

ANTECKNINGAR OM HENRIK IBSEN

Av dr ERNST BENEDIKT

KVÄVANDE, det är huvudintrycket av »Vildanden». Så skrev jag i min dagbok år 1898. Jag läste Ibsen i ett sannskyldigt feberus när jag knappast var en yngling och inte ordentligt förtrogen med klassikerna. Ibsen framträdde vid en tidpunkt som var ödesavgörande både i Österrike och hela den övriga världen. Den politiska atmosfären karakteriserades av socialismens frammarsch. Det gamla patriarkaliska samhället kämpade alltjämt för att rädda sina ärvda värden, men det hade förlorat sitt självförtroende. Det ägde inte den erforderliga kraften och kampviljan för att förmå avvärja framstöten från de breda lagren och hindra upplösningen av de konventionella moralbegreppen. Detta samhälle hade blivit makligt, det vilade på sina lagrar och anade inte att det numera var fotat enbart på den sociala rangrullan och saknade verkligt stöd i stad och folk. Också i litterärt hänseende var detta »fin de siècle» en brytningstid. På dramatikers område vacklade man mellan extrema motsättningar, senromantik och naturalism. Gerhard Hauptmanns »Vävarna» och Hugo von Hofmannsthal's »Narren och döden» utkom nästan samtidigt. Det första av de två skådespelen var fullt av krassa effekter men också genomsyrat av medkänsla för offren för de sociala missförhållandena — och i kontrast till detta stod den österrikiske diktarens versdrama, om vars upphovsman den store kritikern Ludwig Spiedel sade att han »vadade upp till knäna i blommor».

Kunde en förlikning åstadkommas mellan dessa två ytterligheter? Fanns det plats för någonting äkta och helt i en tid av fullständig söndring? Striden stod het mellan gammalt och nytt, då det gamla inte längre var giltigt för ungdomen, men det nya inte heller hade bevisat sin kraft och beständighet.

Henrik Ibsen tycktes äga den styrka som erfordrades för att åstadkomma denna förlikning. Han var naturalist — och han var romantiker. Han kom från den nordliga värld som i mystiskt glödande färger först hade skildrats av Balzac i hans »Seraphita».

Ibsens tidigaste produktion var romantisk, och det romantiska elementet var starkt förhanden också i hans samhällliga dramer. Skule Jarl, tvekaren och tvivlaren, är besläktad med Byggmästar Solnäss. Julianus Apostata i »Kejser og Galilæer» kämpar förgäves för samma »tredje rike» som också Osvald Alving, Rosmer, Hedda Gabler och Ellida Wangel söker. Ibsens symboler var romantiska: »vinlöv i håret», »Rosmersholms vita hästar», »luftslott på stenig grund», »guldets slumrande demoner». Men som kontrast mot denna romantik, som i »Per Gynt» — Ibsens enligt min mening starkaste diktverk — och i »Fruen fra havet» är stegrad till ren fantastik, står en realism som inte ryggar tillbaka för någon grymhet eller någon än så grotesk verklighet.

Att dikta var för Ibsen att hålla »domedag» över sig själv, men han satt också till doms över sitt folk, från vilket han i 27 års tid levde separerad i utlandet som »folkefiende». Han gick till rätta med alla mänskliga svagheter, allt som var ruttet, alla inre förfallsföreteelser. Han ville ursprungligen bli läkare, han hade varit apotekslärling. Hans ungdomsupplevelser har säkert återverkat på hans skapande. Han visade i sina dramer en förmåga att ställa diagnoser och att driva en dissekering så långt att även den finaste nerv låg blottad. Och lika suveränt hanterade och doserade han dödliga gifter. Hans psykologi arbetade redan liksom Freuds med det undermedvetna, det driftsartade, med undanträngda komplex.

Avgörande för Ibsens fortsatta utveckling var emellertid den ställning han fick som regissör och teaterdirektör i Bergen och Kristiania, och likaså hans beröring med 60- och 70-talets franska dramatiker. Av dessa — Dumas den yngre, Emile Augier och i någon mån även Sardou — mottog han rika impulser. De var ju banbrytande som debattörer av samhällliga och sociala problem. Augiers Giboyer, som säljer sin penna och förnekar sin egen övertygelse för sin sons skull (vilken sedan förskjuter honom), är skuren i samma slags trä som Ibsens Mortensgaard. Françillon i Dumas' skådespel med samma namn, som i kärlek kräver samma rätt som mannen, är en parallell till Nora. Och Sardous Rabagas, den skicklige demagogen som sedan trasslar in sig i sitt eget nät av lögn, kunde utan vidare — om han blott flyttades till ett nordiskt luftstreck och till småstadsförhållanden vara en figur i en Ibsenkomedi.

