

Sammlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 144 2023

I distribution:
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda H. Rugg

Berlin: Stefanie von Schnurbein

Göteborg: Åsa Arping

Köpenhamn: Johnny Kondrup

Lund: Torbjörn Forslid

München: Joachim Schiedermaier

Oslo: Elisabeth Oxfeldt

Stockholm: Anna Albrektson, Thomas Götselius

Tartu: Daniel Sävborg

Umeå: Maria Jönsson

Uppsala: Torsten Pettersson

Zürich: Klaus Müller-Wille

Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Ingeborg Löfgren (uppsatser) och Tim Berndtsson (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2024 och för recensioner 1 september 2024. *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.

ISBN 978–91–87666–43–8

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2024

I sin "Avslutning" analyserar Theander själva huvudfrågan för studien: Vad är det som hemmet ger flickan i flickböckerna? Fyra begrepp har utkristalliserats: spänning, makt, frihet och trygghet. Alla dessa begrepp hänger i någon mån ihop och de är alla både betydelsefulla och närvarande, även när exempelvis spänning kan slå över i något hemskt och tryggheten kan innebära överbeskydd.

Birgitta Theanders bok fyller ett tomrum då hon både kunnigt och välgrundat motbevisar tidigare "sanningar" och nyanserar tidigare forskning om flickboken samt hus och hem och drar nya uppfriskande slutsatser. Hon sätter flickböckerna i relation till samhället, flickors och kvinnors livsvillkor under den tid hon undersöker och hon lyfter fram kvinnorörelsens och feminismens betydelse för hur flickböckerna tidigare tolkats. Citaten från den lästa litteraturen är väl valda, belysande och viktiga för läsarens förståelse då många av böckerna idag är svåra att få tag i. Theander övertygar också genom att vara ordentligt inläst, inte bara på flickböckerna – och pojkböckerna – utan även på svensk och internationell forskning i flera olika discipliner och sätter denna i relevant relation till materialet. Boken är rikligt illustrerad med vackra omslagsbilder från de analyserade böckerna. Det är bara att hoppas att Birgitta Theander fortsätter med sin värdefulla flickboksforskning då det redovisade materialet även "öppnar dörrar på glänt" till sådant som ännu är outforskat inom såväl flick- som pojkboken.

Helene Ehriander

Kristin Gjesdal, *The Drama of History. Ibsen, Hegel, Nietzsche*. Oxford University Press. New York, 2021.

Sekundärlitteraturen om Henrik Ibsens dramatik blir med åren allt mer mångfacetterad. Den textkritiska utgåvan *Henrik Ibsens Skrifter* (16 dubbelvolymer), med framlidna Vigdis Ystad som huvudredaktör och drivande kraft, uppdateras ständigt digitalt och förvånansvärt tillförlitliga översättningar till engelska har publicerats både av Oxford University Press och Penguin. Från Ibsen Senter i Oslo utges den engelskspråkiga skriftserien *Ibsen Studies*. Ibsen har sålunda på ett helt annat sätt än August Strindberg lyckats bli internationell. Den tidigare Ibsenforskningen, särskilt den norska, var oftast textkritiskt, biografiskt och historiskt inriktad och

tolkningarna skedde i det moderna genombrotts och den psykologiska realismens anda. Men allt mer gjorde sig mer spekulativa tolkningar gällande, särskilt från danskt håll. Forskare som John Northam, Asbjørn Aarseth och Erik Østerud betonade/betonar det sceniskt visuella i dramerna och Atle Kittang lyfte fram en idétradition i *Ibsens heroisme*. Helge Rønning och Toril Moi har diskuterat Ibsens modernitet och eventuella modernism. En helt egen tradition bildar den teaterhistoriska forskningen, numera med Live Hov och Keld Hyldeg som ledande namn. Klassikern vad gäller idéhistorisk Ibsenforskning är fortfarande Paulus Svendsens drygt 500-sidiga *Gullalderdrøm og utviklings-tro: en idéhistorisk undersøkelse* från 1940. Författarens lärdom är beundransvärd, men forskningstraditionens problem visar sig akut: först i verkets slutkapitel kommer vi nämligen fram till Ibsen själv!

I litteraturförteckningen till Kristin Gjesdals nu aktuella *The Drama of History. Ibsen, Hegel, Nietzsche* (2021) nämns inte Svendsen, men däremot artiklar om Ibsens förhållande till Platon, Aristoteles, Spinoza, Rousseau, Mill, Kierkegaard och Dilthey samt givetvis de två filosofer Gjesdal själv sätter i fokus, nämligen Hegel och Nietzsche.

