
OM BERGVISJONER OG DIKTNING HOS IBSENEVEN ARNTZEN

ABSTRACT

This article examines some connections between rock and mountain visions and poetry in Henrik Ibsen's writings. The article argues that the poem "Paa Vidderne" and also the poem "Bergmanden" thematizes the poetic call, where the starting point of the poetry is analogous to ascending a mountain or penetrating into a dark rock room below the ground. Also in several of Ibsen's dramas (*Keiser og galiæer*, *Peer Gynt*, *Brand*, *John Gabriel Borkman*), the rock motif is of considerable importance, both related to cognition and poetic inspiration. In *Når vi døde vågner*, the rock and mountain motif is linked to the metapoetic on a number of levels. Not only does Irene insist on calling Rubek – stonemason by profession – a poet. The drama as such, and perhaps in particular Professor Rubek's marble stone group, can also be considered as a kind of meditation over Ibsen's life work. Not least, the high mountains play a dominant role as a room of the dramatic action in the drama's final act. The drama ends high in the mountains, and with it also Ibsen's writing, as a last testimony to the fundamental significance of this topos in Ibsen's *oeuvre*.

Keywords: Henrik Ibsen; "Paa Vidderne"; "Bergmanden"; *Peer Gynt*; *Brand*; *John Gabriel Borkman*; *Når vi døde vågner*; the mountain motif; poetic visions; the metapoetic

*Nu er jeg staalsatt, jeg følger det bud,
Der byder i høiden at vandre!
Mitt lavlandsliv har jeg levet ud;
Her oppe på vidden er frihed og Gud,
Der nede famler de andre.*

Ibsen, "Paa Vidderne", 1871 siste strofe 1 (Ibsen 6, 329)¹

*Bergvegg, brist med drønn og brag
for mitt tunge hammerslag!
Nedad må jeg veien bryde
Til jeg hører malmen lyde.*

Ibsen, "Bergmanden", 1871, første strofe (Ibsen 6, 331)

¹ Alle mine sitater fra Ibsen er fra Henrik Ibsen, *Samlede verker*, bind 1–6, Oslo: Gyldendal, 1978.

Innsjonyen med denne artikkelen er å rette fokus mot hvordan fjell- og bergrelaterte erfaringer hos Henrik Ibsen svært ofte er forbundet med det *metapoetiske*, der det metapoetiske (eller poetologiske) må forstås som en kognitiv (men kanskje også intuitiv) skriftpraksis, ofte legemliggjort på det tekstlige symbolplan. Mange har kommentert fjellmotivet hos Ibsen – gjerne i relasjon til en gjennomgående frihetssøken – men de metapoetiske aspekter ved dette sammensatte motivkomplekset er betydelig underkommunisert i Ibsen-forskningen. Jeg har en hypotese om at denne grunnleggende metapoetiske refleksjonen hos Ibsen kan avkodes som en *dobbel* bevegelse; på den ene side retter disse refleksjonene seg som en overskridende bevegelse *oppad* (representert ved diktet “Paa Vidderne”), mot oversikt, overblikk, dikterisk inspirasjon og unnfangelse, men samtidig overskridelse *nedad* og *innover* (representert ved diktet “Bergmanden”), mot innsikt, skjult viten, dionysisk destruksjon, men også dikteriske funderinger.

I innledningen til artikkelen “Stormen fra fjellet. Om Ibsens *Brand*” sier Per Thomas Andersen følgende: “Det er et gammelt topos å plassere viktige begivenheter *oppe på fjellet*. Begivenheter som hever seg over det trivielle og alminnelige, skjer i høyden. [...] den forfatter som sannsynligvis har gjort flittigere bruk av dette topos enn noen andre, er Henrik Ibsen.” (Andersen 75, min uth.) Den betydning som Andersen tillegger fjellet i *Brand* er særlig forbundet med fjellets status som arena for religiøse og metafysiske stridigheter. Det er vel og bra, men Andersen sier intet om de metapoetiske kvaliteter som også ligger innbakt i dette fjellandskapet i *Brand* – og en mengde andre Ibsens tekster.

Mange av romantikkens diktere oppviser en særegen interesse for fjell og fjellandskap. Ikke sjelden vil man kunne se at denne ubendige fjelldriften hos mange romantikere er nært forbundet med frihetstrang, ville emosjoner (som i Emily Brontës *Wuthering Heights*), ekstaselignende tilstander, gudelignende fornemmelser. Noe forbausende er det derfor at en nærmere drøftelse av fjellmotivets betydning er så godt som helt fraværende i Errol Durbachs klassiske Ibsen-studie *Ibsen the Romantic* (1982). Heller ikke Mark Sandberg, i sin omfattende Ibsen-bok fra 2015, *Ibsen's Houses. Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*, knytter sine ellers innsiktsfulle refleksjoner angående “Paa Vidderne” til det metapoetiske, men utelukkende til et behov for uavhengighet, ensomhet og frihet: “In this poem, the poetic ‘I’ describes the process of detachment from domestic life in favor of a wilder, freer life as a hunter on a mountain plateau [...]” (Sandberg 38).

I sin Ibsen-studie fra 2003 hevder Bjørn Hemmer at “Terje Vigen”, sammen med “Paa Vidderne”, danner den estetiske bærebjelken i Ibsens forfatterskap: “I disse diktene legger vi også merke til at Ibsen er i ferd med å utforme sitt typiske *symbolandskap*, med *fjell* og *hav* som noe langt mer enn bare ytre vilkår og dikteriske kulisser for menneskers liv.” (Hemmer 46, mine uth.) Vel så viktig for Ibsens grunnleggende estetikk er imidlertid diktet “Bergmanden”, da dette diktet eksplisitt tematiserer den dikteriske kallstanken, der dikterspråkets utgangspunkt analogiseres med det å trenge inn i et mørkt bergrom under bakken. I *Kejsers og galilæer* ser man hvordan den erkjennessøkende Julian søker ned i mørket og *berggrunnen* for å vinne innsikt i den kaotiske og bedragerske dagslysverden som ellers omgir ham. Det er med andre ord snakk om en kreativ nedstigning, i et potensielt *skapende* og avklarende mørke:

(I Vienna. Et hvelvet rom i katakombene. Til venstre snor seg en buktet gang oppad. Gjennom bergsiden i bakgrunnen er uthugget en trappe, som ender oppe ved en lukket dør. Foran til høyre fører en mengde trinn ned til dypere liggende gange. [...].)

[...]

