Ibsens selvmordere

Av Vigdis Ystad

Gjennom 20 år har Suicidologi utgitt mye godt stoff. I jubileumsåret markerer vi dette med å utgi på ny noen av de beste artiklene. Blant dem er professor Vigdis Ystads innsiktsfulle og dyptloddende artikkel om temaet selvmord i Ibsens skuespill. Artikkelen bringes her til glede for nye lesere.

Henrik Ibsen kjente selvmordets problem fra egen erfaring. Som ung mann opplevde han stor motgang både som forfatter og teaterarbeider. Giftermålet med Suzannah Thoresen i 1858 falt i tid sammen med at Ibsen nylig var tiltrådt som direktør for Christiania norske Theater, en posisjon han hadde problemer med å fylle, og som han senere i et brev til sin forfatterkollega Bjørnstjerne Bjørnson karakteriserte som en daglig gjentatt fosterfordrivelse. Teaterarbeidet slukte all hans tid, og diktningen ble skadelidende. Mens han i årene før 1858 hadde skrevet skuespill på løpende bånd, kom det nå en lang pause i hans produksjon – samtidig som han ble ute av stand til å ivareta sine plikter som teaterleder. Den pertentlige og pliktoppfyllende Ibsen gjennomgikk nærmest en personlighetsforvandling; han ble oftere og oftere å treffe på skumle kneiper, hans ytre forfalt og alkoholen ble en daglig «trøst». Ibsens svigermor, den dansk-norske forfatterinne Magdalene Thoresen, omtalte senere i eufemistiske ordelag dikterens tilstand i årene omkring 1860 som «et sterkt Anfald af nervøs Feber»,¹ mens samtidige og mer pålitelige kilder har vitnet om noe som antagelig kan karakteriseres som dyp depresjon.

Ifølge hustruen Suzannah og ungdomsvennen Lorentz Dietrichson var Ibsens tilstand i årene omkring 1860 så alvorlig at han hadde planer om å ta sitt eget liv.²

Selvmordet i Ibsens skuespill

Som moden dramatiker skulle Ibsen senere gi selvmordet bred plass i sine skuespill. Men nå var det ikke lenger han selv som kjempet med selvmordstanker. I stedet skapte han en rekke sceneskikkelser som ser døden i øynene og som velger selvmordet – enten direkte eller indirekte – som en utgang (men ikke nødvendigvis den endelige løsning) på konflikter de er satt i.

Allerede i *Catilina* (1850) sier motspilllersken Furia at hovedpersonen «falder for din egen Haand, og dog en Fremmed skal dig fælde». I tragedien *Kongs-Emnerne* (1863) velger hertug Skule bevisst å la seg hugge ned av Haakons menn. Brand utløser indirekte det sneskedet som begraver både Gerd og ham selv; Keiser Julian (i *Keiser og Galilæer* 1873) blir indirekte årsak til egen død på grunn av sitt opprør mot kristendommen. Osvald i *Gengangere* (1881)

legger planer for sin egen død, men er selv ute av stand til å gjennomføre selvmordet. Kanskje vet også byggmester Solness i skuespillet fra 1892 at den tårnbestigning som markerer hans seier over svimmelheten, vil resultere i fallet og døden. En lignende stigende og fallende bevegelse avrunder Ibsens siste stykke, *Når vi døde vågner* (1899), der billedhuggeren Rubek og hans modell med full bevissthet

og tross strenge advarsler går mot høydene, hvor de blir revet i dypet av styrtende laviner.

Som moden dramatiker skulle Ibsen senere gi selvmordet bred plass i sine skuespill

I denne lange rekke av skuespill er døden som mulighet og endelig utgang bevisst til stede hos hovedpersonene gjennom sentrale deler av handlingsforløpet – skjønt deres død ikke kan kalles direkte selvmord.

Andre av Ibsens mest kjente sceneskikkelser er mer direkte årsak til egen død. Det er tilfellet med Hjørdis i *Hærmændene* på Helgeland (1858), som ender sitt liv med å kaste seg i havet etter at hun først har drept sin elskede Sigurd med et bueskudd. Også Hedvig (*Vildanden* 1884), Rosmer og Rebekka (*Rosmersholm*, 1886) og Hedda Gabler (*Hedda Gabler*, 1890) tar sitt eget liv – ut fra ulike motiver.

