

ANMELDELSER

Hvilken Ibsen?

Af Erik Exe Christoffersen

Ovenstående er Anne Marie Rekdals spørgsmål i hendes bog *Skolens Gjenganger? – et pædagogisk blik på Ibsen* (Aschehoug, 2004), som er et forsøg på at diskutere den pædagogiske brug af Ibsen. Det drejer sig om forskellige forskningstraditioner, som har set meget forskelligt på Ibsen. Rekdals tilgang er receptionsanalytisk og sigter på en interaktion mellem læser og værk. Det drejer sig om udviklingen af identitet og subjektivitet og dertil en vægtning af den side af Ibsen, som problematiserer subjektet som en fast, stabil kerne.

Følgende er en omtale af nogle af de senere års udgivelser om Ibsen. Der er langt fra tale om en komplet oversigt, men forhåbentligt et signalement af de nyere læsninger, som har betonet allegoriske, barokke og modernistiske tilgange frem for referentielle og symbolske. Man har fokuseret på teatraliteten i Ibsen og forskellige former for refleksion over teaterkunsten og selve repræsentationshandlingen.

Anne Marie Rekdals *Frihedens dilemma – Ibsen lest med Lacan* (Aschehoug, 2000) drejer sig om subjektets betingelser for individuel frihed. I den lacanske optik er det en umulighed. Subjektet er uden nogen egentlig kerne og fremmedbestemt dels gennem imaginære forbilleder, dels gennem den symbolske kastration, der danner det sproglige subjekt. Sproget er ubevidste struktu-

rer, som konstituerer subjektet i den samfundsmæssige orden. Rekdal analyserer Noras exit som en indskrivning i den symbolske orden, og denne indoptagelse af Loven i meget bred social, adfærdsmæssig og udtryksmæssig forstand, betyder samtidig et tab eller en fortrængning af et absolut begær og en nydelse knyttet til *det reelle*. Det er markant, hvorledes Nora i slutopgøret med Helmer indoptager en ny talemåde og aflægger sig det metaforiske sprog, som tidligere i teksten har domineret. Begreber kommer simpelthen til at betyde noget andet end tidligere. Det er frihedens dilemma: den absolutte nydelse eller frihed (som Nora kalder *det vidunderlige*) bliver til ufrihed, galskab eller selvdestruktion (som det er ved at ske for Nora), hvis ikke der forekommer en begærssublimering. Overgangen til den symbolske orden via den symbolske kastration betyder opgivelsen eller fortrængningen af den oprindelige nydelse, som erstattes af 'dannelsens' sublimerende nydelse. Det centrale Lacan-begreb for Rekdal i forbindelse med analysen af *Et dukkehjem* er *jouissance*. Noras mere eller mindre ubevidste nydelse ved overskridelsen af loven. Det gælder lige fra den store forbrydelse, hvor hun har underskrevet i faderens navn for at redde Helmer, til mindre overtrædelser af forbud, som eksempelvis nydelsen af makroner, den erotiserede relation til Rank og ikke mindst den ekstatiske nydelse ved dansen, Tarantellen, som netop rummer dobbeltheden af fortabelse og subjektets dannelse. Noras udgang kan også ses som en overskridelse, der er

forbundet med nydelse af destruktion. Rekdal henviser bl.a til Lacans analyse af Antigones parallelle lovovertrædelse, hvor hun begraver sin bror på trods af statens forbud:

Et udgangspunkt for en alternativ tolkning måtte være at Nora gennem tarantellaen som *jouissance* hinsides det falliske artikulerer en subjektivitet som ikke er bestemt af Helmer og det patriarkalske. Nora gir opp de stereotype positioner som kvinde i maskeraden med mannen, og vælger å være et subjekt uten de hevdvunne masker som jeg-bilde. Dermed undermineres den patriarkalske bestemmelse av det kvinnelige som motsetning til det mannlige. (Rekdal, 2000, s. 88).

Rekdals analyse fokuserer på familiedramaerne *Et dukkehjem*, *Gengangere*, *Fruen fra havet* og *Hedda Gabler*. Den ødipale problematik bliver underkastet et fornyet blik i forbindelse med de oprørs- eller frigørelsesprocesser, der knytter sig til især de kvindelige hovedfigurer. Et fælles træk for disse kvinder er længslen efter en tabt enhed betinget af den 'fraværende fader'.