CÆSAR JULIAN (taler nedad). Ennu intet tegn?

EN STEMME [MYSTIKEREN MAXIMOS] (dypt nede). Intet.

[...]

RIDDEREN SALLUST. Jeg bønnfaller deg – ; hva søker du her i mørket?

CÆSAR JULIAN. Lys. Gå, gå!

(Ibsen 3, 244 og 253)

Julian, geleidet av ridderen Sallust, har søkt ned i dypet for å oppnå kontakt med den bakenforliggende ånde verdenen og derigjennom erverve innsikt i den dennesidige verdens mange mysterier. Det er snakk om en form for kunnskapssøkende nedstigning, en underjordisk ferd som er tiltenkt å avføde visjoner om en ny verdensorden, da håpet er at vandringen i jordens mørke indre skal fungere avklarende. På mange måter kan Julian oppfattes som en visjonær outsider.

Visjonære outsiders, som dertil har en sterk higen mot bergets indre gemakker, finner vi flere av i Ibsens verden. Den huldreaktige grønnkledte, som presenterer seg selv som “Dovrekongens datter”, fører Peer Gynt “gjennom Rondeporten” (Ibsen 2, 351) og dypt inn i berget, til Dovregubbens kongshall. I dette farseaktige tablået av en trollverden, mettet med rå seksualitet og dyriske impulser, krever Dovregubben at Peer – dersom han skal få hans datter – aldri må forlate berget. Når så Dovregubben informerer Peer om at hans datter er besvangret, nekter Peer å ta ansvar for sine handlinger, og vil rømme berget, men er i stedet nær ved å bli drept av småtrollene.

Hele hendelsen inne i Dovregubbens hall kan leses som en drøm, ettersom Peer – like før møtet med den grønnkledte – har slått seg selv i svime ved å skulle hodet mot fjellveggen. Denne drømme-hypotesen svekkes imidlertid noe av at Peer, på et langt senere tidspunkt (i femte akt) møter Dovregubben på nytt, denne gangen på en landevei. Men også dette siste møtet kan for så vidt oppfattes som et drømmesyn.

Det som imidlertid er viktig å holde fast ved, er at hendelsene inne i Dovregubbens hall markerer toppunktet på de fantastiske innslagene i *Peer Gynt*. På mange måter er Peer en overdådig dikternatur, noe som blir ettertrykkelig slått fast allerede i første akt når Peer forteller mor Åse om sitt ville fjellritt over Gjendin-eggen. Som fantasiflukt er bukkerittet nesten på høyde med hendelsene i Dovregubbens kongshall.

Det overdådige bukkerittet nedover fjellsiden videreføres gjennom den fantastiske reisen *inn i fjellet*, inn i Dovregubbens hall – som i henhold til fiksjonen ligger i samme fjellmassiv som er arena for bukkerittet, Rondene. Dertil kan vi merke oss at Peers inntreden hos Dovregubben også tar form som et *ritt*, bare denne gang på en *gris*.² Det himmelstormende bukkerittet er med andre ord blitt transformert til en grotesk ferd inn i en heslig, men likevel forunderlig forlokkende bergverden.

² Både bukkerittet og griserittet kan leses som en form for Pegasus-ritt, altså to tøylesløse og metapoetiske ritt inn i diktningens univers.

Også i *Brand* (1866) står berg-motivet meget sentralt, både gjennom tittelpersonens nære tilhørighet til de høye fjellpartier, men også gjennom Brands visjoner, der han gjennom noen av sine (dikteriske) syner foretar en drømmeaktig inntrengning i berget. Den ytre fjellsymbolikken i *Brand* er gjennomgående, stykket både begynner og slutter oppe på fjellet. Flere Ibsen-forskere har vært inne på fjellmotivets betydning hos Ibsen, deriblant Anders Strand i artikkelen “Landskap og kall i Ibsens *Brand*”:

Brand karakteriseres av en håndfull metaforgrupper knyttet til naturens elementer: jord, vann, luft, ild. Referanser til dem – til slettelandet, til havet eller elven, til fjellet og lyset – gjentas stadig i nye sammenhenger og med ulik betydning. Ildens element er i tillegg present på enhver side, nemlig i og med hovedpersonens navn. Det aller viktigste av disse naturmotivene er nok likevel fjellet (Hagen 2010, 191).

Strand hevder videre at “[n]aturen emblematiserer” sentrale sider ved Brands “kompliserte psyke” (193), og det stemmer utvilsomt, også det at Brands kallsmotiv er nært knyttet til denne farlige fjellverden. Strand omtaler dessuten Brand-skikkelsen i forhold til begrepet “bergtagelse”, forstått som en driftsimpuls rettet mot fjellet: “Brands kallsbevissthet gjør ham skikket til i sin tur å kalle på sin menighet, og i sentrum for dette kallet står nettopp fjellet, siden fjellet er det stedet hvor mennesket kommer nærmest himmelen.” (203)

Brands fjellvandring fører imidlertid ikke opp i himmelen, men snarere ned i avgrunnen og døden. Likevel, før han blir tatt av det livsutslettende snøskredet, har han en mengde foruroligende framtidsyner, der han også synes å skue inn i bergets indre:

Verre tider, verre syner
gjennom fremtidsnatten lyner!
[...]
gjennom grubens krumme gange
lyder nynn av *dryppvanns-sange*;
puslingflokken, travl og trygg
frigjør *malmens* budne fange
går med puklet sjel og rygg.
[...]
Verre tider, verre syner
gjennom fremtidsnatten lyner!
(Ibsen 2, 302, mine uth.)

I artikkelen “Umenneskelig? Ibsens *Brand* i et etisk perspektiv” leser Lisbeth Pettersen Wærp denne passasjen som en kulturkritisk visjon, med økokritiske referanser. Hun argumenterer også overbevisende for de intertekstuelle forbindelsene til det norrøne visjonsdiktet *Voluspå*. (Hagen 2010, 159) Det er nettopp det visjonære ved denne teksts-ekvensen jeg vil fastholde, en visjon knyttet til bergverksdrift og utvinning av malm i en mørk og vanngjennomrislet verden.

Også den fallerte banksjef og “bergmannsønn” John Gabriel Borkman har sterke visjoner med hensyn til de antatte kreative potensialer i bergets indre:

BORKMAN (heftig). Ja, men *jeg*, som kunne ha skapt millioner! Alle *bergverkene*, som jeg ville lagt under meg! Nye gruber i det uendelige! Vannfallene! *Stenbruddene*! Handelsveie og skibsforbindelser hele den vide verden utover. Alt, alt skulle jeg alene fått i stand! (Ibsen 6, 202, mine uth.)

