppträdande mörderskan satte från 1849 britternas fantasi i rörelse, och hon kallades givetvis för Bermondseys Lady Macbeth. Fallet – där paret Manning hade mördat en vän och murat in hans kropp under spishälten – visade sig ha en ovanligt stor potential för tidningsvärlden, liksom för alla som producerade texter för populärmärknaden (skilling- och kolportagettryck). Att Manning var utlänning (schweiziska) och katolik gjorde henne ännu mer fantasieggande. Myten Maria Manning sattes samman av en rad populära schabloner, men hennes "popularitet" grundades på att man inte kunde få henne att passa in i kända mallar; man förstod sig helt enkelt inte på henne. Inte minst hennes värdiga uppträdande vid avrättningen vidmakthöll myten och kom hennes rykte att leva vidare under hela 1800-talet.

Då volymens centralaste begrepp, det komplexa "Sublime", inte problematiseras inledningsvis, och – trots att det används i alla bidrag – sällan förklaras, lämnas det åt läsaren att välja mellan ordets allmänna betydelse ("upphöjd, högstämnd, storslagen"), Burke ("det i konsten som framkallar i första

hand skräck och smärta, i andra hand hänförelse och vördnad") och Immanuel Kant ("det i naturen som framkallar skräck och smärta" enligt *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764), som alla tre är fullt tänkbara definitioner när det gäller decennierna före och efter 1800. I Matthew McGuires bidrag kommer man närmast en definition av de båda sistnämnda distinktionerna (85), men för normalläsaren är det inte klart vilken av de tre som avses av de olika medverkande författarna på varje enskilt ställe. Att *From the Sublime to City Crime* saknar person-, sak- och titelregister försvårar dessutom för den som inte avser att läsa volymen från pärm till pärm och sedan aldrig ta den i sin hand igen. Sammanfattningvis: ett intressant område, väl värt att fördjupa sig i, inte bara för forskare på äldre kriminallitteratur.

Dag Hedman

Jørgen Haugan, *Dommedag og djevlepakt. Henrik Ibsens forfatterskap – fullt og helt*. Gyldendal. Oslo 2015.

Ibsenforskningen i Norge med företrädare som Francis Bull och Halvdan Koht präglades länge av en historisk-biografisk tradition, medan Daniel Haakonsen och Else Høst var mer verkcenterat inriktade. Den internationelle forskare som kom att delvis förflytta fokus var John Northam (1922–2004) som i *Ibsen's Dramatic Method. A Study of the Prose Dramas* (London 1953) läste dramerna enligt en metod som vann burskap även inom Shakespeareforskningen vid denna tid. Northam sökte utvidga Ibsens realistiska dramatekst genom att även beakta de implicita sceniska referenserna i dialog och didaskalier samt tillföra en symbolisk dimension. Ibsen framstod, liksom Shakespeare, som en ytterst medveten scenkonstnär. Jørgen Haugan, en på 1970-talet ung norsk forskare verksam som norsk lektor i Köpenhamn, polemiserade såväl mot Northam som mot den äldre traditionen i sin avhandling *Henrik Ibsens metode. Den indre utvikling gjennom Ibsens dramatik* (København 1977). Haugan sade sig gå från "studier av virkemidlene tilbake til den forfatterbevissthet som bruker dem" (1977, 313) och betonade att Ibsens verk måste läsas som en enhet. Ibsen är blott på ytan en radikal idealist och förkunnare. När nu Haugan, efter att ha författat monografier över Knut Hamsun och Martin Andersen Nexø samt undervisat ett antal decen-

nier, återkommer till avhandlingsämnet har han snarare fördjupat än förändrat sin Ibsensyn. Varken Atle Kittangs, Asbjørn Aarseths, Bjørn Hemmers, Helge Rønnings eller Toril Mois studier, eller ens Ivo de Figueiredos biografi, har haft genomgripande betydelse. I avhandlingen fokuserade Haugan på sex skådespel; i den nya boken behandlas samtliga fullständiga Ibsenpjäser. Förutom vad gäller *Kejser og Galileer* står Haugan fast vid sina tidigare ståndpunkter.

