

Knut Brynhildsvoll
Universitetet i Oslo

Peer Gynt – en pikaresk tekst? Motivanalytiske streiftog gjennom en noksagts livsførsel

Peer Gynt – a picaresque text?

The term picaresque is usually limited to narrative forms of expression, prose fiction and novels. New research has, however, shown that the designation is far more heterogeneous and includes certain kinds of poetry, comedy, and opera libretti. If the picaresque genre is defined in terms of common contents, topics and motifs, it comprises the drama and the theatre as well. It is significant that *Lazarillo de Tormes* (1554), the first picaresque novel in Spain, already contains dramatic scenes and passages of dialogue. This extended and hybrid genre understanding of picaresque narrative legitimizes this essay's approach, focusing on individual, thematic and formal elements which link the plot of *Peer Gynt* to the main features of picaresque literature.

Key words: picaro, episodic structure, disguise, travesty, the polyphonic self

Nøkkelord: pikaro, episodisk struktur, forkledninger, travesti, det polyfone selvet

1. Dramatisk vs. episk tekstur

Mens Ibsen lenge slet med en episk versjon av Brand før han måtte skrinlegge prosjektet, finnes det ingen episke utkast til *Peer Gynt*. Ikke desto mindre oppviser dette stykket mange narrative trekk som gjør det til en forløper for det episke teater. Den narrative andelen kommer bl.a. til uttrykk i Peers mange tilbakeblikk, der han som i scenene fra Marokkokysten beretter om sitt omskiftelige liv i Amerika og hvor han på denne måten bidrar til å tette de biografiske hullene i sin livshistorie mellom 3. og 4. akt, der riktignok fortellerens informasjonsmonopol gjør at det kan være så som så med troverdigheten i det han forteller. Et kriterium på Peers forhold til sannheten finner man allerede i de innledende sekvensene der han overtar en annens fortellinger og utgir dem for sine egne. Det er i de mange monologene at Peers fortellertalent får utfolde seg, der hvor virkeligheten må vike for imaginære forestillinger om luftige reiser til det engelske hoff og til himmelrikets port. Særlig tydelig trer det narratives dominans frem der Peer henfaller til drøm-

mer, visjoner eller refleksjoner. Under slike omstendigheter går dialogpartneren tapt eller han gjenoppstår i form av imaginære figurer, som eksempelvis prinsen av England eller selveste St. Peter. Alt etter om husmanns- eller kakseperspektivet dominerer, vil denne figuren være en projeksjon av konge- og keiserforestillingene eller av regent- og herskerattityder. Under sin deklasserte oppvekst er hans bevissthetshorisont preget av forestillingen om å ha sitt opphav i dølsk adel, noe som uavlatelig mobiliserer tanken om å gjenreise den tapte slektsstatus: «Peer Gynt, af stort est du kommen, / og til stort skalst du vorde en- gang» (Ibsen 1906: 196). Peers eksistens i de tre første aktene bærer preg av å finne sted i det eksistensielle vakuum mellom «stort» og «stort», der han kompenserer for statustapet ved å flykte inn i fiktive verdener, som i korte intervaller tilfredsstiller hans ambisjoner før en ublid virkelighet innhenter ham igjen.

Den Peer vi møter i de tre første aktene er en virkelighetsflyktning som etablerer sitt jeg i en vekslende følge av selvbedrag og illusjoner, som desavuerer kravet om subjektkonstans. Det kan derfor fortone seg nokså merkverdig at den Peer vi møter i gjenfortellingene av hans meritter i Amerika, er en skikkelse som ikke lenger drømmer sitt liv, men en som konsekvent omsetter det i handling. Den amerikanske Peer er en *self-made man* som ved kløkt og en ikke alltid like hederlig business-praksis har skapt seg et finansimperium *ex nihilo*. Ventetiden er over; han har forstått «å gjøre» det han tidligere bare har «tenkt, ønsket og villet», men stadig utsatt til fordel for mer lettvinde imaginasjoner. Det er et stort gap mellom den Peer som lever av å annektere andres livshistorier og den som i Amerikascenene etablerer en egeneksistens basert på å være *self-made*.