Om Ibsen av fransmännen lärde sig att teatern kunde vara ett slags andligt parlament, så har han likväl ännu mer att tacka dem för på den dramatiska teknikens område. De behärskade den konst

som Ibsen sedan stegrade till fulländning: konsten att organiskt uppbygga en handling, att stegra spänningen från akt till akt, att utveckla karaktärerna, att belysa dem allt tydligare från scen till scen ända fram till katastrofen.

Det är inte att undra på att Ibsen blev högt uppskattad just i Frankrike. Lugné-Poë ställde den av Antoine grundade Théâtre de l'Œuvre till hans förfogande då »Gengangere» skulle uppföras. Instruerade av Ibsen själv har Eleonora Duse och Suzanne Deprés på ett oförglömligt sätt gestaltat flera av hans kvinnoroller. Samma Eleonora Duse fick i Rio de Janeiro, då »Rosmersholm» uppfördes vid Nationalteaterns jubileum, med egna ögon se följande ord förevidade på en marmortavla: Hyllning till geniet: Ibsen — Duse.

I Tyskland, där Ibsen bodde länge och väl, var det framför allt Otto Brahm som insåg den oerhörda sceniska slagkraften i hans dramatik. Jag skall aldrig glömma Else Lehmann och August Sauer i »Gengangere», Irene Triesch som Hedda Gabler och Albert Bassermann som Hjalmar Ekdal. Ännu tydligare än vid läsningen av dessa dramer insåg man här det berättigade i Ibsens till synes paradoxala uttalande, att han inte hade brytt sig så mycket om att propagera för idéer som att skapa människor. — I Österrike var det den unge direktören för Burgtheater, Max Burckhardt, som tvingade Ibsen på den intet ont anande stockkonservativa publiken. Burckhardt, som var en av landets mest framstående jurister, hade plötsligt fått den viktigaste posten inom konstlivet i Österrike. I sin nya ställning utövade han ett välgörande moderniserande och revolutionerande inflytande på den konstnärliga smaken. Med anledning av »mästarens» personliga närvaro vid en föreställning blev det väldiga ovationer, och det må tillåtas mig att i förbigående omnämna en liten detalj, som i alla fall är rätt betecknande för Ibsens små svagheter. Regissören och direktören letade förgäves efter honom under sina bemödanden att tillmötesgå publiken som ville se honom och inte vek från sina platser. Man fann honom till slut bakom en kuliss — prydd med alla sina ordnar och beväpnad med en cylinderhatt i vars botten det satt en spegel. Fixerande sin bild i denna kammade han sin lejonman tills den erbjöd den rätta omramningen till hans stränga drag. Först när denna förberedelse var undanstökad, var han redo att visa sig för »folket» . . .

Ligger det inte ett tycke av romantik också i denna fåfänga? Till helhetsbilden av den skenbart orubblige hör också det faktum att han i sitt eget liv fann en Hilde Wangel — i Österrike. Det var Emilie Bardach, med vilken han brevväxlade under många år. Hon

var hans Hilde Wangel, det bevisar varenda rad i hans brev, vilka trots all återhållsamhet hos den så mycket äldre manliga parten, är kärleksbrev, besjälade av en sensuell innerlighet som man inte kan spåra i några andra brev från hans sista årtionden. Redan de två första dedikationerna skvallrar om den tragiska skakning som den unga flickan åstadkom i sextioettåringens sinne. »Höga smärtsamma lycka, att kämpa för det ouppnåeliga», så skriver han redan i Gossensass, den småstad i Tyrolen där han blev bekant med Emilie Bardach. Och en vecka senare skänker han henne sin bild med en tillägnan vars fem ord förräder allt: »Till majsolen i ett septemberliv.» Få dagar senare ger han uttryck åt den sorg och känsla av tomhet som den älskades avresa förorsakat. Han har om och om igen läst hennes brev. Men den bänk de suttit på då han första gången talade med henne, är tom. Det existerar inte längre någon sol; alla är borta, försvunna, och de få kvarvarande kan inte skänka honom någon ersättning för den sköna och korta sensommarupplevelsen. »Kommer Ni ännu ihåg», heter det vidare, »den stora, djupa fönsternischen till höger om ingången till verandan? . . . Blommorna och växterna med sin berusande doft står alltjämt kvar där. Men för övrigt — hur ödsligt — hur ensamt — hur lämnat!» Återkommen till München beskriver han åtta dagar senare ånyo sitt själstillstånd. Det är natt, han sitter vid skrivbordet, »byggmästaren» börjar röra på sig inom honom, han ville gärna arbeta, men han kan inte. Det är omöjligt för honom att jaga ifrån sig alla minnen. »Om och om igen — och åter om igen genomlever jag det upplevda.» Var det en dumhet eller en dåraktighet? frågar han den älskade. Hon »faller in i sin lärarroll» och påpekar på sitt »lågmälda, melodiska, fjärrskådande sätt», att det dock är en viss skillnad mellan dessa båda begrepp. Han formulerar en slutledning som återskänker förhållandet dess djupa prägel av äkthet och värdighet: det var varken det ena eller det andra, »det var helt enkelt en naturnödvändighet, en ödesnödvändighet».

