

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 124 2003

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Conny Svensson (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word för Windows eller Word Perfect. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2004 och för recensioner 1 september 2004.

Sedan årgång 2002 av *Samlaren* erhåller uppsatsförfattarna ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

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

ISBN 91-87666-21-9

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2003

Atle Kittang, *Ibsens heroisme: Frå Brand til Når vi døde vågner*. Gyldendal. Oslo 2002.

Henrik Ibsen har under efterkrigstiden kommit att framstå som en av världslitteraturens främsta dramatiker. Epokgörande iscensättningar som Peter Steins *Peer Gynt* (1971 med Bruno Ganz), Peter Zadeks *Baumeister Solness* (1983), Luc Bondys *John Gabriel Borkman* (1993 med Michel Piccoli), Andrea Breths *Hedda Gabler* (1993) och Peter Langdals *Når vi døde vågner* (2002) har blottlagt oväntat moderna konflikter och subtila problem i hans pjäser. Inom vetenskapen sker ideliga uppbrott från synen på Ibsen som modern genombrottsrealist från John Northam, Daniel Haakonsen och Erik Østerud och framåt. Den sene Ibsen har allt mer kommit att stå i centrum i verk som Asbjørn Aarseths *Ibsens samtidskuespill: En studie i glasskapets dramaturgi* (1999), Frode Hellands *Melankoliens spill: En studie i Henrik Ibsens siste dramaer* (2000), Tom Eides *Ibsens dialogkunst: Etik og eksistens i Når vi døde vågner* (2001) och Lisbeth Wærps antologi *Livet på likstrå* (1999). Det kan därför te sig riskfyllt att än en gång söka genomföra en helhetstolkning av författarskapet.

Atle Kittang har emellertid i *Ibsens heroisme: Frå Brand til Når vi døde vågner* funnit en ny infallsvinkel genom att läsa Ibsen parallellt med Nietzsche (utan anspråk på att påvisa influens), Heidegger, Freud och mot slutet i någon mån Blanchot och Derrida. Ibsens heroism är för Kittang inte moralistisk utan dramatisk. Kittang är mer lyhörd än många tidigare forskare och öppen för textens mångtydighet. Tidigare tolkningar diskuteras grundligt; bland de forskare som ofta åberopas märks, förutom Aarseth, Østerud och Helland, Brian Johnston, Charles B. Lyons, James McFarlane och Käte Hamburger, vars *Ibsens Drama in seiner Zeit* (1989) inte förrän nu vunnit det gehör inom Ibsenforskningen som boken förtjänar.

Atle Kittang drar i sju kapitel linjen från *Brand* via *Kejsar* och *Galilæer*, *Samfundets støtter*, *En folkefiende*, *Rosmersholm*, *Bygmester Solness* och *John Gabriel Borkman* till *Når vi døde vågner*. En passant kommenteras ytterligare några dramer, t.ex. *Vildanden*, men inte särskilt utförligt. Även två dikter, "På vidderne" och "Bergmanden", förs in i diskussionen. Vad gäller tre av pjäserna (*Brand*, *Rosmersholm*, *John Gabriel Borkman*) är Kittangs tolkning, så vitt jag kan bedöma, helt nydanande.

Bokens sjätte kapitel "Når malmen syng" ägnas *John Gabriel Borkman*. Många, bl.a. Peter Szondi, har saknat konflikt och handling här och nu i dramat, andra har sett en klassisk "agon"-struktur i sonen Erharts frigörelsekamp mot fadern, modern Gunhild och mostern Ella, men då fått problem med fjärde akt. Handlingen tycks nämligen efter Erharts avfärd lösas upp i luft. Ett annat problem med en sådan tolkning är att Erharts uppror knappast tecknas som om det hade framtiden för sig; enligt Kittang finns det ingen grund i dramat för att Erhart över huvud skulle representera en positiv syntes av ungdom, handling och kärlek. Åter andra forskare har betonat insikten om skuld och försoning. Konsensus råder om att Borkman blir hårt kritiserad av Ibsen; längst går A. H. Winsnes som tolkat dramat som en vederläggning av Nietzsches maktlära.