BORKMAN (ryster på hodet). Hun er hård, du. Hård som den *malm* jeg engang drømte om å *bryte ut av fjellene*. (Ibsen 6, 222, mine uth.)

BORKMAN (heftigere). Jeg hadde makten! Og så den ubetvingelige *kallelse* inneni meg da! De bundne millioner lå der utover landet, *dypt i fjellene*, og ropte på meg! Skrek til meg om befrielse! Men ingen av alle de andre hørte det. Bare jeg alene. (Ibsen 6, 226, mine uth.)
[Oppe i et vilt fjellparti:]

BORKMAN. Det var et *drømmeland* vi så utover den gang. [...] Det ble ved drømmen, ja. (lytter.) Og hør der nede ved elven, du! Fabrikkene går. Mine fabrikker! Alle de som *jeg* ville skapt! Hør bare hvor de går. De har nattarbeide. Natt og dag arbeider de altså. Hør, hør! Hjulene hvirvler, og valsene lyner – rundt, rundt!

(Ibsen 6, 250, min uth. i *kursiv*, Ibsens understr.)

BORKMAN. [...] Ser du *fjellrekkene der* – langt borte? Den ene bakenfor den annen. De høyner seg. De tårner seg. Det er mitt *dype, endeløse, uutømmelige rike!*

ELLA RENTHEIM. Å, men der står et så isnende pust fra det rike, John!

(Ibsen 6, 251, mine uth. i *kursiv*, Ibsens understr.)

For Borkmans del er det tydelig at hans voldsomme besatthet av å trenge inn i berget og hente ut de rikdommer som antas å ligge i jernmalmen, ikke bare handler om den (forestilte) store industrielle virksomhet og drømmen om eget ry, men vel så mye om å få forløst sine megalomane visjoner, som frenetisk kall og altomfattende imperativ.

I studien *Ibsens heroisme* har Atle Kittang sitt hovedfokus på innholdet i de heroiske visjonene mange av Ibsens figurer er bærere av. Kittangs utgangspunkt er en formening om at Ibsen “[...] arbeider i eit slags fantasikrafts laboratorium, driv rare eksperiment med personane sine, og hentar resultatet ut att i form av verk som stadig er gåtefulle og utfordrande for oss” (Kittang 7).

Med dette som utgangspunkt retter Kittang også blikket mot *John Gabriel Borkman*. I sin *oppvurdering* av Borkman-figuren insisterer Kittang på at han er *dobbeltekspanert*: “Det er lagt ned i teksten bitar til eit bilete av ein verkeleg stordom som er gått tapt, eller rettare: som aldri er komen til full utladning. Denne stordomen lever att i restar og glimt.” (291) Vesentlig i så måte er de visjoner Borkman har om det han kunne ha fått gjort, Kittang går så langt som å hevde at “[...] dramaet *insisterer* på visjonene – for deira eiga skuld.” (291, Kittangs uth.). For Kittang er disse *bergvisjonene* først og fremst knyttet til manglende selvrealisering. Men jeg vil legge til at disse visjonene inneholder et billedspråk som *også* har å gjøre med selve det dikteriske fundamentet, altså en metapoetisk dimensjon.

Når Borkman fabler om “den malm” han en gang “drømte om å bryte ut av fjellene” er ikke veien lang til den metapoetiske tematikken man kjenner fra “Bergmanden”. Også kallstanken er så absolutt til stede hos Borkman. På det ytre planet er Borkmans bergvisjoner tilsynelatende knyttet til grandiose drømmer om storstilt bergverksdrift og annen blomstrende industrivirksomhet, men på et mer symbolsk nivå er det mer nærliggende å sammenstille disse visjonene med en bejaende drøm om kunstnerisk forløsning. Når Borkman og Ella stiger opp i de ville fjellene og han får utsyn over landskapet, beskri-

ver han altså sine gamle planer om industrialisering “som et drømmeland”. Imidlertid konstaterer Borkman at “[d]et ble med drømmen”. Men i neste øyeblikk maner han, sterkt eksaltert, likevel fram lyden av de fiktive fabrikker: “Fabrikkene går! [...] Hjulene hvirvler og valsene lynet – rundt, rundt!” Kan du ikke høre det, Ella? (Ibsen 6, 250)

Ibsen var 68 år da han skrev *John Gabriel Borkman*, og passusen ovenfor kan leses som et symbolsk uttrykk for alt det “nattarbeide” Ibsen ikke har fått materialisert i skrift, iboende indre tildriv og dikteriske ansatser som han gjerne skulle skrevet om, altså utvunnet, bearbeidet og foredlet i skrift. Denne allegoriske lesningen forsterkes av Borkmans utsagn om fjelltidene umiddelbart etterpå; jf.: “Ser du fjellrekkene *der* – langt borte? [...] *Det* er mitt dype, endeløse, uutømmelige rike!” (250, Ibsens uth.)

Borkman, halvgal av indre uforløsthet, nøyter seg ikke bare med denne ekstatiske beskrivelsen av fjellenes ytre, han utbasunerer også en panegyrisk hyllest av sin følte samhörighet med fjellenes indre liv og substans:

Det pust [fra fjellene] virker som *livsluft* på meg. Det pust kommer til meg som *en hilsen fra underdanige ånder*. Jeg fornemmer dem, de bundne millioner; jeg føler *malmårene*, som strekker sine buktede, grenede, lokkende arme *ut efter meg*. [...] I ville frigjøres den gang. Og jeg prøvde på det. Men jeg maktet det ikke. *Skatten sank i dypet igjen*. (med fremrakte hender.) (Ibsen VI, 251, mine uth.)

De følte “malmårene” i fjellets indre – som Borkman altså aldri maktet å bringe opp i dagen – kan avkodes som et uttrykk for de uforløste dikteriske ressurser, dunkle dikteriske ansatser som aldri fikk se dagens lys. Borkmans febrilske og sterkt insisterende gjentakelser om at han “elsker” malmårene langt inne i berget, kan i dette perspektivet tolkes som et høystemt vitnesbyrd om at Ibsen “elsker” sine indre, dikteriske ressurser. Den nærmest genetiske forbindelsen mellom Borkman og den metapoetiske tematikken i diktet “Bergmanden” understrekes også i dramaet, indirekte, ved at Borkman gjentatte ganger omtales som “bergmanns sønn”.