Främst riktas attacken mot de forskare som velat betona Georg Brandes betydelse för Ibsen och se Ibsen som en Brandes vapendragare vid det moderna genombrottet. Först 1871 träffade Ibsen Brandes i Dresden, understryker Haugan, och flera av Ibsens pjäser, exempelvis *Samfundets Støtter*, lämnades okommenterade av Brandes och i Brandes *Moderne Geister* (1882) behandlas icke Ibsen. Till *Kejser og Galileer* var Brandes kritisk. Ett annat problem vad gäller de äldre Ibsenforskarna är att de utgår från att rollfigurerna menar vad de säger. Den danske litteraturprofessorn Aage Henriksen (1921–2011) var enligt Haugan den förste som framhöll att replikerna ofta är strategiska och att rollfigurerna verbalt uttrycker en viss idé, men döljer en helt annan avsikt under ytan. Henriksens ande svävar även på ett mer totaliserande sätt över Haugans bok. Haugan vill förstå Ibsens självförståelse och läser texterna som en kontinuerlig helhet, produkten av en inre drift som tar sitt uttryck i pjäserna från *Kærlighedens Komædie* till *Når vi døde vågner*. Ämnet för Haugans monografi är Ibsens ”vekst i innsikt” (17); boken blir på det sättet också en utvecklingsroman. Haugan menar att Ibsens personer är människoöden, icke blott dramatiska roller, och att Ibsens verk utgår från levd erfarenhet och existentiella grundvillkor. Drivkraften är inte ideologin utan kärleken och kärleken för Haugan, liksom för Henriksen, är både erotisk och kristen. Haugan diskuterar den syntes mellan antik och kristet i det andens tredje rike som den nyplatoniskt inspirerade mystikern Maximos i *Kejser og Galileer* förkunnar. Han menar att den blir föremål för avståndstagande av Ibsen, eftersom Maximos seans misslyckas i pjäsen.

Haugan ser en olycka i den sublimering han finner hos vissa rollfigurer. Det gäller såväl den gängse puritanska askesen hos Gregers Werle (i *Vildanden*) eller Alfred Allmers (i *Lille Eyolf*) som det nyplatoniska försöket att frigöra kärleksdriften från det kroppsliga och omvandla och intensifiera den till inspiration och illumination. Det som föresvä-

var Haugan är en ”sund” fysisk erotik som han anser att Beate Rosmer (i *Rosmersholm*) och Rita Allmers förvägras. Psykoanalysen i boken har inspirerats av den tidige Freud och sexualteorin, knappast av senare tiders tankar, minst av allt de Lacanska. Samtidigt inskärper Haugan, i synnerhet i de första kapitlen, att författarskapet vilar på kristendomens grund.

Monografen indelas i förord och inledning, fyra kapitel samt sammanfattade perspektiv med rubriken ”Ibsens verdensklokskap”. Kapitelrubrikerna ”Kirker”, ”Hjem for mennesker”, ”Modernist og forfører” och ”Djevlepakten” motsvarar faser i Ibsens litterära biografi. Dramerna diskuteras ett efter ett i tur och ordning och vi får i varje ministudie först ett utförligt analytiskt referat och sedan en bild av Ibsens självreflexion, ty dramerna speglar Ibsens självanalys. Den första fasen sträcker sig ända fram till *Kejser og Galileer*, föräldrarnas död och Norgeresan 1874. Den unge Ibsen är enligt Haugan solitt förankrad i romantiken hos Adam Oehlenschläger och Henrik Steffens, sedan i romantismen (en mindre harmonierande dansk strömning där ”det intressanta” upphäver den romantiska harmonin, enligt Haugan) och dess företrädare Johan Ludvig Heiberg och Henrik Hertz för att under 1860-talet närma sig Søren Kierkegaards och Frederik Paludan-Müllers radikala kristna idealism. Den romantiska konsten övertar religionens roll och Ibsens mest betydande protagonist präglas av kallstanken.

Kallet, ibland diktarkallet, står således i fokus i dramerna fram till 1874. Tydligast är detta givetvis i *Brand*, där Haugan gärna ser Ibsen själv i huvudpersonen: ”Brand er mig selv i mine bedste øyeblikke” citerar han (128). *Brand* är ett idédrama i ett polariserat universum där protagonisten drivs av fullkomlighetslängtan. Men något liknande tycks också gälla Julian i *Kejser og Galileer* och redan Falk i *Kærlighedens Komædie* är mer intresserad av att stiga till höjderna och ingå en pakt med Gud än att ingå ett fungerande jordiskt äktenskap. Henrik Ibsens biografiska liv förklaras vara ”närmest tomt”; det är konsten som är hans liv (99). Hos den unge Ibsen hålls diktaren högt, exempelvis Jatgeir Skald i *Kongs-Emnerne*, och Johannes på Patmos och Pegasus förs in i diskussionen. Ibsens sublimering och askes relateras av Haugan även till Søren Kierkegaards relation till Regine Olsen. På 1860-talet kommer Ibsen själv att som konstnär allt mera överta Guds plats och ungefär samtidigt ska-

par han sin för oss välkända stela yttre diktarimage med ansat hår och skägg, gärna markerande sin officiella samhällsposition.