Frode Hellands bog, *Melankoliens spill – en studie i Ibsens siste dramaer*. (Universitetsforlaget, 2000), fokuserer på allegoriens fragmenter i modsætning til symbolets helhedsskabende bestræbelser. Det betyder, at Helland positiverer teatraliteten, det metatekstuelle og melankolien som en erkendelsesform. Det metasceniske perspektiv, spil i spillet, skaber en dramaturgisk refleksion og en eksplicitering af den sceniske situation. Helland ser en teatralisering

af personerne og deres indbyrdes spil og påpeger tendensen til, at personerne forvandles eller allerede er blevet til roller, masker og statueagtige i en sådan grad, at det menneskelige for længst er forsvundet, hvis det nogen sinde har været der. Personerne har mere eller mindre overskredet grænsen og rettet blikket mod det forgængelige og døden. Rubek er eksempelvis melankolikeren som lader livet stivne og lader døden eller intetheden træde frem i modernitetens vilkår, hvor den sidste opstigning bliver en ironisk fremstilling af forløsningens umulighed. For Helland er Ibsens personer rækker af masker, spejlende, reflekterende og kommenterende hinanden som Noras replik i udkast til *Et dukkehjem* peger på: »Jeg har flere ansigter end et« (bd. VIII, s. 422). Det mangeansigtede kunne også gælde Ibsen selv, der yndede betegnelsen som digtersfinx og den gådefulde.

Hellands allegoriske læsning ser Ibsen i forlængelse af Walter Benjamins teser om barokkens sørgespil. Læsningen dyrker det ikke-sammenhængende, fragmentet, paradokserne, oxymoronen, ironien, tomheden, forfaldet, forgængeligheden og melankoliens erkendelsesform. Det dramatiske værk bliver en form for flade, hvor tilskueren kan forføres af skjulte tegn og fragmenter som i barokkens *anamorfoser*. Det er netop sådan, kunstneren Rubek i *Når vi døde vågner* ser, at tilskuerne tillægger hans værker betydninger, han aldrig har tænkt på, og omvendt nedlægger han skjulte dyreansigter i portrætbusterne. Selvom Helland holder sig til Ibsens fire sidste dramaer, er det også

muligt at lade hans begreber kaste et frugtbart perspektiv på en så realistisk tekst som *Et dukkehjem*, hvor Noras mange lag af masker, og hvor hendes entré og exit kan ses som en tvetydig teatral handling, der både peger på en frigørelse og en ny rituel iscenesættelse (eksilet og fremmedhedens mytologi). Ligeledes kan et stykke som *Hedda Gabler* ses som en modernistisk meta-refleksion, hvor teksten ud over dens realisme artikulerer modernismens teatralisering, tomhed, fragmenterfaring og historieopløsning (Helland, 1993).

Asbjørn Aarseths *Ibsens samtidskuespill – en studie i glasskapets dramaturgi* (Universitetsforlaget, 1999), studerer rummets og scenografiens funktion og betydning. Det er i forlængelse af John Nortams, *Ibsen's Dramatic Method*, 1953, som var en af de første, der analyserede Ibsens visuelle anvisninger i regibemærkningerne samt i parallelsituationer og spejlinger mellem personerne. Aarseth ser bl.a. nærmere på vinduets og specielt dørens funktion i *Et dukkehjem*, som skaber en overgang og grænse mellem inde og ude, mellem det private og offentlige rum, og hvor dørene afgrænser et mytisk, psykisk og fysisk rum for Nora, som hun så i slutningen overskrider. Dørene i *Et dukkehjem* kræver et centralt dramaturgisk valg, hvad enten instruktøren vælger helt at fjerne dem og gøre vægge og døre imaginære eller gøre dem til en del af teatrets virkelighed. I en række af specielt Ibsens dagligstuedramaer viser Aarseth, hvorledes der skabes en scene midt i stuen som fordobler teatersi-

tuationen, dels ved at pege udad mod tilskueren og den faktiske opførelsessituation og dels ved at pege indad mod 'spillet' i dagligdagen og dagligdagens illusionsrum, som loftet i *Vildanden*, blomsterværelset i *Gengangere* eller bagværelset i *Hedda Gabler*. Aarseth viser, hvorledes scenebilledet rummer et skjult teater, hvor døre, vinduer og gardiner får scenisk karakter og indgår i et spil med kukkassens lukkethed. Passagen og det transparente tematiseres ofte hos Ibsen som en rituel grænse og overgangen mellem det indre og det ydre markeres i øvrigt af en række personer, som passerer uhindret, ofte af bagvejen: Krogstad, Engstrand, Brack og Rank.

