

Eivind Karlsson

«– Hvad vil du? – Lege due og falk!» Barns kultur i *Peer Gynt*

Skuespillet *Peer Gynt* er konstruert rundt folkediktingen: skytterhistorier, bukkeritt, huldre og troll. Men skuespillet henter også gull fra en annen åre. I dramaet vil unge lesere oppdage tekster de bruker i sin egen lek, og sammenligner man nøyere med barns egen tradisjonskultur, blir et vell av slike referanser synlige. Slik trer en ny og leken Ibsen frem, sammen med en enda tydeligere *Peer Gynt*.

Innledning

Profesjonsfeltet er opptatt av fag i bruk for å løse konkrete oppgaver innenfor et yrke.

Tverrfaglighet er det normale innen profesjonene, sammen med kunnskapsformer som fungerer på andre måter enn de tradisjonelle akademiske. Som deltager i barnehagefeltet arbeider jeg med barnehagen som institusjon, med barnelitteratur, med barnekultur og med barna og de voksne i barnehagen. Når jeg leser en litterær tekst, blir det naturlig å tenke den inn i slike sammenhenger. *Peer Gynt* viser seg å åpne seg mot mitt felt på måter jeg ikke var forberedt på, men som har gjort lesningen desto mer spennende.

Folketradisjonen ligger til grunn for handlingen og motivene i *Peer Gynt*, og har fra første stund preget lesningene av dramaet. Alnes' avhandling (2003) og Hodnes artikkel (1995) vies utelukkende til dette temaet. Her ramser de opp forelegg fra tradisjonen og diskuterer Ibsens kjennskap til dem. Det er imidlertid en bestemt type tradisjonstekster som knapt nevnes i ibsenlitteraturen, nemlig tekster fra barns egen tradisjonskultur. Denne artikkelen har som mål å bøyte på dette.

Jeg vil starte med å foreslå en bruksdefinisjon av begrepet «barns kultur» (*childlore*, eller *barne-lore*) basert på Opie (1959). Dernest vil jeg drøfte Ibsens eget forhold til denne kulturen. For å identifisere innslagene av barns kultur er det nødvendig å undersøke intertekstuelle forhold, og her vil jeg vise til Gérard Genettes typologi (Genette 1982). Eksemplene fra *Peer Gynt* presenteres i artikkelen i samme rekkefølge som i Ibsens tekst. I noen tilfeller er sammenhengen mellom skuespilltekst og barns kultur åpenbar og eksplisitt, andre ganger må man se på kulturelle mønstre og mindre uttalte trekk i teksten for å oppdage koblingen.

Om barns kultur

Argumentene mine springer ut av Peter og Iona Opie sine studier av barns egen tradisjonskultur, presentert i *The lore and language of school children* fra 1959. Her åpenbarte de en tekstverden som for mange, også skolefolk, var ukjent eller lite påaktet. Den brede fremstillingen og de tallrike eksemplene brøt ny grunn og sådde frøene til et nytt fagfelt. Opie leste barns lek som eksempler på folklore, noe som inspirerte til bruken av termen *childlore*, «barne-lore».¹

Barnerim og -regler fant veien fra den muntlige kulturen til barnebøkene på 1800-tallet i mange land, og hypernasjonale samlinger fikk kanon-lignende status. Gåsemorvers («Mother Goose Rhymes») er et felles barnekulturelt referansepunkt i engelsktalende land, slik tekster fra *Norsk billedbok for barn* har blitt allemannseie i Norge, og i denne finner vi både «Per spellmann», «Ro ro til fiskeskjær» og «Ride ride ranke» (Holst 1888). Opie grep imidlertid ikke fatt i slike vertikalt traderte tekster, altså tekster som hører til i situasjoner der barn og voksne er sammen. Opie tok for seg de horisontalt traderte tekstene, og det var tekster som levde blant skolebarn i situasjoner uten voksnes innblanding, der barna deltok i sin egen tradisjonskultur. Studien handlet om brukstekster, og konteksten spiller en stor rolle i fremstillingen. Som antropologer studerer ritualene og tradisjonene til en folkegruppe, studerte Opie barns kultur. De kartla forholdene i Storbritannia ved å dokumentere varianter av lekene og tradisjonstekstene i et representativt utvalg steder og byer. De skriver blant annet om hvordan leker og tradisjoner blir til og hvor de kan ha sitt opphav. De omtaler også tekstens funksjon i leken og lekens funksjon når det gjelder sosial samhandling og fordeling av roller og handlingsrom i en barnegruppe. Med denne brede tilnærmingen fremstår Opie som langt mer enn bare innsamlere av tekster. Selv om andre forskere har utfyllt Opies fremstillinger og nytolket barnekulturbegrepet, vil jeg i denne teksten gå ut fra at det store bildet som tegnes av Opie er et tjenlig redskap som veiviser både i vår egen tid og i Ibsens. I listen under nevner jeg noen elementer fra barns egen kultur og antyder hvordan de er relevante for denne artikkelen.

- 1) Visse sider ved barns egen kultur forstås best ved å betrakte den som et autonomt fenomen. Den lever der barn er overlatt til seg selv og sine aktiviteter. Som deltagere i denne kulturen definerer de sin egen gruppe og opprettholder også mekanismer som

¹ *Lore* er et gammelengelsk ord som har å gjøre med lærdom, visdom eller kyndighet, og er forbundet med kunnskapsformer i muntlige kulturer.

utelukker andre, for eksempel voksne. I overgangen til tenårene forlater barna denne kulturen og glemmer mye av den, etter som de forlater stedene, menneskene og aktivitetene som holdt den levende. Ibsen skriver, som vi skal se, med en bevissthet om slike forhold og bruker det i litterær hensikt.

- 2) Opie beskriver barns egen tradisjonskultur som bemerkelsesverdig konservativ. Tross et generasjonssprang på bare 6-7 år kan leker og tekster overleveres og overleve i hundrer av år (Opie 1959: 8). Dette er grunnlaget når jeg hevder at noen kulturelle erfaringer som kan gjøres av dagens barn, var de samme for den unge Ibsen og hans samtidige.
- 3) Råstoffet for tekster og aktiviteter i barns kultur er voksenverdenen, og det er et komplekst forhold mellom barns egen tradisjonskultur og den voksende virkeligheten barna observerer, etteraper og transformerer i sine uttrykk.² Disse uttrykkene kan forenkles og overdrive og sanneligvis også være en motkultur mot de voksnes virkelighet, og på den måten virke *subversivt*.³ Når Peer i skuespillet opptrer som deltager i barns kultur, har han et kraftig redskap for protest mot det etablerte voksensamfunnet.
- 4) Tekstene i barns egen tradisjonskultur er brukstekster og har alltid en funksjon i en lek, et spill, et ritual eller en situasjon. Disse hører også med i en analyse av teksten og bidrar til betydningen. *Peer Gynt* kan betraktes som en barnelek. Vi finner paralleller til barns kultur ikke bare i tekst, men også når vi sammenligner kontekstuelle forhold.
- 5) Som all folklore har også barne-lore en lokal og en universell side. Lignende leker og tekster kan finnes med lokale variasjoner på helt ulike steder i verden. Selv om eksemplene i denne artikkelen stort sett er norske, oppfordres leseren til å tenke på lignende eksempler fra egen lokal barnekultur, hvor det enn måtte ha vært, og også å se de universelle mønstrene som ligger under. Et barnekulturelt blikk på *Peer Gynt* begrenser ikke betydningene i teksten, men bidrar heller til å gjøre den mer relevant for enda flere lesere.

² Horisontalt traderte tekster (ellinger, for eksempel, som læres fra barn til barn) og vertikalt traderte tekster (for eksempel vuggesanger) forskyves ut og inn av voksnes og barns sfære etter som de gjennomgår bruksendringer eller går i glemmeboken. Parleker for voksne kan bli til barneleker, og en lek som «Bro bro brille» kan overtas av voksne som trenger leker til barnas fødselsdagsfeiring, slik at den blir mindre relevant i barnekulturen. Poenget her er at det på et gitt tidspunkt på et gitt sted vil være noen kulturelle mekanismer i virksomhet som gjør at barna i leken definerer seg som gruppe. Da opptrer de i tråd med Opies beskrivelse av barnekulturen.

³ Jf. Bakhtins omtale av karnevalskulturen, for eksempel i Bakhtin (2002)

Lek handler ikke bare om teksten, ritualet eller reglene for leken, men også om et sosialt spill. I leken defineres deltagerens roller, og disse rollene utgjør et hierarki innenfor lekens ramme, og delvis også utenfor. Mye av leken kan betraktes som forhandlinger om mobilitet innenfor dette hierarkiet. Dette er også en del av lekens tiltrekningskraft. Hopper man tau sammen med andre, må man regne med at vanskelighetsgraden øker, for eksempel ved at man må gjøre flere trinn, ved at reglen blir lengre, at man må hoppe inn «på vranga» eller ved at tauet går fortere rundt, helt til man gjør en feil og må «avløse», og overlate hoppingen til nestemann i køen. Spenningen som bygges opp underveis fører uunngåelig til brudd og bytte, slik at rollene i leken skifter. Men hvem kan greie seg lengst før skiftet inntreffer? Dette mønsteret med brudd og bytte er spesielt interessant når det gjelder *Peer Gynt*. Kanskje er det gode grunner til at han insisterer på å leve sitt liv som om det var barns lek.