Realistisk-terapeutisk tilnærming

Hva ligger til grunn for dikterens klare fascinasjon av død og eventuelt selvmord som en utgang eller «løsning» av menneskelige konflikter? Har motivet sin rot i hans egne erfaringer? Enkelte fortolkere har, i pakt med en strengt realistisk lese måte med lange tradisjoner i Ibsen-forskningen, forstått de prosesser som leder frem til dødsfallene som utslag av «syke» eller forfeilede livsholdninger. Man legger da vekt på at Ibsens skikkelser lider av ulike sjellege skavanker, feilslått idealisme eller livsudugelighet, og tolker i samsvar med dette dødsfallene og selvmordene som menneskelige nederlag. Utløser Osvalds sykdom en depresjon som gjør livet umulig å bære? Er Rosmers og Rebekkas dobbelt-selvmord utslag av regressive, syke-

lige fantasier og en overspent kjærlighetsutopi? Er Hedda Gablers skudd mot tinningen en flukt fra den umulige situasjon hun selv har satt seg i på grunn av sin arrogante og egoistiske selvhevdelsestrang? Svarer man bekrefte, betyr det at man ser dødsfallene som uttrykk for moralsk skyld, eller som «falske» eller ødeleggende løsninger av problemer som snarere burde vært behandlet terapeutisk eller ved hjelp av egeninnsats som kunne føre til rasjonell erkjennelse og gjenvinning av mental balanse. Ibsens skuespill uttrykker i så fall at selvmordet kan være en logisk løsning på store livsproblemer.

En slik oppfatning finner vi for eksempel hos Lisbeth F. Brudal. Hun tolker selvmordene i *Rosmersholm* som en selvdestruktiv konsekvens av skuffelse over livets innholdsløshet. I stedet for å gjennomleve smerten, slik at den kan åpne for positiv fornyelse og utvikling, resulterer tilstanden i en indre forvirring og regresjon der et ubevisst mønster av fødsel og død utløser ønsket om å gi seg selv en dødsdom.³

Et dukkehjem

Noen vil kanskje ta Ibsen selv til inntekt for et slikt syn, og de kan muligens finne støtte for oppfatningen i et av hans mest populære skuespill. Blant forarbeidene til *Et dukkehjem* (1879) finnes en notis med tittelen «Optegnelser til nutidstragedien». Her røper forfatteren at hans elskede Nora opprinnelig var tenkt som tragedieheltnisse. Ser vi nærmere på det ferdige skuespillet, kan vi fortsatt se restene av denne tragedieplanen i stykkets handlingsgang. Nora drømmer om noe hun kaller «det vidunderlige» og som er nært forbundet med hennes høye oppfatning

av hvilke veksler man tør trekke på kjærligheten mellom mann og kvinne. Selv har hun begått et lovbrudd for å redde ektemannens liv. Når det til fulle går opp for henne hva de sosiale konsekvenser av hennes vekslerforfalskning kan bli, er hennes umiddelbare reaksjon at hun vil ta sitt liv for å redde ektemannens ære. Men det

skal ikke skje før Helmers kjærlighet er satt på prøve, ved at han får anledning til å erkjenne hva hun er villig til å ofre for hans skyld. Nora tror lenge at Helmer da vil stå frem for henne, forsvare henne og dele hennes ansvar for veksselfalskneriet. I den berømte tarantellascenen danser hun ordløst ut den dødsangst som er forbundet med hennes plan om å forsvinne i mørket og intetheten, for så å la Helmer frigjort og renvasket tilbake. Utviklingen i skuespillet består imidlertid i at Helmer til fulle avslører sin usselhet; han er ikke på høyde med hustruens følelser og høye idealer. Men nettopp på dette punktet i handlingen avslører Ibsen at han ikke ser selvmordet som et svar på skuffelser: I den avgjørende oppgjørssenen gjennomgår til slutt Nora en erkjennelsesutvikling som får henne til å se det fåfengte i sitt planlagte offer – og i pakt med det endrer hun sitt mål. I stedet for at hun drukner seg, ender stykket med det berømte drønnet av gateporten.

