

Sven Åke Heed

KOMISKA INSLAG I IBSENS SAMTIDS- DRAMER: DEN POSTMODERNE IBSEN

Alltsedan jag i »Comedy in Ibsen's contemporary plays: *Ghosts*« (2003) på tvärs mot den traditionella trageditolkningen föreslog en läsning av Ibsen som komediförfattare utifrån Ingmar Bergmans uppsättning av *Gengångare* på Dramaten 2002, har jag fortsatt att undersöka aktuella uppsättningar – eller uppsättningar under postmodern tid – av Ibsens samtidsdramer. Mitt antagande den gången och min hypotes att Ibsen framför allt är och förblir en utmärkt komediförfattare har under min fortsatta forskning snarare bekräftats. Det hindrar naturligtvis inte att flera av hans dramer – men långtifrån alla – har ett tragiskt slut. Utgångspunkten och själva hantverket hör dock i de allra flesta fall hemma i en komeditradition.

Den grundläggande och övergripande frågeställningen för det som under de här åren för min del har utvecklats till ett forskningsprojekt definierades i artiklen om *Gengångare*. Är det så – med Ibsen likaväl som med Strindberg och Tjechov – att dessa författare som var samtida och verksamma runt förra sekelskiftet, under 1900-talets lopp har tvingats in i en speltradition där de inte nödvändigtvis från början hörde hemma, nämligen den speltradition som vi brukar tala om som psykologiserande teater eller som psykologisk realism – och som har visat sig så efterhängsen och dominerande just inom den skandinaviska teatern – den tradition som har tenderat att lyfta fram, om inte det tragiska, så åtminstone det allvarliga och inte sällan det melodramatiska godset hos dessa dramatiker? Det definitiva brottet mot denna tradition kom med Peter Brooks berömda uppsättning av *Körsbärsträdgården* på Théâtre des Bouffes du Nord i Paris 1981. Vad han gjorde då var att han istället tog fram det komiska i pjäsen, i personteckningen såväl som i de dramatiska situationerna, och resultatet blev som bekant en förändring i den tjechovska speltraditionen i hela Västeuropa och i vårt sätt att uppfatta Tjechov som den komediförfattare han hela tiden själv med stor envishet alltid insisterat på att betraktas som. Denna nya inställning inom teatern till det förra sekelskiftets tre starka dramatiker har öppnat upp för nya tolkningar, som inte längre är bundna av konventionen, och till ett helt nytt sätt att närma sig dramatexten, där till och med själva tolkningsprocessen ibland har ifrågasatts.

Under de hundra år som gått sedan Ibsens död har hans dramatik följt med i teaterns utveckling, från den moderna teaterns genombrott under 1900-talets första decennier, via den tyska expressionismen som på bred front lanserade Ibsens dramatik internationellt, till den psykologiska realismen, som dock under

de senaste årtiondena visat sig alltmer ha gått i stå och drabbats av konventionens förkvävande grepp. Ibsen har blivit vad vi kallar en modern klassiker, och som sådan har vi rätt att närma oss hans dramatik med all den respekt – eller med all den respektlöshet – som vi vanligtvis anser oss ha rätt till i umgänget med teaterns klassiker.

Var tid har sin egen Ibsen, skulle man kunna säga, men vilken är i så fall vår tids Ibsen? Vad händer när historien går in i ett nytt skede, när det linjära tradelandet bryts, när arv ersätts av minne och det postmoderna tillståndet inträder? (Lyotard 1979). Vad är det då som styr vår tolkning och är en tolkning alls möjlig längre? Detta är några av de frågor som infinder sig i vår samtid i förhållande till teatern överhuvudtaget – och alltså även till Ibsen. Min forskning har mer och mer kommit att inrikta sig på dessa frågor, som ganska tydligt också faller in under den initiala frågeställningen, när tungsinnets snyftningar allt oftare sätts i bakgrunden till förmån för kända postmoderna strategier som ironi och parodi, och när spelets regler utgörs av minnesstrategier såväl i textens djupstruktur som på uppsättningsnivå.