Liksom Hilde Wangel kallar han också Emilie Bardach redan nu sin lilla prinsessa, prinsessan av landet Apelsinien. Han smyckar henne i sin fantasi med pärlor, ser henne i andanom på Ringstrasse i Wien »snabbt sväva fram, graciöst svept i sammet och pälsverk». Han ser henne på teatern, »tillbakalutad, med ett litet trött, gåtfullt uttryck i ögonen». Ännu i februari 1890 pågår brevväxlingen och alltjämt lever Emilie i hans tankar. Då hon insjuknar ser han henne liggande till sängs, »blek, feberhet, men bedårande

skön och älsklig som alltid». Ännu en gång uppflamar den ursprungliga innerligheten vid underrättelsen om Emilies faders död, men blott för att därefter medvetet släckas den 30 december 1890. Då Emilie åtta år senare gratulerar honom till hans sjuttioårsdag, skriver han till henne i sitt dokumentariskt ytterst betydelsefulla tackbrev att sommaren i Gossensass varit »den lyckligaste och skönaste» i hans liv. Är inte hela denna korrespondens det bästa beviset mot Strindbergs påstående att Ibsen var en mörkrets man som hade förnekat den »deus caritatis» han diktat om?

Vad som skyddade Ibsen mot varje urspårning var nog helt enkelt hans stränga, pedantiska maka, mot vilken han revolterade i sitt inre. Det är min tro att kritikerna alltför mycket underskattat den djupa missämjan i detta skenbart harmoniska äktenskap. Varför skulle Ibsen annars ha framställt så gott som alla hustruroller — t. ex. fru Solnäss, fru Borkman, fru Rubeck, fru Allmers — med sådan utsökt antipati och brännmärkt dem som veritabla fridstörare, vilka han i bästa fall hade endast medlidande att skänka? Han skulle knappast ha förfarit på detta sätt, om det inte vid sidan av hans tendens till självförakt, självförnedring och tvivel på den egna kallelsen hade funnits en stor fånges otålighet, som drev honom att skaka sitt fängelsegaller. T. o. m. den döda Beata förstör ju i »Rosmersholm» postumt lyckan för två människor som tillhör varandra.

Om jag skulle våga försöket att utfinna en gemensam nämnare i Ibsens skapande, så vore det just detta »skakande av fängelsegallret», den våldsamma längtan efter frihet och sanning som han besjälades av, och kampen för den deus caritatis han aldrig förnekade. Den oerhörda törsten efter sanning och frihet som han hade gemensam med Kirkegaard, får sitt uttryck i »Brand». Men Brand är dömd till undergång, liksom senare Gregers Werle, emedan han föraktar *deus caritatis*. Per Gynt återfinner sanning och *caritas* efter ett liv i lögn. Denna längtan manifesterar sig helt primitivt i »En folkefiende», där den enskilde, beväpnad endast med sanningens svärd avslöjar den kollektiva lögnen, det kollektiva brottet. Byggmästar Solnäss, Gabriel Borkman, Allmers i »Lille Eyolf», fru Alving och Hedda Gabler är alla brutna av ödet, de har misslyckats, de är besatta av »troll» som Per Gynt, emedan de förnekat frihetens, sanningens och kärlekens lagar, emedan de trott att man kan vara »sig selv nok». Därför uppreser sig deras barn med sin naturliga frihets- och kärleksvilja mot de lagar som påtvingas dem. Eller också går de under som Hedwig och lille Eyolf

till följd av föräldrarnas konflikt. Nora lyckas fly ur lögnens »dukkehjem», men vägen tillbaka till lagbundenheten finner endast Fruen fra havet. Henne unnas frihet under ansvar.

Kommer denna höga idealism att kunna bevara sitt värde också för vår tid? Kommer inte Ibsen inom kort att betraktas som en rent historisk företeelse? Jag tror att vår genom massverkan förgrovade tid, denna de »kompakta majoriteternas epok», mer än någonsin är i behov av en »folkefiende» som bekämpar sådant. Aktningen för den personliga friheten har ännu aldrig varit så livsviktig som i en tid då den från alla håll hotas och undertrycks. Ibsen som aldrig lät inränga sig, aldrig tillhörde något parti eller någon klick, bör därför inte betraktas som ett museiföremål. Han har inte bevarat sitt värde enbart som en scenens mästare. Han kan femtio år efter sin död fortfarande vara oss en varnare och en vägvisare i en ny kamp till räddning för människovärdet.
