

LITT2900, Bacheloroppgåve i nordisk litteratur

Haut 2018

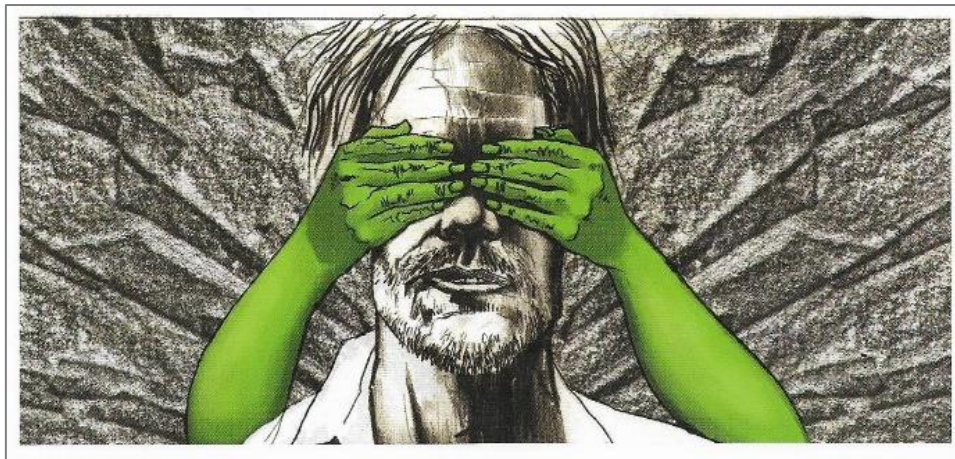
Institutt for språk og litteratur, NTNU

Ingvild Marie Karlsen

Ord: 6317

# *Peer Gynt* som teikneserie

- ein adaptasjonsanalyse om identitet, fantasi og eksistensiell angst



(Mairowitz og Moen, 2014: 25).

## Innholdsliste

1.0 Innleiing.....	3
2.0 Teikneserien som adaptasjon .....	3
3.0 Tolkingar og adaptasjonar av <i>Peer Gynt</i> .....	6
4.0 Analyse av <i>Peer Gynt</i> som teikneserieadaptasjon.....	9
4.1 Fantasi og verkelegheit.....	9
4.2 Eksistensiell angst og tvil.....	14
5.0 Avslutning .....	20
6.0 Litteratur.....	21

## 1.0 Innleiing

«Det var en ustyrtelig mengde lag!/Kommer ikke kjernen snart for en dag?/Nei-Gud om den gjør! Til det innerste indre/er altsammen lag» (Ibsen, 2005: 142). Denne utsegna av Peer har vorte til ein av vår tids store symbolmarkørar for dramaet *Peer Gynt*. Når Peer til slutt innser at løken berre består av lag og er utan kjerne, blir dette ein metafor på hans mangel på ein fastsett og stabil identitet. Få andre verk i verdslitteraturen har vorte brukt så aktivt i produksjon av identitet og meining som *Peer Gynt* (Rees, 2014: 9), og sidan utgjevinga i 1867 og fram til i dag, har dramaet vorte tolka og framført nærmast tallause gongar. Dei siste tiåra har *Peer Gynt* i aukande grad vorte remediert, noko som vil seie at teksten har blitt produsert i nye medium, som til film- og teikneseriemediet. I denne oppgåva skal eg ta for meg *Peer Gynt* som teikneserieadaptasjon. Da skal eg sjå på korleis identitet og forståing av sjølvet blir tematisert i teikneserien *Peer Gynt* frå 2014.

Teikneserien *Peer Gynt* vart utgjeve av Minuskel forlag, som dei siste åra har stått bak fleire adapterte teikneseriar basert på kjente klassikarar, deriblant Kafkas *Prosess* og Dostojevskijs *Forbrytelse og straff*. *Peer Gynt* er eit samarbeid mellom David Zane Mairowitz, som har tilverka manuset av den opphavlege teksten, og Geir Moen, som har illustrert bilda. Den ligg relativt tett på det originale verket når det kjem til direkte overføring av verbaltekst, men som eg vidare skal gå inn på, gjev Mairowitz og Moen ei nyskapande fortolking gjennom innføring av illustrasjonar, i eit komplekst samspel med verbalteksten. I oppgåva vil eg ta utgangspunkt i Søren Kierkegaards filosofi om sjølvet. For Kierkegaard heng oppfatninga om sjølvet saman med den kristne tru, noko som impliserer eit stabilt og fullstendig sjølv, kor ein lever etter kjærleik, oppriktigheit og lydigheit overfor Gud (Kierkegaard, 2006: 138 og 196). Spørsmålet er korleis dette høver seg til ei postmoderne oppfatning om ein sjølvskapt, splitta identitet, og tvil rundt våre oppfatningar av identitet og sanning. Denne problematikken vil bli aktuell i analysen, når eg skal sjå på korleis Mairowitz og Moens *Peer Gynt*, tematiserer identitet knytt til fantasi og verkelegheit, og identitet knytt til eksistensiell angst og tvil.

## 2.0 Teikneserien som adaptasjon

For å forstå meir av kva prosess som ligg bak når *Peer Gynt* blir overført til teikneseriemediet, vil eg ta for meg nokre teoretiske betraktningar kva angår omgrepet adaptasjon. Det er

vanskeleg å gje ein heilt eintydig definisjon av kva adaptasjon inneber, også det å trekke eit konkret skilje mellom adaptasjon og det nært slekta omgrepet *appropriasjon*. Ein måte å forstå adaptasjon på er å sjå det som ei fortolking eller gjenlesing av eit allereie beståande verk, da gjerne av ein kanonisert roman (Sanders, 2006: 2). I nokre tilfelle vil dette innebere ei kulturell relokalisering, eller overføring til eit nytt medium eller i ein ny sjanger (ibid.). Adaptasjonen har lenge hatt ein sterk tradisjon i filmmediet, gjerne som overføring av prislønte romanar til filmar. I praksis kan likevel adaptasjonar romme fortolkingar mellom alle ulike medium og sjangrar, slik som i dette tilfellet kor *Peer Gynt* blir adaptert frå dramasjangeren i verballitteraturmediet, og over til romansjangeren i teikneseriemediet. *Appropriasjon* liknar adaptasjon da begge har ein varig forbindelse til det beståande verket, men for *appropriasjonen* blir denne forbindelsen mindre tydeleg. Framfor å streve etter ei klar etterlikning, har *appropriasjonen* ofte ei meir kritisk innstilling til verket (ibid.: 4). Da Mairowitz' og Moens teikneserie har ei klar tilknytning til det originale *Peer Gynt*, er det adaptasjonsomgrepet eg ser som mest hensiktsmessig å konsentrere meg om vidare.