En annan viktig tanke enligt Haugan är tanken på Guds plan. Haakon i *Kongs-Emmerne* är förvisso en produkt av nationalromantiken, men det historiska förloppet har ju gett ett facit, nämligen att Skule Jarl blev den som inte själv formulerade kungstanken, tanken om Norge som ett rike, utan stal den från Haakon och därmed måste gå under. Skule blir Guds styvbarne på jorden.

Haugan lyfter gärna fram Ibsens danska förebilder, däremot inte de så viktiga franska komedierna och Schillertragedierna. Exempelvis framhävs Paludan-Müllers *Vestralinden* (1835) vad gäller *Catilina* och Christian Hostrups och Henrik Hertz sagokomedier vad gäller *Sancthansnatten*. Bergtagenhetsmotivet diskuteras i samband med *Olaf Liljekrans* och vad gäller huldremotivet drar Haugan en linje från Margit i *Gildet paa Solhoug* till Rebekka i samtidsdramat *Rosmersholm*. Hjørdis i *Hermendene paa Helgeland* beskriver sig först som halvtroll, sedan som valkyria, vilket ger Haugan anledning att konstatera ett elementskifte från vatten till luft. Ibsens utnyttjande av de fyra elementens symbolvärde, också i de sena dramerna, framhävs ofta i boken.

Halvdan Koht, Michael Meyer och Ivo de Figueiredo har visat att – i synnerhet vad gäller den unge Ibsen – biografiska synpunkter kan vara av högsta intresse. Hos Haugan tycks biografien dock ha en slagsida åt erotik. Ibsens politiska aktivitet beskrivs som idealistisk och moralistisk utan hänsynstagande till samtidens dagsaktuella realpolitik. Diskussioner av Rikke Holsts, Emelie Bardachs, Hildur Andersens och Rosa Fitinghoffs själsliga relationer till Ibsen infogas på lämpliga ställen i boken – och självfallet refereras vad som sagts om Henriks och Suzannahs äktenskap.

Norsk litteraturs ”romantiske hovedverk” (145) är *Peer Gynt*. Här ansluter Haugan till gängse tolkningar i och med att Solveig förklaras vara den som har nyckeln till Peers själv; Peer räddas av fantasin, Vår Herre och Solveig – ett slut som Haugan menar vara nästan katolskt. Viktigt men knappast nytt är utpekandet av Heibergs *En Sjæl efter Døden* och Paludan-Müllers *Adam Homo* som förebilder. I *De Unges Forbund* har rollfigurerna personnamn – i *Brand* har de flesta bara yrkesbeteckningar – och ibland bygger de fiktiva karaktärerna på yttre förebilder. Haugan lyfter fram hur Bjørnson framhävs

som modellen för Stensgaard och att redan litteraturprofessorn Harald Noreng betecknade Stensgaard som en Brand som politiker.

1869 blir Ibsen riddare av Vasaorden. I den anglosachsiska världen blir Edmund Gosse hans förläggare, översättare och ambassadör. Sturm und Drang-tiden i Rom är slut och åren i Dresden 1868–75 präglas av självrevision. Tysklandsvistelsen markerar Ibsens mognadsår.

Haugans titel på avsnittet om *Kejsers og Galilæer*, dramat om den romerske kejsaren Julianus Apostata (331–363) är ”Guds hanrei” (184). Liksom Skule Jarl har redan Julian en plats bredvid Kain och Judas som en av de stora förnekarna, menar Haugan och avstår från att fördjupa dialektiken mellan Julian och mystikern Maximos. Läsarens associationer går, kanske alltför lätt, till barockdramat i denna tolkning. Liksom *Brand* handlar detta kosmologiska drama om att återskapa människans likhet med gudomen. Ibsen säges spegla sig i Julians karaktär. I Julian tecknar han sitt eget världsfrämmande romantiska diktarväsen. Det finns enligt Haugan en ”knausgårds” vilja att blotta privata förhållanden i detta historiedrama (215). Den hedniska religion Julian vill återupprätta utgör för Haugan en illusion. Den tidigare norske forskare som mest detaljerat utrett det nyplatoniska i dramat är Paulus Svendsen i ett stort idéhistoriskt verk, *Gullalderdrøm og utviklingstro* (1940). Svendsens rön diskuteras, men Haugans analys går, utifrån den Heliosgestalt som återopas i dramat, i en annan riktning. Med hjälp av en dikt av Olaf Bull söker Haugan visa att syntesen av man och kvinna i fantasins ”brudkammare” är resultatet av en sublimering.