Kristin Gjesdals arbete är banbrytande genom att hon inte är inriktad på influenser, även om arvet från Sturm und Drang, Herder och Lessing ofta understryks, utan på nyskapande tankeutbyte mellan filosofiska idéer och dramatik. Hon undgår därmed fallan att fastna i *vad* Ibsen läst och skrivit, vilken som nämnts leder in i en oändlighet av idéer, och fokuserar *hur* betydelse skapas. Det handlar dock inte som i den numera hårt kritiserade new historicism om att något planlöst lägga sakprosa och litterära texter bredvid varandra och se hur utfallet blir. Här får Hegels och Nietzsches tänkande i stället utgöra produktiva krafter och Gjesdal kan med rätta hävda att både filosofin och dramatiken bidrar till varandras förnyelse. Det handlar om vårt förhållande till historien, till mänsklig sanning och till självförståelse.

I en allmän inledning betonar Gjesdal hur hon betraktar Ibsens tidiga historiedramatik och hans senare intresse för borgerligt liv som två sätt att formulera gensvar till och reflexion över den moderna tiden. I en samtida kontext befinner sig den norska frihetskampen, politiskt mot Sverige, kulturellt och särskilt teaterhistoriskt mot Danmark, samt kvinnorörelsen och darwinismen. Gjesdal finner just Hegel och Nietzsche som tacksamma referenser, eftersom de så explicit förhåller sig till tidi-

gare dramateorier. Hon betonar också Ibsens distans och ironi, hans ständiga ovilja att ta ställning, även vad gäller filosofiska frågor.

Under de första 25 åren som dramatiker, från *Catilina* (1850) till *Kejser og Galilæer* (1873), sysslade Ibsen i första hand med historiedramatik. Gjesdal väljer att i sitt första kapitel "Losing Time" fokusera *Hermændene paa Helgeland* (1858), ett drama som visserligen var Ibsens mest spelade pjäs på 1800-talet, men som av nu levande forskare ofta beskrivits som pastisch eller förstudie till *Hedda Gabler*. Gjesdal, som diskuterar dramat för dess egen skull, spårar dess genre till Sturm und Drang, Herders kulturhistoriska skrifter och Lessings dramaturgi. I Danmark företrädde traditionen av Knud Lyhne Rahbek, bland annat professor, teaterdirektör och svåger till skalden Adam Oehlenschläger. Intresset för norsk historia och kultur förenades med impulser från de tyska diktarna och William Shakespeare när en ny norsk nationallitteratur skapades. Gjesdal ser, liksom exempelvis romantikforskaren Günter Oesterle, Sturm und Drang som en fördjupning av, inte som en kontrast till, upplysningen. Sturm und Drang är ingen nostalgisk rörelse utan utgår från erfarenheten att det förflutna faktiskt är förflutet.

Dramat utspelas på 900-talet, dess miljö är dysster och personerna är tämligen enkla, representerande olika livshållningar – enligt kollegan Bjørnstjerne Bjørnson alltför polerade och ohistoriskt perfekta. Huvudpersonen Hjordis, stolt och oförlåtande, misslyckas med att komma till rätta med sin egen historia, vägrar att inse att den hedniska hederskoden är passé och att mildare kristna ideal vunnit terräng. Johan Ludvig Heiberg, teaterchef i Köpenhamn, refuserade såväl detta drama som Bjørnsons samtida *Halte-Hulda* på Det Kongelige. Ibsens stoff ansågs episkt och föga lämpligt för ett drama.

För Lessing representerade franskklassiker som Corneille och Voltaire ett felaktigt sätt att skildra historien. Historien presenteras inte hos dem på ett sådant sätt att den engagerar en modern publik. Shakespeare, däremot, presenterar exempelvis vålnaden i *Hamlet* så att vi inte fokuserar vålnaden som fenomen, ett fenomen vi inte kan tro på, utan Hamlets fruktan, som vi däremot kan känna som vår egen. Historiedramatik skall alltså inte bara handla om historien utan om vår erfarenhet av historien. Herder, som även ligger bakom Goethes Hamletdiskussion i *Wilhelm Meisters Lejrjahre*, skärper Lessings argument ytterligare

genom att betona vikten av dynamik och djärvhet i dramatiken genom att även låta den framvisa konstens och smakens historicitet. De gamla grekernas klassiska konst kan således inte lyftas upp som ahistoriskt ideal.

Ibsen, som debuterat på Christiania Theater med *Kempeboien*, engagerades först på Den Nationale Scene i Bergen, sedan på Kristiania Norske Theater, och bidrog till utvecklingen av en betonat norsk teaterkonst. För Gjesdal påminner han i sitt samlande av folkliga berättelser och presentation av norsk kultur i dramaform om Herder. Ibsen rehabiliterar den medeltida kulturen och betonar sambandet mellan sång och poesi. Han var, som bekant, också bildkonstnär och Gjesdal jämför honom med målarna J.C. Dahl och A. Tidemand. Han söker en ny konstform där stoffet från den fornnordiska sagan kan presenteras inte i återuppväckt originalform, utan i en form som visar dess historicitet.