Denne artikkelen har som mål å vise hvordan barns kultur er til stede på mange ulike måter i Ibsens tekst, og hvordan den gir Peer god anledning til å fremvise sine barnekulturelle ferdigheter. Det blir tydelig at Peer-figuren nokså konsekvent handler i tråd med barnekulturens forkjærlighet for narrestreker, vitser, gåter, ordspill, språklek, oppfinnsomhet, leker, ritualer og skikker. Å peke på disse er et skritt i retning av å forstå hva som gjør *Peer Gynt* enestående og hvorfor Ibsen denne gang tyr til barns kultur som inspirasjonskilde.

Ibsen og barns kultur

Hva var Ibsens forhold til barns kultur? *Peer Gynt* ble skrevet i 1867, lenge før barns kultur var etablert som fagfelt. Men Ibsens interesse for folklore i sin alminnelighet er velkjent. Norsk folkediktning ble på denne tiden samlet inn og gjort kjent for allmenheten og ble slik en del av det norske nasjonale prosjektet. Det er naturlig at ibsenlitteraturen starter med dette utgangspunktet når de foretar koblinger mellom Ibsens bruk av folklore og Ibsens egen bakgrunn.

En induktiv tilnærming innebærer at man observerer elementer fra folkediktningen i en ibsentekst, og at man dermed antar at slike tekster var en del av Ibsens tidlige liv. Ett slikt tilfelle kan bekreftes. Ibsen nevner at moren leste eventyr for ham som barn (Bull 1956: 82). Han leste nok også eventyr for sin sønn Sigurd, og vi vet at han bestilte eventyrbøker fra Norge mens familien bodde i Roma (1956: 98). Ibsen var tilbakeholden med opplysninger om sitt privatliv og sin fortid. Men barnets opplevelser med eventyr har han altså hatt nært innpå livet mens han diktet. At han kjente folkediktningen godt er opplagt, og *Peer Gynt* tar utgangspunkt i Asbjørnsens *Høifjeldsbilleder* fra Asbjørnsen og Moes samlede eventyr. Alle

disse eventyrene er imidlertid primært voksentekster, og i alle fall vertikalt tradert. Hva med Ibsens forhold til tekstene fra barns egen tradisjonskultur?

Ibsens øye for barne-lore røpes i en episode fra Ibsens liv, da han som ung mann fikk et stipend for å samle inn folketradisjon i norske daler. Prosjektet var lite vellykket, for Ibsen var sjenert og klossete i møte med lokalbefolkningen og fikk ikke mange informanter i tale. Men plutselig kommer han over en litterær skatt, og da er det en liten jente som på barnets måte forteller om de underjordiske (Alnes 2003:143). Det er som om barnet vekker en annen Ibsen til liv. I skuespillene ser vi at han har en intuitiv forståelse for deres verden og ser betydningen av deres erfaringer. Hvor kommer denne siden ved Ibsen fra?

En deduktiv tilnærming til Ibsens tekster vil kunne føre oss på sporet: Siden Ibsen selv en gang var et barn, er det rimelig å anta at han var en del av barns kultur på sitt hjemsted og deltok i barns lek og språklige aktiviteter. Da vil det være sannsynlig at han videreførte disse erfaringene i tekstene han skrev som voksen. Med sin følsomhet for barns situasjon, hvorfor skulle han ikke også gi rom for barns kulturs kollektive stemme i noen av sine skuespill? Det gjelder bare å lete.

Det er mulig å koble Ibsens biografi til barns kultur. Ibsens barndom er kun sparsomt og anekdotisk belagt, men vi skal se at det her finnes indisier som støtter tankerekken ovenfor. Først har vi fortellingen som et bysbarn av Ibsen gir til beste, i form av en observasjon hun gjorde av Ibsen som ung, omgitt av barn (Terland 1930: 22). Han improviserer her en regle etter et velkjent mønster.

«Skjær min pen,» siger Gundersen.

«Jeg har ikke stunder,» siger Gunder.

«Er det dit alvor,» siger Halvor.

«Kom at spise,» siger Anne Lise.

«Rettene er just ikke fine,» siger Anne Kristine»

«Byens gutter og jenter flokket seg gjerne om ham, for hvor han var tilstede, kunde de næsten altid være sikre paa moro. Han kunde komme med slike pussige bemerkninger, og saa var han saa god til aa rime, og det satte de gjerne pris paa i den tiden da man hadde det med aa lage lange rimede remser om folk.» Slik rimlek er en del av barns kultur, og i eksempelet ser vi Ibsen utfolde seg i en tradisjonell sjanger (Lauvdal 2001:75).

Det andre indisiet på Ibsens nære forhold til barns kultur får vi av Ibsen selv. I sine uferdige memoarer⁴ forteller han om barndommen sin. Den mentale reisen tilbake gjør han som ingenting. Så gir han en skildring av byen der han vokste opp. Han skildrer Skien fra barnets synsvinkel. Det handler om gatene og bygningene rundt barndomshjemmet: kirken, fengselet, gapestokken. Der andre biografer tar for seg farens konkurs, guttens dårlige helse og det lille dukketeateret han lekte med mens han var inne, så peker han selv først og fremst på utemiljøet. Med barnets øyne betrakter han for sitt indre blikk husene, gjerdene og gatene. Detaljer dukker frem, livaktige skildringer av sanseintrykk, besjeling av gjenstander og landemerker, og også følelsen av age for Gud og autoriteter, representert ved bygningene. Dette er barnets arena, blottet for voksnes snusfornuft og oppdragelse. I dette landskapet kan barn dyrke sin magi og forme sitt fellesskap på egenhånd.

Historien om den sorte hunden illustrerer dette. Ibsen nevner et angivelig tilfelle av et dødsfall, der en vektor skal ha stått i kirketårnet, men så blitt skremt av en sort hund, slik at han falt ut av det åpne vinduet. Denne vandrehistorien gjør et dypt inntrykk på den unge Henrik. Når han selv en gang går opp i tårnet, får han se sin mor i vinduet hjemme, og hun besvimer av forskrekkelsen når hun ser gutten sin høyt oppe i tårnet. Her plasserer Ibsen den unge Henrik i hundens posisjon, og moren, den voksne autoritetsfiguren, havner i rollen som hjelpeløs betrakter. Barnet får i denne skildringen makt over den voksne, og det er barnets litterære uttrykk, historien om hunden, som gir ham makten.

Ibsen skildrer også sankthansbålene og tradisjonene rundt dem. Flokker med unggutter gjennomførte verkstedene og skipsverftene på jakt etter tønner, planker og annet treverk, som de så paraderte gjennom gatene med, før det ble mat for flammene. «Jeg har flere ganger vært vidne til og selv en gang deltager i et slikt optog,» skriver han i memoarene (Ibsen 2007:501). Selv om han har observatørens posisjon, så bruker han «vi» når han skildrer ungdommene, og han gjør et poeng ut av at han selv var med. Han identifiserer seg med denne gruppen, deres kultur og deres ritualer. Denne kollektive identiteten er et viktig element i barne-loren. Det tredje tegnet på Ibsens nærhet til barns kultur har vi i alle de barnekulturelle elementene i *Peer Gynt*, åpenbare for enhver som betrakter skuespillet med barns kultur som kart. Dette får også betydning for hvordan vi leser fortellingen. Peer ikke bare handler om et barn. Han er et barn. Skuespillet viser oss hans lek, som vi snart skal se.

Samtidig blir skuespillet en lek med publikum. Dette kommer som et fiksjonslag i tillegg til de andre. Fra før har vi teaterscenen, som utgjør den grunnleggende

⁴ *Barndomsminde*, 1881. Kun noen sider foreligger av det påbegynte manuset

fiksjonskontrakten med publikum. Dernest kommer handlingen, med en jevn strøm av situasjoner som ligner et teater, og som publikum vil oppfatte som metatekstlige innslag. Ofte er dette situasjoner som Peer selv legger opp til, men ikke har fullstendig regi på, og de oppstår både i bygden, i trollenes Dovrefjell og i dårekisten. I neste nivå blir folkediktningens fantastiske og mytiske innslag ført inn i handlingen, på linje med klart dennesidige elementer. Å akseptere dette, krever en ny kontrakt med tilskuerne. Når dette er sagt, er det likevel slik at teksten opprinnelig ikke var lagd for scenen, men tenkt som et lesedrama (Aarseth 1993:183). Leser man teksten på skrift, må man selv fremkalle indre bilder av det som skjer. Dette blir en annerledes estetisk virkemåte, og den klinger med også i sceneversjonene av Peer Gynt, som gjerne har vært forkortede versjoner. Tekstutvalget som presenteres på scenen blir da en påminnelse om teaterfolkens valg overfor teksten. Til sist har vi versifiseringen i teksten. Den kan nok tenkes å ha mange virkninger, men sikkert er det at den øker abstraksjonen og bereder grunnen for et nytt fiksjonslag: Lesningen som knytter handlingen til barnas tradisjonelle lekearena, der rim og rytme spiller en viktig rolle, sammen med de øvrige elementene i barns kultur.