Atle Kittang *Ibsens heroisme* (Gyldendal Norsk Forlag, 2002) fastholder Ibsen i et dramaturgisk perspektiv ved at interessere sig for karakternes selvoverskridende kraft:

Dramaet er ei gjennomført dialogisk litterær form: eit spel mellom sjølvstendige stemmer som i sin tur uttrykker sjølvstendige individuelle handlingsprosjekter. I dramaet er alle overordna synspunkter prinsipielt fråverande. Den dramatiske 'forteljaren' er ei løynd ånd, ein *deus absconditus*. Dramaets lov er *perspektivismen*. (...) Det dramatiske verket er i prinsippet ein type litterær kunst som er strukturert i retning av det genuint fleirtydige. Og det gjeld i eminent grad for Ibsen. (ibid. s. 25).

Kittang ser således en refleksion af dramaets grundelementer hos Ibsen, og han påpeger, at det som er essentielt for kunsten, er den kraftgivende

kerne i den form for liv, som Ibsen er fascineret af. Kittang distancerer sig i sin modernitetslæsning fra afsløringens eller mistankens hermenutik og dermed fra den magtstruktur, der optræder i denne sammenhæng. Det vil sige, det mimetiske, det moralske og det referentielle nedvurderes til fordel for Ibsens fascination af galskabens og kunstens overskridende perspektiv. Det får Kittang til at opvurdere en række af de mænd og deres heroiske ambitioner, som ellers har været kritiseret i megen Ibsenlæsning. Kittang følger i forlængelse af Nietzsche, Freud og Heidegger autonomiens tilblivelse som gådefuld, tvetydig og vital. Kunsten skaber sin egen opstandelse som perspektiv og distance til det hverdagslige, normativiteten og ikke mindst det formålsrationelle. Det er denne dimension, som Rubek i sidste ende svigter, mener Kittang. Ikke kunsten som en iscenesat afsløring, men kunsten som vitalismens visuelle og plastiske tvetydighed. Det gådefulde behov for selvoverskridelse ser Kittang som drivkraft for personerne og dramaturgien i en optimistisk pessimisme.

Kittang forholder sig ikke til de kvindedominerede dramaer, men det er spørgsmålet, om ikke det heroiske perspektiv også kunne forbindes med Nora og Hedda. Noras grænseoverskridende heling af Helmer og den grænseoverskridende exit, kunne ses som en utopisk handling, mens det heroiske for Hedda bliver en abstrakt negation af moralismen og en reaktion mod *det latterlige og lave*. Hendes afsluttende selvmord kan ses som en *teatral hero-*

isme og en overskridelse, som er en tom, teatral gestus.

Bjørn Hemmers *Ibsen – Kunstnerens vei* (Vigmostad & Bjørke, 2003), søger i fodsporet af Ibsen selv at forbinde liv og værk. Hemmer gør en dyd ud af ikke at foretage en teoretisk læsning, men derimod en helhedslæsning af værkerne i sammenhæng med Ibsens vej ind i kunsten og hans kunstneriske egenart og metode. Hemmers gennemgang af forfatterskabet, værk efter værk, er betinget af en tiltro til og afsøgning af, det kreativt skabende menneske. Personerne i Ibsens univers er præget af tomhed og et fravær af mening som driver dem til opbrud og forandring. De bliver skabende, og nogle af dem skabende i kunstnerisk forstand. Hemmer forfølger denne trang til at digte og omskabe verden. Nora og Helmer har begge etableret sig i et teater, hvor de spiller roller, som kun umiddelbart passer sammen, og som bryder sammen, idet krisen indtræder. Fru Alving har omdigtet fortiden, kammerherre Alvings karakter og sin egen rolle, men sønnens sygdom tvinger hende til en konfrontation med den del af virkeligheden, hun mere eller mindre har fortrængt. Hedda Gabler har skabt sit eget drama, som hun ønsker at beherske og dominere, men som viser sig at være uforenelig med virkeligheden, og ender som en opført tragedie. En række af Ibsens personer trækker sig frivilligt ind i en fiktionsverden, som de tilsyneladende behersker. De er mere eller mindre bevidste om denne tilbagetrækning til kunstens