Dramats huvudperson Hjordis förkroppsligar alltså enligt Gjesdal den hedniska sagatidens ideal. Hjordis har olösbare problem. Hon krävde att den man hon skulle gifta sig med först skulle besegra den isbjörn som vaktade henne. Sigurd, som älskade henne, besegrade faktiskt isbjörnen, men i den blide vännen Gunnars skepnad. Själv gifte han sig med den ännu blidare Dagny. Hjordis upptäcker sveket och är beredd att som valkyria gå ut i strid vid Sigurds sida, men han vägrar. Mellan dem står ju Gunnar och Dagny. Hjordis situation kompliceras dessutom av att hon vuxit upp som fosterdotter till vikingen Ørnulf som dödat hennes far. När hon väl dödat Sigurd upptäcker hon att också denne är kristen; de får inte ens förenas i Valhall!

Det som gör Hjordis intressant för Gjesdal är inte främst hennes hedniska ideal stolthet, heder och heroism i sig, utan att hon iakttar hur dessa ideal gradvis men snabbt eroderas och tycks ihålliga i ett allt mer kristnat samhälle. Dramat tydliggör Hjordis lidande i hennes fåfänga kamp mot tiden. Ibsen sentimentaliserar alltså inte en förlorad värld, utan visar själva förlorandet av en värld. Han approprierar ett historiskt stoff. Det gäller dock, menar Ibsen (Gjesdal åberopar hans synpunkter på den medeltida balladen), att inte komma alltför nära vår tid. *Hermændene paa Helgeland* är därför inte ett relationsdrama med fyra inblandade utan ett drama om två tider med skilda ideal. Således ett historiedrama i andan från Sturm und Drang! Det paradoxala hos Hjordis är att hon faktiskt i sin eftertänksamma självanalys inser det omöjliga i sitt projekt att vitalisera det förflutna.

Mycket intressant är också en sidoiakttagelse hos Gjesdal. Hon närläser Ibsens spelansvisningar om tonfall och kroppsspråk just vad gäller Hjordisgestalten som anger exakt hur replikerna skall fällas (våldsamt, bittert etc.).

I monografins andra kapitel, "History Adrift; Subjectivity Probed", står *Peer Gynt* (1867), skrivet under Ibsens första vistelse i Rom, i början på hans 27-åriga utlandsvistelse, i fokus. Det är nu den hegelianska filosofin får sitt genombrott i nordisk estetik. Ibsen umgicks i Rom med Lorentz Dietrichson, som beskrivs som hegeliansk konsthistoriker. Hemma i Christiania byggde filosofen Marcus Jacob Monrad, också verksam som teaterskribent och Ibsenrecensent, upp ett eget hegelianskt system. I Köpenhamn förvandlades den tidigare romantiskt inspirerade Johan Ludvig Heiberg successivt till hegelian.

Redan tidigare forskning har påpekat hegelremniscenserna i fjärde akten i *Peer Gynt*. Några scener utspelas i Egypten, den kultur i vilken den klassiska konsten enligt Hegels estetik hade sitt ursprung. Aarseth har framhållit hur Ibsens beskrivningar av sfinxen och Memnons stoder lånat drag av Hegels skildringar. I fjärde akt finner vi även Begriffenfeldt, en karikatyr av en berlinsk hegelian. Men viktigare för Gjesdal är att Ibsen hämtat sina idéer om intersubjektivitet (jaget och den andre) och att vara sig själv, och icke sig själv nog, hos Hegel.

Det finns dock en spänning mellan den dialektiska utvecklingen och tanken om historiens slut hos Hegel. Ibsen tydliggör denna och andra spänningar i filosofin genom ironi, humor och lekfullhet i pjäsen. Ett genomgående drag som Gjesdal ser i dramat är att Peer dels exkluderas ur kulturella sammanhang, dels misslyckas med att konstruera nya band. Peer känner rotlöshet och kan inte finna sig själv. Hos Schlegel och Jenaromantikerna lovprisas enligt Hegel denna isolering från samhället och Hegel kritiserar dessa. Gjesdal vill nu ansluta Peer till Jenatraktionen. Han skulle, liksom Jena-författarna, ha missförstått jagets natur. Hans självupptagna ego kan inte interagera med de andra, med samhället. Enligt Hegel närmar sig Jenaromantikerna till och med galenskapen. Men ändå, i den "romantiska" konsten har den moderna individen nått ett nytt stadium: sofistikerad självreflexion. Anden vinner därigenom sin självständighet och behöver inte söka stöd i den yttre existensen, Peer blir för Gjesdal en oförfärdlig företrädare för en dylik "romantisk" livshållning. Livet blir en soloföreställning.