Helland har däremot beskrivit dramat så att första akt inte levererar en handlingsexposition i klassisk mening, utan ger en bild av ett "tillstånd hvor døden har slått inn i livet" (s. 284). Vi möter tre gamla människor i en verbal dödsdans. Gunhild, som vill gömma maken i glömska, Ella, som dödssjuk kämpar om Erhart med hans mor, och Borkman själv på vinden, som gör en sen tartuffeartad entré. Det är lätt att se dramat som ett nihilistiskt skådespel som, med Gunhilds ord, handlar om "En død og to skygger".

Vid flera tillfällen vederlägger Kittang en kritiskt realistisk syn på Ibsen. Efter att ha brottats med idéproblematiken i *Brand* och *Kejsar* och *Galilæer* är det inte troligt att Ibsen skulle ha använt sig av dominanta kapitalister som Bernick, Solness och Borkman som protagonister blott för att visa deras korrupthet. Borkman kan knappast blott vara en syndare som får sitt straff.

Kittang utgår från titelfiguren. Viktigt i hans tolkning är att Borkmans kärlekssvek är dubbelt, dels sveket mot Ella som han älskade, dels mordet på den egna själen. Genom Ellas repliker förstår vi att Borkman inte alltid varit den brutne gamle man vi nu ser på scenen, utan en glad, vänlig och kärleksfull person som uppskattat musik.

Borkman är för Kittang en av Ibsens heroiska individer som vill foga sig efter det yttre kall och den inre potentialitet han känner. Han vill skapa liv av döda världar. Viktig är Borkmans maning till Erhart att bryta upp från "familjelivets stoveluft", inrikta sig på framtiden och söka förverkliga sig endast genom den egna handlingen och det egna arbetet, inte genom andra (s. 306).

Bland de forskare som trots allt sett något positivt i Borkmans död finns Helland och Northam. Kittang förstärker deras konstruktiva tolkning och menar att Borkman ger sig ut i vildmarken för att bärga sitt "egentliga" liv. Slutet är alltså tragiskt och gemenskapen med Ella i scenen i ovärdet är egentligen blott den skenbara gemenskapen mellan två djupt ensamma människor.

Borkmans tragik ligger dock inte i första hand i sveket mot Ella och honom själv, d.v.s. i att moraliska och ekonomiska intressen fått gå före de erotiska, utan på ett betydligt mer allmänt plan. Borkman har misslyckats med att låta sin makt och ära främja en universell kreativ kraft och en universell kärlek.

Borkmans medvetande blir därmed ett exempel på olyckligt medvetande, den hand som tar hans liv tycks inte vara dödens ishand utan handlingens malmhand – vilket dock får korrigeras av Ella till "Det var en isnende malmhånd, som tog ham i hjertet" (s. 316).

Viktiga element i Kittangs interpretationskonst är allusionerna, t.ex. på Bibelns Moses eller på varulvmotivet – motivets behandling hos Ovidius, Pausanias och Plinius d.ä. anförts. Viktiga är också parallellerna med protagonister i andra skådespel av Ibsen; Kittang drar precisa linjer mellan rollfigurerna i de Ibsendramen han behandlar.

Vad gäller *Brand*, som är utgångspunkten för Kittangs projekt, polemiserar Kittang mot en yttlig läsning av dramat som en konflikt mellan en fundamentalistisk präst, hans omgivning och Gud. Den religiösa problematiken är för Kittang mindre avgörande än den existentiella. Tanken på människans frälsning genom Kristus berörs exempelvis icke i dramat. Med citatet "evigt ejes kun det tabte" som rubrik söker Kittang i stället tolka dramat i anslutning till Per Thomas Andersen som en etisk konflikt mellan människolivets allmänna villkor och de absoluta kraven.

Brand är ett drama som tvingar läsaren att etablera sig själv som dömande instans, vilket lätt får läsaren att gå vilse i textens irrgångar. Kittang diskuterar exempelvis Bjørn Hemmers syn på slutet, där frågan om Brand blir frälst eller fördömd är central. Här finner Kittang, som på flera väsentliga ställen i boken, att en fråga i forskningen som har fått ett skenbart självklart svar egentligen varit inadekvat ställd. Utolkarna har fastnat i verkets fällor. Vi vet att Ibsen såg sin gestalt som positiv, men en eventuell frälsning i dramat är en frälsning annorlunda än den kristna – i vilken det ju

knappast vore aktuellt att låta hjälten gå under i ett snöskred.