Det som i sekvensen ovenfor blir sagt om “makt og ære”, er ikke urimelig å tolke som den berømmelse og respekt Ibsen har oppnådd gjennom sin diktning. Når Ella nærmest *anklager* Borkman for den kjærlighet han har til berget, makten og æren – på bekostning av kjærligheten til henne – hva annet har vi her med å gjøre, om ikke en lettere omskrivning av den urgamle myten om kunstens brutale omkostninger, på det mellommenneskelige plan?

Vi har ettersporet fjell- og bergmotivet i diktet “Bergmanden”, *Brand*, *Keiser og galilæer*, *Peer Gynt* og *John Gabriel Borkman*. Hva angår “Bergmanden” har jeg vektlagt den sterke driften etter inntrenging i berget som et symbolsk uttrykk for en dikterisk kallstanke, men også som en metaforisk materialisering av det sterke begjæret etter å tre inn i en fantastisk imaginasjonsverden. Også i *Peer Gynt* ser vi denne bevegelsen inn i berget, ikke minst når Peer fortumlet trer inn i Dovregubbens hall. Men i *Peer Gynt* ser vi også driften etter å komme opp på berget, jf. det ville fantasirittet over Gjendineggen. I *Brand* er handlingsrommet i påfallende grad knyttet til høyfjellet; handlingen både begynner og slutter i fjellheimen. Brands ekstraordinære dragning mot de store høyder kan leses som både en konsekvens av og et uttrykk for hans fanatiske drift etter å komme så nær den himmelske Gud som overhodet mulig. I de mellomliggende akter nede i lavlandet,

ser man denne voldsomme higen mot de himmelske høyder, ikke minst gjennom Brands gigantomane prosjekt med å få bygget den store kirken. Men også i *Brand* gjøres det en slags *loop* ned i bergets indre, inn i den underjordiske verden, i kraft av hans feberaktige visjoner inn gjennom de dystopiske gruvegangene.

I *Brand* eksisterer det riktig nok ikke noen reell kirke oppe i fjellene, bare et subjektivt fantasibilde av et gudshus i den forkvaklede Gerds sinn. Like fullt har hennes ord om at fjellet “peker helt i himmelen inn” en form for objektiv gyldighet. Således kan man si at fjellet Svartetind blir en markør for det guddommelige som Brand så voldsomt etterstreber å bli en del av. Dermed blir Brands siste desperate fjellvandring også en slags kultisk fjellvandring. I så måte gjennomgår her fjellet en form for apoteose, fjellet blir gud – og gudshus. Og snøskredet på slutten fungerer på sett og vis syntetiserende; i dødsøyeblikket blir Brand en del av fjellet, og fjellet en del av han. I siste instans kan kanskje Brands død leses som en kultisk selvofring på et gedigent steinalter.

Man har flere eksempler på hvordan fjell og berg hos Ibsen ofte tenderer mot å inngå i sakrale sammenhenger, både åpent og mer skjult. I dobbeltdramaet *Keiser og galilæer*, nærmere bestemt i underavdelingen “Keiser Julian” (“Første handling”) får vi oss presentert et mystisk steinobjekt, en såkalt “tilhyllet sten” og etter hvert demaskeres dette tildekte berg–fragmentet, det viser seg å være et gudsalter beregnet for kultisk ofring:

[...] noen tjenere drar forhenget fra *den tilhyllede sten*; man ser et *alter*, og ved dettes fot en vinkanne, en oljekrukke, en liten vedstabel og annet tilbehør. Sterk, men stum bevegelse i mengden idet Julian går opp til alteret og gjør forberedelse til *ofringen*. (Ibsen 3, 273, mine uth.)

Ganske snart kommer det fram at offersteinen er utmeislet til ære for gudene Apollon, Dionysos og Fortuna. Selve offerhandlingen kan således sies å være en tribut til henholdsvis lys, rus og lykke.

I *Peer Gynt* har man to bearbejdede bergfragmenter som inngår i en høyst mystisk og mytisk, og også potensiell rituell sammenheng, nemlig Memnonstøtten og Sfinxen. På sin årelange utenlandsreise kommer Peer etter hvert til Egypt, og ute i ørkenen gjør han en stans ved den såkalte Memnonstøtten, som påkaller hans oppmerksomhet i påtakelig grad. I *Peer Gynt* synger Memnonstøtten, mens solen stiger opp, denne gåtefulle sangen:

Av halvgudens aske stiger foryngede
fugle syngende.
Zeus, den allvitende,
skapte dem stridende.
Visdomsfugle,
hvor sover mine fugle?
Du må dø eller råde
sangens gåde! (Ibsen 2, 419)

Verdt å merke seg er at steinstøttens mystiske sang avstedkommer en *skrivehandling* hos Peer – jf. “Jeg hørte *stenrøstens* stigning og senkning / jeg vil *skrive det opp* til de lærdes betenkning”, (Ibsen 2, 419, mine uth.). Men sangen avføder også et stort *interpre-*

tasjonsproblem: “Støtten sang. Jeg hørte tydelige klangen, / men forsto ikke riktig teksten til sangen. / Det hele var naturligvis sansebedrag.” (Ibsen 2, 419–420, mine uth.)

I Ibsen-studien *Dyret i Mennesket* utlegger Asbjørn Aarseth Peers møte med Memnonstøtten slik: “Memnonstøtten er i seg selv sjelløs som et dyr, og når den bestråles av den oppgående sol, synger den om dyr, om syngende fugler. Den reflekterer på denne måten sitt eget åndløse vesen.” (Aarseth 131) Det som er hovedpoenget for Aarseth er altså at Memnonstøtten representerer det sjelløse ved Peer Gynt-figuren. Aarseths endelige konklusjon over hva Memnonstøtten målbærer i *Peer Gynt* er entydig negativ: “Monumentet over den døde Memnon er [...] et monument over Peers eget forsteinede selv, hans sjelløse, overfladiske natur” (132).