Mystikern Maximos, som också är en sublimeringens företrädare, ses i likhet med Bisp Nikolas i *Kongs-Emmerne*, ehuru han icke är lika entydigt ond, såsom utsänd från Lucifer. Ibsen söker frigöra kristendomen från kyrkan (medan Brandes likställer kristendom och kyrka och ansluter sig till det voltaireska ”Écrasez l’infâme”), och det tredje riket är för honom ett kärlekens universum, enligt Haugan.

Ibsen riktar sig allt mer mot en internationell marknad och i stället för att studera litterära förebilder ägnar han sig nu åt intensiva tidningsstudier. Kapitlet om de fyra första samtidsdramerna *Samfundets Støtter*, *Et Dukkehjem*, *Gengangere* och *En Folkefiende* har fått rubriken ”Hjem for mennesker”. Rollfigurerna är här individualiserade och inneslutna i en konkret borgerlig miljö, i motsats

till exempelvis Brand som är mera en princip än en människa. Men under den uppenbara polariseringen mellan de konservativa (konsul Bernick, Torvald Helmer, pastor Manders) och de liberala eller radikala (Lona Hessel, Nora, Helene Alving) finns en evangelisk undertext, enligt Haugan. Den jordiska verkligheten skildras i ett himmelskt perspektiv. Det är också i dessa dramer som Ibsens retrospektiva teknik utvecklas. Nora, med sitt krav på kärleken, blir för Haugan representanten för Ibsens ovannämnda tredje rike, kärleken.

Vad gäller *Et Dukkehjem* blir Haugan mer raffinerad än vanligt. Han menar att skillnaden mellan de första akternas sorglösa lyxhustru och slutaktens medvetna kvinna har sin orsak i att Ibsen i början försöker skildra Nora ur Torvalds ögon. Haugan noterar också hur hon i ett viktigt ögonblick står bakom Krogstads stol. Torvald Helmers repliker är naturligtvis perfekta exempel på de dubbla Ibsenska budskap Henriksen så starkt betonade. Torvalds repliker rör mindre moralfrågor än skapandet av fördelar för honom själv. Däremot förvånas man som läsare över att Haugan tar upp Lolitakomplexet. Ålderskillnaden mellan makarna tycks vara den vid skådespelets tillkomst normala och Ibsens kritik rör nog mera husliga förhållanden än sexualitet. Att Nora lämnar hemmet har sin orsak i den tomhet hon känner när hon tappat tron på "det vidunderliga" – så långt kan man hålla med Haugan. (Den tyska versionen där Nora återvänder på slutet betecknar Haugan med Ibsens ord som "barbarisk", medan Fassbinders slut från 1974 då Nora ser det borgerliga äktenskapet som prostitution icke avfärdas). Men i motsats till Brand, som har Gud bakom sig i sin "ideale fordring", står Nora helt ensam. Även om Ibsen inte står bakom Nora i allt, så är hon enligt Haugan hans sista språkrör.

*Gengangere* har för Haugan en omvänd kronologi som han ägnar åtskilliga sidor att "räta ut". Det viktiga för Haugan – och häri avviker han från alla uttolkare som i Brandes efterföljd sett dramats främsta värde i att avslöja ett moraliskt korrupt förflutet – är sveket mot kärleksbudskapet. Fru Alving älskade en gång pastor Manders, men gav upp sin kärlek. Därför drabbas hon nu av nemesi. Över den realistiska världen välver sig således ett religiöst kosmos. Mindre originell är Haugan i synen på Manders som en självbedragare och på snickare Engstrand som en medveten intrigant.

*En Folkefiende* framsälls ofta så att huvudpersonen Tomas Stockmann i början är en avslöjare av missförhållanden, men någonstans i dramat slår

över och blir självförhålligande rättshaverist. I sin polemik mot föregångare som ansett Stockmann som Ibsens språkrör anför Haugan Brandes som exempel. Hos Haugan är Stockmann redan från första början en farlig komisk fantast utan självkontroll och kännedom om den värld vi lever i. Ibsen har placerat Stockmann i samma romantisk-idealistiska fack som Falk i *Kærlighedens Komædie* och Brand. Men nu hävdas Ibsen vara medveten nog att avslöja kallstatemat.