Närmare pjäsen kommer Trond Berg Eriksens idé om att *Brand* är en tragedi i den meningen att hjälten går under p.g.a. sina bästa egenskaper. Läst i en klassisk kontext framvisar dramat paradoxen i heroismen. För Kittang är nämligen *Brand* ett drama om heroisk humanism, där Brands vilja till självöverskridande markeras i hans tanke om "Det nye mennesket". Dramat tar tydligt avstånd från den kompromissvilliga humanismen hos doktorn, fogden och prosten. Det förflutna, representerat bl.a. av modern, och konventionerna blir något som Brand måste frigöra sig från.

När Brand talar om "Det nye mennesket" projicerar han sig mot en framtid – i detta avseende föregriper han Nietzsches Zarathustra. I Brands förhållande till dramats båda kvinnor finner Kittang en nyckel till dramat. Brand är Ijuset för hustrun Agnes, samtidigt som hon genom honom får en vision av en ny jord. Äkta kärlek får oss således att övervinna oss själva. Den nya Agnes är Brands verk. Däremot förmår inte Agnes att bearbeta sin sorg över det döda barnet, i motsats till Brand, som kan ägna sig åt självuppoffrande verksamhet i världen. Viktig är också Gerd, den demoniska kvinnan som står utanför samhället. I slutscenerna tolkar Brand henne såsom utsänd av Gud och Gerdgestalten, vars Kassandraartade roll diskuteras, kan sägas flytta in i Brand.

Brand har emellertid drabbats av övermod – sedan han kastat nycklarna till den nya kyrka han byggt för moderns pengar i älven blir den "kyrka" han grundar Gerds iskyrka uppe i bergen. Brands projekt om "Det nye mennesket" framstår som en illusion och i slutscenerna följer Brand Agnes in i dödens kalla rymd. Brands bildliga blindhet står mot insikten, hans förvirring mot sanningen. Det som tycks ha intresserat Kittang mest i *Brand* är dramats studie av maktviljans och självöverskattningens anatomi. I slutet av Goethes *Faust* framträder Guds vilja genom änglar och andra himmelska gestalter, men i *Brand* är all gudomlig mening frånvarande. Ibsens visioner är för Kittang inte epifaniska utan tragiskt ironiska. Det finns ett absurt drag hos Ibsens hjältar.

Vad gäller dubbeldramat *Kejsar og Galileer* vill Kittang tona ned betydelsen av de tankar om ett utopiskt Tredje Rike som mystikern Maximos utlägger. I stället läser han dramat i anslutning till *Brand*; kejsar Julianus blir en existentiell kämpe mot motståndare som döljer sanningen; Helenas

osedlighet kamoufleras t.ex. genom en falsk dyrkan av henne efter hennes död. Julianus blir Brands yngre och vekare broder och hans liv slutar i galenskap.

Julianus söker den sanna existensen genom ett negerande och ett överskridande av det givna och hans väg från kristendom till solkult blir konsekvent. Arketypiska hjältebilder styr Julianus från första stund i hans strävan mot Messiasutopin, nämligen att som kejsargud immanent i sig själv förverkliga såväl den gudomliga makten som kejsarväldet. Här påvisar Kittang också teckentydandets vikt i dramat, det tydande av tecken som så ofta blir missvisande och förrädisk för uttydaren. Ibsen kan möjligen ha förstått Maximos som dramats segrare, men Kittang framhäver trots detta slutscenernas polyfoni. Mot Maximos Tredje Rike står Basilios kristendom och Makrinus tankar om Guds vägar som fördolda, samtidigt som Julianus replik ”O, sol, sol, – hvi bedrog du mig” erinrar oss om ”negationens nådelause rike” (s. 126).

Monografins tredje kapitel behandlar överraskande nog två enklare pjäser, nämligen *Samfundets stötter* och *En folkefiende*. I synnerhet det förstnämnda stycket har avfärdats som en enkel komedi, men så icke hos Kittang: ”Fordi kontekstane er så fleirtydige som dei er, kan det rett som det er vise seg att det komiske ved nærmare etter-syn viser seg å vere heroisk, det ironiske seriøst, og det uvesentlege vesentleg” (s. 141). Dramats Lona Hessel förebådar de komplexa kvinnogestalterna Rebekka, Hilde och Irene, konsul Bernick den mångfacetterade maktproblematik gestalterna Borkman och Solness uppvisar. Liksom Käte Hamburger betonar Kittang Ibsens fascination för den starka individen.