Intertekstualitet

Metoden i denne artikkelen bør kommenteres. Studieobjektet er skuespillet *Peer Gynt* og hærskaren av tekster fra barns egen tradisjonskultur. Disse to tekstfenomenene er av ulik natur. Skuespillet er en datert og avgrenset tekst med kjent forfatter, mens tekster i barns kultur er urgamle kollektive brukstekster i stadig forandring. Å sammenligne disse to synes urimelig, men det kan løses ved å sammenligne fragmenter. Siden målet er å spore barnekultur i Ibsens tekst, så kan en sammenheng faktisk verifiseres så snart man finner ett udiskutabelt tilfelle.

Julia Kristeva lanserte ordet *intertekstualitet* da hun skulle forklare Mikhail Bakhtins dialogiske tenkning og trengte en term for å omtale tekster som refererer til andre tekster.⁵ Siden er begrepet utvidet av andre, og det finnes en felles forståelse av at tekster ikke bare kan være beslektet, men at enhver skribent, med Newtons ord, «står på ryggen til kjemper». Tidligere tekster er det stoffet som senere tekster skapes av, og en leser vil alltid på en eller annen måte sammenligne tekstene han leser med tekstene han har lest. Den kulturelle horisonten, samt intensjonene og interessene hos leseprosessens aktører, bidrar til det

⁵ Artikkelen «Le mot, le dialogue et le roman» finnes i *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, skrevet i 1966 og utgitt i 1969.

intertekstuelle spillet og påvirker leserens oppfatning av teksten. For å holde alt dette fra hverandre, har jeg vendt meg til Gérard Genettes intertekstuelle taksonomi (1982). Han peker på fem hovedtyper intertekstualitet: ⁶ *Grunnleggende intertekstualitet* er sameksistensen av tekster i samme tekst (sitat, plagiat, allusjon). *Paratekstualitet* er tittel, forord, innledning, illustrasjoner, omslagstekst – alt som følger med teksten, og som fort kan påvirke kontrakten mellom tekst og leser. *Metatekstualitet* er alle typer kommentar. I tillegg har vi *hypertekstualitet*, som berører sammenhengen mellom den aktuelle teksten foran leseren (hyperteksten), og en tidligere tekst (hypoteksten), som den er basert på. Til slutt har vi *arketekstualitet*, som er relasjonen mellom en tekst og hele det øvrige litterære univers. I *Palimpsestes* vier Genette hypertekstualitet særlig oppmerksomhet. Han nevner parodien, allusjonen og imitasjonen, men også amplifikasjon, generisk reaktivering og diegetisk transposisjon, som alle har å gjøre med tekster som springer ut av tidligere tekster, og som blir aktuelle i denne artikkelen og vil bli forklart etter hvert.

Intertekstualitet i *Peer Gynt*

Peer Gynt er basert på sagnet om Per Gynt (nedtegnet av Asbjørnsen i 1848),⁷ og er slik et eksempel på at to tekster eksisterer sammen i en tekst, Genettes grunnleggende intertekstualitet. Tittelen i seg selv påvirker tekstens kontrakt med leseren, som tar opp i seg forventningene man får til denne skikkelsen. Men Ibsens *Peer* er annerledes, og teksten er en transformasjon av sagnet (hypertekstualitet). Samtidig går *Peer Gynt* i dialog med *Odysseen*, som også er en fortelling om en enslig reisende og hans mange krevende møter med ulike skapninger, både mytiske og ikke-mytiske. I Genettes terminologi blir dette en parodi i den opprinnelige betydningen av ordet: en ode ved siden av den opprinnelige. Den nye versjonen beholder stilen, men den blir som en sang som lyder urent (Genette 1982:6). Slik står *Peer Gynt* i en interessant intertekstuell sammenheng. Men transformasjonene hos Ibsen går langt ut over de små endringene som trengs for at en parodi skal virke. Vi skal gå på leting etter barns kultur.

Første akt: Projisert lek

⁶ Hans term for det generelle fenomenet er *transtekstualitet*, men her skal jeg bruke den termen som har fått hevd. Dette skulle også være i Genettes ånd, der anvendelighet betyr mer enn prestisje (1982:1).

⁷ Og Gulbrand Glesne, nevnt i Asbjørnsen og Moe, under tittelen *Høyfjellsbilleder*

I første akt er Peer på vei til bryllupet på Hægstad. Så legger han seg ned, og vi møter ham på ryggen i gresset mens han ser på skyene. Skyene danner former som minner ham om England. Stavingen i teksten er spesiell, og forklaringen er at dette ikke er det geografiske, men det mytiske Engelland.⁸ Konnotasjonene rundt dette ordet dreier seg dels om det paradisiske: et land med engler. Men stavingen har også rytmisk betydning og gjør at ordet passer inn i regler og rim, som vi skal se. Slik ser det ut hos Ibsen (første akt, scene 2):

Engellands prins står på stranden og venter.

Det samme gjør alle Engellands jenter.

Henrik Wergeland bruker også ordet, og han gjør det i samme betydning og med samme funksjon. *Engeland* er et sted fylt av endeløs rikdom og endeløse muligheter, men også farer :

som der er penger i Engeland,

som der er gnister i ildebrann⁹

Og her er ordet i barns kultur fra nyere tid, med en subversiv vri:

Anne på landet

tissa i spannet,

sendte det til Engeland,

sa at det var saft og vann.¹⁰

Alle eksemplene gjør bruk av den rytmiske lesningen av *Engelland*. En tradisjon rundt dette ordet er ikke overraskende. Det er nære historiske og økonomiske bånd mellom disse to nabolandene, med Nordsjøen som forbindelse. For mange norske gutter var den britiske marine eller handelsflåte det naturlige utgangspunkt for en karriere til sjøs, og historiene de formidlet til hjemmene var nok ofte entusiastiske og fargerike. Når Peer bruker ordet, representerer det mer enn en drøm om jordisk rikdom eller jenter. Med den poetiske uttalen

⁸ Logeman 1917 i kommentar nr. 498 viser til *Engelland*, brukt i denne betydningen i tekster som eventyret om *Lille Åse gåsepике*, og også i en versjon av *Bro, bro brille*.

⁹ Se «Hvor ofte skal Gud takkes?» Wergeland, Henrik (1840). *Vinterblommer i Barnekammeret. Original fri og oversat Samling for Børn*.

¹⁰ Slik jeg husker teksten brukt på Jar i Bærum, rundt 1975

blir vi vitne til barnets bruk av ordet, og Peer vedkjenner seg implisitt sin hjemstavn i barns kultur.

Senere i skuespillet vender Peer tilbake til slik tankelek, i fjerde akt, scene 5, mens han er i Egypt. Barnets projiserte lek demonstreres overbevisende gjennom Peers ord idet han fantaserer: Han kunne bruke pengene til å skape byer, fabrikker, skip og gårdsbruk, som barn i lek med kongledyr på en lekegård (fjerde akt, scene 5). Han finner til og med på et navn til sin fantasiby: «Peeropolis», etter ham selv, og innsetter seg selv som en heller anakronistisk keiser eller sagnkonge.

Disse elementene illustrerer den konserverende siden ved barns kultur. Projisert lek med miniatyrfigurer og -modeller er gammel, nevnt for eksempel i Olav den helliges saga hos Snorre. Olav legger merke til småbrødrene som leker med lekebåter og lekegårder som de har lagd selv, og leken peker frem mot deres senere skjebner.¹¹ Det samme kunne sies om Peers dagdrøm-lek omkring Engelland og Peeropolis. Både jenter, penger og foretaksomhet blir styrende for hans liv og skjebne.

I disse to tilfellene representerer uttrykkene fra barns kultur hypoteksten, mens Peers replikker i skuespillet utgjør hyperteksten. Den projiserte leken er ikke knyttet til en bestemt regle eller en bestemt tekst, men følger bestemte mønstre for regiytringer, rolleytringer og besjeling av natur og gjenstander. Peer følger disse mønstrene, og dermed kan vi si at det foreligger grunnleggende intertekstualitet. Men i tilfellet med Engelland skjer noe spesielt: Ett ord kommer i fokus og blir avgjørende for lesningen. Dette blir et tilfelle av utsnitt, *excision* (Genette 1982: 229), altså at man utelater det meste av hypoteksten (regler i barns kultur) og lar ett ord representere et helt kompleks. I Peers lek blir begrepets mening bevart i en fortetning, en *condensation* (1982: 246). Det vil si at skuespillteksten nyskriver teksten fra barns kultur og gir den kortere omfang og fortettet mening i scenen. Men videre i skuespillet blir motivet utvidet, Genettes *amplification* (1982: 262). Samme hypertekstuelle relasjon finner vi i gresk drama: Hypoteksten er den gamle myten, som skjæres ned til et minimum, og fra disse pregnante fragmentene utvikles og utvides dramaet.