För Gjesdal är Peer en Nordens Don Quijote som tragikomiskt skryter över sina äventyr med lånade skrönor, berättelser som ibland står att finna hos Asbjørnsen & Moe. Peer tillrätaläligger traditionen så att den passar honom och ger honom kraft. Ibsens förhållande till norsk folklore är ironiskt, vilket enligt Gjesdal framgår särskilt tydligt i andra aktens skildring av bergakungens sal. Peer kan leka med trollens tanke att vara sig själv nog och leka med sitt inre troll, men vill till sist gå vidare. Precis som scenen i bergakungens sal har Anitra-scenen i fjärde akt, som utspelas i Marockos öken, drag av halveroteriserad dröm. Anitra visar sig vara mer intresserad av Peers penningpung än av Peer själv – eller själen (själv har hon ju ingen själ). Varken i Norge eller Marocko lyckas Peer övervinna sin självupptagenhet utan grundar sin existens på fantastiska äventyrshistorier. Hans brist på empati finner sitt crescendo i samtalet med kaptenen om den familj som väntar denne därhemma. På Peer väntar ingen, enligt honom själv, och han uttrycker sin avund på de hemlängtande sjömännen. När hans skepp sedan förliser, räddar han sig själv, men låter en kock som har hustru och barn gå under. Först i lökscenen inser Peer att han saknar egen kärna och först när han givit upp illusionen att vara kejsare och inser att det är i Solveigs kärlek, hopp och tro han hela tiden funnits, finner han harmoni.

Tanken att jaget blir sig självt först i relationen med andra människor och deras erkännande är enligt Gjesdal främst hegeliansk. Hon utgår från *Phänomenologie des Geistes*. Vi ser vårt eget jag i den andre och bekräftas av den andre. Hegels diskussion om "Herr und Knecht" aktualiseras. Gjesdal framhåller att Ibsen visserligen inte nämner Hegel i sammanhanget, men att Peers oförmåga att gå in i ett erkännande av bergakungen och Anitra ändå bäst förstås utifrån Hegels fenomenologi. Vad gäller mötet med Begriffenfeldt, då denne frågar Peer vad sfinxen är och Peer svarar "Han är sig själv", ser Gjesdal förhållandet som mer komplicerat. Det är nu hon lyfter fram Ibsens syn på egyptisk konst, av Hegel kallad "symbolisk", vilken återfinns i flera av filosofens verk. Konsten är emellertid inte fri i Egypten; den medger ingen självanalys. I stor klassisk konst visar den kultur av vilken den produceras sina etiska och religiösa idéer, vilket den inte gör i faraonernas enväldiga stat. Ytterligare ett argument mot den egyptiska konsten är att den saknar skrift. Ibsen behöll även efter invigningen av Suezkanalen Hegels bild av den egyptiska konsten som ofullgånge. Den är dödsmärkt, en värld av gravar.

Först i den grekiska konsten när enligt Hegel, och förmodligen Ibsen, den klassiska konsten sin fulländning. Först genom att med penna och papper presentera historiens inre kraft skulle Peer kunna nå intellektuell självinsikt.

Ibsen är emellertid stundom ironisk. Hegelianen Begriffenfeldt är också föreståndare för ett sinnessjukhus. De vansinniga på hans asyl är alla parodiskt inneslutna i sig själva. Genom att visa också Begriffenfeldts inneslutenhet i sin parodiska filosofiska rotväliska vrider Ibsen så att säga Hegels tankar mot Hegel själv och kan därmed i Gjesdals perspektiv också i viss mån övervinna dennes filosofi.

Men, framhåller Gjesdal, Ibsen går längre än så. Hans Egypten är ett fiktivt Egypten, en europeisk projektion och asylscenerna får tydliga drag av parodi. Medan Hegel, som visserligen aldrig besökt Egypten, men fascinerades av Thomas Youngs och Champollions arkeologiska skrifter, empatiskt skildrar det forna Egypten och dess essens, är Ibsens bild av Egypten, precis som hans bild av norsk folklöre, ironisk. Gjesdal framhåller dock att även Hegel har en västerländskt präglad syn på Orienten, delvis eftersom han behöver bilden av egyptisk konst som statisk och bristande i anda och reflektion just för att passa in den i sitt estetiska system. I andra skrifter är Hegel mer öppen för en syn på civilisationernas mångfald i Herders anda.

Såväl Ibsen själv som de flesta Ibsenforskarna ser dubbeldramat *Kejsar og Galilæer* (1873) med undertiteln "Et Verdenshistorisk Skuespil", där han 24 år efter *Catilina* återvänder till den romerska antiken, som hans huvudverk. Dramat tog nio år att skriva. Gjesdal är inte den första att betrakta skådespelet genom den hegelianska filosofin. Ole Koppang, Douglas Abel och Brian Johnston tillhör dem som mest konsekvent gjort detta. Men i kapitlet "Ruins of Antiquity" gör hon, förutom att relatera till Sturm und Drang, ett alldeles specifikt bruk av hegelianismen. Hon ser Hegels syn på den forntida kristendomen som en förutsättning för det moderna tänkesättet och detta moderna tänkesätt i sin tur som ett förbådande av moderna litterära rörelser i Skandinavien. Dramats första del behandlar den unge kejsar Julianus, senare kallad Julianus Avfallingen, religiösa och existentiella sökande vid 300-talets mitt, dess andra del utgör ett historiskt panorama. Dramat fick ett positivt mottagande även i Norge. För Voltaire hade Julianus varit en förelöpare till upplysningen. David Friedrich Strauß hade sett honom mer nyanserat och i Skandinavien hade han fokuserats av såväl Viktor Rydberg som

Carsten Hauch. Gjesdal menar att Julianus för Ibsen blir en lins att betrakta dramatikers egen tid.