Som teoretisk tilnærming til adaptasjonsomgrepet tar eg utgangspunkt i intertekstualitet og poststrukturalistisk litteraturteori. Grunnleggande ved poststrukturalismen er idéen om at språk og tekstar kan framkalle mange ulike tydingar, og ikkje berre éi enkelt meining (Claudi, 2014: 87). Innanfor denne retninga finn vi omgrepet intertekstualitet, først definert av Julie Kristeva i artikkelen «Ordet, dialogen og romanen». Her bygger Kristeva vidare på Mikhail Bakhtins dialogomgrep, og ideen om at kvar språklege ytring står i eit samspel med andre ytringar. Bakhtin ser på det litterære ordet som «en krysning av tekstuelle overflater heller enn et punkt, som en dialog mellom flere skrifter: skriverens, mottakerens og den samtidige eller tidligere litterære konteksten» (Kristeva, 1986: 36). Når ein knyter dette opp til tekstnivået, inneber det at einkvan tekst inneheld element av andre tekstar (Kristeva, 1986: 37). Ut i frå denne forståinga er det altså ikkje berre adaptasjons- og *appropriasjonstekstar* som har tilknytning til andre tekstar, men i prinsippet alle tekstar.

Kor vidt eit verk burde prøve å etterlikne andre verk har lenge vore gjenstand for debatt blant litteraturvitarar, forfattarar og publikum. I sitt essay «Tradition and the Individual Talent» (1919) skriv T. S. Eliot at vi må revurdere oppfatninga som heng igjen frå romantikken om at originalitet og verdi heng saman, og at eit godt verk er det som liknar minst på noko anna (1984: 37). Eliot presiserer at ingen diktar eller kunstnar har ei heilt eigen meining, og når ein skal dømme litteratur burde ein heller vektlegge repetisjonar og relasjonar mellom verk (ibid.:

38). Adaptasjonar er eksempel på type verk som har som eksplisitt formål å likne på det originale verket. Som Karin Kukkonen skriv blir adaptasjonar stadig evaluert ut i frå *fidelitet* eller truskap, som er ei vurdering av kor «sanne» adaptasjonane er til den originale teksten (2013: 80). Men i følgje Linda Hutcheon og Siobhan O’Flynn er kravet om fidelitet ikkje adekvat til å vurdere adaptasjonar, da dei best blir forstått som uavhengige kunstverk i form av nyskapande fortolkingar (2013: 20). Det som blir vidareført gjennom adaptasjonen er essensen ved det originale verket, det vil seie kva verket verkeleg tematiserer og fortel oss lesarar (ibid.: 10). Likevel vil oppfatninga av kva som er essensen, naturleg variere blant ulike fortolkingar.

Meir konkret om teikneserieadaptasjonar, er dette ei adaptasjonsgrein som har hatt lang tradisjon for å konsentrere seg om kanoniserte, litterære klassikarar. Illustrerte Klassiker-serien er den mest kjente utjevaren av teikneserieadaptasjonar, og ga frå 1941 til 1971 ut eit stort tal av teikneserieversjonar av klassiske romanar og drama (Kukkonen, 2013: 83-84). Mange av adaptasjonane hadde eit pedagogisk formål: teikneserien skulle vere lettare å lese for dei unge, og den skulle fungere som førebuing til å lese dei faktiske klassikarane (ibid.). Dei vektla stor grad av fidelitet til det originale verket ved å inkludere sentrale replikkar og å halde handlinga i forteljninga så lik som mogleg (ibid.: 84). Dei illustrerte klassikarane har vorte rosa for dette, men også kritisert for gjere «stor litteratur» om til teikneserie, og dermed utøve skade på det originale verket. Denne kritikken har både grunnlag i ei generell negativ innstilling til teikneserielitteratur, og det faktum at dei illustrerte klassikarane var av svært variabel kvalitet (Jones, 2011: 6). I mange nyare teikneserieadaptasjonar har derimot relasjonen mellom teikneserie og verbaltekst utvikla seg frå å vere ei forholdsvis enkel formidling av handlinga, til å bli meir samansett (Rees, 2015: 14). Av slike samansette/kunstnariske adaptasjonar som har hausa stor internasjonal anerkjenning, kan ein blant anna nemne Paul Austers *City of Glass*, og Joseph Conrads *Heart of Darkness*. Som vi skal sjå nærmare på i analysen har teikneserien *Peer Gynt* ein måte å formidle handling på som ligg nærmare desse adaptasjonane, framfor dei illustrerte klassikarane.

Det som først og fremst skil teikneserien frå den tradisjonelle verballitteraturen, er at teikneserien er eit multimodalt medium: den kombinerer det skriftlege frå verballitteraturen med det sekvensielle/biletlege (Kukkonen, 2013: 75). Dette gjer at teikneserien og verballitteraturen har ulik modal affordans, noko som vil seie at desse media har ulike moglegheiter og avgrensingar når det kjem til å formidle ei forteljning (ibid.). Kukkonen peiker

på fleire utfordringar som oppstår når ein skal adaptere ein roman til teikneserie: først og fremst må ein avgjere kva av orda ein skal overføre til bilde, og da korleis ein skal illustrere bilda. I tillegg må mykje av den narrative diskursen bli overført til dialog, og ofte må teikneserien også innskrenke forteljinga (ibid.: 80). *Peer Gynt* høyrer derimot ikkje til romansjangeren, men dramasjangeren. Ein kan peike på at dramaforma i utgangspunktet er meir overførbar til teikneseriemediet, enn det romanen er. Dramaet er skriva for ei scenisk framstilling, og har difor eit tydeleg visuelt preg ved seg. Vidare skal vi sjå at *Peer Gynt* er eit drama kor handlinga og tematikken, kan ha særleg nytte nettopp av å bli formidla gjennom teikneseriemediet.