Teoretiska referenser

När Peter Szondi i mitten av 1950-talet, samma år som Brechts bortgång 1956, utifrån en marxistisk grundsyn försökte förklara modernismens misslyckande att skapa sin egen teaterrepertoar, sökte han förklaringen i en analys av det moderna dramat utifrån de tre dramatiker som vi förknippar med modernismens genombrott, men som Szondi ansåg vara ansvariga för det »dramats kris« som, enligt honom, karakteriserade perioden (Szondi 1956). Strindberg var kanske den som vann mest respekt i Szondis ögon för uppbrottet från en traditionell dramaturgi med den fragmentariska strukturen i pjäser som *Ett drömspel*, den s.k. drömspels-tekniken, och den subjektiva dramaturgi som enligt Szondi redan förebådade det episka dramat. I Ibsens samtidsdramer tycker han sig identifiera en dramaturgi som håller fast vid traditionen, som liknar det grekiska dramat i det att en oförrätt eller en förbrytelse ägt rum i det förflutna, en förbrytelse vars sonande utgör den dramatiska grundstrukturen i pjäsen. Men de händelser som utgör själva intrigen ligger därför också i det förflutna, något som, enligt Szondi, utgör det grundläggande formproblemet hos Ibsen. Med en referens till Georg Lukács, betraktar han den sortens berättelse som lämpad för romanen, inte för dramat, vars tempus alltid måste vara presens. Därav dramats kris, till vilken Ibsen med sin dramatik i hög grad, enligt Szondi, alltså bidrar.

När Patrice Pavis i början av 1990-talet i en text, som behandlar den samtida teaterns förhållande till klassikerna, uttrycker sin skepsis till huruvida man överhuvudtaget kan tala om en postmodern teater, visar han framför allt på två

paradigm som fått särskild betydelse för nutida europeisk teater (Pavis 1992). Det ena är textens autonomi, en tankegång som Roland Barthes tidigare hade utvecklat i sina teoretiska skrifter, t.ex. om författarens död, och skillnaden i synsättet på ett verk och en text, där texten – i motsats till verket – ständigt inbjuder till ny förståelse, som i sin tur genererar eller uppenbarar nya betydelser i textens nätverk. Detta är första steget på väg mot en friare tolkning och i förlängningen till en frigörelse från tolkningstraditionen helt och hållet.

Det andra förklaras i motsättningen mellan arv och minne, där arvet varit vägledande för teatern under hela 1900-talet med den historiserande tolkningen av klassikerna som länge varit dominerande i Bertolt Brechts efterföljd. Pavis ser hur en förändring även här ägt rum under de sista decennierna och hur minnet som strukturerande princip, både i fråga om form och innehåll, har ersatt arvet. Detta paradigmskifte, menar Pavis, har ägt rum sedan det linjära historiska tänkandet har ersatts av en spatiell ordning. Med andra ord, webben har ersatt historieboken, och detta skifte påverkar hela vår samtid och därmed också teatern.

Förskjutningen av perspektivet från Szondi till Pavis är tydlig. Samtidigt avslöjar den övergången från det moderna till det postmoderna. Texten har kommit att betraktas som en öppen struktur. Och minnet som strukturerande princip, vilket av Szondi sågs som det största problemet med Ibsens dramer, har blivit högaktuellt i postmodern tid.

Textrelaterade strategier vs strategier på uppsättningsnivå

Hur avspeglas då dessa teorier i nutida teaterpraxis? I det följande vill jag med hjälp av nedslag i Ibsenrepertoaren från den senaste tioårsperioden försöka ge några exempel på det som ovan avhandlats.

Det som Szondi betraktade som en misslyckad strategi i Ibsens samtidsdramer, nämligen minnet som strukturerande princip, har i den nutida teatern snarare vänts i sin motsats, d.v.s. detta missgrepp, enligt Szondi, har kommit att betraktas som en av de största tillgångarna i Ibsens dramatexter och utgör idag en formell och innehållsmässig anledning att åter vända sig till Ibsens dramatik. I praktiskt taget alla de uppsättningar som ingår i min korpus hittar vi med lätthet exempel på detta. I den senaste, Hilda Hellwigs uppsättning av *John Gabriel Borkman*, som hade premiär på Dramaten den 25 februari 2006, hittar vi kanske de tydligaste exemplen. Samma pjäs utgör för övrigt grundmaterialet i Szondis analys. En av utgångspunkterna för Hellwigs uppsättning har varit att dramatisera tiden eller kanske snarare den linjära tidens sammanbrott. I uppsättningen finns åtskilliga exempel på detta. Visuellt ser vi i kostymerna referenser till olika tidsepoker: de båda systrarna, Gunhild och Ella, är klädda i magnifika klänningar med turnyrer från slutet av 1800-talet, en referens till Ibsens egen tid, och dessa kostymer före-