Denne noe bastante konklusjonen over hva Memnonstøttens tekstuelle funksjon er, stiller jeg meg tvilende til. Som Aarseth selv antyder (men likevel avskriver) kan det knyttes sterke kreative og guddommelig assosiasjoner til sangen om fuglene som stiger opp av asken. Altså: forbindelsen til det guddommelige (og mytiske) i Memnonstøttens sang er faktisk direkte aksentuert, det er Memnons dødsaske som transformeres til et vitalistisk bilde, de oppadstigende og syngende fugler. Men hva de egentlig synger om, forblir uavklart, på tekstens nivå. Det er dette uavklarte, dette uformulerte, Memnonstøtten omsynger. De syngende fuglenes guddommelige attributter framheves også ved at det postuleres at det er den øverste av alle guder, Zeus, som har skapt dem og gjort dem til “[v]isdomsfugle”. Men steinstøtten uttrykker også en forvirret undring over hvor hans innsiktsfulle fugler nå befinner seg. Det er dette enigma Memnonstøtten beordrer Peer til å finne ut av, nærmest som et ultimatum – uten at Peer på noen måte ser ut til å skjønne dette selv. Steinstøtten – det skulpturerte gudebildet – kommer altså med et påbud om at Peer må benytte sin tankekraft og imaginasjonsevne for å løse steinrøstens gåte.

Denne oppgaven evner Peer i første omgang ikke å løse, men befalingen fra steinfragmentet utløser likevel en *skrivehandling*, en tekst i teksten, der mysteriet problematiseres, før Peer antyder å ha funnet løsningen: “Det hele var naturligvis sansebedrag. Men “sansebedrag” er også en form for fantasivirkosomhet, om enn ofte av det lite verdsatte slaget. Dermed er vi igjen tilbake til den nære forbindelsen mellom det metapoetiske og berg- og fjellmotivet, på et mer generelt nivå, hos Ibsen. Memnonstøtten er ingen fantasmagori i teksten, men Peer holder likevel muligheten åpen for at sangen han hører er auditivt blendverk. Før solen stiger opp over ørkenen og med sine stråler initierer steinstøttens selsomme forestilling, kommer Peer med en interessant uttalelse om sine ambisjoner for dagen: “Nu vil jeg hvile meg og vente iherdig/ til støtten med sin vanlige morgensang er ferdig./ Efter frokosten *klyver jeg opp på pyramiden*;/ får jeg tid vil jeg *granske den inneni siden*.” (418, mine uth.) I det flate ørkenlandskapet framstår den massive steinkonstruksjonen som et gedigent fjellmassiv. Peers uttrykk om at han ønsker å bestige pyramiden kan således betraktes som et halvskjult uttrykk for hans generelle metapoetiske begjær om å stige opp på fjellet. Likeledes kan hans ønske om å trenge inn i pyramiden leses som et signifikant vitnesbyrd over Peers metapoetiske drift etter å trenge inn i fjellet, jamfør Peers inntog i Dovregubbens fjellhall.

Meningsbærende er det da også at Peer assosierer Memnon med nettopp “Dovregubber” og derigjennom også med fjellets indre gemakker: “Han, Memnon, falt det meg bakefter inn, / *lignet de såkalte Dovregubber*, / slik som han satt der, stiv og stinn, / med enden plantet på søylestubber.” (420, min uth.)

Når Peer står foran den neste steinfiguren, Sfinxen, undrer han seg over om han tidligere har stått overfor en lignende skikkelse, det være seg i sitt reelle liv eller sitt drømmeliv: “Men dette underlige krysningdyr, / denne bytting, på en gang løve og kvinne, – / har jeg også ham fra et eventyr? / Eller har jeg ham fra et virkelig minne?” (420) Med ett fornemmer Peer å kunne spore synsinntrykket av Sfinxen tilbake til et annet, fordums sanseintrykk, nemlig møtet med Bøygen, like etter at Dovregubbens berghall kollapser og alt blir stummende mørkt. I dette *fellomsluttende* belgmørke aner Peer en skikkelse, og når han så spør hvem han er, svarer stemmen i det massive mørket: “Meg selv!” (359).

På mirakuløst vis unnslipper Peer både Bøygen og hans aggressive kvinnelige stormdemoner ved å påkalle en helt annen kvinnelig makt, nemlig Solveig. Men Bøygen er likevel ikke borte fra Peers bevissthet, ettersom Peer *nå* bestemt mener å se Bøygen materialisert i steinmonumentet, i Sfinxen ved Gizeh. Første gang Peer mente å se Bøygen, var altså innenfor en innkapslet, og dels kollapset, stein- og bergverden. Også andre gang Peer mener at han står overfor Bøygen, er han i omgivelser av store (og dels kollapsede) *steinkonstruksjoner*, men nå i et åpent, velregulert landskap. Like fullt er Peer oppsatt på å komme bak Bøygens fasade, da han på nytt spør om identiteten. Men i stedet for et avklarende svar, får han i denne surrealistiske setting et slags forvrengt ekko av sitt eget spørsmål: “Ach, Sfinx, wer bist du?” (420)

Dette antatte ekko fra Sfinxen avstedkommer en ny *skrivehandling* hos Peer: “Den observasjonen er ny og min. (*noterer i boken.*) / ‘Ekko på tysk. Dialekt fra Berlin’” (421). Så er det at Begriffenfeldt, “dårekistens direktør”, kommer fram bak Sfinxen og et tilnærmet karnevalistisk narrespill utfolder seg. Den etter alt å dømme rett så mentalt forstyrrede Begriffenfeldt får det for seg at Peer har løst Sfinxens gåte og utroper han på dette grunnlag til “Fortolkerens keiser” (422) uten at Peer forstår noe som helst av denne kryptiske utnevnelsen.

Peer føres så til Kairo av Begriffenfeldt og ledes inn i et gårdsrom med høye murer rundt og går inn døren til “dårekisten”, som Begriffenfeldt låser. Inne i denne lukkede anstalten konstaterer Peer, med rette, at Begriffenfeldt er rape gal. Denne konklusjonen trekker Peer først og fremst på grunn av at Begriffenfeldts tale er usammenhengende og forskrudd, mer eller mindre uten referensialitet til den faktiske virkeligheten. Peers visitt kan sies å ha visse *fantastiske* tilsnitt, eksempelvis tilsynekomsten av den aparte dårekistelemmen Huhu (“en målstrever fra Malabarkysten”, ofte tolket som et vrengebilde av O. A. Vinje), den østerlandske minister Hussein (som innbiller seg å være *en penn* og ber om å bli spisset), fellahen som sleper seg rundt med mumien av kong Apis på ryggen.