Fra en terapeutisk synsvinkel vil antagelig Noras utvikling kalles sunn og positiv. Fordi skjellene faller fra hen-

nes øyne, redder hun sitt liv. Fra en dramatisk synsvinkel betyr imidlertid denne løsningen ikke noe udelt positivt. Den kanadiske litteraturforskeren Errol Durbach hevder ihvertfall i en nylig utkommen studie over dette skuespillet at også den nye (ikke opprinnelig planlagte) avslutningen kan betraktes som tragisk. Kjærlighetens og livsverdienes undergang er fremdeles en realitet for hovedpersonen når hun forlater scenen, selv om livet reddes.⁴

En realistisk-terapeutisk tilnærming til de problemene Ibsen stiller sine personer overfor, innebærer at vi betrakter sceneskikkelsene i analogi med «virkelige» mennesker med ulike skavanker, depresjoner eller psykiske problemer, og ser dem som mennesker med alternative handlingsvalg der selvvalgt død må vurderes som den mest negative av flere løsningsmuligheter. Og leser vi de Ibsen-skuespill som ender med død og selvutslettelse som fremstillinger av anbefalelsesverdige konfliktløsninger, er det kanskje lett å enes om at de presenterer skremmende og kanskje farlige forbilder. Unge kvinner bør ikke gjøre som Hedvig og Hedda, men heller – i likhet med Nora – ta fornuften fangen! Hvordan kan noen i det hele forsvare en positiv vurdering av slike tekster?

Spørsmålet viser det absurde i å anlegge en rasjonelt-realistisk betraktningssmåte på tragediediktning av verdensformat. Som Ibsen selv sa i sitt berømte «Et Rimbrev» (skrevet til «super-realisten» Georg Brandes i 1875): «Jeg spørger helst; mit kald er ej at svare».

Tragisk tilnærming

Ibsens skuespill er ikke anvisninger for fornuftige menneskelige handlinger. Hans selvmordere er neppe tenkt eller fremstilt som depressive mennesker som i skyldfølelse og selvhat flykter fra livets problemer på grunn av psykisk forstyrrelse, sosial stigmatisering eller manglende evne til å mestre livskriser. Selv om Ibsen av egen erfaring trolig må ha kjent godt til de depressive mekanismene som kan resultere i død for egen hånd, er hans diktete selvmordere utstyrt med helt andre begrunnelser for sine valg. De eier en mental styrke som skyldes tung ballast av tro og idealer. Gjennom tragisk representativitet setter de sine egne liv i pant og synliggjør og løfter dermed tilværelsen til en dimensjon opp og ut over det ordinære hverdagsliv. Dersom vi misforstår dette som handlingsdirektiver for hverdagsmennesker, vil Ibsens tekster bli særdeles farlig lesning. Men å være leser eller tilskuer til tragiske skuespill består ikke i at vi blir oppfordret til å etterligne stykkens handling – det betyr i stedet at vi blir tilbudt mulighet til å se dimensjonene i våre egne liv i et større – gjerne skremmende – perspektiv, slik at storheten og mulighetene i alt det «alminnelige» i all sin gru går opp for oss. Den *katharsis* som allerede var et sentralt element i antikkens tragedieteori, er nemlig ikke av mindre betydning når det gjelder «nutidstragedien».

Soning og offer

Hva kjennetegner så Ibsens tragiske selvmordere? Noen vil kanskje mene at Ibsen-personenes død er motivert ved ønsket om soning av fortidens feiltrinn. En betraktning av Hjordis i *Hærmændene på Helgeland* i slikt perspektiv gir tilsynelatende god mening. Hun har ved sin villskap og kompromissløse trang til å besitte Sigurds kjærlighet utløst mange menns død, før hun til sist møter sin elskede ved

Bildet er fra *Vildanden*
FOTO: TEATER IBSEN

strandbredden og får vite at de aldri kan bli ett. Etter å ha «straffet» Sigurd med det bueskudd som dreper ham, går hun selv i døden ved å kaste seg i bølgene – vel fortjent, vil kanskje mange si. Hjørdis selv oppfatter det annerledes. Selvmordet er den eneste muligheten hun har tilbake for å bevise sin ubrytelige lojalitet overfor den mannen hun hengav seg til i sin ungdom.

Hærmændene på Helgeland er en romantisk tragedie, og som sådan preget av romantikkens kjærlighetsoppfatning. Den selvvalgte døden kan i slikt perspektiv sees som et offer på kjærlighetens alter – men neppe noe sonoffer. Hjørdis' demoniske villskap er ikke mindre i dødsøyeblikket enn den var tidligere i stykket. Hun virkeliggjør til siste slutt sine dominerende karakteregenskaper – personlighetstrekk som det ikke var plass til i det samfunn hvor hun levde. Med Hjørdis står vi i vanlig menneskelig forstand overfor et skremmende kvinneportrett – men samtidig overfor en tragedie der hovedpersonen *ofrer* seg selv for å fullbyrde sitt eget jeg og det som har dannet kjernen i hennes personlighet – kjærligheten til Sigurd.