kommer i samma scener där Fru Wilton är klädd i en elegant festklänning från tydligt 1950-tal. Borkman bär en tidlös uniform, som lika gärna skulle kunna vara en fängelseuniform. Samtidigt ser vi mitt under spelscenerna i första akten två flickebarn som rör sig på scenen i bakgrunden och som mycket väl kan tänkas föreställa Gunhild och Ella som barn. För dem har alltså tiden stått still och när de nu som vuxna grälar med varandra om pengar, om mannen och om rätten till sonen Erhard, är det en parallell till de scener som utspelade sig när de kivades som barn. De betar sig i mångt och mycket i sitt uppträdande mot varandra ännu som barn. När Ella leker förstrött med en docka, sliter Gunhild svartsjukt dockan ur händerna på henne. Att dockan liknar Borkman och bär samma uniform som han förstärker bara intrycket. Tiden har bokstavligen talat hakat upp sig, vilket illustreras med ett urverk som knarrar och visare som rör sig orytmiskt, antingen för snabbt eller för långsamt. Historien är alltså full av brott på tidsaxeln, en rekonstruktion av det linjära förloppet – och därmed också en realistisk tolkning av pjäsen – är omöjlig. Istället frammanas minnesbilder ur det förflutna, som utan kontinuitet sinsemellan lämnar bidrag till förståelsen av dramat.

Ingmar Bergmans uppsättning av *Gengångare* 2002 på samma teater bär även den på minnen, gärna av metateatral karaktär. Där finns internreferenser till hans egna tidigare uppsättningar, särskilt den av *Ett dockhem* från 1989, genom bruket av samma skådespelare i rollen som Nora och Fru Alving (Pernilla August), men också i scenografins klaustrofobiska rum. Samtidigt finns där referenser till teaterns kollektiva minne genom användningen av cirkustraditionen t.ex., som går igen i bruket av clownsminkning och pjasens röda näsa på Osvald, men också i scenografins ryttargång, som tillåter skådespelarna att lyssna till det som sägs på scenen och samtidigt förbereda sig själva för entré. Även här ser vi alltså hur tidsfaktorn bryts upp och omöjliggör, än en gång, en realistisk tolkning.

Bergman har i sin egen översättning också kraftigt bearbetat texten, så mycket att man till och med kan fråga sig om det fortfarande är Ibsens pjäs det handlar om (Ibsen 2002). Han har förkortat pjästexten genom kraftiga strykningar och flyttat och slagit ihop olika scener med varandra. Även språket är uppdaterat till nutidssvenska med inslag av stockholmslang i såväl ordval som diktion. Det är därför knappast någon överdrift att säga, att han har ett öppet förhållande till texten. Om man hårdtrar, skulle man faktiskt, med Gérard Genettes definition, kunna beteckna uppsättningen som en parodi, i betydelsen omskrivning av ett tidigare existerande verk, utan att det för den sakens skull behöver ha ett förlöjligande syfte (Genette 1982).

Samma uppdatering i fråga om språket, men också i översättningen till nutida samhällsfenomen, kan vi iaktta i Thomas Ostermeiers uppsättning från samma år på Berliner Schaubühne av *Nora* eller, som man också skulle kunna kalla den med en replik ur texten, »Ein Barbie Puppenheim«. Här sker inte referenserna till teaterns värld genom återblickar i det förflutna eller numera obsoleta under-

hållningsformer. Tvärtom är uppsättningen full av influenser från nutida populärkultur och mediaspråk. Den sceniska formen är inspirerad av teves oändliga *sitcom*-serier och rock- och popmusiken lyfter både historien och personerna närmare oss. Sångerna är så valda att texterna motsvarar exakt den sinnesstämning som personerna befinner sig i, vilket ger dem samma funktion som arian i en opera, d.v.s. ett ögonblick av reflektion och inåtvänd betraktelse. Texter som »It's almost over now« och »I don't love you anymore« ackompanjerar den berömda slutscenen med uppgörelsen mellan makarna och Noras sorti.

