

Redaktionelt forord

Henrik Ibsen

Henrik Ibsen er efter Shakespeare verdens mest spillede dramatiker. Hundredeåret for hans død markeres med mindst 190 opførelser i 44 forskellige lande i alle verdensdele. Dertil kommer en række markante Ibsen konferencer og seminarer, ligeledes over hele verden. Umiddelbart skaber det naturligvis en række oversættelsesproblemer. Ikke blot rent sprogligt, men også fordi Ibsens dramaer er skrevet i en bestemt historisk kontekst, og fordi nutidsdramaerne er stærkt forbundet med realismekonventionen. Værkernes komplekse betydningsdannelse spiller også ind i denne problematik, fordi både tekst, regi, bevægelser, lys, scenografi, kostumer, og personer indgår i et ofte modstridende mønster, som skaber forskellige realitetseffekter.

I samtidens teater opføres Ibsens værker imidlertid uafhængigt af realismens genrekonventioner. Der laves dans, opera, japansk kabuki og kinesisk teater ud af Ibsen. Der oversættes, tilføjes, beskæres, konceptualiseres og nyfortolkes. Værkerne genlæses i relation til ikke-realistiske genrer, som f.eks. Frode Helland (*Melankoliens spill*, 2000), der i forlængelse af Walter Benjamin ser Ibsen i en barok optik. Helland finder en række mere eller mindre skjulte teatrale træk, som forbinder Ibsen med Shakespeare, Holberg og barokkens maskespil, det fragmenterede og modernismens visuelle teaterformer. Den norske dramatiker Jon Fosse mener, at Ibsens destruktive energier er grundlæggende for forfatterskabet, og at han er langt mere mystiker end naturalist. For andre, som f.eks. den tyske instruktør Thomas Ostermeier, er Ibsens sociale tvangssituationer og overlevelseskampen betinget af et borgerligt historisk miljø. Ibsen kan både læses i en ahistorisk mytisk sammenhæng og en historisk specifik. Frisættelsen af teksten fra dens egne konventioner åbner for nye betydninger, og muliggør tekstens genkomst i teatret.

Ibsen har været medvirkende til at nødvendiggøre opfindelsen af ensemblekunsten i teatret. Dramaernes strukturelle værkarakter og tematiske galskab nødvendiggør en synsvinkel bag de fiktive figurer. Ikke blot krævede Ibsen en autonomi for sine karakterer, det samme gjaldt værkerne som sådan. Denne kunstneriske og subjektive autonomi nødvendiggør et kunstnerisk ensemble, som mestrer sammenspil mellem personer og rummet, en fremstilling uden brudflader i fiktionsuniverset og en kunstnerisk fortolkning af tekstens undertekst. Ibsen pegede på et nyt teater som 'objektiv' kunst, befriet fra romantikkens subjektivitet. Spørgsmålet er om Ibsen stadig kan påvirke teaterudviklingen, og

om vor tids teater kan finde relevante betydninger i teksten gennem vor tids teaterformer.

Det spørgsmål om autonomi og frihed, som Ibsens værker rejste, er stadig virksomt. Moderniteten er ikke fuldendt; ikke mindst genoplever man til stadighed konflikten mellem f.eks. statens magt og det personlige, ligesom konflikten mellem fundamentalistiske tankegange og ideologier konfronteres med processuelle, relativistiske tankeformer på det nationale og globale plan. Ikke mindst i 2006 er spørgsmålet om de demokratiske friheder forbundet med indre modsætninger og paradokser som betyder, at moderniteten stadig er sprængfyldt med energi og dramatik.

I maj 2006 arrangerede Aarhus Universitet i samarbejde med Københavns Universitet og Syddansk Universitet, en nordisk Ibsenkonference med fokus på mødet mellem forskning og scene. Konferencen: »Ibsens teater – scenisk og litterært«, blev en dialog mellem litteratur- og teaterforskere, dramaturger og scenekunstnere. Gennem en række foredrag, paneldebatter med kunstnere og diskussioner blev aktuelle akademiske fortolkninger af Ibsens dramatik diskuteret i lyset af sceniske nyfortolkninger. Vi er glade for at kunne præsentere konferencens foredrag i artikelform i dette nummer af *Peripeti*.

Live Hov afliver myten om, at Ibsen ikke var interesseret i det praktiske teaterarbejde. Gennem en række tidligere lidet påagtede breve, som Henrik Ibsen sendte til teatrenes direktører, påviser Hov i hvor stor grad Ibsen deltog i opsætningerne af sine stykker, hvad enten han opholdt sig i Italien og Tyskland, eller kunne deltage dagligt. Ibsen startede sin karriere som teatermand, og det praktiske ved opsætningen – rollebesætning, kostumer og scenografi – interesserede ham hele livet igennem.

Sven Åke Heed diskuterer de seneste års tendens til at tilpasse Ibsens dramatik til en postmoderne æstetik gennem strategier som parodi og recycling. Heed viser, at de postmoderne opsætninger åbner for komiske elementer, som allerede er indskrevet i Ibsens tekster, men som ikke tidligere er blevet tillagt stor vægt. I sin indflydelsesrige bog *Theorie des modernen Dramas* fra 1956 kritiserer Peter Szondi Ibsens dramatik for at lægge vægt på handlinger begået i fortiden. I opposition til Szondi argumenter Heed for, at det er erindringen som strukturelt princip hos Ibsen, som gør hans dramaer så aktuelle inden for en postmoderne teaterpraksis.