En folkefiende har ägnats en omfattande sekundärlitteratur. Forskningen har framhävt dramats klassiska struktur med peripeti och huvudpersonen Tomas Stockmann som en norsk Alceste. Men det är också uppenbart att Ibsen understrukit Stockmanns komiska sidor under arbetsprocessen och mången uttolkare har sett det clownartade hos honom. Dramat handlar naturligtvis inte om den rättrådige miljökämpens kamp mot samhällets smuts, vare sig bokstavligt eller politiskt. I stället följer Kittang en tradition från Johan Asplund, ehuru icke fullt ut, som fäst vikt vid den konservativa brodern byfogden Peter Stockmanns roll i dramat. Dramat visar en dubbeltydig makttematik hos två personer, där den idealistiske forskaren försummar den i politiska sammanhang nödvändiga

kontakten med folket. Handling är nämligen inte bara en produkt av kunskap, utan också av vilja och kraft. Brodern, däremot, lever i ett organiskt förhållande till ett kollektiv.

När ridån faller består dock miljöbomben, och i slutscenen ser vi hur Tomas Stockmann predikar om vikten av att stå allena – mitt i familjen! Kittang försummar aldrig de ironiska aspekterna i ett drama; däremot följer han inte de uttolkare under senare decennier som läst pjäserna som enbart ironiska – dylika läsningar tenderar att försumma det budskap som faktiskt finns. Och än mindre vill Kittang överbetona de farsartade dragen. Man stöder gärna Kittang på denna punkt; betraktad i backspegeln ter sig mången teori som formulerats blott som vederläggning av en tragisk eller idealistisk ibsenbild som alltför bisarr.

Rebekka West i *Rosmersholm* är med sina nya ideal om människans frihet prototypen för den nietscheanska människan, inte bara hos Kittang. I de många tolkningar som utgått från Sigmund Freuds ”Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit” 1916 blir hon också föremål för en djuppsykologisk analys. Kittang för en längre polemik mot Fredrik Engelstad som ifrågasatt Freuds relevans för dramat, men riktigt intressant blir freudianismen nog först när Kittang med stöd hos Lis Møller betonar att det är fråga om ”Nachträglichkeit” (d.v.s. när en traumatisk händelse i det förflutna får sin mening först i nuet) när Rebekka tolkar situationen med styvfadern som incestuös.

Polemisk är Kittang mot Haakonsen som i likhet med många betraktat slutet av *Rosmersholm* som en försoningsakt, ”den fullkomne kjærlighetsmyte – myten om en absolut forening mellom to mennesker” (s. 211), men Kittang ansluter sig inte heller här till en enkelt kritisk eller ironisk läsning av slutscenen.

Detta beror på Kittangs originella och sällsynt meningsfulla tolkning av Rosmer, som här har en heroisk vision av ett autentiskt människoliv. Rosmer – namnet har ansetts komma från balladen ”Agnete och havmanden”, men Kittang betonar mera att ”rosmer” betyder ”valross” och ger associationer till ross = häst – har symboliskt samband med näcken eller bäckhästen och därmed med dramats spökliska vita hästar. Rosmer har brukat tolkas som en svag man, men för Kittang kommer han i och med det ideologiska uppbrottet från fäderna, makten och lagen att själv inta faderns symboliska position.

Den vita schalen har för Kittang tre funktioner: som bokstavlig schal till bruk, som kompositionsmässigt element i en metaforckedja som leder till de vita hästarna och symboliskt som det nät som fångar in Rebekka och binder henne vid Rosmersholm. Schalen går sedan igen i *Bygmester Solness*.

Därmed blir dubbelsjälvmordet blott skenbart en gemensam handling; i själva verket är druckningsscenen ett dubbelt bländverk. Redan Jørgen Haugan och Erik Østerud har sett handlingen som ett växelspel mellan bedrägeri och självbedrägeri. En extrem tolkning vore att se slutet som två självbedragares flykt från livet. Rebekka offerar sitt liv utifrån en tanke om synd, skuld, försoning och frälsning, medan Rosmer är en domare över sig själv som samtidigt viger Rebekka till döden. Därigenom blir den gemensamma döden i "møllefossen" också en spöklik upprepning av förförelseakten av Beate.

I och med analysen av *Rosmersholm* kommer den heideggerska tanken på skuld som det ontologiska villkoret för vår existens och samvetet som en stämma i oss som får oss att erkänna att vi är dödliga att spela en allt större roll i *Ibsens heroisme*. För Heidegger är döden icke-relationell. Var och en har sin egen död och kärleken är icke dual utan triangulär, menar Kittang.