Därutöver rymmer Ostermeiers uppsättning ett utmärkt exempel på hur man kan utgå från minnesstrategier på textnivå och omsätta dessa sceniskt. Föreställningen börjar med att Torvald testar sin nyinköpta digitalkamera genom att ta bilder, först på den färgade au pair-flickan, som i denna version ersätter barnpigan Anne-Marie, och därefter på barnen. Han visar sig dock vara betydligt mer intresserad av att ta bilder av dottern, och den äldste sonen markerar sin svartsjuka genom att gå ut och smälla igen dörren efter sig. Ljudet av porten som slår igen i den sista scenen i Ibsens text återfinns alltså här i den första. Torvald låter dottern stiga upp på ett bord, vända sig om, hålla ut flätorna och svänga med kjolen som en fotomodell som poserar framför kameran i olika vinklar. När dottern lyfter upp kjolen, går Torvald ner på knä och fotograferar henne underifrån och under kjolen. Detta är på intet sätt en oskyldig scen som stoppats in för att visa en pappas kärlek till sina barn. Tvärtom illustrerar den och omsätter visuellt det som antyds i texten som en förbrytelse i det förgångna men som aldrig sägs ut i klartext. Scenen visar i själva verket hur Nora blev utnyttjad av sin far när hon var liten flicka och hur detta utnyttjande nu upprepas i relationen mellan Torvald och hans dotter. Det är – med ironi – en idyllisk bild av kärnfamiljen och det som sker bakom hemmets lyckta dörrar. Att Nora upplevt samma sak i sin barndom går att utläsa ur repliken i slutscenen, där hon säger att hon gick ur pappans händer över i Torvalds och att pappan tidigare behandlat henne på samma sätt som han. Genom denna scen med Torvald och barnen i början av föreställningen, blir betydelsen i repliken explicit och otvetydig. Det icke-sagda blir en tydlig utsaga, men det är också ett exempel på hur den minnesstruktur som finns inskriven i texten här lyfts fram och utvecklas till en strategi på uppsättningsnivå.

Ironi och parodi

Ironi är en vanligt förekommande retorisk figur i språket och har ofta visat sig vara användbar som ett estetiskt verktyg inom postmodern teater, så snart det rört sig om återbruk, s.k. *recycling*, av äldre material och klassiker. Då ska vi hålla i minnet att ironi, lika lite som parodi, inte alltid behöver användas i förlöjligande syfte. Tvärtom. Det som vi i den grekiska tragedin benämner som »ödets ironi«

är ett dramaturgiskt grepp, som snarare har till uppgift att förstärka det tragiska. Se *Kung Oidipus*. När Borkman uttalar sina repliker fulla av kvinnoförakt, är det svårt att ta dem på allvar, lika lite idag som på Ibsens tid. Det är helt enkelt svårt att förstå dessa repliker på något annat sätt än som ironi, en ironi som rymmer en viss komik, det är sant, men i grunden också en djup tragik, därigenom att de framställer den person som uttalar dem som en ömklig gestalt, som – inte minst tack vare dessa repliker – ges en tragisk dimension. Borkmans misogyni är helt enkelt en del av tragiken i hans person.

I sin uppsättning på Dramaten tar Hilda Hellwig väl vara på just dessa repliker, som ges en särskild tyngd av skådespelaren Jan Malmsjö i rollen som Borkman. Malmsjö är en skådespelare som excellerar i komiska såväl som i allvarliga roller, lika karismatisk som Hölderlin i Peter Weiss pjäs med samma namn som i rollen som dragshow-artisten Zaza i musikalen *La Cage aux Folles*. I det ibsenska registret minns vi honom som Pastor Manders i Bergmans uppsättning av *Gengångare*, en rollgestalt som faktiskt har mycket gemensamt med Borkman i all sin ömklighet och som också, precis som Borkman, kryddar allvaret med komik. Ingen ska få mig att tro, att detta inte var tydligt för Ibsen själv, som också – just i scenen mellan Borkman och Foldal i andra akten – ställer frågan om det inte trots allt rör sig om en komedi. Och det som aktualiserar frågeställningen är just den ödets ironi som Borkman utsätts för och som först i den scenen blir uppenbar.