Erik Østeruds artikel behandler forholdet mellem mytisk tid, eksistentiel tid og historisk tid i *Et dukkehjem* og *Byggmester Solness*. Østeruds pointe er ikke bare, at akserne mellem fortid og fremtid er nuets forudsætning, men at den dybde og tæthed, som fortiden og fremtiden giver til nuet, er forudsætningen for det krav om selvoverskridelse og forvandling, der karakteriserer Ibsens hovedpersoner.

Emnet for Jørgen Dines Johansens bidrag er *Et dukkehjem* og *Fruen fra Havet*.

Artiklen forbinder to centrale temaer i Ibsens samtidsdramaer. Udvekslingen mellem mand og kvinde i ægteskabet analyseres med afsæt i Marcel Mauss' teori om bytte og gavegivning, og knyttes sammen med ideen om forvandling. Dines Johansen viser, at forvandlingen, som hos Ibsen betragtes som nødvendig, hvis forholdet mellem mand og kvinde skal blive autentisk og holdbart, kræver, at udveksling som bytte suspenderes til fordel for gavegivning.

Bent Holm diskuterer i *Konceptet frem for alt – dogme' forbehold* relationen mellem det tekstlige og det performative hos Ibsen med opsætninger af *Et dukkehjem* som eksempel. Han tager afsæt i en kritik af, hvad han kalder lejrteknikken: enten synspunktet at teksten har en betydning i sig selv, som skal forløses, eller at teksten er en perifer komponent i iscenesætterens ide (koncept). I stedet taler han for at forholde sig bevidst til tilskuerens meningsdannelse, som sker ud fra mødet mellem tekst, kontekst og iscenesættelse. Mens Thomas Ostermeiers *Nora* på Schaubühne 2002 med sit entydige koncept bliver en forfladigelse af Ibsen ifølge Holm, formår Peter Reichhardts *Et dukkehjem* på Mungo Park Teatret samme år at transponere kompleksiteten i Ibsens tekst over i andre sceniske registre end tekstens.

Tyskland har en lang tradition for nyskabende Ibsen opsætninger. Roland Lysell optegner nogle hovedlinier i vor tids tyske Ibsen-iscenesættelser – fra Peter Steins omdiskuterede *Peer Gynt*-forestilling (1971) til Peter Zadek, der opponerer imod Steins *Peer Gynt* i sin egen forestilling (2004), og fra Andrea Breths psykologisk dybtloddende *Hedda Gabler* (1993), der nok har dannet skole, til henholdsvis Stephan Kimmig og Thomas Ostermeier, der i 2000-tallet har iscenesat både *Nora* og *Hedda Gabler* med samme skuespillere. Ingen af de to fører den psykologiske traditionen videre. Ostermeier gør i stedet kvindedramaerne til samtidskritik, medens Kimmig skaber æstetisk minimalisme.

Ibsens kvindeskikkelser behandles også i Anne Marie Rekdals læsning af *Et dukkehjem*, *Gengangere* og *Hedda Gabler*. Med teoretisk afsæt i Jacques Lacans psykoanalyse diskuterer Rekdal frihedsbegrebet i forhold til de kvindelige hovedpersoner, Nora, fru Alving og Hedda Gabler. Ibsen har et ubestridt ry som forkæmper for kvindernes frihed, men Rekdal viser at disse dramaer ikke bare er grænsesprængende men også bevarende i fremstillingen af den patriarkalske samfundsorden. Hos Ibsen er patriarkatet både frihedsknægtende tvang og den 'symbolske orden' uden hvilken subjektet går til grunde.

Atle Kittang tager afsæt i de modstridende opfattelser af Hedda skikkelsen, både fra samtidskritikken (Georg Brandes, Gerhard Gran, Lou Andreas-Salomé) og fra nyere kritik (Theodor W. Adorno, Harold Bloom). Hedda Gabler er skiftevis blevet fremstillet som dæmonisk destruktiv og som tragisk offer. I opposition til disse ensidige læsninger argumenterer Kittang for et dobbeltblik på Hedda. Hedda er nok en dødsfigur, men dramaet rummer samtidig en heroisk vision om

skønhed og vitalitet, der havarerer sammen med dets hovedperson. Som Ibsen selv har udtalt: »hos Hedda ligger dyb poesi i bunnen«.

Hundredeåret for Ibsens død ser ud til at blive et »Hedda Gabler«-år. Således blev dette drama et af de mest intenst diskuterede på konferencen, og det står ligeledes i centrum for Elin Andersens bidrag. Andersen præsenterer og karakteriserer fire helt aktuelle og meget forskellige nyopsætninger fra foråret 2006 – Terje Mærlis *Hedda Gabler* på Aalborg Teater, Peter Langdals *Hedda* på Betty Nansen teatret, Stefan Kimmigs *Hedda Gabler* på Thalia teatret i Hamburg og Thomas Ostermeiers på Schaubühne am Leniner Platz i Berlin. Andersen benytter sammenligningen af disse forestillinger til at diskutere den mystiske Heddas gådefulde appel.

I de to majdage, som *Ibsens teater – scenisk og litterært* varede, havde Aarhus Universitet besøg af Akademi for Scenekunst ved Høgskolen i Østfold, der opførte Ibsens *Gengangere* i Kirsten Dehlholms iscenesættelse. Erik Exe Christoffersen skriver om refleksionen mellem Ibsen og performancetraditionen og dramaturgiske principper som gentagelse, fordobling og ekko. Det er en vigtig pointe, at denne refleksivitet mellem to forskellige poetikker skaber en gensidig perspektivering.

I alle artikler er der citeret fra Henrik Ibsen, 1928–57: Samlede verker. Hundreårsutgave, I–XXI. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag (forkortet HU).

Redaktionen