### 3.0 Tolkingar og adaptasjonar av *Peer Gynt*

*Peer Gynt* er kanskje det mest kanoniserte verket av Henrik Ibsen, Noregs mest kanoniserte forfattar (Rees, 2014: 8). Opphavleg var stykket meint som eit lesedrama, men allereie same året som utgjevinga i 1867, vart dramaet første gong oppført. Sidan har *Peer Gynt* og dei mange adaptasjonane av det, stått sentralt for generasjonar av nordmenn fram til i dag (ibid.: 7). Verket har også stor internasjonal vørndnad, og så godt som tallause bøker og skoleartiklar har gjennom tida bidrege med tolkingar av verket (ibid.: 8). Å skrive om *Peer Gynt*, særleg i dette tilfellet som omhandlar adaptasjon av stykket, krevjar difor ei form for gjennomgang av korleis verket har vorte tolka av andre. Her vil eg gjere eit utval av dei tolkingane eg meiner er mest relevant for denne oppgåva, knytt opp mot identitetsproblematikk og teikneserieadaptasjon.

I første omgang høver det seg med eit kjapt samandrag av handlinga: I første akt stiftar vi kjennskap med hovudpersonen Peer. Han veks opp i ei norsk bygd og lever i fattige kår saman med mor si Åse. Mora forventar at Peer skal ta seg av stellet med familiegarden, men Peer drar heller ut for å oppleve eventyr. Han høyrer om eit bryllaup i bygda og sniker seg inn, kor han møter Solveig, ei djupt kristen jente han straks blir interessert i. Så røvar Peer med seg brura Ingrid til fjells. Peer forlét så Ingrid i andre akt og møter Den grønnskledde, som er dottera av Dovregubben. Han blir med ho til Dovregubben som skal gjere han om til eit troll, men klarer å sleppe unna. I tredje akt møter vi Solveig og Peer som bur saman ei hytte på fjellet. Når Den grønnskledde kjem og krevjar at Peer skal ta seg av barnet deira, reiser han. I fjerde akt treffer vi Peer mange år seinare som rik forretningsmann i utlandet. Så mistar han formuen si, går gjennom mange prøvelsar og ender til slutt opp på eit sinnssjukeasyl i Kairo. I

femte akt reiser Peer tilbake til bygda som gamal mann. Han møter Knappestøperen og Fanden som meiner han har kasta bort livet sitt, og for å få leve må Peer må prøve å overtyde Knappestøperen om at han på noko tidspunkt i livet har vore seg sjølv. Til slutt møter Peer Solveig som tilgjev og forbarmar seg over han. Han slepp unna straffa til Knappestøperen, men uvisst om kor lenge.

Av dette svært kortfatta samandraget kan vi få inntrykk av *Peer Gynt* som ei tettpakka, nærmast kaotisk forteljing, kor fleire allegoriske figurer opptrer. Hutcheon og O'Flynn skriv at ulike adaptasjonar vil fokusere på ulike aspekt ved verket, og at dette speglar kva teksten tydar for eit bestemt publikum, i ei bestemt tid og på ein bestemt stad (2013, 28). Ei tolking som har vorte gjeldande fram til vår tid, er den nasjonalromantiske: Peer, ein bondeson på den norske landsbygda, er ein dikterisk askeladdskikkels som møter norske eventyrfigurerer, og gjev seg ut på ein spanande reise i framande land (Rees, 2014: 12-13). Ei anna tilnærming er å sjå stykket som ein parodi over Noreg og det nasjonalromantiske: Peer er ein fridomssøkande og omsynslaus løgnar som avstår frå å ta ansvar for sine handlingar (ibid.). I vår samtid er det likevel mest nærliggande med ei symbolsk tolking av *Peer Gynt*, da som ei problematisering av sjølvvet. Dramaet stil fundamentale spørsmål om validiteten til idéen om ein satt og stabil identitet, noko som resonnerer godt med vår notidige postmoderne verkelegheit (ibid.: 9). Dette kan vere ei forklaring på den store mengda kulturell aktivitet rundt *Peer Gynt* dei siste tiåra (ibid.). Som Rees skriv er kanskje den største styrka med teksten nettopp det at vi ikkje kan gje ei nøyaktig fortolking, eller tvinge fram ei bestemt meining av den (ibid.: 32). *Peer Gynt* er med andre ord eit stykke som inviterer til mange ulike tolkingar, noko som linkar den direkte til den poststrukturalistiske forståinga av litteratur som grunnleggande fleirtydig.

Kierkegaard er ein skikkelse som ofte har vorte trekt fram i tolkinga av *Peer Gynt*. Same året som dramaet vart utgjeve skreiv Georg Brandes, ein stor litteraturkritikar i Ibsens samtid, eit essay kor han skylder på Ibsen for å vere Kierkegaards dikter: «[...] herved har han gjort en Uret mod sit Geni, indtaget en Plads, der er underordnet den, som han er kaldet til at udfylde, nedsat sig selv til en Slags Medarbejder, Noget, han er for stor til at burde være. (Brandes, 1868: 263). Ibsen på si side avstår frå å vere influert av Kierkegaard, eit standpunkt han heldt fast på gjennom heile sitt liv (Nygård, 2009: 8). Vi ser her korleis den romantiske førestillinga av diktaren som ein reindyrka original skikkelse, regjerer hos både Ibsen og Brandes, noko som går rett inn i vår diskusjonen om adaptasjon og fortolking.

Hovudgrunnen til at Kierkegaard blir trekt frem som ein av Ibsens inspirasjonskjelder, er at vi i mange av Ibsens verk finn utstrekt bruk av kristen tematikk og bibelske allusjonar (Nygård, 2009: 8). Kierkegaard var ein religiøs eksistensfilosof som la vekt på at sanning kjem innanfrå, og at kunnskap er subjektivt (Martinsen, 2005). Mennesket blir stilt til ansvar for å vere seg sjølv, det vil seie å følgje den kristne tru, noko som impliserer å leve etter kjærleik, oppriktigheit og lydighet, overfor Gud (Kierkegaard, 2006: 138 og 196). Men maktar ikkje mennesket dette, vil det ende i fortvilning, noko som impliserer å vere i konflikt med seg sjølv. Ein kan forstå dette som ei form for åndeleg sjukdom og ulykkeleg tilvære (Nygård, 2009: 3-4), noko som eg i analysen vil knyte opp mot omgrepet eksistensiell angst.

Denne forståinga av sjølvvet blir relevant for Peer og hans eige søk etter eit sjølv. Når Knappestøperen i femte akt skal hente Peers sjel for å støype den om, seier han til Peer: «Å være seg selv, er: seg selv å døde [...] å møte med Mesters mening til uthengsskilt» (Ibsen, 2005: 157). Peer svarer med at han aldri fekk vite kva Mesters/Guds meining var, noko Knappestøperen presiserer at han må vite (ibid.). Kva som ligg i å leve etter Guds meining er med andre ord ikkje bestemt på førehand, men noko som mennesket sjølv må finne ut av. Som Nygård skriv er dette eit sentralt aspekt ved Kierkegaards filosofi (Nygård, 2009: 4). I analysedelen vil eg bygge vidare på Øivind Nygårds analysar når eg tar for meg Kierkegaards filosofi i *Peer Gynt*, men overført til Mairowitz' og Moens teikneserieadaptasjon.