Det mest lysande exemplet i min korpus på ironi och parodi, som båda har betraktats som grundläggande strategier i den postmoderna estetiken, finner vi i Frank Castorfs uppsättning av *Frun från havet* på Berliner Volksbühne från 1993. Uppsättningen följer i stort sett pjästexten; ironi och parodi ligger snarare i den sceniska framställningen, som distanserar sig från speltraditionen så kraftigt, att det i det här fallet är svårt att tala om en tolkning överhuvudtaget. Grundinställningen till texten som ett öppet nätverk av betydelse tillåter här ett arbete som går långt utöver det vi vanligtvis förknippar med Ibsens pjäs. Samtidigt utgår den sceniska framställningen från teman som är tydligt avläsbara även i texten. Längtan till havet illustreras med närvaron av vatten på scenen (som vi visserligen inte ser men som vi anar), Ellida uppträder iklädd baddräkt och badhandduk och dyker frejdigt i havet gång på gång, för att sedan kravla sig upp på land, d.v.s. upp på scenkanten, drypande våt. Norge och det norska framställs på ett parodiskt sätt med hjälp av den norska flaggan, «Ja vi elsker...» och lusekoftan och toppluvan, som går igen i kostymerna.

Även här har man arbetat med språket. Vissa repliker läses på norska och i frieriscenen i sista akten mellan Arnholm och Bolette avstannar rytmen i spelet i en långt utdragen replikväxling i *slow motion*. Replikerna behålls och följer Ibsens text, men framställningen skapar en ironisk distans. En viss ironi finns för övrigt redan i Ibsens text. Hans språk är i själva verket ett retoriskt, ironiskt konstspråk, och inte alls något naturligt talspråk som många tycks tro.

Om målet för en tolkning i traditionell bemärkelse är att överföra texten från en uttryckssubstans (texten) till en annan (föreställningen) och att visualisera de strukturer som ligger i texten i en scenisk framställning, i så fall kan man här knappast tala om en tolkning. Men det behöver inte betyda att det vi ser på scenen inte betyder något. Tvärtom skapas här vad vi skulle kunna kalla för en scentext, där den litterära texten – Ibsens text – ingår som ett betydelsebärande system bland många andra, men inte nödvändigtvis som ett system överordnat alla andra, vilket traditionellt varit fallet. Den litterära texten ingår, men på samma villkor som alla andra system i det som Roland Barthes kallade för »en väv av tecken« (une épaisseur de signes) (Barthes 1964). Men det är inte längre den litterära texten som styr.

Uppsättningen kom till vid en tidpunkt, då man i Tyskland diskuterade begrepp som *Werktreue* (trohet mot verket), men som tongivande teoretiker på teaterns område tog avstånd ifrån. I en kort text, som finns publicerad i hans *Gesammelte Irrtümer* (1990-94), ställde Heiner Müller frågan: »Warum interpretieren?« (Varför tolka?) Han anslöt därmed till en amerikansk postmodern tradition som bl.a. formulerats av Susan Sontag i artikeln »Against Interpretation« (1994), en tradition som alltså tar avstånd från tolkningen som estetisk praktik, något som redan Gertrude Stein på sin tid var inne på. Om man då betänker, att det är Robert Wilson som under senare år fört arvet vidare från Gertrude Stein, genom att sätta upp hennes pjäser, från Susan Sontag, vars bearbetning av *Frun från havet* han nyligen regisserat i Warszawa, och att samme Robert Wilson också hade ett fruktbart samarbete med Heiner Müller, ja, då har man, enligt min uppfattning, ringat in en krets, som genom att förena teori och praktik på teaterns område, har haft stort inflytande på hur vi ser på teaterns form och innehåll i våra dagar. Det är denna falang inom den postmoderna teatern som öppnat upp för gränsöverskridande praktiker som hybriditet och performance, vilka idag inte bara är tillåtna utan av många betraktas som det mest utmärkande för vår tids teater.