Det er flere likhetstrekk mellom Peers erfaringer i Dårekisten og sider ved hans opplevelser i Dovregubbens hall. Det er også visse paralleller mellom det som utspiller seg etter hendelsene i Dovregubbens hall, og det som vederfarer Peer før inntreden i Dårekisten. Både Dovregubbens *fellhall* og den *steinbygde* Dårekisten er sterkt forbundet med det innestengte, innkapslende og ufrie. Men begge disse teksttopografiene er også forbundet med det overskridende og transformerende og i siste instans også det metapoetiske. Dovregubbens hall framstår ikke bare som en fantastisk imaginasjonsverden, men også en sfære med sterke transformative tildriv. Straks Peer ankommer bergets indre, ytrer småtrollene et sterkt ønske om å *lemleste* ham. De ønsker også å gjøre ham troll-lik, ved å utruste Peer med hale. Den største trusselen er nok at Dovregubben personlig esler seg

til å snitte Peer i øyet, altså transformere hans blikk slik at han til evig tid vil være dømt til å sanse verden gjennom trollenes forrykkede og fantastiske perspektiv.

Også Dårekisten har åpenbare tilknytningspunkter til det transformative og radikalt overskridende. Ikke bare har anstaltens mentalt forrykte innvånere overskredet normalitetens referanserammer, Peer nektes også å forlate dette stedet. Det mest interessante opptrinnet må nok imidlertid sies å være konfrontasjonen mellom den gale minister Hussein og keiser Peer, der Hussein hårdnakket hevder å være et skriveinstrument, *en penn*:

HUSSEIN. Måskje De [Peer] ville med et dypp meg hedre? [...] Jeg er en *penn*.

PEER GYNT. [...] Og jeg plent

et kringskramset, keiserlig *pergament* [...]

HUSSEIN. Tenk Dem hvilket fortærende liv;

være penn og aldri smake *odden av en kniv!*

PEER GYNT (hopper høyt).

Tenk Dem: *være renbukk*; *springe fra oven*; –

alltid stupe, – aldri kjenne grunn under hoven!

(430, mine uth.)

Dette tablået kan leses som et vittig og humørfylt opptrinn, men kan med litt velvilighet også betraktes som en forrykket episode, en ekstraordinær hendelse som uttrykker visse sider ved den ibsenske poetologi. Når Hussein ber om “et dypp” kan dette forstås som et begjær etter å la skriften – fantasien – utfolde seg. Men som penn er jo Hussein strengt tatt ikke annet enn et sjelløst medium for skriften, imaginasjonskraften legemliggjort på papiret. Også Peer synes først, innenfor dette billedspillet, å tendere mot å beskrive seg selv som et passivt medium for skriften, ettersom han påberoper seg å være “pergament” og “papirblad”. Men når han brått hopper høyt og verbalt rekapitulerer en reminisens fra det fantastiske bukkerittet over Gjendineggen, framstår Peer langt fra som en instrumentell størrelse for den ibsenske skriften. Av den grunn at rittet over Gjendineggen er et produkt av hans *egen* hang til dikt og forbannet løgn. Peer går faktisk så langt som å fremstille seg selv som ren *potensialitet*: “PEER GYNT. (svimler). [...] Hva er jeg? Du store –, hold fast! Du store –, hold fast! / *Jeg er alt hva du vil*, – en tyrk, en synder, – / et *bergtroll* –, men hjelp; det var noe som brast” (413, mine uth.)

Å begi seg inn i Dårekisten blir dermed langt på vei ekvivalent med å gå inn i berget, i den forstand at også Dårekisten er et lukket imaginasjonsrom. Og på veien til denne rudimentære mursteinsarena konsulterer Peer to steinkolossoer, Memnonstøtten og Sfinxen, i tillegg til at han verbalt ytrer ønske om å bestige den fjellignende pyramiden. Dertil er det også slik at både tildragelsene i Dovregubbens hall og Dårekisten kan avkodes som en symbolsk død og en symbolsk gjenfødelse; innenfor veggene av begge disse amorfe steder trues Peer på livet, men unnslipper begge steder ved å mane til hjelp utenfra, fra de samme kvinner.

Også i Ibsens aller siste drama, *Når vi døde vågner* (1899), er berg- og steinmotivet tungt tilstede, og også her er dette komplekse motivet finurlig integrert i en sammensatt kunstnerproblematikk. For det første er det slik at de to siste av dramaets tre akter utspilles på høyfjellet. For det andre er dramaets sentrale figur, professor Arnold Rubek,

billedhugger av yrke, altså en som er sysselsatt med å bearbeide stein (og steinholdig materiale). For det tredje er flere av Rubeks steinrelaterte arbeider innskrevet, både hans hovedverk, "Oppstandelsens dag" (i to versjoner), samt de såkalte "portrettbystene". Der- nest er det også slik at Rubek, samt hans fordums modell Irene, tilkjennegir en sterk drift etter å stige opp på fjellets topper:

IRENE. [...] Reis heller høyt opp i fjellene. Så høyt opp du kan komme. Høyere, høyere – alltid høyere, Arnold.

[...]

PROFESSOR RUBEK. Jeg *vil* til fjells. Har bestemt meg til det nu.

(Ibsen 6, 280–281, l.s uth.)

Sist, men ikke minst, kan man merke seg at Irene, på en meget insisterende måte, omtaler Rubek som "dikter" (hele fem ganger), og derigjennom skaper en tekstlig invitt å betrakte Rubek i et allegorisk lys, altså å forstå han som en dikterfigur.

Stykkets tittel, *Når vi døde vågner*, henspiller både på at den lenge fraværende Irene brått vender tilbake til Rubeks liv, samt at Rubek selv, på grunn av hennes tilbakekomst, våkner opp av en slags eksistensiell og kunstnerisk dvale. Men først og fremst er tittelen forbundet med kunstverket som Irene en gang sto modell for: "PROFESSOR RUBEK. [...] Det skulle kalles "Oppstandelsens dag". Skulle fremstilles i lignelse av en ung kvinne som vågner av dødssønnen – [...] Jeg ville skape den kvinne således som jeg syntes hun måtte vågne på oppstandelsens dag." (279)

Irene er så besatt av denne opplevelsen, det at hun sto modell for "Oppstandelsens dag", at alt som senere har hendt er blitt henne totalt likegyldig. Denne besettelsen, samt alle hennes årelange grublerier rundt hat-/kjærlighetsforholdet til Rubek, har gjort henne mer eller mindre sinnsforvirret. Hun anklager også, i hatefulle vendinger, Rubek for bare å ha begjært henne som *modell* for kunsten, og ikke som kvinne, seksualobjekt. Særlig for at han ikke rørte henne som kjønnsvesen:

IRENE. Jeg hatet deg fordi du kunne stå der så uberørt –

PROFESSOR RUBEK (ler). Uberørt? Tror du?