Når det kjem til teikneserieversjonar av *Peer Gynt* nemnar Rees i *Ibsen's Peer Gynt and the Production of Meaning* tre kjente fortolkingar: I løpet av 1960-talet publiserte Per Opøien og Arne Øverland ein serie med daglege teikneseriestriper i kjente norske avisar, på 1990-talet ga Steffen Kverneland ut ein serie av teikneseriebøker kalla *Amputerte klassikere*, og i 2006 ga Ola A. Hegdal ut fleire tolkingar av dramaet samla i teikneserieboka *Ibsens ribsbusker og andre litterariteter* (Rees, 2014: 62). Alle desse verka har ei parodisk tilnærming til tematikk og handling i det originale verket, noko som kvalifiserer dei til appropriasjonar framfor adaptasjonar. Mairowitz' og Moens teikneserie blir derimot best forstått som ein adaptasjon, da teikneserien ligg relativt tett på det originale verket. Det er svært få endringar av den originale teksten, men den er korta ned slik at omtrent 25 % av den originale tekstmengda er bevart (Rees, 2015: 24). Denne teikneserien kom ut same året som Rees' bok vart gjeve ut, og fekk difor ikkje sikra seg ein omtale i boka. Det har ikkje vorte publisert mykje om teksten enno, men to tidsskriftsartiklar ser eg likevel som viktig å nemne: Ellen Rees' «Henrik Ibsen som tegneseriefigur – Fra Sfinksen til Dovregubben» (2015) handlar om korleis teikneserien



portretterer Ibsen som karakteren Dovregubben, og Sofija Christensens og Per Esben Myren-Svelstads «“Akin to *Peer Gynt*” – Remolding Peer in Adaptation» er ein artikkel under publisering<sup>1</sup>, som tar for seg korleis teikneserien tematiserer ei postmoderne, performativ identitetsforståing. I analysen vil eg fokusere på Christensens og Myren-Svelstads artikkel, da eg ser den som mest relevant for mi oppgåve.

## 4.0 Analyse av *Peer Gynt* som teikneserieadaptasjon

### 4.1 Fantasi og verkelegheit

I første del av analysen vil eg ta for meg korleis teikneserien tematiserer identitet knytt til forholdet mellom fantasi og verkelegheit. Vi forstår gjerne fantasien som det mentale inni oss, det kjenslemessige og kreative, som skil seg frå verkelegheita som er det objektive og sanne. For Kierkegaard er fantasien i utgangspunktet noko positivt. Det gjer at sjølvet ikkje er ein lukka storleik, men kan ta stilling til meir enn berre det nærverande og seg sjølv (Kierkegaard, sitert i Nygård, 2009: 35). Faren er om mennesket spring seg vill i fantasien, noko vi skal sjå nærmare på i tilknytning til Peers forteljingar og opplevingar.

Hos Mairowitz og Moen blir forholdet mellom fantasi og verkelegheit først og fremst blir uttrykt gjennom bildebruk. Teiknestilen kan kort skildrast som utprega realistisk, både bakgrunn og personar, noko som i følge teoretikaren Scott McCloud er gunstig om artisten vil vektlegge skjønnheit og kompleksitet ved den fysiske verda (1993: 41). Moens teikningar er nettopp vakre og mangfaldige illustrasjonar, som krevjar at lesaren må studere kvart bilde nøye for å finne detaljar som kan gje ny mening til lesinga. Vekslinga mellom fargebruk og svart-kvitt er påfallande. Teikneserien opnar med ei scene kor Peer fortel om Bukkerittet illustrert i klare fargar, og så snart scena skifter til Aases innvendingar mot forteljinga hans, blir fargane erstatta med dulle gråtonar. Ein kan forstå denne vekslinga mellom fargar og gråtonar som ei veksling mellom Peers fantasi og verkelegheit.

Denne fargevekslinga er ein fordel ved teikneserien som medium, og som ikkje er mogleg å gjennomføre i teatermediet, da vår synlege verkelegheit naturleg ikkje kan presenterast i

---

<sup>1</sup>Analysen i denne fagfelleverderte artikkelen vart lagt fram av forfattarane på Ibsenkonferansen på Skien 5-8. september 2018. Sjølve artikkelen er venta publisert i 2020 i tidsskriftet *The European Journal of Scandinavian Studies* (EJSS). Min bruk av denne teksten som referanse i oppgåva er gjort med godkjenning frå min rettleiar, og vidare sidetalsvising er til pre-print-versjonen av artikkelen.

svart-kvitt. Derimot innehar dagens filmmedium teknikkar som kan skape fantasifulle uttrykk noko likt teikneserien. Men som Hans-Christian Christiansen peikar på, er det likevel noko særeige med teikneseriens uttrykksmåte: medan den filmatiske fiksjonen ofte blir knytt til verkelegheitsrelasjonen ved mediet, blir teikneseriens fiksjonsdanning knytt til den grafiske karakteren ved mediet, noko som gjev ein langt større grad av «fantasmatisk frihed» (Christiansen, 2001: 67). Teikneserien er altså ein sjanger som gjev større moglegheit til særeigne, fantasifulle og kunstnariske framstillingar, noko som skil teikneserien frå både teater- og filmmediet. Når teikneserien kan skilje mellom fargar og svart-kvitt på denne måten, er dette eit av mange eksempel på korleis eit så fantasiprega, og ikkje-realistisk drama som *Peer Gynt*, kan ha ein spesiell fordel av å bli adaptert til teikneseriemediet.

Christensen og Myren-Svelstad skriv at når Peer tar rolla som historieforteljar, slik som i opningsscena, blir dette Peers måte å adaptere tidlegare forteljingar på, og ut i frå dette, skape sin eigen identitet (kommande: 5). Måten Mairowitz og Moen har valt å framstille Peers historieforteljing forsterkar dette. Opningsscena er ulik Ibsens originale versjon kor handlinga startar med Åses replikk «Peer, du lyver!», påfølgande Peers og Åses diskusjon om sannferdigheita ved Peers Bukkeritt-forteljing (Ibsen, 2005: 7). Med ein gong blir det tydeleggjort at Peers forteljing ikkje hans eigen, men ei gamal eventyrforteljing som Åse fortalte han som liten. Peers karakter får med dette redusert truverdighet hos lesaren. I Mairowitz' og Moens versjon, som byrjar in medias res i Peers forteljing, gjev dette Peers karakter større autoritet. Christensen og Myren-Svelstad knyter Mairowitz' og Moens alternative handlingsforløp opp mot omgrepet performativitet, i tydinga av at språk, handling og framstilling, former eins identitet (kommande: 6). For Peer blir hans handling som forteljar, ein del av hans identitet, og ein identitet som er formbar (ibid.). Dette høver seg altså med den postmoderne oppfatninga av ein ikkje-fastsett identitet.