Første akt: Vold og romantikk

Slåsskamp er en del av barns kultur. Spartanerne i det gamle Hellas oppmuntret barna til å leke leker som økte deres styrke og utholdenhet (Andreu-Cabrera 2010). Lekene *helkystinda* (dytte og dra) og *basilinda* (krigerleker) er blant disse, der målet er å måle styrke eller vinne

¹¹ Snorri Sturluson (1994) Snorres kongesagaer. Oslo: Gyldendal, s. 266

kontroll. Barn kjenner dem som tautrekking, håndbak, revekrok og balanseleker. Vi møter disse voldslekenene i *Peer Gynt* også. Hans trefninger med Aslak smed kan sees i dette lyset. Rivaliseringen spilles ut i den tradisjonelle nevekampen, som starter med provokasjonen, eskaleres med verbale fornærmelser og kulminerer som en kamp om ære innenfor en ring av tilskuere. De samme ingrediensene dukker opp når barn krangler om hvem som skal avløse tauslengeren under tauhopping, vedder om hvem som er sterkest eller går for langt i tumleleken. Mor Åse ser ut til å støtte denne leken og oppmuntret Peer til å gi Aslak en lærepenge. Her sammenfaller barns og voksnes verdener i primitive ritualer.

Romantikk er et område der barns kultur kanskje divergerer fra de voksnes. På Hægstad er det dans og kurtise for de eldre ungdommene. I barns kultur er dette ritualisert i tradisjoner som tematiserer kjønnsforskjeller, som for eksempel «jentelus», skriving av hemmelige lapper og leker av typen «Tyven tyven», der man danner par uten å danse.¹² Opie (1985) ramser opp mange sangleker, og en god del av dem settes i kategoriene «mating», «wedding rings» og klappeleker som «When Grandmama met Grandpapa», som på norsk gjenfinnes i leker som «Slå på ring», «Sistepar ut», «En sjømann dro til ai ai ai» eller «Da Ole var en bebi».¹³ Lekdimensjonen er tydelig i bryllupsscenen. Jentene nekter å danse med Peer, og synliggjør mørkere sider ved barns kultur slik: «Vi later som vi aldri så ham.» (første akt, scene 3) Dette er typisk for barns kultur, der det nære og lokale fellesskap holdes i hevd, mens nykommeren

¹² *Tyven tyven* og *Siste par ut* er eksempler på slike leker, utbredt i en tid da ekteskap kunne være et spørsmål om overlevelse eller i alle fall om en verdig alderdom.

¹³

«En sjømann dro til ai ai ai for å lære litt om ai ai ai,
men da han kom til ai ai ai, da ble det bare ai ai ai

En sjømann dro til låo låo låo for å lære litt om låo låo låo,
men da han kom til låo låo låo, da ble det bare låo låo låo,

En sjømann dro til ju ju ju for å lære litt om ju ju ju,
men da han kom til ju ju ju, da ble det bare ju ju ju,

En sjømann dro til ai ai ai for å lære litt om låo låo låo,
men da han kom til ju ju ju, da ble det bare ai låo ju.»

I denne klappeleken kobles sjømannsyrket til kjærligheten, men først i de siste tre ord røpes tematikken, til morskap for alle som hører den for første gang. Registrert på *Slependen* i 2008.

skyves ut, som nevnt innledningsvis. Peer og Ingrids eventyr starter med par-leken i bryllupet. Men Peer går lenger: han løfter henne opp og bærer henne av sted, som en fremvisning av fysisk styrke. Peers adferd dikteres her av barnekulturen han tilhører, men intertekstualiteten handler om fakter, altså kroppslige tegn, fremfor verbaltekst.

En annen situasjon viser samme sak. På Hægstad tar Peer kontakt med Solveig, som han også har et godt øye til. Hun avslår å danse, etter råd fra moren. Da bryter Peer henne av (første akt, scene 3).

Solveig: – Ikke for langt, sa'e moer!

Peer: – Sa'e moer? Sa'e moer! Er du født ifjor?

Solveig: – Du gjør nar —!

Peer: – Du er dog en unge næsten. Er du voksen?

Peer stiller opp sin egen uavhengighet og karslighet mot Solveigs underdanighet overfor moren. Men han uttrykker seg gjennom hermeleken i barns kultur. Denne selvmotsigelsen skaper spenning i teksten. Mens vi hører på Peers poetiske lek, avsløres Peers posisjon. Hvis det er noe han ikke er, så er det en voksen. Genette kaller denne typen intertekstualitet for generisk reaktivering (1982: 210). Språkleken tilhører tekstene i barns kultur, men her får selve sjangeren litterær betydning og blir et utgangspunkt for å tolke drama-teksten. Det er ikke siste gangen det skjer. Ved memnonstøtten i akt 4, scene 11, blir Peer opptatt av en gåtelek. Barn bruker gåter for å narre og manipulere andre på en spøkefull måte, og også iblant for å undre seg over språket og verden. Her brukes gåten til å utfordre Peer selv (fjerde akt, scene 11):

Hvor sover mine Fugle?

Du maa dø eller raade

Sangens Gaade!

Peers svar er å skrive gåten ned i notatboken sin. For ham er ikke trusselen virkelig. En annen person ville nok blitt forvirret eller lamslått av stemmen som plutselig lyder, og undret seg over egen mental helse eller om det er et profetisk budskap han hører. Uansett ville det være grunn til å stanse opp og revurdere sitt liv. Det gjør Peer ikke. Bloom mener han tar turistens posisjon (1994: 362). Jeg mener han er i barnets posisjon: Alt er fortsatt en lek for ham.

Første akt: Rollelek

Sammen med moren deltar Peer i flere lekesekvenser, som må karakteriseres som rollelek, som vi kjenner fra barns kultur. Akkurat som et barn ville gjort det, fremsier Peer såkalte regiytringer og rolleytringer, og veksler mellom dem mens han bruker ting fra omgivelsene som rekvisitter og kulisser. Det første tilfellet har vi i første akt, scene 2, der han bærer sin mor over en bekk. “Hejsan, hopp! Vi skal lege Peer og Bukken; [...] –jeg er Bukken, du er Peer!» Dette er ikke bare en allusjon til åpningsscenen (Genette 1982: 2), det er også en referanse til barns rollelek i sin alminnelighet. Sant nok kan også voksne leke, men når vi sammenligner med det neste tilfellet, hvor Peer bærer moren (tredje akt, scene 4), så nevnes eksplisitt rolleleken Peer bedrev som barn. Her støttes den deduktive hypotesen om Ibsen og barns kultur, nevnt ovenfor.

De ulike fortellernivåene i denne scenen forsterker det litterære uttrykket: Ferden med hest og vogn er et motiv med flere ekko. I første scene løfter Peer moren opp på taket, hvor hun blir fanget, akkurat som Peer blir løftet opp på ryggen av reinsdyret og holdt fast. Kvernhusstaket kan leses som en allusjon til *Gjallarbrui* fra folkevisen “Draumkvedet”,¹⁴ som markerer en overgang fra en eksistens til en annen. Gjallarbrui er broen som fører over til det hinsidige, mens kvernhusstaket symboliserer Peers overgang fra en tilværelse frigjort fra morens innflytelse. Senere møter vi mor og sønn i en annen rollelek, som også alluderer til broen til den andre siden. Da er det alvor, men Peer fornekte seg ikke: På sin mors dødsleie ender han opp med å leke hest og vogn.

Disse scenene forener seg med andre scener der Peer bærer og løfter folk, især kvinner. Dette har sin parallell i aktiviteter fra barns kultur, som å hoppe bukk, ri og å sitte på ryggen. Men det finnes også tallrike vertikalt traderte barnerim med samme tema. Disse har levd i miljø der voksne synger for småbarn. Imens lytter søsknene og lærer og viderefører tekstene seg imellom.

Sko blakken, sko blakken med hammar og tang!
Imorra ska vi fare den veien så lang.
Sko blakken, sko blakken! Sko'en væl! Sko'en væl!
Imorra ska vi i brureferd!