verden som en form for resignation fra det levede liv. De gør det, fordi de foretrækker den kunstneriske frihed i døden frem for fangeskabet i livet. Det sidste synes i høj grad at gælde Rubek og Irene, ifølge Hemmer. I kunstens verden er det skabende subjekt frit og kun forpligtet og ansvarlig over for sig selv, og den man er. Som Rubek siger: Én gang digter, altid digter. Den kunstneriske vej betyder ifølge Hemmer, at kunstnerisk nærhed skaber en distance til livet. Det gælder for personer som Hedda og Rubek, og det gælder for Ibsen selv, er Hemmers pointe. Ibsen oplevede et grundlæggende manglende tilhørsforhold. Han forblev 'hjemløs' og i en permanent form for eksil.

For Hemmer er Ibsens sidste værk hverken ironisk eller ubestemt, men udtryk for et bevidst valg af den kunstneriske vej, om end denne kun bliver en 'episode' og betyder et fravalg af livet. I kunstens verden er subjektet både Gud og Djævelen, forfører og forført. Ifølge Hemmer handler *Når vi døde vågner* om kunstnerens almagt og afmagt over for det virkelige liv.

Jørgen Dines Johansens *Ind i natten – seks kapitler om Ibsens sidste skuespil* (Syddansk Universitetsforlag, 2004), analyserer en forskydning af denne horisontale inde-ude struktur til en oppe-nede modstilling. Solness, Borkman og Rubek stræber opad mod en frigørelse fra jorden. Hvor de første stykker tematiserer en social autonomi og frigørelse drejer de sidste stykker sig om en metafysisk problematik. Tomhedsfølelse og hjemløshed i *Når*

vi døde vågner genskaber behovet for meningsfylde både i livet og i kunsten. Her er det på sin plads at fremhæve, at denne vertikaliseringsdrift ikke nødvendigvis er Ibsens egen, det er personernes begær, som får dem til at placere sig i skaberens sted.

For Dines Johansen bliver vertikaliseringsstendenser hos personerne fortolket som et forsøg på at udholde hjemløshedens vilkår. Han vælger modernismetermen frem for symbolismen, som undertiden er blevet brugt om Ibsens sidste fase. Han argumenterer for, at stykkerne stadig rummer en socialpsykologisk profil og er optaget af de forskellige former for begær, som kendetegner de sidste dramaer. Ofte er det, som med Rubek, det digteriske begær, det narcissistiske begær, der er den stærkeste drivkraft. Begæret efter at blive myte og begæret efter at blive værk, statuelængslen, driver Rubek og Irene til opstigningen mod døden. Subjektet søger ikke blot sig selv som en spejling eller forening med den anden. Der er også tale om et begær efter en vertikal opstigning som en halvreligiøs ekstatisk forening, ikke med Gud, som jo i moderniteten er væk, men med en guddommeliggørelse af sig selv. For Rubek har det kunstneriske arbejde fået en sådan karakter af epifani. Værket bliver en åbenbaring eller fuldendelse af det kunstneriske arbejde, som dog samtidig netop rummer skylden over for Irene. Rubek udnytter det erotiske i form af Irenes nøgenhed, men afstår fra seksualitet, selvom de kalder værket *barnet*. Fuldendelsen slår over i en manglende tro på det kunstneriske, som rammer

både kunstner og model, og som fører til et liv i intethed og stivnen. Irenes genkomst vækker på ny begæret nu efter at leve livet om, Rubek drømmer om at genskabe værket i en ny levende version af en personlig mytologi. Igen er det ikke hende, men sig selv i hende, han søger at finde og udtrykke gennem en ny opstigning.