Men, tillägger Gjesdal, även en tredje tidsaspekt märks: striden mellan världshistoriska krafter, heddens immans i det jordiska och kristendomens strävan efter transcendens.

Skönheten och det goda livet ställs mot fromhet och själens frälsning, det förflutna som normerande står i kontrast till löftet om Guds rike. Mötet med mystikern Maximus och dennes tankar om en syntes av hednisk skönhet och kristen andlighet, ett tredje rike, kommer enligt Gjesdal för sent; Julianus har redan gått för långt i sin brutalitet och drabbats av den paranoia som blir hans fall. Hegels historiefilosofi, där utvecklingen drivs genom motsättningar, tvivel och förtvivlan, när två mot varandra ställda begrepp står i spänning till varandra och först förenas som en syntes i ett tredje, accepteras av Gjesdal och hon visar hur olika främst platoniska positioner intas av Julianus olika samtalspartner i dramat. Dialektik är dock icke nödvändigtvis hegeliansk utan kan också vara platonisk.

Det som driver Julianus är en vision av livets kärna som han fått i en dröm och för Gjesdal är slutet öppet. Julianus är död, men vi åskådare får känna hans livsfråga riktad till oss: "Finns det en mening i historien och hur skulle denna mening i så fall visa sig?"

Det är dock inte dialektiken utan Hegels konstfilosofi som främst intresserar Gjesdal. Tidens dramateoretiker som Hermann Hettner och Gustav Freytag var liksom Georg Brandes beroende av Hegel och hans syn på den "romantiska" konsten – observera att begreppet för Hegel är långt vidare än vårt vanliga. Den "romantiska" konsten får för Hegel sitt genombrott genom kristendomens inträde. Den klassiska konsten, för Hegel främst den grekiska, hade förlorat sin skärpa i den romerska kulturen och urartat i strävan efter makt, ära och världsliga ting. Anden, individen eller protagonisten, kan därmed inte finna en enhet mellan sin egen essens och det yttre, utan tvingas gå in i sig själv i en allt mer individualistisk självreflexion. Världen framstår som korrupt och tom. Individen kastas tillbaka i sitt sökande och hänvisas till ett *annat* sökande, ett sökande i sitt eget inre liv. Traditionen och de gamla gudarna kan inte längre ge mening. En ny tid, som sträcker sig från tidig medeltid till Hegels egen tid, och en ny religion, kristendomen, kräver en ny konst och det är denna konst Hegel kallar "romantisk". Konstarten *par préférence*, där andlig innebörd och subjektets eget sökande tydli-

gast står i fokus blir poesin, särskilt den dramatiska poesin, där handling förverkligas i ord. Shakespeares Hamlet blir, som ovan nämnts, prototypen för detta nya tvivlande subjekt i en modern kristen tid.

I *Kejsar og Galileer* konfronteras vi i inledningsscenernas panorama av människor och idéer just med den romerska kultur i upplösning som vi finner i romarrikets dåvarande huvudstad, Konstantinopel. Ibsen skildrar Julianus som kort, mörk och illa klädd, på alla sätt en outsider i den klassiskt sköna medelhavs värld i förfall där han inte kan finna den andliga visshet han söker. Han söker nämligen inte bara en ny religion, utan också en egen inre ro. Böckerna ger inga svar på hans tvivel. Den nya kristendomen har för honom ingen plats för liv och vitalitet. Blott i ett mirakel kan han se en lösning på livsgåtan och han vänder sig till dionysisk mystik. Julianus sökande misslyckas emellertid, trots att han vinner yttre makt. Hans förtvivlan ökar i takt med hans kejsardömes storlek. Julianus kamp är en kamp mot tomheten och hans inre tvivel tar sitt yttre uttryck i terror och utvecklas till storhetsvansinne och galenskap. Julianus död är sorglig, inte mera, han är en förlorad själ och dramats slut är öppet. Detta drama är för Gjesdal ett tvivlets drama, fritt från didaktik. Hon kan dra linjerna framåt, såväl till cartesianism och skepticism som till protestantisk religion.