En ny strömkantring sker med *Vildanden*, där alla rollfigurer enligt Haugan underkastas kritik. Till sammans med *Rosmersholm*, *Fruen fra Havet* och *Hedda Gabler* analyseras *Vildanden* i kapitlet "Modernist og forfører". I denna tredje fas går Ibsen från realism till symbolism och sänker sig ned "i ubevissthetens gruveganger" (331). Haugan avfärdar inledningsvis såväl de forskare som sett Gregers Werle som Ibsens språkrör i det att han vill avslöja illusioner som dem som vad gäller språkrör föredragit Doktor Relling, läkaren som vill låta oss leva kvar i våra illusioner – exempelvis Hjalmar Ekdal som uppfinnare. I denna pjäs har Ibsen inget språkrör utan håller domedag såväl över Brand som över sig själv. *Vildanden* handlar för Haugan om tomheten efter Guds död. När Ibsen nu återanvänder motiv från folkdiktning och folkvisor är det i ett annat syfte än tidigare, nämligen att visa motiven som markörer för det psykologiskt omedvetna. Ibsen söker ett språk för att beskriva det osynliga. Haugan jämför här olika varianter i förstudierna och diskuterar fotografiet och fotograferingen som metafor. Slutligen förklarar Haugan *Vildanden* vara "en svart komædie" som förebådar Beckett (362).

Mycket originell är Haugans tolkning av *Rosmersholm* som en studie i renhetens demoni och ett lärostycke i omedveten ondska. Rosmers vilja att skapa adelsmänniskor betecknas som en illusion och Haugan markerar att Rebekka West uppkallats efter den sista engelska häxa som brändes på bål. Rebekka har dolt sitt sexuella begär under en mask av renhet, förfört Rosmer och vänt honom bort från den köttsligt begärande Beate, till vars självmord Rebekka således bär skuld. Rosmer har föredragit den platoniska gemenskapen med Rebekka i sublimerad oskuld framför könslivet med Beate. Följden blir att Rosmer drunknar i sin egen lidelse. Rebekka har agerat strategiskt, åter i Henriksens anda, men till sist upptäcker hon att hon förlorat det erotiska begär hon dolde under bedrä-

geriets förlopp och drabbats av en inre död som gör att hon inte länge kan älska och acceptera Rosmers frieri. Demonerna, exempelvis sjojungfrun, tar allt mer makt över Rebekka när självmordet iscensätts som ett bländverk. Slutet markerar Beates hämnd. Haugan ser Madam Helseths utrop ”Salig fru en tog dem!” som en författarkommentar (392).

Diskussionen av *Fruen fra Havet* tillhör bokens rikare. Haugan lyfter in havet/vattnet som elementarsymbol, folkvisan ”Agnete og havmanden” (som sägs bygga på psykologisk erfarenhet) och berättelsen om Adda Ravnkilde, kvinnan som gick i döden eftersom hon inte kunde hantera en olycklig förälskelse, i sin argumentation. Över samtidskritiken välvs åter ett kosmos av mytisk art. Hos Haugan är den mystiske främling som Ellida Wangel förälskat sig i varken frälsare eller hämnare – utan psykoterapeut! Det är maken Wangel som skapat Ellidas bild av Främlingen och hennes längtan till havet: Främlingen präglas av alla de behov Wangel inte kan tillfredsställa. I Haugans tolkning söker Ellida varken frihet eller skilsmässa utan band med maken och styvdottrarna. Till slut accepteras hon i ett slags mormorsroll. Wangel ses liksom Rosmer som en av de hedervärda borgare som mot sin avsikt ödelägger kvinnoliv, medan den sjuklige konstnären Lyngstrand, liksom Jatgeir Skald i *Kongs-Emnerne*, tillhör dem som fått sorgens gåva. För en gångs skull slutar ett Ibsendrama lyckligt, men Haugan lyfter också fram Magdalene Thoresens, Ibsens styvsvärmors, skepsis – hon besatt nämligen en erfarenhet liknande Ellidas.

Hedda Gabler, som gör uppror mot den konventionella kvinnorollen, kallas Ibsens musa av Haugan, churu Ibsen icke står på hennes sida – hennes fantasier kallas pornografiska. Diktarens möten med Emilie Bardach och Helene Raff tillmäts betydelse i sammanhanget. Hedda är en spegel för människors blickar, en suverän kvinna som spelar med andras lidelser. Hennes grundläggande brott är att hon en gång avisat Eilert Løvborg och därmed kärleken. Hennes idealistiska försök att överskrida den fysiska erotiken, associerande till Nietzsches övermänniskofilosofi, misslyckas. Hedda blir en Hjordis (valkyrian i *Hermændene paa Helgeland*) i korsett. Även dramat *Hedda Gabler* är således en Ibsens uppgörelse med idealismen.