Et dukkehjem og *Gengangere* søger et brud med sociale bindinger og fortidige myter, men i *Når vi døde vågner* er det modernitetens mytologi som spærrer for virkeligheden. Rubek og Irene (samt Ulfhjem og Maja) er personer, der har frigjort sig fra traditioner og slægtsrelationer. De er individer, som er frigjorte og autonome, og de har så at sige digtet deres egen mytologi. Dermed har de imidlertid også erfaret frihedens negative side, kedsomheden, tomhedsfølelsen, fraværet af mening og relativitetens dominans, magtens guldhed og individualiseringens ensomhed. Den manglende samhørighedsfølelse udtrykkes blandt andet i savnet af en vertikal religiøs transcendentale oplevelse og forening med Gud eller Satan, som kommer til udtryk i det gennemgående begreb om »al verdens herlighed« svarende til Noras »det vidunderlige«. Det er præcis den enhed, som Rubek og Irene søgte i kunsten, men som den tilsyneladende alligevel ikke synes at tilbyde, fordi kunsten skaber en adskillelse mellem kroppens og kunstens begær. Ifølge Johansen leverer Ibsen en kritik af modernitetens frisætning, ikke for at vende tilbage til en præmoderne religiøsitet, moral eller romantisk dyrkelse, men for at påpege

at moderniteten ikke er entydig, men derimod rummer ambivalens, tvetydighed og dobbelthed, og at vertikaliteten eller det transcendentale behov ikke lader sig fordrive blot ved at sige, at Gud er død eller ved at erstatte det religiøse med kunsten.

Tom Eides *Ibsens dialogkunst – Etik og eksistens i Når vi døde vågner* (Universitetsforlaget, 2001) forsøger at afdække det æstetiske og etiske kommunikative forhold mellem tekst og læser. Analysen befinder sig mellem det, der opfattes som centrale poler hos Ibsen: Kaldstanken og den dionysiske impuls. Eide benytter Nietzsches modstilling af det apollinske og dionysiske. Den etiske dimension hænger for Eide sammen med Ibsens tilbagevendende spørgsmål om livets kvaliteter, begrænselsen af at have forspildt livet og længslen efter opstandelsen og et nyt liv. Det afgørende for Eide er dog fortællemaneren, dramaturgiens normbrud, flertydighed og paradoksalt. I forlængelse af Roman Ingarden og Wolfgang Iser opsøger Eide værkets såkaldte ubestemtheder, som påtvinges læseren eller tilskueren som en appel til at udfylde de 'tomme pladser'. Det vigtige for Eide er, at Ibsen, både på et æstetisk og etisk plan etablerer en ubestemthed, og specielt i slutningens spændingsfelt mellem tilsyneladende uforenelige værdier. Eide opregner følgende træk, som udfordrer læserens reception: en gennemgående flertydighed, udpræget langsomhed i handlingens fremdrift, brud i fremstillingen, fokus på tilsyneladende tilfældige detaljer, en

tilbagevenden af det fortrængte, folkloristiske, mytiske og religiøse konnotationer, ekkoer fra tidlige værker, modstridende følelser som tomhed, anger, raseri, begær, en ustabil symbolik i statuens forskellige varianter og skiftende relationer mellem hovedpersonerne. For Eide er det en pointe, at teksten inviterer til forskellige fortolkninger. Slutningen kan både læses som en selvrealisering i forhold til en etisk fordring og som en dionysisk selvdestruktion og ekstase, og derigennem udfordres læseren til etisk refleksion.

Lisbeth Pettersen Wærp har redigeret: *Livet på likstrå* (Cappelen Akademiske Forlag, 1999), en omfattende antologi om *Når vi døde vågner*, og den dramaturgiske nytænkning som Ibsen anvender i dette stykke. Bogen rummer en række synspunkter på teksten foruden en detaljeret omtale af forskningstraditionen. Her skal jeg blot nævne Vigdis Ystad som påpeger tekstens samspil mellem dramaet, skulpturen og billedkunsten, hvor dramaet gentager skulpturen, og refererer til en række billeder og skulpturer. Spillet mellem skulpturen og dramaet bliver centralt for Ystad som en rumlig og en tidlig dimension i dramaet. Den tidlige dimension er den tilsyneladende aristoteliske plotstruktur, som Ibsen benytter, men her bliver der tale om en underlig ubestemt og opløst tidslinie. Det rumlige i form af opstigningen og den skulpturelle gentagelse bliver en anden kompositorisk struktur i dramaet. Men derudover kan forholdet mellem det kunstnerisk formgivende

og det levede liv etablere et spændingsforhold i teksten, som Ystad forbinder med Nietzsches kunstfilosofi.