Det spöklika hos Kittang blir ett slags "hantologi" (hantologi av "hantet" ≈ spökliskt hemsöka och "ontologi") av Derridas modell som markerar den potentialitet som ständigt ligger latent under det faktiska.

Skulden är begär och begäret är skuld och i och med identifikationen med spökgestalter som bäckhästen smälter Rosmer in i döden och blir själv en gengångare och i sin skuld och brist en representant för totem i Freuds mening av begreppet. Han associeras även till Freuds "das Unheimliche".

Skillnaderna mellan Freuds och Heideggers syn på skuld diskuteras förvisso hos Kittang, men t.ex i samband med diskussionen av "Nachträglichkeit" saknar man en genomlysning av den senare freudianska traditionen. Ett möte mellan Heidegger och strukturell psykoanalys skulle kunna bli fruktbart.

Viktigt i Ibsentolkningen är icke minst det ascensionskomplex Ludwig Binswanger först utlade med termen "Verstiegenheit" i samband med *Bygmester Solness*, d.v.s. driften att stiga allt högre. Hos Ibsen bör hjältens positiva rörelse

uppåt också kombineras med en rörelse neråt. Denna valorisering av djupet och det mörka, gåtfulla och demoniska är för Kittang ett "grunnmønster i Ibsens imaginære univers" (s. 40) och aktuellt redan i *Brand*.

I kapitlet "Titanens fall" menar Kittang att Solness söker skapa mening genom att självuttolkande projicera privata mytologier in i en meningslös tillvaro. Solness är visserligen en självbedragare och mytoman, men bipersonernas reaktioner visar att han också är karismatisk. Solness befinner sig i konflikterna mellan egoism och gemenskap, mellan lycka och självförverkligande samt mellan dynamiskt självöverskridande och statisk tillfredsställdhet. Också byggandet av det trygga säkra hemmet visar sig vara en illusion i dramat och allusioner på Prometheus, Lucifer och Kain inplaceras Solness i en mytisk kontext.

Dramat, som för Kittang är ett av Ibsens ganska få erotiska, har sitt centrum i ett slags "folie à deux" i relationen mellan Solness och Hilde; hustrun Aline är låst i sorg över sin barndoms dockor som brunnit upp i en eldsvåda och blir med sin schal en dödens figura. Dialogen mellan Solness och Hilde blir ett spel med svävande drömmar om makt och självförverkligande. Kittang är kritisk till Edvard Beyers tolkning av slutscenen (med Solness tornstigning och fall), nämligen att protagonisten skulle ha segrat i döden, upprepat sin ungdoms död och gjort det omöjliga. Men han distanserar sig även från Charles B. Lyons idé om att slutet visar en illusion, nämligen Solness önskan att slippa undan plikt och skuld som realiteter. För Kittang visar dramat att det autentiskt mänskliga i oss är avhängigt av "das Unheimliche", vår egen dödlighet och vår brist på vara. Människan är skapad att klättra och således är det det existentiella "fallet i oss" som möjliggör våra försök till uppstigning och självöverskridning. Slutscenen för tankarna till Jesu ord på korset "Det är fullbordat", vilka såväl avser att livsprojektet är genomfört som att livet är avslutat genom döden.

Bygmester Solness är för Kittang mycket mera än en allegori över konstnären, vilket vissa äldre forskare hävdar. För att bli meningsfull måste en dylik tolkning sättas i förbindelse med allmänt existentiella och antropologiska strukturer. Dramat skapar en bild som fortsätter att hemsöka åskådaren/läsaren.

Som konstnärsallegori, eller rentav Ibsens självuppgörelse (Egil A. Wyller), har även dramatikerns sista verk *Når vi døde vågner* tolkats.

Kittang, som är starkt kritisk till att se dramat som ett *l'art pour l'art*-drama, då konsten i *Når vi døde vågner* är starkt knuten till antropologin, betonar det ibsenskt intertextuella: andra aktens struktur är en *mise-en-abyme* av Rubeks i texten beskrivna skulptur "Opstandelsens dag" och liksom Brand går de båda protagonisterna Rubek och Irene under i ett snöskred. Under manuskriptarbetet har Irenefigures demoniska och vilda sidor förstärkts.