Kapitlet avslutas med en grundlig diskussion av Ibsens återvändande till Norge och relationen till Hildur Andersen. De få brev som bevarats har enligt Haugan en pubertetsaktig ton. Mycket av korrespondensen förstördes av Hildur Andersen själv

och Andersens korrespondens med Sigurd Ibsen förstördes av dennes dotter Irene.

”Djevelpakten” utgör titeln på kapitlet om de fyra sista utpräglade hermetiska och symboliska dramerna. Här står enligt Haugan icke längre mannen med kallet i fokus, utan hans kvinna. Vad gäller *Bygmester Solness* är det fråga om en ren ”djevle-forskrivelse” (464). Solness har velat bygga hus för människor, men misslyckats med sin egen tillvaro och hans hustru Aline präglas av något infantilt och oförlöst. Så gör den unga Hilde Wangel, den yngsta styvdottern i *Fruen fra Havet*, entré. Som förförerska spelar hon på Solness rädsla för ungdomen och vill binda honom till sig i ett säreget idétyngt förhållande. Hennes mål är att väcka passion, inte att tillfredsställa. Eros är för henne sublimerad och transformerad till en cerebral förmåga. Hilde är en rovfågel som vill att Solness skall klättra upp på en byggnadsställning så som han gjorde i Lysanger för många år sedan och då band henne till sig i kraft av sin vilja att stiga mot höjderna. Haugan beskriver Hilde som en nietscheansk immoralist. Hennes ”det är fullbordat” när Solness störtat är demoniskt och Lucifer hävdas vara dramats dolda kraft.

De manliga protagonisterna i de fyra sista dramerna betecknas av Haugan som narcissistiska posörer och självbedragare. Dramat *Lille Eyolf* har för Haugan blott två ”verkliga personer” (503): Alfred Allmers och hans hustru Rita som Alfred gift sig med för guldets och det gröna skogarnas skull. De övriga personerna betecknas som spegelfigurer. Alfreds föregivna halvsyster Asta sägs således vara den kvinnliga delen av Alfreds själ. Idealismen demaskeras redan i första akt i och med Eyolfs död. I synnerhet den märkliga Rättjungfrun, som fascinerar Eyolf så starkt att han vill följa henne, speglas konkret och fysiskt i de andras inre konflikter. Förvandlingens lag är ett slags tvång, för Alfred Allmers innebärande att han inte längre kan regrediera till den paradisiska barmdom, där han hörde samman den halvsyster som nu visar sig icke vara halvsyster.

Andra protagonister i de sena dramerna tvingas inse att deras säkra plats i Guds plan i själva verket är en plats i Djävulens. I *John Gabriel Borkman*, enligt Edvard Munch ”det mäktigste snelandskap i all nordisk kunst” (508), är kärleksförbrytelsen central. Borkman har i ungdomen avstått från Ella Rentheim för karriärens och pengarnas skull. Haugan noterar originellt nog hur en osynlig person, advokat Hinkel, indirekt styrte skeendet. Han

noterar också att Ella tecknats mer sofistikerat än tvillingsystemen Gunhild, nu maka till Borkman och mor till Erhart, och har ägnats mer utförliga regianvisningar. Ett sådant resonemang kunde ha drivits betydligt längre, ty det gäller generellt i författarskapet att scen- och spelplanvisningarna ofta rör de roller Ibsen funnit mest intressanta och problematiska, exempelvis Skule Jarl. Även Borkmandramat har sin häxa, nämligen Fanny Wilton, som lockar med stackars Erhart, som vill fly från moster, mor och far, på nya farliga äventyr.

*Når vi døde vågner*, Ibsens sista drama, markerar för Haugan en ”angrende tilbakeblikk” (538). Det utspelas på högfjället under öppen himmel. Precis som skulptören Rubek möter sitt förflutna i form av den forna modellen för ”Opstandelsens dag”, Irene, möter Ibsen sitt eget förflutna när han ser en nyuppsättning av *Brand* på Dagmarteatret. Rubeks liv handlar för Haugan om en genomgripande desillusion som utmynnar i nihilism. Gudspakten framstår åter som en djävulspakt och Rubek blir den förförde förföraren. Märkligt nog kommenterar inte Haugan slutscenen, Rubeks och Irenes försvinnande i snömassorna, utan växlar in på en berättelse om Ibsen själv.