Fig. 1 (Maiowitz og Moen, 2014: 5).

Når Peer sit over bukken og held kniven klar, illustrerer dette Peers sjølvpresentasjon som ein sterk og heroisk jeger (Christensen og Myren-Svelstad, kommande: 5). Den verbale teksten blir presentert i bildetekstar (captions), tekstboksar som ofte er skilt frå resten av ruta, men som i Fig. 1 er spreidd over heile ruta. Christensen og Myren-Svelstad skildrar denne kombinasjonen mellom bilde og verbaltekst ved bruk av McClouds omgrep additiv, kor bilda utdjupar orda (ibid.). Bildetekst kan brukast til å spesifisere at teksten ikkje er lokalisert til ein person som talar, men er forteljande tekst som kommenterer kva som skjer i rutene (Kukkonen, 2011: 168). Bildetekstane i Fig. 1 byrjar med skildringar som kan minne om ein heterodiegetisk forteljar, som svarer til ei forteljarstemme lokalisert utanfor forteljinga (ibid.: 39). Ein kan få inntrykk av ein nøytral forteljar som formidlar ei objektiv forteljning. Nedst i høgre hjørne av ruta tar bildeteksten opp «eg-forma», noko som tilseier eit skifte til ein homodiegetisk forteljarstemme, det vil seie ein forteljarstemme lokalisert inni ein av karakterane i forteljinga (ibid.). Det blir tydeleggjort at det er Peer som eig stemmen, men i

form av å vere bildetekst gjev det framleis Peer ein autoritet som «eigaren» av forteljarstemma. På denne måten underbygger formspråket Peers framstilling av seg sjølv, som ein truverdig og objektiv forteljar.

Å fjerne Åse frå byrjinga, kan først forvirre lesaren som ut i frå kunnskap om det originale verket, forventar at hennar replikk skal vere starten på forteljinga. Når replikken så blir innført på tredje side, vil dette tilfredsstillende forventningane til lesaren (Christensen og Myren-Svelstad, kommande: 6). Ein måte å forstå teikneseriens bruk av Peers Bukkeritt-forteljing er å sjå det som eit metalitterært element, da det handlar om å bevisstgjere lesaren om at Peers forteljing er adaptert (ibid.). Metanarrasjon er eit forteljarteknisk grep som informerer lesaren om at teksten er skapt av ein forteljar, noko som kan svekke autensiteten til sjølve forteljinga (Kukkonen, 2011: 42). Her kan ein nemne at for lesarar som er lite vante med originalteksten vil brotet komme som ei rein overrasking, da både Peers illusjon og lesarens illusjon om Peer, vil bli brote på same tid. På denne måten kan det metanarrative brotet forsterke tematiseringa av skiljet mellom fantasi og verkelegheit.

For Kierkegaard kan som nemnt fantasien vere eit onde om mennesket løper seg bort i den: fantasien ”fører et Menneske saaledes ud i det Uendelige, at det blot fører ham bort fra sig og dermed afholder ham fra at komme tilbage til sig selv” (Kierkegaard, 2006: 147). I *Peer Gynt* blir det klart at fantasien hos Peer er ein måte for han å sleppe unna kvardagen og det ansvaret andre forventar av han. Eit døme på dette er i starten av andre akt av teikneserien når Peer forlét brura Ingrid, og seier til ho: «Djevelen stå i alle kvinner!», og i neste rute ser vi Peer gåande bortover ein landeveg med bildeteksten «Uten én» (Mairowitz og Moen, 2014: 22). Her referer ikkje lengre bildeteksten til Peers historieforteljing overfor andre karakterar, slik som Bukkeritt-forteljinga, men blir eit innsyn i Peers indre tankar og kjensler. Peer blir oppmerksom på Åse og Solveig kjem gåande mot han, og gøymer seg bak ein stein. Han høyrer på Åse fortelje Solveig om Peers vanskelege oppvekst med ein far som drakk og sløste bort alle pengane, og Åse som prøvde å skåne Peer med eventyrforteljingar. Bildeteksten «... Uten én» (Fig. 2) dukkar opp igjen, og det blir tydeleg at Peer referer til Solveig som denne einaste «ikkje-djevelske» kvinna. Men i staden for gjere seg til syne for Åse og Solveig lar han dei gå, og i neste augeblikk held nokre grønne hender framfor auga til Peer (ibid.). I det ein blar om til neste side, er ein rett inne i Peers fargelagte fantasiverd.



Fig. 2 (Mairowitz og Moen, 2014: 25).

I Ibsens *Peer Gynt* er derimot ikkje Peer vitne til Åses og Ingrid's samtale. Det står heller ikkje noko om akkurat korleis Peer møter på Den grønnkledde, da ei ny scene byrjar direkte med at han følgjer etter ho i skogen medan dei samtalar (Ibsen, 2005: 41). Ein kan peike på at motivasjonen for overgangen frå Peers verkelegheitsverd til fantasiverd blir enno tydelegare framstilt i teikneserien. Når teikneserien vel å la Peers møte med Den grønnkledde vere rett etter han høyrer Åse fortelje Solveig om hans vanskelege barndom, blir det tydeleg at i staden for å konfrontere verkelegheita og dei vanskane den bringer med seg, vel han å fjerne seg frå den. Han strekk ei lengtande hand mot Solveig, den einaste kvinna han veit bryr seg om han, men i neste augeblikk dreg Den grønnkledde han inn i fantasiverda. Når ho held dei grønne hendene sine framfor den grå Peer, blir dette eit bilde som konkretiserer at når Peer går inn i si fantasiverd, lukkar han auga, og gjer seg blind for kvar dagsverda.