I Lisbeth Pettersen Wærp, *Overgangens figurasjoner – en studie i Henrik Ibsens Kejser og galilæer* (Solum, 2002), interesserer Wærp sig for Ibsens brug af den retoriske figur oxymoron (som f.eks. 'det døde liv' eller 'levende død'). Denne retoriske figur er yndet i barokken og benyttes eksempelvis af Shakespeare i *Romeo og Julies* retoriske sammenkobling af dødsleje og brudeseng. Wærp analyserer *overgangen* til et nyt og mere autentisk liv, uden at dette skal forstås som et udviklingsforløb. Der er tale om det splittede livs længsel efter en ny form, således som man også ser det i Noras længsel efter *det vidunderlige*. Mens statuens første version realiserer opstandelsen, og den anden version dementerer denne, mener Wærp, at dramaet samtidig hævder begge positioner, og at det generelt gælder, at identitetens mange masker veksler med hinanden. Wærp læser Ibsens mangetydige sprog og retorik ind i forholdet mellem illusion og desillusion i forfatterskabet, og kunstens og identitetens overgange. Hun ser et nærmest kontradiktorisk, kritisk afslørende og opbyggeligt digterisk projekt. Wærp forrykker selvsagt analysen fra en psykologisk handlingsorienteret til en retorisk, og ikke mindst i forbindelse med *Når vi døde vågner*, forekommer dette relevant. Både antitese og oxymoron sammenstillter og modstillter ord eller begreber. Desuden benyttes personifikation, som er en

levendegørelse af begreber eller objekter, og allegori, som er en sammenstilling af tegn, objekter, begrebet som en form for lignelse. Wærp opfatter således både skulpturen i teksten og dens processuelle, figurative forandring, samt dramaet som helhed, som en allegori. Det afgørende i disse allegoriske spejlinger er en dobbelthed mellem statuens første og anden version, der kan sammenfattes som komplementariteten mellem vision og desillusion. Dramaet gentager denne dobbelthed, idet slutningens gentagelse af statuens første version og dens drøm om genopstandelse både rummer det utopiske håb samtidig med, at det understreges, at der er tale om en illusion. For Wærp er det vigtigt, at begge versioner er samtidige. Hun ser således ikke skulpturens metamorfoser som faser i Ibsens forfatterskab, men som en kompleksitet og mangetydighed, der viser sig som en ikke-reducerbar samtidighed af desillusion og håb, skepticisme og idealisme. Begreber som *det vidunderlige* og *opstandelse* rummer begge denne dobbelthed af ønsket om en vital livskraft og en dødelig sygelighed, afskyelighed og destruktion. Den grundlæggende antitese er for Wærp forholdet mellem liv og død, der allerede ligger i statuen, men som også gentages i de fire personers livssituation. Rubek har forladt kunsten for at leve livet, men er nu træt og resigneret. Irene omtaler sig som død, men genopstår igennem handlingen. Det samme gælder Maja, der oplever sig som fængslet for til slut at blive fri, mens Ulfhejm tilsyneladende er den frigjorte jæger, der

dog til slut viser sig at være bedraget og lader sig binde til en slags lappeløsning og nedstigning. Karaktererne veksler mellem forskellige modstillinger af det egentlige og det uegentlige. Irenes statueagtige krop uden udstråling modstilles af den opstandne statue med det *forklarede* blik, samtidig er Irene spaltet mellem en offerversion og en hævnversion rettet mod Rubek. Denne er ikke mindre antitetisk positioneret mellem Gud og Djævelen, den som giver og tager liv, og mellem den angrende og den selvhævdende side. Ulfhejm og Maja er versioner af de to hovedfigurer som kontrastfigurer.