Sist i monografin, i ”Ibsens verdensklokskap – sammenfattende perspektiv”, fortsätter författarskapsanalysen. Betydande förskjutningar sker i författarskapet från ungdomsdramerna, då Ibsen som idealist sägs stå bakom hjältarna, till de senare symboldramerna, då förföriska kvinnor som hämndgudinnor representerar nemeses och använder sitt övertag för att störta männen. Ibsen underminerar i de sista dramerna den realistiska värld han var med om att skapa i de fyra första samtidsdramerna. Elementärsymboliken, exempelvis elden i *Bygmester Solness* och vattnet i *Lille Eyolf*, förstärks också. De sista dramerna blir en retrospektiv hälsning till vad som blev av konstnärskapet. Konsten blev ej frigörande för Ibsen personligen, men han kom att lägga grunden till den moderna teatern.

Haugans monografi är inte fri från problem. Han markerar förvisso att Ibsen spelar i samma europeiska liga som Shakespeare och Goethe (585) – man skulle kunna precisera med att framhålla att Ibsen är världens mest spelade dramatiker näst efter Shakespeare, men Haugan tar inte konsekvenserna av detta. Vad gäller *Rosmersholm* blir det således problematiskt när han hävdar att ”Ibsens sene stykker gir ikke en teatergjenger en sjanse til å forstå hva stykkene virkelig dreier seg om” (399). Be-

visen på det motsatta – att teaterns iscensättningar faktiskt fått oss att förstå Ibsens skådespel bättre – är legio från Ludvig Josephson till Peter Stein, Peter Zadek, Luc Bondy och Andrea Breth, för att nu nämna några av de ”verktrogn” regissörer som omsatt hans dramer till teaterkonstverk. I John Northams efterföljd har exempelvis Asbjørn Aarseth och Erik Østerud visat hur fruktbart det kan vara att betrakta dramat som ett scenkonstverk i stället för blott som text. Att Ibsen på 1850-talet verkade som instruktör (med mera) på Det Norske Theater (Den Nationale Scene) i Bergen är värt att ta fasta på. Han är trots senare års skrivbordsposition en teaterman.

Vad gäller *Bygmester Solness* tydliggör Haugan hur den unga Hilde beskriver ett förflutet för Solness som denne säger sig icke komma ihåg eller känna igen. Kan det inte vara så i fler fall? Om vi nu enligt Henriksen inte skall lita på vad rollfigurerna säger, vilket Haugan markerar, varför skall vi då lita på deras konstruktioner av det förflutna? Hur kan en omorganisation av intrigen till det som ibland kallats ”fabel”, det vill säga händelsernas föregivna ordning i en kronologisk tid som förutsätts existera utanför texten, över huvud taget bli trovärdig, när vi insett ambivalensen i replikerna? (Haugan har inte tagit intryck av ”The linguistic turn” i litteraturvetenskapen.) Haugans framställning för i sina långa referat tankarna till en äldre typ av litteraturforskning, där man försökte ställa upp exempelvis handlingen i Faulkners *The Sound and the Fury* kronologiskt, eller reducerade Sofokles Oidipusdrama till Oidipusmyten.

Haugan är ofta tvärsäker där Ibsentexten lämnar något öppet. Ett tydligt exempel finner vi i *Hedda Gabler*. Poängen är att vi inte skall veta om Hedda är gravid eller inte, Haugan bekräftar graviditeten och låser därmed läsningen. Det är vidare ytterst vanskligt att betrakta protagonisterna som Brand som Ibsens språkrör, då dramat ofta visar distans och relativisering även vad gäller de personer som uppstår idealen. Det är först i och med *Vildanden* som Haugan menar att Ibsen lämnar språkrörsmetoden. Det torde vara mer fruktbart att hävda att Ibsen inte har använt metoden över huvud taget, möjligen bortsett från Jatgeir Skald som fått sorgens gåva. Dramer som *Kærlighedens Komædie* har kvar så många reminiscenser av äldre dramaformer, exempelvis sångspelet, att vi redan när ridån går upp ser på huvudpersonen Falk med distans.

Förvisso existerar de hedniska trollen hos Ibsen, men svårare är att acceptera kristendomens bety-

delse för tolkningen. Ibsen är ingen Strindberg och att skönja en religiös kärlekstanke bortom den fysiska erotiken i hans dramatik stämmer blott sällan överens med texten. John Gabriel Borkman har visserligen förrätt kärleken till Ella Rentheim, men varken Fru Alving eller Hedda Gabler kan sägas ha förbrutit sig på just det viset. Synnerligen vanskligt är att associera kärleken i Ibsendramerna till det kristna budskapet – bortsett från Agnes i *Brand* och Solveig i *Peer Gynt*. Haugan framhåller med rätta att Ibsen verkar i en kristen tradition. Men detta behöver väl inte omöjliggöra ett kritiskt ställningstagande till kristna konfliktlösningar? Där emot hämtar Haugan obestridligen vissa poänger när han markerar hur bibelsprängda Ibsentexterna är – exempelvis avvisar Skule Jarl Bisp Nikolas med Jesu ord till Satan.