I kapitlet "Modern Values" är vi framme vid samtidsdramat *Et Dukkehjem* (1879), ständigt föremål för uppmärksammade iscensättningar, den gångna säsongen av Anna Pettersson på Dramaten och Felicitas Brucker på Münchner Kammerspiele. Gjesdal undviker fällan att se dramat som ett emancipationsdrama och därmed reducera det. I stället sätter hon hela hemmet i centrum och låter makarna Helmer stå för två olika estetiska ideal, Torvald står för statisk skönhet, exempelvis ett vackert hem, och harmoni fri från historiens dynamik, medan Nora inledningsvis accepterar, men senare vill spränga, detta ideal för att genom förändring och bildning finna mening; hon söker "det vidunderliga". Ett sceniskt exempel på denna syn på dramat finner Gjesdal i Rainer Werner Fassbinders film *Nora Helmer* (1974), där Margit Carstensens Nora vandrar runt i ett överdekorerat hem klädd i silke (103). För Gjesdal är Noras revolt inte bara en revolt mot det borgerliga dockhemmets gränser, utan precis som tidigare protagonister söker hennes Nora spränga gränserna för ett statiskt liv i isolerad skönhet genom självanalys och interaktion med en yttvärld och med historien. Gjesdal skriver om en "realist

turn" (89) bortom Hegel. För Hegel är modern kärlek inte ett ämne för tragedi (vilket det däremot var för Georg Brandes); att *Romeo and Juliet* accepteras av Hegel beror på att där ligger familjekonflikter bakom kärleken. Däremot är Hegels betoning av självreflexion i den "romantiska" konsten också viktig för förståelsen av detta drama, för förståelsen av Noras frigörelseförsök.

Gjesdal beskriver även de positiva sidorna hos Torvaldgestalten, framhållna av Brandes, vilka lätt försvinner i moderna tolkningar. I Thomas Ostermeiers iscensättning 2002 skjuter ju Anne Tismers Nora Torvald och liket faller i akvariet. Problemet är att Torvald är steril, omöjlig att gå i (hegeliansk) dialog med, fast förankrad som han är i statisk borgerlig idyll, således mera beklagansvärd än ond. Gjesdal betonar också att Ibsen visar att Nora faktiskt förmår att själv ta ekonomiskt ansvar – genom sina renskrifter. Torvald, däremot, föraktar praktiskt inriktad stickning och menar att Fru Linde inte borde sticka utan i stället brodera, vilket är en till den vackra miljön mer anpassad syssla. Till sist, när Torvald menar att Nora bör stanna, trots sin förseelse, visar han att det viktiga för honom är att hålla skenet, d.v.s. hemmets skönhet, uppe. Nora, däremot, inser i sista akt att det äktenskap hon levt i med Torvald inte var ett kärleksförhållande byggt på ömsesidigt erkännande. Gjesdal betonar, förutom de etiska dragen hos Nora, hennes strävan efter *bildning*, en strävan hon relaterar till Hegel. Nora fastnar inte som Julianus eller Torvald i en stelnad esteticism utan i kraft av henne kommer *Et Dukkehjem* att handla om en konst som *betyder*.

Gengangere (1881) har lånat drag av den grekiska tragedin, hävdar Gjesdal i kapitlet "Tragedy and Tradition", och menar att ett givande sätt att förstå detta är att gå till nietscheanismen i Skandinavien. Brandes Nietzscheföredrag är legendariska, Bjørnson hade tagit del av Karl Hillebrands introducerande artiklar och Ola Hansson skrev en bok om Nietzsche. Nietzsche följer Hegel i dennes kritik av den romantiska subjektivismen, men för honom är tragedin inte central genom dess sanningsinnebörd, utan genom dess förmåga att skapa extatisk erfarenhet. Det som främst intresserar Gjesdal är dock inte det dionysiska, vinlöven i håret hos Julianus eller hos Ejler Løvborg i *Hedda Gabler*, utan Nietzsches fokusering av den teatrala erfarenheten. Nietzsche visar hur den grekiska tragedin, trots det lidande den konfronterar oss med, bekräftar livet när vi åskådare sitter exempelvis på Epidaurosteatern.

Kören är viktig för Nietzsche; en rytmisk-musikalisk enhet mellan aktörer och publik skapas. *Die Geburt der Tragödie* tillkom ett decennium före *Gengångere*. Gjesdal vill nu, trots att hon gör en observant men konventionell redogörelse för pjäsens innehåll, avstå från att läsa skådespelet som ett etiskt och kunskapsbaserat drama i Sofokles anda. Väsentligt är dock att nätverket mellan de fem levande dramatiska personerna i *Gengångere* är tätt knutet, vilket Gjesdal föredömligt visar, varvid en speciell eloge skall ges för hennes betonande av den i sin frånvaro närvarande döde kammarherre Alving. Hon visar också att rummet, ”solrummet” i grävädret, är ett villkor för handlingen i dramat. Det förflyttna tar allt större plats; rummet blir så klaustrofobiskt att syre bildligt talat saknas. Död och vansinne tycks vara enda utvägen. Tiden löper från morgon till kväll, helt enligt de klassiska reglerna.