Det komiska

Men låt oss återvända till Ibsen och till den grundläggande frågeställningen för mitt projekt om det är med Ibsen som med Tjechov, och i viss mån med Strindberg, att det allvarliga i deras pjäser under 1900-talets lopp privilegierats på bekostnad av det komiska. När vi idag kan roas av den dräpande ironin i replikerna i *John Gabriel Borkman* eller skratta åt de många infallen i uppsättningen av *Frun från havet*, är det då för att Hilda Hellwig och Frank Castorf har begått våld på Ibsens text och laddat dramerna med någonting väsensfrämmande för Ibsens dramatik? Eller är det så att de i själva verket har tagit fasta på strukturer som

finns i texterna, men som har kommit bort i en hundraårig speltradition? Det är min övertygelse att detta är strukturer som finns på olika nivåer i Ibsens text, men som av olika anledningar inte har passat in i kanon, d.v.s. bilden av Ibsen såsom den har vuxit fram under de hundra år som gått sedan hans död. Egentligen är det mycket enkelt, om man ser rent historiskt till hur Ibsen själv lärde sig hantverket under sina läroår i Bergen. Om man studerar repertoaren från den tiden, finner man nämligen att förutom de historiska dramerna, som var på modet och som också blev den första genre Ibsen själv övade sig i, så var det som stod på repertoaren ofta komedier i den franska komeditraditionen, som idag är totalt bortglömd men som utgjorde en väsentlig del av repertoaren under hela 1800-talet runt om i Europa, också t.ex. på den svenska nationalscenen. En pjäs som lyser i denna repertoar och som fortfarande spelas är Eugène Labiches *Den italienska halmhatten*, som Ibsen satte på programmet under sin tid i Bergen. Sedan han övergett den historiska genren, var det alltså den borgerliga salongskomedin han vände sig till och överförde från den fransyska salong som gett namn åt genren till den norska «stuen», som blev den emblematiske spelplatsen för alla hans samtidsdramer. Det är i denna tradition de flesta av hans dramer börjar, även om de senare skruvas till vad vi ibland kan uppfatta som ren tragedi. Det *small-talk* mellan makarna Helmer som inleder *Ett dockhem* är ett utmärkt sätt att inleda en komedi, som helt och hållet följer genrens krav. Och slutet är ju och förblir öppet. Noras sorti kan rentav ses som en befrielse, och säga vad man vill, men särskilt tragisk är den ju knappast, utom möjligen för Torvald. Ironin som grund för det komiska är ett grundläggande drag redan i Ibsens text och inte något påfund av klåfingriga gissörer som vill skoja till hans texter.

Den postmoderne Ibsen

Om jag då skulle våga mig på ett första försök till att formulera en konklusion och placera in Ibsen i det postmoderna landskapet utifrån de uppsättningar jag hittills har studerat, så är det så att de representerar hela spektrat av olika typer av insceneringar, från dem som ligger relativt nära en traditionell tolkningstradition, till dem där man kan ställa sig frågan om det överhuvudtaget fortfarande rör sig om en tolkning av texten. Den ena ytterligheten skulle representeras av Ingmar Bergmans och Hilda Hellwigs uppsättningar, medan jag skulle vilja placera Frank Castorfs uppsättning långt ut på den andra kanten. Observera att jag i min korpus inte tagit med några uppsättningar som helt följer konventionen och med redundans överför texten till ett sceniskt uttryck. Samtliga uppsättningar, således även Bergmans och Hellwigs, rymmer en rad postmoderna element, även om jag inte skulle vara beredd att karakterisera dem som postmoderna rakt av. Å andra sidan är det svårt att hitta någon redundans alls i Castorfs uppsättning, för var i

Ibsens text står det om de högar av sönderrivet tidningspapper indränkt i raklödder som täcker scenen i slutet av första akten av *Frun från havet*. I den mån insceneringen är redundant i förhållande till texten är det enbart i parodierande syfte, som när sjömannen (Främlingen) uppträder på scenen iklädd sjömanskostym, kanske inspirerad av Popeye-the-Sailor-Man, förstärkt med två andra sjöbussar i samma mundering, som i berusat tillstånd skrålar fram ett potpurri på traditionella, internationellt kända sjömansvisor.