IRENE. – eller så tirrende behersket da. Og fordi du var kunstner, bare kunstner, – ikke mann. (slår over i en varm, inderlig tone.) Men denne støtte i *det våte, levende ler*, den elsket jeg – alt etter som det seg frem et sjelfullt menneskebarn av disse, *rå, uformelige massene*, – for den var *vår* skapning, *vårt* barn. Mitt og ditt.

(298, mine uth. i *kursiv*, Ibsens understr.)

Denne versjonen av "Oppstandelsens dag", som Irene altså ynder å omtale som "vårt barn", var modellert i leire, "levende ler", som Irene uttrykker det. Men så viser det seg at Rubeks, i ettertid, har hugget en ny og ganske så annerledes versjon i stein, i marmor, der skikkelsen Irene sto modell for nå er havnet bak i et mylder av andre figurer:

PROFESSOR RUBEK. Jeg *diktet det* til som jeg rundt omkring i verden så med mine øyne. [...] Plinten videt jeg ut – så den ble stor og rommerlig. Og på den la jeg et stykke av den buede, bristende jord. Og *opp av jordrevnene* vrimler der nu mennesker med dulgte dyre- ansikter. Kvinner og menn – slik som jeg kjente dem ute fra livet. [...]

IRENE. Og i dette bilde har du flyttet meg hen, litt avbleket, – som en bakgrunnsfigur – i en gruppe. (hun trekker kniven frem.)

PROFESSOR RUBEK. Ikke noen bakgrunnsfigur. La oss i det høyeste kalle det en mellomgrunnsskikkelse, – eller sånt noe. [...] Ja men hør nu også hvorledes jeg har stillet meg selv hen i gruppen. Foran ved en kilde, liksom her, sitter en skydbetinget mann, som *ikke kan komme helt løs fra jordskorpen*. Jeg kaller ham angeren over et forbrutt liv. Han sitter der og drypper sine fingre i det *rislende vann* – for å skylle dem rene – og han nages og martres ved tanken om at det aldri, aldri lykkes ham. Han når i all evighet ikke fri opp til *oppstandelsens liv*. Blir evindeliggittende igjen i sitt *helvede*.

IRENE (hårdt og koldt). *Dikter!*

(300–301, mine uth. i *kursiv*, Ibsens understr.)

De to versjonene av “Oppstandelses dag” er utarbeidet etter to vidt forskjellige prinsipper, henholdsvis den additive og den subtraktive metode. Leireversjonen er blitt til ved at Rubek har lagt til materiale i formgivningsprosessen, en prosess som i mangt og meget kan minne om utviklingen av en levende organisme gjennom vekst og celledeling. Ire-nes språkbruk understøtter en slik perspektivering, da hun helt eksplisitt kobler Rubens bearbeiding av “det våte, levende ler” med unnfangelsen og utviklingen av *et menneske*, jf. “[...] alt efter som det seg frem et sjelfullt menneskebarn av disse, rå, uformelige massene, – for *den* var *vår* skapning, *vårt* barn”. Irene framhever altså sin egen delaktighet i frambringelsen av det kunstneriske produktet. Men det viktigste å holde fast ved, er betoningen av hvordan den amorfe, men “levende” leiren utvikles til et levende menneske, gjennom Rubeks skaperhånd.

Noe besynderlig er det at ingen av versjonene av kunstverket er med i scenebildet, de eksisterer i stykket bare gjennom å være omtalt. Når det gjelder den andre versjonen, marmor-gruppen, er Irene opptatt av hvilke transformasjoner som har skjedd i forhold til den første versjonen, og i den forbindelse bruker hun ikke verbet “skulpturere”, men “dikte” – “Hva diktet du til?” (300) – spør hun Rubek, som på sin side synes å umiddelbart *godta* dette handlingsbeskrivende uttrykket benyttet om sin skulpturkunst; “Jeg diktet *det* til som jeg rundt omkring i verden så med mine øyne.” Karakteristisk for denne dikten-til er at alle menneske-figurene er i bevegelse opp fra jordens overflate, nærmest *ut av berget*. Selv om ikke ord som berg eller fjell er nevnt, er det likevel ikke urimelig å se for seg den omtalte “jordskorpen” som stein- eller fjell-forkastninger, og ikke som et landskap av jord, i betydningen mold. En annen sak er at når Rubek og Irne mot slutten av stykket begir seg opp i de forrevne fjellene, speiler de på sett og vis sider ved den andre versjonen av “Oppstandelsens dag”.

Ikke bare menneskene med de “dulgte dyreansikter” synes å stige fram fra dette underjordiske (berg)kammer, også Rubek selv, den skapende kunstneren/“dikteren” – som speiler seg i sitt eget kunstverk – stiger formelig ut av berget/jordskorpen.

Det er nærliggende å betrakte denne fastlåste posituren til berget som et indirekte uttrykk den ibsenske dikterfantasiens sterke tilknytning til bergets indre, som et reservoar for de kunstneriske ressurser. Det er dette som binder Rubek til en fastlåst posisjon, selve kunstnerkallet blir å forstå som en irreversibel forankringsanordning til kunstens symbolske fundament, bergets indre. Denne estetiske forankringen kommer også til uttrykk ved at selve kunstverket, annen versjon, er hugd ut i marmor, altså stein. Herfra er

ikke veien lang til å framsette følgende hypotese: På tilsvarende måte som Rubek speiler seg i sitt eget kunstverk, så gjør også Ibsen dette, gjennom kunstverket om Rubek, altså *Når vi døde vågner*, men også i skulpturgruppen. Denne parallelliteten aktualiseres for øvrig ikke bare ved at Irene omtaler Rubek som “dikter”, men også ved at Rubek gjør det samme selv, ved å omtale sitt steinhuggeri som diktning.