I fokus för Gjesdal står emellertid inte de dramatiska personerna i sig eller komplex som incest och skuld. En passant gör Gjesdal en i mitt tycke övertygande kritik av Brian Johnstons och Joan Templetons läsningar av dramat med fru Alvings misslyckande respektive oförmåga att lyssna till sig själv som utgångspunkt. Gjesdal vill i stället främst visa hur dramat verkar protonietzscheanskt just genom att överskrida gränser. Tiden överskrids nämligen hos Ibsen i ett bestämt avseende. Slutet tvingar publiken att tänka vidare. Fru Alving måste nämligen leva med konsekvenserna av sitt beslut. Ibsens realistiska teaterkonst är majeutisk. Rollfigurerna i Ibsens samhällsdramer reflekterar nämligen öppet över sig själva och samhället. Fru Alving, särskilt, är inte bara änka och mor utan också en läsare. Fru Alving gör ett slags appell till åskådarna att följa henne, att ta del av de radikala skrifter hon införskaffat och läst. Trots att hon befinner sig i en situation där böckerna inte längre kan hjälpa henne, trots att hon befinner sig i ett tillstånd av bottenlös förtvivlan, kan hon visa läsaren vidare – mot framtiden.

Bildning och läsande som pedagogik står också i fokus i kapitlet ”Teaching History” som behandlar *En Folkefjende* (1882), ett skådespel som inte har samma stringens rörande tid, rum och antal rollfigurer som *Gengångere*. Doktor Tomas Stockmanns dotter Petra är lärarinna. Doktorn själv betraktas i sin rigiditet av forskarna som en komisk figur; såväl Harald Noreng som Atle Kittang har beskrivit hans tänkande som Nietzscheparodi. Ibsenbiografen Ivo de Figueiredo ser Stockmann som företrä-

dare för antidemokratiska värden. Gjesdal är klar över att Stockmann skapar problem för Ibsenuttolkarna när han vill övergå från att tala om förorenat vatten till att börja tala om förorenad anda bland den lilla stadens invånare. Han börjar yttra sig i termer med intelligensaristokratisk anstrykning. Själv intresserar hon sig emellertid inte för Nietzsches elitism, utan för filosofens syn på bildning och hon menar att Nietzsche föregriper Ibsen i *Zur Genealogie der Moral* och särskilt *Unzeitgemäße Betrachtungen*.

Cynismen och hyckleriet i den lila norska staden vid kusten känner vi igen från *Samfundets Stötter* (1877). Medborgarna tycks inte vilja tänka själva utan följer sin ledare. Offentligheten förstörs av sin egen passivitet och människornas ovilja att ta personligt ansvar. Doktor Stockmann som påtalar föreningarna i badanstaltens vatten vill befolkningen väl vad gäller dess hälsa. Hans bror, byfogden och polismästaren Peter Stockmann, vill nog också medborgarnas bästa, men genom att trygga deras ekonomiska västånd.

Tomas Stockmann exkommuniceras allt mer som en outsider och förvägras till och med yttranderätt vid det möte han själv sammankallat. Det är då han går för långt. I femte akt, där han erbjuder aktier av sin svärfar, försätts han själv just i det dilemma stadens övriga invånare känner av: sanning och finansiell osäkerhet ställs mot förtigande och god ekonomi. I slutscenerna i femte akt är doktorn inte längre en komisk gestalt utan en fallen man som fastnat i klyftan mellan sin lära och sitt eget liv. Även han styrs av en egen agenda, icke minst sin läkarheder.

Om jag förstår Gjesdal rätt, så gör hon här inte bara en dramaanalys utan har också ett recept. Nietzsche anteciperar Ibsen, som nämnts, genom sitt betonande av kritiskt tänkande. De gamla grekerna framstår som hans lärare; genom dem medieras nämligen historien genom kulturen, så att den skänker kraft åt vårt liv. Det handlar hos Nietzsche inte om en ny konst utan om ett nytt sätt att tänka, förmedlat av den konstnärliga erfarenheten. Utbildningen, inte den statiska mekaniska, föraktad av Nietzsche och företrädd av en adjunkt Rørlund i *Samfundets Stötter*, utan en utbildning som strävar mot ifrågasättande, intellektuell självständighet och kritiskt tänkande, kanske företrädd av Petra i pjäsen, på många sätt en moralisk kompass, kan befria småborgarna ur deras letargi.