Offeret er i det hele en sentral komponent i Ibsens fremstilling av det vi kunne kalle de idealistisk eller filosofisk begrunnede selvmordene. I forlengelse av en slik oppfatning vil kanskje mange hevde at også soning kan være et like velbegrunnet selvmordsmotiv. Også den som i full bevissthet gir livet for å sone for egen eller andres brøde, kan selvsagt gjøre det ut fra rent idealistiske motiver. En slik tolkning forutsetter imidlertid at dramakarakterene

har en entydig erkjennelse av skyld som er tragedien fremmed, enten denne skyld er ens egen eller andres. Sonofferet grenser dermed mot en psykologisk realisme som sprenger tragediens forutsetninger. Hovedpersonen i en tragedie kan nemlig ikke dømmes etter de samme lover som hverdagsmennesker. Filosofen Søren Kierkegaard er i nyere tid en av dem som klarest har skilt mellom ekte tragisk og menneskelig-moralsk skyld – her er han for øvrig godt i samsvar med den antikke tragedieteoretiker Aristoteles. Et moralsk skyldig menneske fortjener sin straff, og et drama hvor skurken dør for egen hånd vil derfor bare være uttrykk for at rettferdigheten rå – og altså ingen tragedie.⁵

Vildanden

Hedvig i *Vildanden* er en slik dramakarakter, skjønt her er det ikke henne selv, men generasjonene bak henne som er de skyldige. Mange er vel de lesere og tilskuere som uten videre ville kalle Hedvigs død en tragedie, og det er riktig nok dersom vi anlegger et normalt-menneskelig perspektiv på handlingen. Det er bittert og katastrofalt at et ungt uskyldig menneske dør for egen hånd. Og Hedvigs selvmord – enten det er bevisst overveiet eller skjer ved en impulshandling – er utløst av drivkrefter som ikke har noe med hennes egen skyld å gjøre. Hun påtar seg ansvaret for å bekrefte livsinnholdet i Hjalmars tilværelse. Hedvig kan i dette perspektivet betraktes som et offer for halvbroren Gregers' manipulerende mytologiseringer og trang

til å skape «det sanne ekteskap» mellom hennes foreldre, og selvmordet blir dermed en form for *soning*. Slik Bjørn Killingmo har sett det, betyr selvmordet at Hedvig «meets her death to expiate the family's burden of guilt».⁶ Hennes død er i dette perspektivet ingen sann tragedieavslutning. Stykkets avslutning viser i stedet hvordan farlige psykiske mekanismer kan utløse menneskelig katastrofe. *Vildanden* er i slikt perspektiv et av de mest realistisk-psykologiske skuespill i hele Ibsens produksjon.

Tvetydig eller tragisk skyld

Annerledes forholder det seg med den tvetydige eller tragiske skyld, der mennesket i *eksistensiell* forstand på en og samme gang er skyldig og uskyldig. Det er denne konflikt-type Ibsen spesialiserer seg på. Han vet mer enn de fleste om de dype sammenhenger i menneskelivet, der den vi var i fortiden følger oss som en skygge også i nåtiden, som en uløselig del av vår fulle personlighet også der vi har nådd frem til nye og utvidede erkjennelser av hva og hvem vi ønsker å være.

Hvordan kan et menneske forholde seg til fortidens ballast? Dersom selvmord motiveres ved *soning* for tidligere moralske feiltrinn, innebærer det en erkjennelse av moralsk skyld som utløser en indirekte selvpålagt straff. Gjennom dette tar selvmorderen avstand fra og utsletter sitt fortidige jeg i selvmordsøyeblikket. Selvmord kan imidlertid også tre inn i et tragisk perspektiv, i form av et selvbekreftende, eksistensielt *offer*. Da utslettes ikke fortiden og den eksistensielle skyld, den bevares og forsterkes. Det å gi sitt liv blir i tragedieperspektiv en *bekreftelse* av alt mennesket stod og fremdeles velger å stå for. Et tragisk

selvmord betyr den endelige markering av menneskets grunnleggende personlighetstrekk og verdihierarki.