¹⁴ Som dokumentert av M.B.Landstad ca. 1840 etter Maren Ramskeid, Kviteseid, Telemark, strofe 14, utgitt av Dokprosjektet ved Universitetet i Oslo: http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/b/b031_027.html

Mens man slår takten med hånden under barnets fot, formidler man samtidig fortellingen om en reise (Holst 1888: 10). Dette blir en allegori for livets merkedager, for eksempel bryllupet, som på mange måter borger for lykke og velstand. Det samme motivet dukker opp når Peer leser i skyene og forestiller seg et opptog med hester og med erotisk undertekst (Første akt, scene 2). Samme motiv finner vi i denne tradisjonelle reglen (Cappelen 1984):

Sala vi den store grå merr som var ni alner lang.
Så sette vi oppi kongen av kei, så sette vi oppi dronning av drei,
så sette vi oppi fru Hikka, fru Dikka, fru Barbro Smikka, som brud skulle sitja...

Dette er atter et møte med vertikalt overleverte tekster, og det burde være relevant til Peers løsrivelsesprosjekt fra moren. Neste gang han rir en hest, tar han med seg en kvinne som kan erstatte moren, og det er Anitra, som han har store planer med.

Disse avsnittene av *Peer Gynt* forener seg til et større og mer komplekst motiv, med klare paralleller i barns kultur. Den stadige rideaktiviteten fremstår mer og mer som et ritual som viser oss Peer i sitt ess som eksponent for barns kultur. At voksne rundt ham undres, er ikke til å undres over.

Annen akt: Maning

I starten av annen akt får vi nok en demonstrasjon av Peers ambivalens overfor kvinner. Etter å ha båret Hægstad-bruden vekk fra hennes eget bryllup, og etter å ha forsyndet seg mot henne på den ene eller annen måte, tar han farvel med disse ord:

Djæveln stå i alt, som minder!
Djæveln stå i alle kvinder, — —¹⁵

Bruderovet kan jo tenkes å ha et skinn av ridderromantikk, men her har ridderligheten forlatt Peer. Kontrasten er skjærende. Peer velger manende ord. Dette er interessant i sammenligning med åpningsscenen, der han ikke våger å banne. Man skulle tro at en person av Peers kaliber ville ha få skrupler med en liten falsk ed, men slik er det ikke. Ordene skaper det de nevner, akkurat som en forbannelse er tenkt å ramme en persons virkelige liv. Denne bokstavtro holdningen til ordets makt finner vi igjen i barns kultur: Sier barnet «kors på halsen», så er det

¹⁵ Fra åpningen av annen akt, der han er på rømmen med Ingrid, men allerede har forsmådd henne.

alvor. Brytes denne koden, risikerer man utstøtelse av fellesskapet. Peer går her i retning av forbannelsen, og formuleringen kan ligne heiarop fra barns kultur: «Heia den som vinner, buksa full av pinner!» (eller buksa full av kvinner). I stedet for humor, vitalitet og erotikk, klinger Peers ord av fatalisme. Det er som han har bestemt seg for å tape. Men også taperne trenger en besvergelse. Motsatsen til vinnerropet lyder slik: «heia den som taper, buksa full av aper.» Her overskygger vel ritualet budskapet, men noe lett liv ser det ikke ut til at taperen er tiltenkt.¹⁶ Det er ikke godt å si hva som er hypotekst og hypertekst i dette tilfellet: Barnets besvergelse eller den voksnes banning. Avstanden er ikke stor. Teksten fra barns kultur fungerer subversivt ved at den tar brodden av voksenverdenens taper/vinner-logikk eller gjør narr av den. Peers mørke versjon lyder skjebnetung, men har i alle fall overdrivelsen som kontaktpunkt med karnevalismen i barns kultur.

Annen akt: Troll-leker

Trollene står sentralt i Peer Gynt, ja, i alle hans skuespill, sier Harold Bloom (1994: 353). Han nevner flere mulige måter å forstå trollene på. De kan stå for det dyriske i mennesket. De kan også fungere som allusjoner til Faust-fortellingen. Da kan trollungene leses som smådjevler. Nå er det slik at Peer rømmer fra trollenes verden, men likevel fremstår som målbærer av trollenes verdier, og «er seg selv nok». Men bakenfor de etiske implikasjonene som følger Peer/troll-figuren, ser Bloom diktningen selv: «Peer is a genius of play, trollish and manic play» (1994: 363). Peer er diktningens ånd, en person der motsetninger, figurer, handlinger og meninger møtes og gjør det umulig å lese teksten ferdig en gang for alle. Med sitatet over peker Bloom i en retning som denne artikkelen vil følge opp. Vi skal imidlertid følge opp en annen betydning av ordet «play» og se hvordan Peers møte med trollene tematiserer lek. Peers umiddelbare karriere som troll er kort, og tar slutt idet Dovregubben gir ham opp og lakonisk avsier dommen (annen akt, scene 6):

Hiv ham i knas mod bergvæggen, børn!

De voksne oppfordrer de yngre trollene til å bruke Per som en leke de kan kaste mot veggen. Nå virker trollungene ivrige nok til å leke, men i denne scenen brytes noe av dynamikken i barns kultur: den fungerer best når voksne ikke blander seg inn. Endog forbud fra de voksne

¹⁶ Lund-Iversen 1997: 75 knytter dette rimet til barnekulturen, men da er det barnekulturens tekster som er hypertekst og Ibsens *Peer Gynt* som er hypotekst.

kan være det som setter leken i gang og gir den glans. Men her hos trollene utviskes disse grensene, og alle trollene opptrer som om de var medlemmer av «den største av alle ville stammer»: barnas verdensomspennende brorskap (Opie 1959: 2).

Ved ankomst til Dovre føler Peer seg hjemme. Her inne i fjellet er verden snudd på hodet (annen akt, scene 5): «Svart tykkes hvitt, og styggt tykkes vent.» Dette *mundus inversus* har sin motsats i barns kultur, der nonsensdikt lenge har huset slike bakvendtland:

Husker du den gang, da de døde sang, og de fingerløse spilte på klaver ver ver
Og en halvdød mann, satt i kirketårnet og sang, vil du være med i graven når jeg dør dør dør
Nei det kan jeg ei, for jeg heter Nikolai, og var enogtyve år da jeg ble født født født
Og min mor er undulat, og min far er tinnsoldat, og de begge to ble født på automat mat
mat.¹⁷

Én bestemt lek brukes av trollungene, og den er spesielt interessant her, siden den representerer en subversjon. Det er ikke en subversjon av voksen- eller normalverdenen, men av en av barns kulturs egne leker: «Bro, bro brille». Denne leken kan spores langt tilbake i europeisk kultur, med forelegg så tidlig som 1300-tallet (Lund-Iversen 1997: 82). Melodien er kjent som «Bergamasca». Det engelske «London bridge is falling down» er en variant av denne leken, med en lignende melodi (Skaadel 2006). I den norske versjonen passerer en kø av dansere et fallgitter dannet av armene til to som representerer en port. Når sangen slutter, faller disse armene over en danser, som dermed er fanget «i den sorte gryte», og under mye hvissing og hemmelighetskremmeri må røpe hva han eller hun foretrekker av epler eller pærer eller lignende. Så blir han plassert bak den personen i porten som representerer køen av pæreelskere eller eple-spisere. Tautrekkingen til slutt står mellom disse to nye køene som er dannet i løpet av leken.

Bro bro brille, klokken ringer elleve
Keiseren står på sitt høyeste slott
Så hvit som en and, så sort som en brann
Fare, fare, krigsmann, døden skal du lide
Den som kommer aller sist, skal i den sorte gryte

¹⁷ Tradisjonell, versjon fra Jar rundt 1975

Trollungenes versjon ligner, med både gryte og offer. Men i stedet for tautrekkingen på slutten kommer det muntlige forhandlinger om hvordan Peer skal drepes og tilberedes. Ellers er lekens elementer de samme: menneskeheten, kaoset, ventingen på tur, valgene og til sist konklusjonen, der offeret havner i gryten (Norås 1974: 50). Det subversive elementet gjelder lekens forvandling fra lek til virkelighet, siden trollungene faktisk planlegger å spise Peer. Dette kan leses som et frempek mot knappestøperen i siste akt, som også vil gjøre ende på Peer med en avmetaforisering. Her hos trollene ringer imidlertid bjellene og avbryter det hele. Trollene frykter «svartekjolen,» altså presten som eier kyrne som passerer fjellsiden. Kubjellenes klokkeklang viser at sivilisasjon og kristendom ikke er langt unna. I tillegg lyder en kirkeklokke i det fjerne. Trollene skal ikke føle seg for trygge.¹⁸ Men leser vi hendelsene i lys av barns kultur, betyr klokkene noe annet. De tilhører sanglekens tekst, og når klokken ringer elleve, lyder de som en advarsel til Peer: Hans tid er snart ute, og han må velge side. Dette er to tekster representert i samme drama-tekst, altså Genettes grunnleggende intertekstualitet. Lar vi barns kultur klinge med i spillet, så blir tolkningen av scenen ny. Peer redde ikke av klokken, han utfordres av den. Og som i leken er utfallet av prøven uvisst.