Sjunde kapitlet, ”History and Existence”, och tre sidor ”Concluding Remarks” behandlar *Hedda*

Gabler och avslutar resonemanget. Huvudpersonen är för Gjesdal en desperat generalsdotter vars livströtthet leder henne till destruktivt spel med andra människor och ett sökande efter skönhet som leder till hennes självmord. Hedda lever med en gången tids ideal. Gjesdal är skeptisk till den vanliga associationen mellan Ejler Løvborg, som Hedda tänker sig med vinlöv i håret, och det dionysiska hos Nietzsche. Vinlöven finns långt före Nietzsche hos Ibsen, redan i *Kejsar och Galileer*, och är tillagda sent i manuskriptarbetet, ett något förvånande argument. Det nietzscheanska dionysiska kan heller inte förknippas med en enskild dramatisk person. Däremot kan vi, som Asbjørn Aarseth gjort, enligt Gjesdal, se Heddas make Jørgen Tesman som Nietzsches antikvariske historiker och Løvborg som hans kritiske historiker enligt filosofens andra 'otidsenliga' betraktelse, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben". Gjesdal vill dock inte fokusera männen utan främst Heddas egen kamp med historien, om att finna mening i historien. Hedda konfronteras med en modern torftig värld, där Nietzsches ord om att historien skulle vara livgivande lätt ter sig som en ihållig filosofisk dröm.

Den sene Nietzsche går enligt Gjesdal dock längre än att lovprisa grekerna eller Wagners operakunst. Han strävar efter ett mänskligt blomstrande där såväl konst som historia, filosofi och bildning ingår. Det finns för Nietzsche tre sätt att närma sig historien, det monumentalala, det antikvariska och det kritiska, vilka alla tre behövs; huvudsaken är att historien står i livets tjänst, vilket den i och för sig gör i Løvborgs projekt. Liksom för Nietzsche är historien för Hedda bara meningsfull om den kan ge liv åt nutid och framtid.

För Hedda är livet, till och med den villatillvaro hon önskat sig, tomt på mening. Dramat visar olika filosofiska och existentiella möjligheter utan bestämd hierarki och såväl Tesman som den odisciplinerade Løvborg är i var sin ensidighet karikatyrer. Hedda intar inte som de en position, utan visar en livskänsla. Det är Hedda som hyser de vittomfattande begären i pjäsen och det är också hon själv som symboliskt brinner när hon bränner Løvborgs manuskript.

I slutscenen när Hedda desperat spelar sin dansmelodi på pianot har hennes värld sjunkit samman i klaustrofobi; allt som återstår är ett musikaliskt crescendo. För Ibsen är det moderna livet intet annat än en kamp mot våra egna mörka inre krafter. Det står i slutet klart för Gjesdal hur nära Hjørdis

och Hedda står varandra. De är båda stolta och kompromisslösa. De har båda haft en tillbedjare, vars död inte möjliggjort frälsning för dem, och likt Hjørdis död tycks inte Heddas död väcka uppmärksamhet. De är båda fast i en förfluten tids värden. (Ibsens engelske översättare Edmond Gosse föredrog Thea Elvsted framför Hedda, begripligt nog.) Men moderna forskare i en tid med andra anspråk ser ofta, som Gjesdal, Hedda som en parallellgerstalt till Hjørdis, Nora och Fru Alving. Ingen av dem är utopiska drömmare. De söker mening i vår egen värld.

Gjesdal förtränger inte de nihilistiska dragen hos Ibsen och heller inte hans skepsis mot det aistoriska petrifierade, men hon betonar att det som dominerar är hans existentiella kamp och sökande efter mening i historien. Ständigt uppehåller hon sig vid det parallella mellan dramatisk form och filosofiskt sökande.

Det sympatiska med Gjesdals bok är att hon inte menar sig komma med en slutgiltig Ibsenläsning, utan mera manar till debatt. Explicit medger hon att hon kunde ha använt sig av Kierkegaard och Mill i stället för Hegel och Nietzsche. Hegels syn på Jenaromantiken distanserar hon sig dessbättre ifrån. I den båge hon spänner från historiedramatik till samhällsdrama fokuseras nästan uteslutande huvudpersonerna. Vad hade utfallet blivit om hon mer konsekvent utgått från konstellationerna? Teaterhistorisk uppmärksamhet kunde ha fördjupat hennes resonemang; jag tänker exempelvis på Peter Steins tolkning av *Peer Gynt* 1971 och Ludvig Josephsons förkortade version vid urpremiären 1876, då Ibsen själv kraftigt strukit ned i fjärde akt. Det är också lätt att sakna reflexioner över de fyra sista dramerna. Hade Gjesdal här kunnat bibehålla sin inomvärldsliga Ibsensyn eller hade hon trots allt behövt gå ut i metafysiken? Man saknar, vad gäller metafysiken, även diskussion av mystikern Maximus i *Kejsar och Galileer*, Julianus motpol. Men ingen av dessa invändningar förtar intrycket att Kristin Gjesdals monografi *The Drama of History. Ibsen, Hegel, Nietzsche* är ett metodiskt nyskapande verk som ger en egen och mycket tankeväckande helhetsbild av Henrik Ibsens dramatiska författarskap.

Roland Lysell