I Ibsen-studien *Overgangens figurasjoner* har Lisbeth P. Wærp en gjennomgang av Ibsen-forskningens ulike syn på forholdet mellom skulptur og drama i *Når vi døde vågner*. Selv er Wærp særlig opptatt av hvordan skulpturen (marmorversjonen) er “[...] et symbol i et symbolistisk drama” (Wærp 135) og at skulpturen således speiler dramaets struktur og særegne beskaffenhet: “Ser man nærmere på skulpturen og dramaet, viser imidlertid begge seg i seg selv å være utformet som allegorisk og nærmere bestemt personifikasjons-allegorisk verk” (136). Wærp er i forlengelsen av disse funderingene spesielt opptatt av måten skulptur og drama reflekterer og kommenterer hverandre på. På dette grunnlag kommer hun fram til at

[...] den første versjonen av skulpturen “Opstandelsens dag” er en paradisisk forløsningsvisjon, [...] den andre versjonen [er] en helveteskildring som viser den paradisiske visjonen dekonstruert og plassert i et jordisk helvete med splittede mennesker og en kunstner som er lammet av anger, skyldfølelse, fortvilelse og lengsel. (144)

Jeg har ingen problemer med å slutte meg til dette resonnementet, men etter mitt syn er den beskrevne skulptureringsvirksomheten i *Når vi døde vågner* også en allegorisering og metaforisering over den ibsenske skriften, og ikke bare “[...] én dramatisering av en skulptur i to utgaver” (206, Wærps uth.) Frode Helland er inne på noe vesentlig ved *Når vi døde vågner* når han påpeker at stykket omhandler “[...] en visuell kunstner som fremstiller sine verker på en slik måte at de inneholder et uomgjengelig diskursivt, reflek-sivt eller språklig element.” (Helland 2000, 369) Selv vil jeg si det slik at de to beskrevne skulpturene ikke bare imiterer naturen, men også fundamentale sider ved den ibsenske skriftens basisnatur, og denne skriftpraksisens utvetydige forbindelseslinjer til stein- og bergmotivet, herunder også høyfjellet.

Atle Kittang kaller *Når vi døde vågner* for “[...] Ibsens refleksjon over kunsten og kunstska-ping” (Kittang 323) og påpeker også at Arnold Rubek har markante fellestrekk med Brand og Hallvard Solness, i kraft av sin sterke drift mot fjellets høyder: “Drifta oppover mot viddene og toppane symboliserer [...] ei ubendig fridomsdrift overalt der den gir seg til kjenne hos Ibsen. Og den er uløyselig knytt til kunsten, til den fridomen som også er grunnvilkår for det vi kallar skapande fantasi” (325–326).

Det er nok riktig at driften mot fjelltoppen har å gjøre med frihetstrang, men vel så mye handler disse impulsene etter å komme opp i de store høyder om å få en form for overblikk og oversikt over fenomener – så vel abstrakte som konkrete – som fra et lav-landsperspektiv kan fortone seg som kaotiske og uoversiktlige. Men særlig handler det om å komme i kontakt med en form for (guddommelig) *inspirasjon* og derigjennom de mest kreative og overskridende sider ved seg selv som menneske.

Med utgangspunkt i diktet “Bergmanden” framstår det å trenge inn og ned i berget som et uttrykk for den dikteriske kallstanken, men også som en metaforisk konkretisering av den sterke driften hos Ibsen etter å ville overskride den prosaiske verden og

innsette seg i en fantastisk imaginasjonsverden. Denne sterke viljen til fabulerende berginntrengning har vi også ettersporet i *Keiser og galilæer*, *Peer Gynt* og i *John Gabriel Borkman*. I *Peer Gynt* er denne berginntrengningsbevegelsen særlig tydelig når Peer trer inn i Dovregubbens hall, men også når han besøker den steininnkapslede Dæreken i Kairo ser man ansatser av samme bevegelse og inntrengning i et forskrudd og surrealistisk opplevelsesrom. Også i *Brand* innehar fjell- og bergmotivet en framtreddende posisjon, særlig i kraft av Brands sterke dragning mot de høye tinder, men også gjennom sine (dikteriske) visjoner, der han maner fram en heseblesende og regressiv vandring inn og ned i berget. At Ibsen har utrustet den skakkjorte banksjef John Gabriel Borkman med den genetiske etiketten “bergmannsønn” er nok ikke tilfeldig. Særlig er Borkmans *bergvisjoner*, og hans intenst følte forbindelse med malmen i bergdypet, framtreddende.

Vi har også sett hvordan bearbejdede stein- og bergfragmenter hos Ibsen kan inngå i en mytisk og (til dels) rituell sammenheng – fortrinnsvis for å frambringe ny innsikt og nye perspektiver, også direkte skrifthandling. Julians ofring på “den tilhyllede sten” er utvilsomt motivert av ønsket etter ny innsikt. Peers møte med Memnonstøtten utløser en skrifthandling, men også en sterk undring over hvilken eksistensiell betydning Memnonstøttens sang har for han selv.

I *Når vi døde vågner* er stein- og bergmotivet sammenlenket med det metapoetiske på en rekke nivåer. Ikke bare insisterer Irene på å kalle Rubek – steinhugger av yrke – for dikter. Dramaet som sådan, og kanskje i særdeleshet professor Rubeks marmor–steingruppe, kan også betraktes som en slags meditasjon over Ibsens livsverk. Ikke minst spiller høyfjellet en dominant rolle som handlingsrom i dramaets sluttakt. Dramaet ender høyt til fjells, og med det også Ibsens diktning, som et siste vitnesbyrd om hvilken fundamental betydning dette topos har i Ibsens forfatterskap.

LITTERATUR

- Andersen, Per Thomas. *Fra Petter Dass til Jan Kjerstad. Studier i diktekunst og komposisjon*. Oslo: Cappelen, 1997.
- Durbach, Errol. *Ibsen the Romantic. Analogues of Paradise in the Later Plays*. London: The Macmillan Press Ltd, 1982.
- Hagen, Erik Bjerck (red.). *Ibsens Brand. Resepsjon – tolkning – kontekst*. Oslo: Vidarforlaget, 2010.
- Helland, Frode. *Melankoliens spill: en studie i Henrik Ibsens siste skuespill*. Oslo: Universitetsforlaget, 2000.
- Hemmer, Bjørn. *Ibsen. Kunstnerens vei*. Oslo: Vigmostad & Bjørke, 2003.
- Ibsen, Henrik. *Samlede verker 1–6*. Oslo: Gyldendal, 1978.
- Kittang, Atle. *Ibsens heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner*. Oslo: Gyldendal, 2002.
- Sandberg, Mark. *Ibsen's Houses. Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Wærp, Lisbeth P. *Overgangens figurasjoner: en studie i Henrik Ibsens Keiser og Galilæer og Når vi døde vågner*. Oslo: Solum, 2002
- Aarseth, Asbjørn. *Dyret i Mennesket. Et bidrag til tolkning av Ibsens "Peer Gynt"*, Oslo–Bergen–Tromsø: Universitetsforlaget, 1975.

Even Arntzen

University of Tromsø – The Arctic University of Norway

even.arntzen@uit.no