De fire personers bevægelser eller overgange mod frigørelsen og deres egentlighed sidestilles med det, man kunne kalde statuens mellemfigurer, som igen er variationer over de portrætter, som Rubek, efter færdiggørelsen af *Opstandelsens dag* i dens anden version, er forfalden til at lave som kunstner. Det særlige ved disse er, at de er lumske og tvetydige, ligesom i øvrigt alle personerne. Det er fikserbilleder eller vekslebilleder, som både rummer vellignende ansigtsportrætter og skjulte dyrebilleder. Wærps pointe er, at der ikke er et hierarki mellem disse billeder, men at de så at sige udstiller en dobbelt metamorfose: Menneskene har dyrelignende træk, og dyrene har menneskelignende træk. Konklusionen er, at der ikke findes nogen egentlighed eller autenticitet hverken i naturen eller i mennesket. Det er netop sådan, de fire personer er karakteriseret. Rubeks dyrebillede og erotiske side findes i Ulfhejm, mens Irenes dyrebillede og

erotiske side findes i Maja, og omvendt er Irene og Rubek transcendent sider af de to andre. Etableringen af en række binære modstillinger i teksten må således fortolkes som samtidige iscenesættelser. Portrætterne er vekslebilleder, og på samme måde hævder Wærp, at teksten selv befinder sig i et vekselforhold til bibeltekster og specielt i forholdet mellem Jesus og djævelen, samt Jesus' relation til sine disciple. Disse tekststeder indgår som en form for undertekst, hvor forholdet mellem Jesus og Djævelen er Rubeks indre ambivalens: at give eller tage liv (dræbe), det erotiske over for det åndelige, kunsten over for naturen. Disse oppositioner udfoldes i alle fire personer i divergerende versioner, ikke som binære modstillinger, men som vekslebilleder, det vil sige modstillinger, som er samtidigt til stede. Dermed forekommer der en opløsning af det egentlige og det autentiske. Identitet bliver en dynamisk proces ligesom en række andre begreber. Mellemsgrundens figurer i den reviderede statue er tvetydige dobbeltmasker på vej op som i en opstigning og samtidig på vej til at blive opløst af helvede. Netop som de fire personer samlet set er på vej op mod lyset, solen og forklarelsen, er de samtidig under nedstigning mod helvede og ufrihed. Wærps pointe er, at *Når vi døde vågner* handler om en kunst, der både skabes og aflæses som tvetydig og uden egentlighed, og derigennem spejles en tilsvarende identitetsproblematik. Subjektet befinder sig i overgange mellem forskellige masker, hvor ingen så at sige udtrykker en egentlighed. Det vil også sige, at subjektet befinder

sig i en dynamisk udveksling mellem fiktion og realitet. Således kan Wærp tale om en uopløselig kompleksitet og et kiastisk forhold mellem Ibsen som den idealistiske desillusionist og den desillusionerede idealist.

Til slut skal jeg blot pege på tre temaantologier, hvor en række af de omtalte forfattere leverer artikler, som forfølger og udbygger de omtalte positioner. Det drejer sig om tidsskriftet North-West passage n. 2 2005 med titlen *Ibsen: The Dark Side*. En anden antologi redigeret af Gunnar Foss er *I skriftas lys og teatersalens mørke* om Ibsen og Fosse udgivet af Høyskoleforlaget i Norge og Kulturstudier nr. 40. Endelig foreligger der en svensk antologi redigeret af Vigdis Ystad, Knut Brynhildsvoll, Roland Lysell: »bunden af en takskyld uden lige« Om svensk-språklig Ibsen-formidling 1857-1906. Aschehoug, 2005.

Anti-idealisme og kunsttematikk hos Ibsen

af Kristin Ørjasæter

Toril Moi: *Ibsens modernisme*
Oversatt av Agnete Øye
Oslo: Pax forlag, 2006

Toril Moie nye bok, *Ibsens modernisme* er en av de viktigste forskningspublikasjonene som er kommet ut i Ibsenåret. Moie ambisjon har vært å skrive Ibsen ut av norsk litteraturhistorie og inn i europeisk idéhistorie. Hun