Kva skjer så med sjølvet til Peer i denne handlinga? I følgje Kierkegaard stiller fantasien seg til kjensler, erkjenning og vilje, og desse kan bli «phantastiske» (2006: 146-147). Dette

inneber at den tilknytninga kjenslene, erkjenninga og vilja har til sjølv, blir oppløyst slik at dei blir verande på eit abstrakt nivå (Nygård, 2009: 36) Utover teikneserien blir vekslinga mellom fargebruk og svart-kvitt vanskelegare å plassere, til dømes i femte akt kor all handling er illustrert i fargar. Dette rokkar med førestillinga om det skarpe skiljet mellom fantasi og objektiv verkelegheit, og ei mogleg tolking er at fantasiverda hos Peer fullstendig har overtatt for verkelegheitsverda, slik at han lever i ei slags indre fantasiverd. Det blir også eit metanarrativt element, for som ved Bukkeritt-forteljinga får det lesaren til å stille spørsmål om pålitelegheita ved Peer som forteljar. Når både tilsynelatande verkelege hendingar og fantasiførestillingar blir framstilt i fargar, blir det desto tydelegare at det er Peers verkelegheit vi er vitne til. Han er den fokaliserande instansen, den sansande (Kukkonen, 2013: 45) gjennom heile forteljinga. Vi ser det Peer ser, eller – vi ser det han vil vi skal sjå? Ved Peers aktive sjølvpresentering og løgnaktige personlegdom, gjer det at vi som lesarar gjennomgåande må stille oss sjølv spørsmål om den verkelegheita teksten fortel oss.

#### 4.2 Eksistensiell angst og tvil

No som vi har sett på korleis teikneserieadaptasjonen tematiserer identitet relatert til fantasi og verkelegheit, vil eg gå nærmare inn på tematikken eksistensiell angst og tvil. Eksistensiell angst er som omgrepet tydar, angst knytt til sjølve eksistensen, og handlar om store spørsmål relatert til tema som døden, meininga med livet, store livsval og ikkje minst det å finne eigen identitet (Thorsen, 2018: 236-237). Nygård knyter Peers fortvilning opp til Kierkegaards omgrep om angst for det gode. I følgje Kierkegaard vil ein som lid av denne typen angst vegre seg for fridom og dermed sanninga (Kierkegaard, 1997: 439). Nygård peikar på at dette er tilfellet med Peer, som tar avstand frå å erkjenne sanninga, da han vel å leve i uvissheit for å sleppe å stille seg til si eigentlege fortvilning (Nygård, 2009: 75). Hos Mairowitz og Moen blir Peers eksistensielle angst spesielt synleggjort gjennom teiknestilen. Det er mykje bruk av krasse, svarte strekar, mørke fargar og skuggar som gjev forteljinga ei utprega dyster og alvorleg stemning. Særleg dei mange antagonistane i stykket blir framstilt som ulike grøsser- eller demonskikkelsar. I denne delen skal eg sjå nærmare på forholdet mellom Peer og nokre av dei mest sentrale antagonistane, og undersøke korleis desse karakterane kan symbolisere Peers eksistensielle angst.

Den første store antagonist Peer møter er Dovregubben, som ytrar det som i ettertida har vorte blant stykkets signaturreplikkar: «mellom menn det heter: 'Mann, vær deg selv!' / Her

inne hos oss mellom trollenes flokk/det heter: 'Troll, vær deg selv – nok!'' (Ibsen, 2005: 44). I teikneserieadaptasjonen blir Dovregubbens replikk forståeleg nok framstående: ordet «Nok.» blir utheva i ei eige snakkeboble, og skriven i store, «trolske» bokstavar (Mairowitz og Moen, 2014: 32). I dette uttrykket formidlar Dovregubben at forskjellen mellom menneske og troll, er at menneska bryr seg om andre, og ser forbi si eiga sjølvopptattheit, medan trolla berre bryr seg om seg sjølve. Troll lever berre etter å følgje eigen vilje og impulsar, noko som er ei adekvat skildring av det inntrykket lesaren allereie har fått av Peers personlegdom. Dette kan vi sjå i samanheng med scena kor Peer overhøyrer Åse og Solveig prate (Fig. 2), og vel å gå inn i fantasien framfor å velje den verkelege Solveig, som hadde vore det kloke valet.

Når Dovregubben krev at Peer må leve etter livsmottoet til trolla for å kunne gifte seg meg Den grønklede, går han med på dette og fleire andre krav om å bli eit troll. Men så fortel Dovregubben: «I venstre øyet/jeg risper deg litt så ser du skjevt;/men alt det du ser tykkes gildt og gjevt» (ibid.: 47; 36). Da bestemmer Peer seg for å flykte. Å rispe i auge vil bli ei permanent, kroppsleg endring, som Peer ikkje kan vedstå seg, i tillegg til ei mental endring kor han vil miste evna til å skilje mellom sant og falskt, og godt og vondt. Sjølv om Peer ut i frå Kierkegaards omgrep om angst for det gode, rømmer frå erkjenninga, vil han likevel ikkje kvitte seg permanent med den. Ein kan peike på at det ligg i Peers karakter å alltid ha alle moglegheiter opne, noko som vitnar om ei form for eksistensiell angst for å ta endelege val som definerer livet.

Men når Peer klarar å flykte frå trolla møter han straks ein ny trugsel: Bøygen. I Mairowitz' og Moens versjon er interaksjonen mellom Peer og Bøygen fordelt utover to ruter som begge dekker ei dobbeltside kvar (Mairowitz og Moen, 2014: 40-43).). Desse type heil- og dobbeltsiderutene blir brukt fleire stadar i løpet av teikneserien. Sjølv om heilside-rutene er innramma og ikkje «blør» ut i sidene slik som ei typisk splashrute (splash panel), kan det gje noko av den same effekten som er å etablere tid, stad og stemning (McCloud, 1993: 103). I Fig. 3 blir Peer svært liten i det skremmande og altoppslukande mørket han er fanga i. Både hos Ibsen og Mairowitz og Moen er Bøygen eit usynleg vesen, men i teikneserien kan vi likevel skimte delar av ein diger slangekropp som omringar Peer og dannar bakgrunnen for heile ruta<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Noko interessant å merke seg er at Bøygen er eit fantasivesen innan norsk folketru, og som ofte blir framstilt som ein kjempe slange som utgjer ei form for motstand eller hindring (Bøyg). Når Mairowitz og Moen vel å framstille Bøygen på denne måten, er det med andre ord ikkje ein rein tilfeldigheit.



Fig. 3 (Mairowitz og Moen, 2014: 40-41).