Mennesker i vår moderne tid har lav toleranse når det blir tale om *offer*. Blant annet har moderne feminisme gjort dagens kvinner årvåkne når dette begrep kobles med spørsmål om menneskelig (kvinnelig) selvrealisering. Vi mener (kanskje med rette) at offeret hører en forgangen æra til. Det vi da overser, er at tragediediktningen nettopp er avhengig av offeret som en markør av verdier større enn de som kan rommes og representeres av det individuelle liv. Gjennom offeret utøver tragediepersonen en stedfortredende lidelse som lar tilskuerne ane eller erkjenne grunnleggende menneskelige verdier. Hos Ibsen har vi gjentatte eksempler på slike selvmord, både de direkte og de indirekte. Når hertug Skule i *Kongs-Emnerne* trer ut gjennom porten i Elgeseter kloster og lar seg hugge ned av Haakons menn, muliggjør han for første og eneste gang den kongstanke om rikets enhet som hadde besatt ham gjennom de tidligere akter av skuespillet. Ibsen-personenes fortid kan på denne måten slå ut i full blomst nettopp gjennom den selvvalgte død, og markerer i fullt monn at de egenskaper som tidligere drev dem til dramatisk handling er høyst levende også i dødsøyeblikket. Men da er det tale om tragisk, ikke om moralsk skyld.

Rebekka West

Rebekka West i *Rosmersholm* er eksempel på en kvinne som i vanlig menneskelig målestokk har mye å sone. Hun kom som selskapsdame til herregården Rosmersholm under falske forehavender, der hennes egentlige mål har vært å erobre Rosmer etter først å ha skaffet hans barnløse

Bildet er fra Hvite hester – Rosmersholm

FOTO: TEATER IBSEN

hustru Beate av veien. Det har stått som en kamp på båt-kjølen mellom henne selv og Beate, innrømmer Rebekka mot slutten av handlingen. Resultatet av hennes nærvær på herregården er dels at Beate tok sitt eget liv, dels at hun har klart å manipulere Rosmer i retning av en høystemt idealistisk forestilling om å bli verdensfrelser gjennom sin forkynnelse av Rebekkas egne, «frigjorte» ideer.

Beates skjebne er i vårt perspektiv interessant. Her fremstiller Ibsen en normalt-menneskelig reaksjon utløst av ekstreme omstendigheter, et selvmord som antagelig skjer i en tilstand av akutt depresjon. Men det er ikke Beate Ibsen har gjort til hovedperson i sitt stykke – hun er ingen tragedieperson. Det er i stedet Rebekkas og Rosmers dobbeltselv-mord som har interessert dikteren, og det er her han setter inn sin berømte klo.

Rosmersholm

Rosmersholm er et av de Ibsen-skuespill som har kalt på størst interesse blant psykologer og psykoanalytikere, med Freud selv som en av de mest interessante bidragsytere. Hans berømte analyse fører som kjent til diagnosen av et ødipalt mønster bak Rebekkas manipulerende handlingsmønster og endelige død.⁷ Mange har gått videre i samme retning med analyser av årsakene til det doble selvmord som avslutter handlingen, og Freuds synsmåte

er høyst levende i en så fersk fremstilling som Anita von Raffays analyse av skuespillet. I boken *Die Macht der Liebe – Die Liebe zur Macht* (1995) leser også hun dobbeltselv-mordet som Rebekkas selvbestraffelse for et ødipalt forhold, der «mordet» på Beate gientas i form

I samspillet utfoldes ansvaret for den andres eksistens

av en hevsnakt som «straffer» Rosmer og «fedrene» som ikke har elsket henne. Det seksuelle begjæret er skyldbelagt, livets verdi oppløser seg i illusjoner, og døden blir for såvel Rosmer som Rebekka en soning, befrielse og endelig forløsning.⁸

De psykoanalytiske tolkninger ser de dype sjelelige mekanismene som en hindring av sant liv. Jeget og verden «glemmes», angst og skyldfølelse blir en dominerende og dødbringende kraft. En slik oppfatning kan lett tolkes som reduserende. Men den dypeste konflikten i *Rosmersholm* kan også sees i et annet perspektiv, der offeret får positivt fortegn. I dette skuespillet har Ibsen kanskje mer inntrengende enn noe annet sted fremstilt et skapende møte mellom frie individer, der hver av dem får sin identitet gjennom forholdet til den andre. I samspillet utfoldes ansvaret for den andres eksistens. En tvetydig tragisk skyld etableres ved at mennesket aktivt påtar seg «skylden» for den andres liv. Dermed oppstår et samspill i frihet, men relatert til et bindende verdigrunnlag som består av kjærligheten og dens innebygde krav om å elske den andre som en elsker seg selv. Den gjensidige offerhandlingen i skuespillets sluttscene blir i slikt perspektiv markering av en fullstendig overgivelse der hver av personene hengir og utsetter seg selv ved å påta seg den andres vesen – altså en dobbelthet av selvutslettelse og selvbevarelse.⁹