Kittang ser *Når vi døde vågner* som Ibsens mest pessimistiska drama. Dramat visar hur Rubek, resignerad först över livets, sedan över konstens meningslöshet, för en kort stund genom Irene, hans modell från det förflutna, får en illusion om att vakna till ett nytt liv i gemenskap med henne. Utopin blir en spökdans som gör protagonisterna blinda för storm och snö. Hustrun Majas sång, som avslutar dramat, betonar en sista gång att det vore en illusion att betrakta det som människorna och samhället omkring oss kallar liv för ett liv värt att leva. Konsten är illusorisk, men framstår trots allt (i ett liv vars gränser är Döden och den rena negativiteten) som något som bevarar det som förlorats i livet: "Tabets *alt* din Vinding skabte: – / evigt ejes kun det tabte!" (Brand, Kittangs kurs.)

Atle Kittang skriver engagerande och koncist, hans språk är kärnfullt vackert och tankarna kristallklart formulerade. Kittangs *Ibsens heroisme* är självfallet i första hand en Ibsenmonografi som lyfter fram ett författarskap som vad gäller den tragiska heroismen kan mäta sig med de grekiska tragödnerna eller Corneille och vad gäller filosofisk dialektik med Platon eller Hegel. Metodiskt visar Kittang det fruktbara i att relatera Ibsens projekt till Nietzsches och Heideggers. Tolkningsmässigt hamnar inte i första hand kvinnogestalterna i fokus, även om Agnes, Gerds, Lonas, Rebekkas, Hildes och Irenes viktiga roller starkt understryks, utan männen – i synnerhet de män som förenar tvivel och misströstan med viljestyrka och tragisk resning. I Kittangs tolkning framstår även svårtillgängliga dramer som *Kejsar og Galilæer* som spökligt samtida med oss och då och då återerinnrar man sig ytligheten i mången scenisk Ibsentolkning.

Men Kittangs monografi är mer djuplodande än så. Dramatiken framstår som ett fantasikraftens laboratorium. Det är för Kittang ett metodiskt och hermeneutiskt fel att kora vissa fiktiva karaktärer till Ibsens språkrör och det gäller att inte förväxla en replik i ett drama med en aforis-

tisk utsaga från den offentliga personen Henrik Ibsen. Tragedin är aldrig blott tragedi, lustspelet aldrig blott lustspel. Tragiskt försonande och moraliskt uppbyggande tolkningar missar i regel dramats undertext. Sympatisk är också Kittangs hermeneutiskt prövande hållning som mer vittnar om en vilja att finna fruktbara frågeställningar än att ge definitiva svar.

En svaghet är att dramaturgiska och sceniska aspekter i stort sett saknas – i en monografi som så starkt hävdar att Ibsen är en dramatiker – men i allt övrigt är Atle Kittangs *Ibsens heroisme* en "stark" bok, såväl i Harold Blooms mening att den omvandlar och gör många föregångares läsningar till sina, som i ordets vardagsspråkliga betydelse att den med väl underbyggd argumentation ger en epokgörande, originell och ytterst nyanserad syn på Henrik Ibsens författarskap.

Roland Lysell

Ulf Olsson, *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag 2002.

Den litteraturvetenskapliga varianten av historiografi, som är den vetenskapliga analysen av historieforskningen och historieförmedlingen, har så vitt jag vet inte något etablerat namn. Vanligt är att man kallar det receptionsforskning eller placerar in den typen av forskning under ämnesbeteckningen litteratursociologi, åtminstone i Uppsala där en sådan gren finns institutionaliserad. Receptionsforskning är emellertid ett begrepp som för tanken till det första mottagandet av ett författarskap snarare än till den efterföljande forskningen. Nu är inte heller historiografi ett entydigt begrepp. *Nationalencyklopedin* lär oss att termen även kan syfta på själva historieforskningen. Liknande gränsöverskridanden finns i de flesta monografier av litteraturvetenskaplig art som ofta inleds av en receptions- och forskningsgranskande del. Forskaren måste förhålla sig till tidigare forskning men – han eller hon tar sig oftast den huvudsakliga uppgiften att skriva till sitt eget bidrag. Ovanligare är att man ägnar en hel bok enbart åt att analysera tidigare reception, forskning och litteraturhistorieskrivning. (Analogt skulle vi kunna kalla det litteraturhistoriografi.) Det förekommer ändå, inom svensk forskning till exempel med utgångspunkt i feministiska överväganden eller ett genusperspektiv. Den synvinkeln ger