Därför kan det vara intressant att konstatera, att det som 1956 dömdes ut av Szondi som själva roten till det moderna dramats misslyckande, idag istället har lyfts fram och utgör en grund för en nyorientering inom den samtida teatern. Strindbergs fragmentariseringar och Ibsens minnesstrategier är i det avseendet likvärdiga: båda har genererat nya förståelser av texterna i vår tid. Rent formellt skulle man kunna säga att det finns en beredskap hos Ibsen/Strindberg för att platsa i den postmoderna estetiken, en beredskap som också återfinns på innehållsnivå. Pjäserna lämpar sig helt enkelt för att belysa en tematik som känns angelägen för oss idag. Det privata, det subjektiva och det narcissistiska – teman som av naturliga skäl fick en marxist som Brecht att resa ragg – är teman som står oss nära idag och som vi upplever som ett sätt att problematisera den värld vi lever i, teman som vi med lätthet kan läsa in i dramer som *Hedda Gabler* t.ex., men också i *John Gabriel Borkman*.

Epilog

När Georges Banu i slutet av 1980-talet gav ut sin bok *Mémoires de théâtre* (1987) fäste han vår uppmärksamhet vid minnesfunktionens betydelse i teatersammanhang, från memoreringen som ingår som en väsentlig del av skådespelarens arbete med texten, till det minne som hjälper oss att bevara spåren av en föreställning, när den väl ägt rum i teaterns efemära värld. Minnet av Ibsen ger oss i sin tur redskap till förståelse t.ex. av en föreställning som Kirsten Delholms *Gengångare* (se Christoffersen här). Med flera av postmodernismens grundläggande grepp, såsom fragmentarisering, minimalism och repetitivitet (och säkert fler än så) komponerade hon en kör av röster till en föreställning som bara minnet av Ibsen och *Gengångare* kan ge oss nycklarna till.

Där sätter jag punkt tills vidare, men mitt projekt om komiska inslag i Ibsens samtidsdramer fortsätter. Låt mig bara avsluta med att säga, att minnesstrategierna i Ibsens dramaturgi öppnar upp för tolkningar som äger stor aktualitet för oss idag och gör att Ibsens samtidsdramer fortfarande efter hundra år är lika närvarande i repertoaren.

Sven Åke Heed (f. 1945) är professor i teatervetenskap vid Stockholms universitet. I sin forskning har han särskilt intresserat sig för fransk teater och drama, såväl den klassiska teatern som 1900-talets avant-garde. Bland hans publikationer märks *Le coco du dada* (1983), *Roger Blin. Metteur en scène de l'avant-garde* (1996), samt som introduktion i dramaturgi för universitetsstuderande *En väv av tecken* (1989) och *Teaterns tecken* (2002). För närvarande arbetar han inom projektet Ny svensk teaterhistoria I-III, planerad utgivning 2007.

Litteratur

- Banu, Georges: *Mémoires de théâtre* (Actes Sud, Arles, 1987).
- Barthes, Roland: *Essais critiques* (Seuil, Paris, 1964).
- Genette, Gérard: *Palimpsestes* (Seuil, Paris, 1982).
- Heed, Sven Åke: «Comedy in Ibsen's contemporary plays: Ghosts», in Astrid Sæther (red.): *Ibsen, Tragedy, and the Tragic* (Centre for Ibsen Studies / Unipub, Oslo, 2003).
- Ibsen, Henrik: *Gengångare*, övers. Ingmar Bergman. (Dramaten, Stockholm, 2002).
- Liotard, Jean-François: *La condition postmoderne* (Éd. de Minuit, Paris, 1979).
- Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 1–3* (Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1990–94).
- Pavis, Patrice: *Theatre at the Crossroads of Culture* (Routledge, London, 1992).
- Sontag, Susan: *Against Interpretation* (Vintage, London, 1994).
- Szondi, Peter: *Die Theorie des modernen Dramas* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1956).