Trollene oppviser ytterligere barnekulturell kompetanse. Deres samfunn ser ut til å styres på samme måte som et en tradisjonell felleslek i et nabolag. Reglene som gjelder er absolutte, lekeområdet er klart definert, og utenverdenen spiller liten rolle. Slik er det også hos trollene som er svært bevisst grensene for sin makt. Innenfor sin beskyttede verden i berget dyrker de sin livsform. Det innebærer å kle seg ut og gå inn i roller, for eksempel når de knytter sløyfer på halene. De har navn på sisten-lekene, som «Hubro og Ørn! Ulvelegen! Graamus og gloøjet Katt!» (Annen akt, scene 6). De bruker også leke-terminologi, som viser at dette ikke er første gangen en skapning har havnet i deres garn under den groteske leken: «Stæng gærde! Stæng gærde!» roper de idet de danner kjede for å fange inn Peer.

Interessant er også bryllupet med Den grønnkledde. Peer blir med på leken og gifter seg, og han går ut fra at alt bare er på liksom. I alle fall regner han med at handlingen er reversibel og kan gjøres om. Det kommer videre frem at han faktisk ikke fullbyrder ekteskapet fysisk. Likevel dukker det etter en stund frem et barn, som det ikke er tvil om er hans. Dette forbløffer Peer, men egentlig er det jo som det burde være hvis vi forstår det som barnelek i barns kultur: I rolleleken suspenderes den omkringliggende verden, og stoffet for leken er virkelig for deltagerne så lenge leken varer. I Peers tilfelle er han altså i lekemodus her, i den grad at han selv glemmer det.

¹⁸ Hos Asbjørnsen fortelles det om kirkeklokker som bringes til fjells for å ringe og frigjøre haugtatte folk.

Dette blir et eksempel på en intertekstuell transformering som Genette kaller *diegetisk transposisjon* (1982:294). Fiksjonens verden blir oversatt til en annen, slik et skuespill av Shakespeare kan utspille seg i New York på sekstitallet. I Ibsens tekst fremstilles trollbarna som deltagere i en frodig barnekultur. Lekene deres ligner vanlige folks barneleker: katt og mus, hauk og due. Allusjonene krever kjennskap til barns kultur. Ibsen forutsetter her at ethvert publikum ville være i stand til å forstå dette elementet. Samtidig spiller teksten på det nasjonale: Vi befinner oss inne i Dovrefjell, et symbol for norskhet og selvstendighet, og vi er i selskap med trollene, som er særnorske og som er nær knyttet til norsk natur og til norsk folklore. Men teksten har global relevans. Vi møter barns kultur som overskrider språk- og landegrenser, med leker alle kan kjenne igjen. Bloom (1994) er opptatt av hvordan Peers vitalisme gjør teksten universell og grenseoverskridende. I denne artikkelen argumenterer jeg for at barnekultur er et mer presist navn på denne vitalismen, og at referansene til leken gjør teksten relevant. Her får mottageren av teksten mulighet til å identifisere seg med handling og personer og reflektere over tekstens mening: Er Peers posisjon i dramaet kattens eller musens? Og hvilken rolle går han inn i når hauk og due-leken dukker opp igjen i fjerde akt, der han både er en forfører og også blir offer for svindel? Hvis hele forløpet er en lek, er det da slik at den som er med på leken, bare har godt å av å smake steken?

Tredje akt: Rollelek

Rollespill er noe som stadig kommer igjen i Peers væremåte. På begynnelsen av tredje akt ser vi ham i ferd med å snakke til et tre han skal hugge, slik et barn kan besjele objekter under lek. Her har Peer gått inn i en verden der trær man kan føre samtaler med trær (akt 3, scene 3):

Aa-ja, du er seig, du gamle Kall;
men det baader knappt, for du staar for Fald.
(hugger igjen)
Jeg ser nok, du har en Staaltraadsærk;
men jeg flænger den, jeg, var den aldrig saa stærk. –
Ja, ja; du ryster din krogede Arm;
det er rimeligt nok, du er arg og harm;
men lige fuldt saa skal du i Knæ –!

Her ser Peer seg selv i rollen som en middelalderkriger i kamp mot en brynjekledd motstander. I bryllupet på Hægstad i annen akt går han inn i en annen rolle, men fortsatt i tråd

med ridderromantikken: Han har med sin usynlighetshatt, og han hevder han er noe utenom det vanlige. Er det en trollmann han vil være? Hans barnlige skryting og naive bruk av lekerekvisitter viser at han her suspenderer realitetenes verden, og lar lekens virkelighet overta. Gevinsten er at han kan kompensere for sin lave sosiale status i gruppen. I samtalen med Solveig viser han en freidig selvsikkerhet som kan spores tilbake til rolleleken. Men han klarer ikke å utnytte det mentale overtaket han har på situasjonen. I stedet henfaller han til en annen type barnelek, en skremmelek. Han tar fatt i de folkelige historiene om varulven, akkurat som barn forteller hverandre spøkelseshistorier (Opie 1953: 32). Dermed ødelegger han alt håp om en normal relasjon til Solveig. Her hadde han valget, men er fanget i sin barnekulturelle tvangstrøye. I teksten fremkommer dette som en åpenbar allusjon (Genette 1982: 2).

Tredje akt: Svik

Det er mer hypertextualitet å finne i skogen. I tredje akt har Peer brukt sine krefter til å bygge en hytte for seg og Solveig (scene 3). Nå kan det se ut som han er villig til å ta ansvar og skape et hjem, som en voksenperson. Men vi ser i teksten at han har leken i seg: han kan ikke holde opp med å løfte Solveig opp og bære henne omkring. Dette er ingen lek, men det er barnets måte å uttrykke seg på i sin egen kultur: fysisk, poengtert og repeterende, som et ritual. Til sist roer han seg ned og samler tankene, men akkurat da får han besøk. Det er Den grønnekledde, trollbruden, som er kommet for å konfrontere Peer med barnet deres, halvt troll, halvt menneske. Solveig viser seg i døren, og Peer setter alt inn på at hun ikke skal oppdage de ubudne gjestene. Dialogen mellom Peer og Solveig er hakkete og klosset. Peer og Solveig avbryter hverandre og fullfører hverandres setninger – harmonien er brutt. Peer greier å overtale Solveig til å gå inn igjen, og er det noe som skal bæres, så vil han selv ta seg av det (akt 3, scene 3):

Kommer du? – Udenom! – Hvad? – Du får vente.

Her er mørkt, og jeg har noget tungt at hente.

– Bi; jeg skal hjelpe; vi byrden skal dele.

Nej, stå der du står! Jeg får bære det hele.

– Men ikke for langt, du! – Vær tålsom, jente;

langt eller kort, – du får vente. – Ja, vente!

Dette verset har sitt motstykke i en tradisjonell barnesang:

Hvor skal du hen, du vesle jente
Jo, jeg skal ut og melken hente
Hva skal du bruke, vesle jente
Jeg bruker en bøtte, kan du tenke
Kan jeg følge med, kan jeg følge med
Ja, det kan du gjerne
Kan jeg følge med, kan jeg følge med
Ja, det kan du gjerne

Rimet fortsetter med at gutten kommer med endeløse innvendinger mot jentas forslag, mens jenta er urokkelig og finner løsninger på alt.¹⁹ På det ytre planet er dette en intellektuell kappestrid som handler om jentas prosjekt med henting av melk, men den erotiske underteksten er klar: Kurtise pågår! Tanken føres også mot opptrinn som kan oppstå mellom livsledsagere gjennom et langt liv – mer eller mindre godlynt. Det er en ambivalens i teksten mellom vrangvilje og flørting og mellom purung nysgjerrighet og rusten kjærlighet. Peer og Solveig fremsier også en tekst som handler om uklare ansvarsforhold rundt en arbeidsoppgave. Peer ønsker ikke Solveigs hjelp, siden han har noe der ute å skjule, og gladelig tar han arbeidsbyrden selv, i det ytre som en selvoppofrende ektemann. Temafelleskapet mellom de to tekstene ligger nær Genettes *mimotekst*, som handler om enhver form for imitasjon (1982: 81). Både Ibsens tekst og tradisjonsteksten uttrykker det samme, med de samme grep. Begge tekstene er basert på spenningsoppbygging: Hva skjer nå? Hvem vil bli avslørt? Får vi en vinner? Uavhengig av utfallet er ritualet vi ser i begge tekster relevant til forholdet mellom Peer og Solveig. Barnesangens uskyldige utgangspunkt står i grell kontrast til konteksten i scenen og understreker mørket som omgir Peer.

Fjerde akt: Gale streker

I fjerde akt finner vi Peer i samspill med en kvinne, ørkenens datter Anitra, som øyensynlig ser opp til Peer på alle måter. Forholdet deres illustreres i teksten med elementer som peker mot barns kultur. Først sjekker Peer om Anitra har plass til en sjel i sitt hode (akt 4, scene 6):

Men pytt; till en Sjæl har du altid Rum.