Dei fleste fortolkarar er samde i at Bøygen representerer noko i Peer sjølv (Nygård, 2009: 61). Daniel Haakonsen skriv at Bøygen er: ”den makt i sinnet som lokker og truer en til å skifte retning, vike unna for vanskelighetene og for tanken på konsekvensene. Bøygen vil hindre en i å fastholde alt som er brytsomt å fastholde i livet, hindre en i å satse på å være én bestemt person” (1990: 152). Ein kan seie at Bøygen er den trolske stemmen inni ein, som forsøker å freiste ein ut eit liv kor ein lever berre for seg sjølv, leda fullstendig av viljen og impulsane sine. Det handlar rett og slett om å bøye unna problema sine. Hos Mairowitz og Moen (Fig. 3) får Peer hale, ein fysisk attributt som eit troll, noko som sjåast som eit symbol på hans indre. Peer har klassiske, kvite snakkebobler som replikkar. Bøygens replikkar er spreidd utover ruta og består av store, svarte snakkebobler, utan hale som peiker til kven replikken kjem frå. Slik snakkebobla er utforma forsterkar dei kjensla av eit udefinert og omringande mørke.

Sjølv om Peer klarer å sleppe unna Bøygen, er dette berre midlertidig. Bøygen held fram å følgje etter Peer på hans reise gjennom forteljinga, og ein kan peike på at Bøygen i



teikneserien blir fysisk realisert som fandenskikkelsen eller som avartar av fandenskikkelsen. Hos Ibsen møter Peer Fanden i eigen person, i femte akt. Fanden er kledd i prestekjortel, og oppgåva hans er å tilverke eit menneske lik ein fotograf tilverkar eit bilde: «Jeg damper, jeg dypper, jeg brenner, jeg renser/med svovl og med lignengde ingredienser,/til billedet kommer som platen skulle give, –/nemlig det der kalles det positive.» (Ibsen, 2005: 162). Hos Ibsen er det ingen direkte kopling mellom Fanden og Bøygen, eller mellom andre antagonistar, noko som derimot er tilfellet hos Mairowitz og Moen. Teikneseriens første møte med Fanden er når Peer er i bryllaupet på Hægstad og fortel gjestane at han ein gong mana Fanden. I Peers forteljing blir Fanden illustrert som ein demonskikkelse med svart hatt, prestekjortel og slangekropp (Mairowitz og Moen, 2014: 18-19). Denne slangekroppen er identisk den slangen som seinare skal omringe Peer når han møter Bøygen. Neste gong vi møter Fanden er på forsidebildet til fjerde akt, når Peer reis utanlands (Fig. 4). Her kan vi sjå Peer som står omtrent midt i ruta, og som dei fleste andre karakterane speidar han mot høgre, inn mot byen. Fanden står i midten av folkemengda, og i staden for den svarte prestekjortelen har han på seg dress. Denne er i ein sterk svartfarge, noko som blir ein tydelig kontrast frå dei gråtona kledda til resten av folka.



Fig. 4 (Mairowitz og Moen, 2014: 60).

Når Mairowitz og Moen lar Bøygen og Fanden bli framstilt som fleire versjonar av same karakter, og i tillegg lar denne skikkelsen følge Peer gjennom forteljinga, blir det tydelegare at Bøygen/Fanden-skikkelsen er noko Peer aldri kan klare å rømme frå. Slik Nygård tolkar Kierkegaard vil eit menneske med angst for det gode, gjere alt det kan for å halde «samvittighetens sannhetserkjennelse» på avstand. Likevel ber ein alltid samvitets stemme med seg, noko Peer forsøker å ignorere gjennom sitt travle liv (Nygård, 2009: 75-76). I teikneserien kan Bøygen/Fanden-skikkelsen vere denne indre stemmen eller erkjenninga, som Peer søker å reise vekk frå, og som Fig. 4 viser, verkar det som at Peer ikkje er bevisst på at han blir forfølgd. Fig. 5 viser tydelegare den skremmande framtoninga til Fanden. Han har eit ubehageleg smil om munnen, og dei lysande auga er vendt rett fram, slik at blikket hans «møter» lesarens.

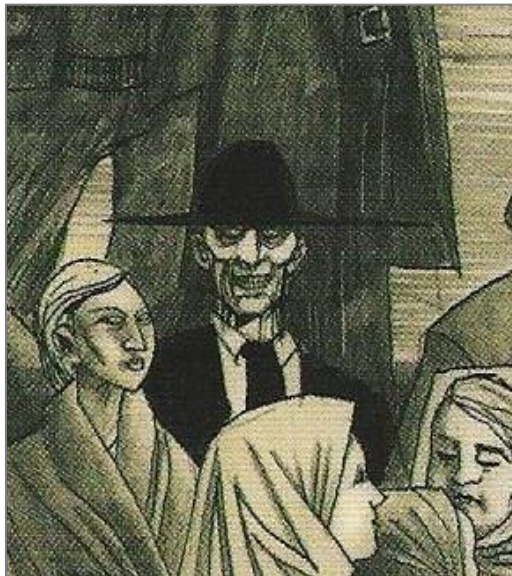


Fig. 5 (Mairowitz og Moen, 2014: 60).

Som ved Peers historieforteljing, kan vi også her snakke om eit metanarrativt element (Kukkonen, 2011: 42), da Fanden vender seg direkte til lesaren. Dette blir ein måte for forteljinga å søke utover teksten, og stille lesaren med det same ubehagelege spørsmålet som Peer får: er du verkeleg deg sjølv? Dette metanarrative grepet blir tatt opp igjen heilt i slutten av *Peer Gynt* når Peer blir foreint igjen med Solveig og han spør ho: «Hvor var jeg, som meg selv, som den hele, den sanne?/Hvor var jeg, med Guds stempel på min panne?», og Solveig svarar: «I min tro, i mitt håp og i min kjærlyghet» (Ibsen, 2005: 176). Gjennom Solveigs kristne tru og absolutte kjærleik, blir Peer redda frå dauden.