På ett tidspunkt i den avsluttende scenen mellom Rosmer og Rebekka ser det ut til at hennes begrunnelse for

selvmordet består i en soning for fortidige synder. Hun spør sin elskede: «Vet du noe som kan frikjenne meg i dine øyne?» og sier senere at «Hva jeg har forbrutt, – det bør det seg at jeg soner». Dersom dette moralske perspektivet hadde ligget til grunn for hennes endelige valg, ville selvmordet vært en selvbestraffelse og en negering av hennes tidligere synder.

Men det finnes også en annen begrunnelse, og det er den som gjør hennes (og Rosmers) selvmord til en tragedieavslutning. Rebekka tvinges nemlig til å fastholde i aktiv handling at den hun er på nåtidsplanet dypst sett er den samme som den hun var i fortiden. Selverkjennelsen har kalt frem i henne en visshet om den tragiske kompleksitet i det skjønnhets-, frihets- og kjærlighetsidealet som har formet hennes personlighet. I full frihet og totalt selvutslettende hengivelse byr hun sitt liv frem som et offer for Rosmer, som på sin side for første og eneste gang i skuespillet får styrke til fullt og helt å påta seg den tilsvarende rolle i forholdet til den kvinnen han elsker.

Ved å la Rosmer og Rebekka gjennomføre selvmordet som en åpen bekreftelse av sitt tidligere jeg, fremstiller Ibsens tragedie menneskelivet som et konfliktfelt der fantasi, følelse, vilje og forstand inngår i et spill om frihet og bundethet på liv og død. Tragediens storhet består i et sjokkerende brudd med det alminnelige. Det avsluttende selvmordet er en vekker som kan få tilskuerne til å ane den evige og uløselige konflikten mellom storhet og avmakt i mennesket. Men dikteren har neppe ansett det som en oppfordring til etterfølgelse i form av konkret handling.

NOTER

- 1 «Om Henrik Ibsen og hans Hustru», i *Juleroser*, København 1901
- 2 Julius Elias: Christiania-Fahrt i *Die neue Rundschau*, XVII, 1906, s. 1464
- 3 Lisbeth F. Brudal: *Dødsbevissthet – Om å velge livet eller døden*, 1998, bl.a. s. 62–71
- 4 Errol Durbach: *A Doll's House : Ibsen's Myth of Transformation*, 1991
- 5 Søren Kierkegaards fremstilling av tragisk skyld finnes bl.a. i «Det antike Tragiskes Reflex i det moderne Tragiske» i *Enten-Eller. Første Halvbind*, 1843
- 6 Bjørn Killingmo: «Ibsen's 'The Wild Duck' : A case of undifferentiated self-object representations». I *Scandinavian Psychoanalytic Review* 1994, nr.17, s. 157
- 7 Sigmund Freud: *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*, 1916
- 8 Anita von Raffay: *Die Macht der Liebe – Die Liebe zur Macht. Psychoanalytische Studien zu Liebe/Macht-Verhältnissen in Dramen Wagners und Ibsens*, 1995
- 9 En mer utførlig analyse av forholdet mellom Rosmer og Rebekka finnes i Vigdis Ystad: «Livets endeløse gåde». *Ibsens dikt og drama*, 1996, kapitlene «Rosmersholm og psykoanalysen» og «Fantasi og bevissthet. Henrik Ibsen og Søren Kierkegaard».

VIGDIS YSTAD er dr.philos og har vært professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo siden 1979–2011. Hun har utgitt bøker og artikler om en rekke norske forfattere. Om Henrik Ibsen kan nevnes *Henrik Ibsen: Dikt* (1991) og *'Livets endeløse gåde': Ibsen dikt og drama* (1996), artikler om Ibsen i en rekke norske og utenlandske publikasjoner, redaktør av *Ibsen-årboken*

Contemporary Approaches to Ibsen siden 1988. Fra 1999–2011 var hun faglig leder og hovedredaktør av det edisjonsfilologiske utgaveprosjektet *Henrik Ibsens skrifter*.