¹⁹ «There's a hole in the bucket» er en vestindisk folkelig tekst med same motiv, udødeliggjort av Harry Belafonte and Odette Holmes på innspillingen *Belafonte Returns To Carnegie Hall*, 1960.

Kom her! Lad mig maale din Hjerne-kiste. –
Der er Plads; der er Plads; det var det, jeg vidste.

I Peers univers blir sjelen noe konkret som kan legges i en kasse. Dette er en transformasjon som er typisk for barns kultur. Noe som er abstrakt eller konkret blir håndterbart når det kan tas og føles på. Med Anitra spiller Peer ut flere ritualer fra barns kultur: leke hauk og due («due og falk»), gjøre gale streker og binde blomsterkrans (akt 4, scene 8).

Anitra: – Hvad vil du?

Peer Gynt: – Vil? Lege due og falk! Føre dig bort! Gøre gale streger!

Her inviterer Peer Anitra inn i sitt barndomsrike. Han har ingen bestemte planer utover leken selv. Dette er typisk for leken i barns kultur: den er indre motivert og innebærer suspensjon av virkeligheten, og de lekende har en indre base for kontroll (Lévy 1978). De to deltagerne hengir seg her til en serie aktiviteter fra barns egen tradisjonskultur, og i lekens løp spiller de ut den forslagenhet, ordkjapphet og snarrådighet som barneloren er så rik på. Peer snur opp ned på Profeten som institusjon ved å spille sin egen profetrolle, og den er fleksibel. Anitra følger ham, men av sine egne grunner: for å ha det moro og for å forsvinne med pengene hans. Begge hengir seg slik til rampestreker, og ser ut til å ha funnet sin sjele-frende i hverandre. Anitra forsvinner, og etter å blitt bestjålet, må Peer summe seg noen øyeblikk. Det gjør han med følgende ord (akt 4, scene 8):

Den Taske; – hun var paa et hængende Haar
ifærd med at gjøre mig Hodet kruset.
Jeg vil være et Trolde, ifald jeg forstaar,
hvad det var, som gjorde mig ørsk og ruset.

Det er ingen grunn for Peer til å undre seg over det inntrufne. Anitra har bare tatt gatens lek inn i forholdet til Peer, og kanskje var leke alt de gjorde. I den videre enetalen ransaker Peer sin sjel og prøver å forstå betydningen av det som har skjedd. Han lykkes ikke særlig godt, men han gir til kjenne sin hjemstavn, som er barns kultur. Han vedgår at han mangler substans, men at han derimot er dyktig til å tilpasse seg omgivelsenes krav. Dette er typisk for barns kultur. Inkluderings- og ekskluderingsmekanismene i barns kultur er nådeløse, og man må tilpasse seg for å overleve. Da er det ikke plass for individets moralske valg. Peer er besatt

av hva dette valget og denne moralske substansen består i, men han greier ikke å gjøre det til sitt eget. Han er barnet som betrakter voksenverdenen utenfra.

En som burde kjenne Peer godt, er hans mor. I annen akt inntar hun psykologens posisjon, og hun prøver å forklare Peers antisosiale adferd (akt 2, scene2).

Én bruker brændevin, en anden bruger løgne;
å, ja! så brugte vi eventyr
om prinser og trolde og alleslags dyr.
Om bruderov med. Men hvem kunde tænkt,
de fandens rægler skulde i ham hængt?

Hun tar feil. Peer har slett ikke gått inn i eventyrenes verden og mistet kontakt med den virkelige. Dette er heller ikke forklaringen på hvorfor han fremstår som en uforutsigbar og forstyrret person, uten respekt for sosiale koder, for ikke å snakke om etikk. Tvert imot: Han er en person som tar sine kompetanser i bruk for å oppnå det som er målet for enhver: aksept, vennskap, kjærlighet og økonomisk uavhengighet. Men hans kulturelle register er begrenset til barns kultur, som hans sinn styres av. Denne kulturen har han ikke først og fremst tilegnet seg hjemme, men i bygden, fra sine jevnaldrende, fra barndommen av. Peer har fortsatt å etterleve dens normer, ritualer og tekster, selv om han i hjembygden stadig har trukket det korteste strå i denne kulturen. I fjerde akt, scene 1, kaller han seg selv *autodidakt*. Kan det være at han ikke har fått sjansen til å gå igjennom stadiene i barns kultur, fra novise til ekspert? Den normale barndom er å gradvis utvikle høy kompetanse i barns kultur, før man i tenårene forlater den og må bruke den bagasjen man har til å nærme seg voksensamfunnet. Modningen kan bestå i å legge barnets kultur og væremåte bak seg og strekke seg etter nye mål som et ansvarliggjort individ. Peer virker som han mangler den distansen man trenger for å betrakte seg selv utenfra, og mister dermed muligheten til å erkjenne at han er en person som utfører handlinger som får konsekvenser.

Det er en logikk i dramaets tekst som støtter denne tanken. Personene Peer møter er tross alt stort sett nokså endimensjonale. Kanskje sitter de fortsatt fast i barns kultur, som Aslak smed, eller som jentene som opptrer i flokk og later som de ikke ser ham (Første akt, scene 3). Alternativt kan forklaringen være at teksten viser oss personene slik Peer ser dem, med sitt begrensede register. Dette er kanskje ikke urimelig å se for seg. Vi har et lesedrama foran oss, og fremstillingen kan godt være farget av hovedpersonens betraktningssmåte. Peer kommenterer stadig det som skjer på en måte som ligger nær en fortellerstemme. Dette kan

også ligne regiytringer i barns lek, der de snakker om den fiktive verdenen de skaper, i veksling med rolleytringene. Peer er på en gang forteller og handlende person og fremstår som et barn i lek. I barnas kultur er det heller ikke langt mellom dikt og løgn: Å kunne dikte opp en spennende historie gir status, mens sannhetsgehalten er sekundær. Ibsen selv gjør flere steder et poeng ut av betydningsfellesskapet mellom «dikt» og «forbandet løgn» (Bull 1947: 134), som var enda nærmere i språket før enn nå. Dikteren en skrønemaker, slik Peer er det i sin verden, og når vi identifiserer den som barnets verden, forstår vi bedre logikken i hans livsførsel.

Femte akt: En metatekst

Eksemplene ovenfor viser hvor nært *Peer Gynt* står barns kulturs univers: ritualer, gåter, narring, herming, skremming, leker og spill; alle elementene i Opies katalog er til stede. Materialet støtter tanken om en arketekstuell forbindelse, men ikke bare det. Det er udiskutabel hypertekstualitet her, med transformasjon av tekster i tråd med barns kulturs virkemåte: Gamle mønstre, et hav av varianter og en uendelighet av improvisasjon. Det virker også som Ibsen selv arbeider på denne måten. Han finner tekster fra alle slags ulike kilder og foretar transformasjoner som gir dem mening i dramaet. Å skille hypotekst fra hypertekst er en sak for seg. Barne-loren i *Peer Gynt* og i barns kultur av i dag har begge sitt utspring i barns egen tradisjonskultur. Tekstene i denne kulturen er i en prosess der fragmenter og hele tekster stadig går tapt, gjenoppdages eller finnes opp på nytt. De videreføres til nye generasjoner i nye versjoner, og bare sporadisk dokumenteres de av forskere eller forfattere. I *Peer Gynt* kommenterer hovedpersonen barns kultur slik (femte akt, scene 4):

Alle viser har samme slut;
og alle er de gamle; jeg kunde dem som gut.

Dette er en kommentartekst. Genette kaller slike tekster for metatekster, og denne typen intertekstualitet tilhører kritikkens område (1982: 4). I dette tilfellet står noen på utsiden og sier noe om barns kultur. Innsikten handler blant annet om barns kultur som periode i et barns liv. Kommentaren stemmer med måten barns kultur gjerne beskrives på: Man lærer tekstene og konvensjonene, stiger til mesterskap og vender den så brått ryggen, og da er alt glemt. Dette har blant annet å gjøre med at barns kultur er en muntlig kultur, i den forstand at mange av uttrykkene lever ved å repeteres, ved å knyttes til ritualer og leker og ved å dyrkes på bestemte steder til bestemte årstider. I det øyeblikk man forlater lekeområdet og

lekekameratene, forsvinner også tekstene. Nå er det mange gode grunner til at man bør forlate barns kultur når man modnes, og si farvel til profanitetene, tabuene, gruppejustisen og det primitive etos. På auksjonen i femte akt makter Peer å distansere seg fra barndommens «viser,» og først nå kan han foreta en kritisk refleksjon over sin livsreise.