I følge Knappestøperens siste ord er likevel Peers framtid usikker fordi han enno ikkje har bevist at han har eit sjølv: «Vi treffes på siste korsveien, Peer; og så får vi se om –; jeg sier ikke mer» (Ibsen, 2005: 176). Hos Mairowitz og Moen er figurert Knappestøperen i ei midtstilt rute aleine på ei kvit side (2014: 123). Han har ansiktet og blikket vendt framover «mot lesaren», likt Fandens posisjon i Fig. 4/5, og skapar difor ein liknande metanarrativ effekt. Med dette grepet blir det tydeleggjort at det grunnleggande spørsmålet står att – enno er det verken blitt klargjort for lesaren eller for Peer kva det ligg i å vere seg sjølv, fullt og heilt. Solveig ofrar sin tvil for den kristne trua, noko som for Kierkegaard er innfatta med å vere seg sjølv og dermed sleppe fortvilninga (Nygård, 2009: 65-66). Men er ein seg sjølv når ein ikkje lengre søker å finne seg sjølv, og når ein ikkje lengre tviler? Er det tilfredsstillande å leve i tryggleik, utan å stille spørsmål om våre oppfatningar eigentleg er sanne? Slik avsluttar teikneserien med nok ein gang å knyte Peers eksistensielle angst og fortvilning inn i ei postmoderne verkelegheitsoppfatning, og våre grunnleggande spørsmål om identitet og sanning.

## 5.0 Avslutning

Gjennom denne oppgåva har eg sett på korleis Mairowitz' og Moens teikneserieadaptasjon av *Peer Gynt* tematiserer identitet og oppfatninga om sjølv. Som Rees peikar på er *Peer Gynt* ein tekst som resonnerer godt med vår postmoderne verkelegheit, fordi den stiller spørsmål om ein satt og stabil identitet (Rees, 2014: 9). Den postmoderne identitetsoppfatninga skil seg på fleire område frå Kierkegaards oppfatning om å ha eit sjølv, noko som inneber ei stabil eining, samanfallande med den kristne tru (Kierkegaard, 2006: 138 og 196). I oppgåva har eg fokusert på korleis teikneserien tematiserer dette aspektet ved identitet knytt opp til fantasi og verkelegheit, og eksistensiell angst og tvil.

I første omgang såg eg på korleis verkelegheitsflukt er ein sentral del av Peers identitet, noko som særleg blir tydeleggjort i vekslinga mellom fargar og svart-kvitt. Dette grepet tematiserer korleis Peer skaper sin eigen identitet gjennom å leve seg inn i fantasien. Som i den fiktive Bukkeritt-forteljinga viser, går Peer aktivt inn for å skape ei bestemt oppfatning av eigen identitet hos andre. I scena med Peers møte med Den grønklede brukar han fantasien som eit fluktmiddel for å unngå å måtte ta stilling til det vanskelege i livet. Vidare såg eg på korleis Peers flukt frå verkelegheita kan relaterast til ein form for eksistensiell angst, kor han rømmer unna problem som eigentleg har rot i hans indre tvil og redsel. I teikneserien blir

Peers eksistensielle angst portrettert som fantasiskikkelsar, og får ein skremmande effekt gjennom teiknestilen og måten dei blir posisjonert i forhold til Peer. Bøygen er usynleg, og blir objektivisert som Peers indre angst og tilbøyelegheit til å vike unna det vanskelege i livet. I scena med Fanden blir det tydeleggjort korleis Peer ikkje kan sleppe unna angsten. Her vender Fanden vender seg direkte til lesaren, og får lesaren til å relatere seg til Peers verkelegheit og hans eksistensielle utfordringar.

I oppgåva har eg fokusert på korleis det komplekse samspelet mellom illustrasjonar og verbaltekst i Mairowitz' og Moens teikneserie, tematiserer den postmoderne idéen om ein sjølvskapt, splitta identitet, og tvilen rundt våre oppfatningar av identitet og sanning. Adaptasjonen deira viser korleis *Peer Gynt*, som er ein utprega fantasifull og fleirtydig dramatekst, har stort potensial av å bli fortolka i teikneseriemediet. Slik posisjonerer den seg som eit viktig bidrag i ein stadig pågåande meiningsproduksjon rundt *Peer Gynt*.

## 6.0 Litteratur

- Brandes, Georg (1967). ”Peer Gynt”. I: Otto Hageberg: *Omkring "Peer Gynt". En antologi*. Oslo: Gyldendal.
- Bøyg (u.å.). Bokmålsordboka og Nynorskordboka. Henta 01.12.2018 frå <https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>.
- Christensen, Sofija & Myren-Svelstad, Per Esben (under publisering, venta til 2020). “Akin to *Peer Gynt*” – Remolding Peer in Adaptation. Kjem i *European Journal of Scandinavian Studies*.
- Christiansen, Hans-Christian (2001). *Tegneseriens æstetik*. København: Museum Tusulanums Forlag
- Claudi, Mads B. (2013). *Litteraturteori*. Oslo: Vigmostad & Bjørke.
- Haakonsen, Daniel (1990). Etterord. I: Henrik Ibsen: *Peer Gynt* (2. utgåve). Oslo: Gyldendal.
- Hutcheon, Linda og O’Flynn, Siobhan (2013). *A Theory of Adaption* (2. utgåve). New York: Routledge.
- Ibsen, Henrik (2005). *Peer Gynt – Et dramatisk dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Jones, William B. (2011). *Classics Illustrated – A Cultural History* (2. utgåve). New York: McFarland & Company Ink Publishers.
- Kierkegaard, Søren (1997). Begrebet Angest. I: Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Anne Mette Hansen og Johnny Kondrup (Red.), *Søren Kierkegaards skrifter 4*. København: Gads Forlag.
- Kierkegaard, Søren (2006). Sygdommen til Døden. I: Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Anne Mette Hansen og Johnny Kondrup (Red.), *Søren Kierkegaards skrifter 11*. København: Gads Forlag.
- Kristeva, Julia (1991). Ordet, dialogen og romanen. I: Toril Moi (Red.), *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell.
- Kukkonen, Karin (2013). *Studying Comics and Graphic Novels*. New York: John Wiley & Sons Inc.
- Martinsen, Vegard (2005). Filosofi: en innføring. Henta frå <https://filosofi.no/eksistensialismen/>.
- McCloud, Scott (1993). *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: HarperCollins.
- Nygård, Øivind (2009). *Peer som fortvilet – Ibsens Peer Gynt fortolket i lys av Kierkegaards Sygdommen til Døden*. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Bergen). Henta frå <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/3561/56492834.pdf;sequence=1>

Rees, Ellen (2014). *Ibsen's Peer Gynt and the Production of Meaning*. Oslo: Akademika.

Rees, Ellen (2015). Henrik Ibsen som tegneseriefigur – Fra Sfinksen til Dovregubben. *Kunst og kultur*, 98(1), 14-27.

Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. London og New York: Routledge.

Thorsen, Rolf (2018). Å, hvordan skal dette gå – en undring omkring bekymringens etikk. *Tidsskrift for omsorgsforskning*, 4(3), 233-240.