Haugan inser kvinnorollernas betydelse hos den sene Ibsen, men tenderar att demonisera dem. Det gäller såväl Hedda Gabler och Hilde som Rebekka West. Poängen torde väl snarast vara att texten lämnar öppet huruvida kvinnorna är demoniska eller icke – eller kanske både/och? Djävulen må förvisso ha tagit gestalt i Bisp Nikolas eller sänt ut en hädangängen Agnes som vilseförande ”skikkelse” i *Brand*, men i den sena dramatiken står knappast ödets makter eller vårt förflutna i entydig förbindelse med just honom. För Haugan tycks Rebekka West ideologiskt sympatisera med Mortensgaard, journalisten och Blinkfyret. Det är att gravt underskatta henne.

Vad gäller dramer är det också vanskligt att diskutera enskilda rollfigurer (och särskilt deras förflutna utanför dramat). För det första leder analysen av dramats personer var för sig lätt till att man psykologiserar dem och förväxlar dem med ”verkliga” personer med existens utanför texten samt att man förbigår att dramat bygger på scener och constellationer där flera rollfigurer uppträder och där alternativ ges utan att avgörande sker. Analys av constellationer och scener skulle följaktligen ge mera än karaktärsanalyser.

Haugan kritiserar den tidige Ibsen som ”en meget naiv idealist”, men stämmer verkligen detta? Naiv är Ibsen nog aldrig och idealist knappast efter *Catilina*. Återigen ter sig det rakt motsatta till vad Haugan hävdar mer plausibelt. Ibsen är en dramatiker som aktivt drar sig undan och lämnar tolkningen till åskådaren. Den som vill ha en biografisk referens kan rikta tankarna till en av Ibsens främsta uttolkerskor, Eleonora Duse, som stod utanför hans fönster i Christiania men aldrig fick träffa honom.

Trots monografins ibland märkliga och provocerande tolkningar finns det skäl att beundra Jørgen Haugan för hans ihärdighet att läsa Ibsens dramer i följd som en sammanhängande berättelse, just på denna punkt påminnande om den tematiska kritikens arbeten, där exempelvis Mallarmés texter kan läsas som ett enda stort verk som hos Jean-Pierre Richard eller Rousseau kan tolkas utifrån sina centraltexter som hos Jean Starobinski. Ibland kan tesen drivas för långt och viktiga skillnader utplånas, men i stort kan Jørgen Haugan sägas vara den som mer än andra i praktiken visat vad många forskare erfarit: att man vid diskussionen av ett visst Ibsendrama lätt hamnar i ett annat. Av det skälet är Haugans monografi, ehuru diskutabel, dock läsvärd och inspirerande.

Roland Lysell

Martin Hellström, *Pippi på scen. Astrid Lindgren och teatern* (Svenska barnboksinstitutets skriftserie, 135). Makadam. Göteborg & Stockholm 2015.

”Mycket är skrivet om Astrid Lindgren, men lite om hennes betydelse för barnteatern.” I baksides-texten till *Pippi på scen* nämns anledningen till studiens tillkomst: dramaförfattandet och dramateatern utgör en lucka i Lindgren-forskningen som bör fyllas. Med tanke på den täta förbindelsen mellan olika medier inom barnkulturen, där bok, (musikalisk) teater och film till exempel ofta samspelar, är det faktiskt märkligt att ingen tidigare har studerat denna sida av Lindgrens mångsidiga författarskap. Martin Hellström åtar sig alltså uppgiften. Han väljer att fokusera på Pippi Långstrump och understryker figurens mediala flexibilitet som utgångspunkt. Den stora mängden utflykter till andra medier som Pippi har gjort gör det såklart fullt berättigat att utforska hennes äventyr i teatern. Hellström antar adaptations- och performativetsforskningen som teoretiska perspektiv. Han ämnar belysa både teaterns roll i Lindgrens egen uppväxt samt hennes inflytande på barnteatern i Sverige under 1950- och 1960-talen. Dessutom vill han utreda de olika pjäsernas betydelse för ”Pippi-exegesen” (23). Rent konkret föreligger som bokens textuella källmaterial *Pippi Långstrumps liv och leverne. Teaterpjäs för barn* (1946), ett utgivet manuskript från en professionell uppsättning med Oscarsteatern i Stockholm (1948), *Pippi Långstrumps liv och leverne. Lustspel för barn*