Konklusjon

Det synes hevet over tvil at Ibsen hadde god kontakt med sin fortid som deltager i barns egen tradisjonskultur. I *Peer Gynt* finner vi tekstene, lekene og mekanismene fra denne kulturen i ulike transformasjoner og også som rene sitat. Skikkelsen Peer Gynt fremstår som en eksponent for barns egen tradisjonskultur. Dermed blir det mulig å se ham i et nytt lys. På den ene siden er han en halvsvjarmende løgner, fantast og opportunist. Men på den andre siden er han en person som befinner seg i barns egen kultur, og som styres av koder derfra. Det betyr at han ikke har så mange valg i møte med livets utfordringer. Han kan ikke velge annerledes enn hans kulturelle bakgrunn dikterer. Han kan heller ikke vurdere sine handlinger ut fra en høyere moral. Han kommer ikke lenger enn til å kommentere og fantasere. Selv når hans rolle som krigsprofitør blir kritisert av hans forretningsfeller, er han uanfektet, og insisterer på å holde seg på «tørt land», som en konge på haugen, som om alt er en lek.

Dette berører den moralske vurderingen av Peer Gynt. Er han selv ansvarlig for sine handlinger, eller må han dømmes ut fra normene i sin egen kultur? I siste fall er det barns kultur som må ta skylden for alt han steller i stand. Den etiske utfordringen til leseren av skuespillet blir å vurdere spørsmål som disse: Er barns kultur, slik Peer lever den ut, verre eller bedre enn den verdensorden voksenkulturen har skapt? Hvor mange voksenskikkelser i *Peer Gynt* opptrer som virkelig voksne og mer ansvarlige mennesker enn ham selv? Hva må til for at et menneske skal frigjøre seg fra sin kulturelle tvangstrøye og ta personlig ansvar, og kunne møte Knappestøperen uten bortforklaringer?

Når vi knytter Peer til barns kultur, får vi også en forklaring på hvorfor han har blitt en slik avholdt skikkelse. Ifølge Bloom (1994) er Ibsens skikkelser personifiseringer av vår kulturs skavanker, og Ibsen driver dem alle inn i desperate posisjoner. Forfatteren setter mye inn på å skape antipati for dem, og Peer er ikke noe unntak. Men Bloom forbløffes av Peers evne til å trosse forfatterens prosjekt og holde på leserens sympati. Bloom identifiserer flere elementer som spiller inn: Peers tendens til å spille roller, Peers sorgløshet, Peers ukuelighet i møte med motstandere og motgang, og ikke minst hans vitalitet. For Bloom er skuespillet en feiring av personlige kvaliteter hos et seirende menneske. Men på bakgrunn av herværende

analyse kan det Bloom kaller «vitality» og «gusto» identifiseres nærmere, nemlig med den freidige livsholdningen vi finner i barns egen kultur.

I *Peer Gynt* blir vi kjent med en interessant person, og de mange barnekulturelle uttrykkene hjelper oss å se ham. Vi får også se oss selv, i den grad vi gjenkjenner oss i barns kultur. Denne identifikasjonen forsterker dramaets virkning. Ikke alle kjenner tradisjonen om jegeren Per Gynt, men alle har deltatt i en barnelek en gang. Teksten viser oss vårt eget liv, og spør oss om vi har lagt av oss det barnslige. En arketekstuell kobling til Pauli ord i 1. korinterbrev 13 ligger nær: «Da jeg var barn, talte jeg som et barn, tenkte jeg som et barn, forsto jeg som et barn. Men da jeg ble voksen, la jeg av det barnslige. Nå ser vi i et speil, i en gåte, da skal vi se ansikt til ansikt. Nå forstår jeg stykkevis, da skal jeg erkjenne fullt ut, slik Gud kjenner meg fullt ut.»²⁰ Kombinasjonen av alvor og lek gir *Peer Gynt* en særlig plass i Ibsens forfatterskap, hvor det lekne ellers kan være vanskeligere å få øye på. Ifølge Ibsen ble *Peer Gynt* til «ligesom af sig selv» (Bull 1947: 21), etter det eksistensielle dypdykk i *Brand*. «Av seg selv» blir også barnas kollektive tekster til, når de dikteres av barns egen kultur.

Litteraturliste

Alnes, Nina (2003). *Varulv om natten. Folketro og folkediktning hos Ibsen*. Oslo: Gyldendal

Andreu-Cabrera, Eliseo et al.: "Play and childhood in ancient Greece", i *Journal of human sport & exercise, volume 5, issue 3, 2010*. Finnes her:

http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/15018/1/JHSE_5_3_04.pdf Read 20.11.2012

Bakhtin, Mikhail (1969). "Le mot, le dialogue et le roman", article in *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, skrevet 1966 og utgitt 1969

Bakhtin, Mikhail (2002) *Francois Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen: Rabelais og latterens historie*. Oslo: Cappelen akademisk forlag. Første gang utgitt på russisk i 1965.

Birkeland, Tone and Gunvor Risa (1997). *Barns kultur*. Oslo: LNU Cappelen. (1. utgave 1989 under tittelen *Barnkultur*).

Bloom, Harold (1994). *The western canon. The books and school of the ages*. New York: Harcourt Brace & Company

²⁰ Oversettelsen *Bibel 2011*, Oslo: Det norske bibelselskap

- Bull, Francis (1947). *Henrik Ibsens Peer Gynt. Diktningens tilblivelse og grunntanker*. Oslo: Gyldendal
- Bull, Francis (1956). *Henrik Ibsens Peer Gynt. Diktningens tilblivelse og grunntanker*. Oslo: Gyldendal
- Cappelen, Bodil (1984). *Norske barnerim og regler*. Oslo:Aschehoug.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil. English translation *Palimpsests. Literature in the second degree*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Hodne, Ørnulf (1995). *Henrik Ibsens bruk av folketradisjon i "Peer Gynt"*. Norskraft Oslo 86/1995.
- Holst, Elling (1888). *Norsk billedbok for barn*.
- Ibsen, Henrik (1867). *Peer Gynt. Et dramatisk Digt i fem Akter*. Basert på Ibsen, Henrik (1898–1902): *Henrik Ibsens samlede Værker*. København: Gyldendal publisert på Ibsen.uio.no. http://ibsen.uio.no/DRVIT_PG|PGht.xhtml
- Ibsen, Henrik (17.1.1881). *Barndomsminde*. I *Henrik Ibsens skrifter. Sakprosa 1841-98* (2007). Oslo: Aschehoug
- Kielland, Sylvi (1986). *Virre virre vapp : sanger, sangleker, rim og regler*. Oslo:Norsk musikkforlag
- Lauvdal, Magnhild (2001). *Norske barnerim og regler*. Forlaget Grenland
- Lévy, Joseph (1978). *Play behavior*. Robert E. Krieger publishing company, Florida
- Logeman, H. (1917). *A Commentary, critical and explanatory on the Norwegian text of Henrik Ibsen's Peer Gynt its language, literary associations and folklore*. See <http://archive.org/stream/commentarycritic00logeuoft#page/n9/mode/2up>
- Lund-Iversen, Carl Lauritz (1997). "– på livets brede landevei". *Muntlig barnepoesi som tradisjon, tegn og tekst*. I Birkeland, Tone (1997). *Barns kultur*. In Birkeland, Tone and Gunvor Risa (1997) *Barns kultur*. Oslo: LNU Cappelen
- Maslen, Geoff (2012). *First international journal of children's play*. I *University World News* 09 September 2012 nr. 238
<http://www.universityworldnews.com/article.php?story=20120905142850169>
- Terland, H. (1930). «Ibsens Grimstad-tid», i Selskapet for Grimstad Bys Vel, Medlemsskrift nr. 10 (1930). Sitert fra Mæhle, Leif (1955). *Ibsens rimteknikk*. Oslo : Det Mallingske boktrykkeri
- Norås, Thor G. (1974). *Jeg og kulturen min*. Stavanger: Thor G. Norås' forlag
- Opie, Iona and Peter (1959). *The Lore and Language of Schoolchildren*. Oxford

Opie, Iona and Peter (1985). *The singing game*. Oxford: oxford University Press

Selmer-Olsen, Ivar (1989). *Barnas egen kultur — et mål og et redskap*. I Birkeland, Tone and

Gunvor Risa (1997). *Barns kultur*. Oslo: LNU Cappelen

Selmer-Olsen, I. (1990): *Barn imellom — og de voksne*. En bok om barns egen kultur. Oslo:

Gyldendal

[Shavit, Zohar \(1986\). *Poetics of Children's Literature*](#). Athens and London: The University of

Georgia Press

<http://humanities.tau.ac.il/segel/zshavit/files/2014/03/poetics-of-childrens-literature.pdf>

Skaadel, Håvard (2006). Om eldre almuevisers hamskifte – del 3

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2006012010150313850766>

Støylen, Bernt (1899). *Norske barnerim og leikar*. Oslo/Christiania. (Faksimile 1975)

Aarseth, Asbjørn (1993). *Etterord*. Et dramatisk dikt, ikke et skuespill. I Ibsen, Henrik (1993):

Peer Gynt. Et dramatisk dikt. Kommentirutgave ved Asbjørn Aarseth. Oslo:

Universitetsforlaget