I begynnelsen av 4. akt møter man derfor en mann som har realisert ønsket om å gjenreise den gyntske slektsarven. Som *nouveau riche* har Peer på godt og ondt trådt i sporene til sin far Jon Gynt. Han omgir seg som ham med en skare av datidens *jet set* som bare har fore å utnytte hans gjestfrihet og tilrane seg hans eiendeler. Den verdensvante kakseattityden er ham til liten nytte. Som sin far blir han et offer for sine imperiale holdninger som ikke lar ham gjennomskue kaprernes bedragerske hensikter. Med samme ødselhet som sitt fedrene opphav forskusler Peer den nyervervede rikdommen og står med ett alene igjen i ugjestmilde omgivelser, en Gynt ribbet for mynt, men ennå ikke helt raka fant¹, for selv om imperiet med skuten er gått tapt, bærer han fremdeles i sin pung en restkapital som gir grunnlag for stadig nye fremtidsvisjoner. Sålenge pungen er i behold, er de imaginære potensene i Peers bevissthet intakte. Når han gir seg fantasien i vold, bobler det frem fabler og episke utopier som holder liv i forestillingene om fornyet avansement blant de mektige og kondisjonerte. Først etter at Anitra i et overrumplingsangrep

¹ Fremdeles har han noen resurser i bakhånden: «– Tvi, jeg er plukket slemt; / nå, lidt har jeg rigtignok ibaghånden gemt; / jeg har noget i Amerika, noget i lommen; /er altså ikke helt på fantestien kommen –» (251).

fravrister ham pungen og dermed foretar en symbolsk kastrasjon, fratas Peer den kreative fremdriften som hittil har holdt liv i hans projeksjoner. Peers videre reise gjennom 4.akts stasjoner er langt på vei en variert gjentakelse av scener fra 1. og 2. akt (jf. Brynhildsvoll 2006: 11f), som kulminerer i de groteske scenariene fra dårehusets inverterte bevissthetsverden, der Peer mener å dra kjensel på Dovreverdenens folkloristiske personale, som han denne gang ikke unnslipper. Her gjennomføres nå kroningsseremonien som i 2. akt ble forhindret ved Peers flukt fra Dovregubbens hall, og dermed er det grunn til å konkludere med at Peers globale oddysé har nådd sitt endelige mål.

Når Ibsen lar ham dukke opp igjen som aldrende mann i en 5. akt, der forskjellige utsendinger gjør krav på hans kadaver, dreier det seg genremessig sett om et metafysisk etterspill, der Peer drives fra skanse til skanse av transcendent instanser som bebreider ham hans inautentiske væremåte. Det ligger i stykkets logikk at det hele munner ut i Peers sluttendelige erkjennelse av at han på sin lange livsreise har kreert så mange roller at han til slutt fremstår som «ingen». Anna-Riitta Tunturi drøfter spørsmålet om pikaroen overhodet har et eget jeg eller om hans væremåte ikke heller representerer en slags form for eksistensielt selvfravær. Hun påberoper seg Friedrich Dieckmann, som mener at pikaroen ikke har et selv og at han derfor «(bietet) den Anblick vollendet Selbstlosigkeit» (Dieckmann 1967: 915). Bare ved Solveigs pinsemorgens intervensjon reddes Peer foreløpig fra å «få snedyngen over seg kavet» (301) slik det vederfares andre av Ibsens dramatis personae.

2. Episodisk fremdrift og stasjonsdramaet

Under hele den stasjonære fremdriften – og ganske spesielt i snittpunktet mellom de enkelte scenefølgene – trer Peer ofte ut av sin rolle og kommenterer sitt identitetsskifte. Slike illusjonsbrudd er en videreføring av den romantiske ironi og en antipasjon av det episke teaters fremmedgjøringseffekter. Ved slike distanseringer peker Peer på seg selv eller situasjonen, som derved pensles over fra et dialogisk til et monologisk kommunikasjonsnivå. Ved siden av disse og de øvrige monologisk fremførte sekvensene kommer stykkets episke karakter i stand ved måten enkeltscenene knyttes sammen til en episk-dramatisk vev på. Stykket er antiaristotelisk etter hele sitt opplegg; tidens, stedets og handlingens enhet er erstattet av en enhet der figuren Peer Gynt er bærebjelken i en episk-dramatisk konstruksjon som holdes sammen av en sammenhengende tematisk drøftelse av divergente subjektoppfatninger. «The (picaresque) novel is loosely episodic, strung together like a freight train and *apparently* with no other common link than the hero» (Guillén 1971: 84). Det samme understreker Anna-Riitta Tunturi som fremhever at alle figurene rundt omkring pikaroen er representanter for sosiale sjikt

og utelukkende er konsipert med henblikk på ham/henne: «In einem klassischen pikaresken Roman wird nichts um seiner selbst willen erzählt; der Mittelpunkt ist der zwiespältige Protagonist» (Tunturi 2005: 43). Da «Charaktere und Handlung» ifølge Franz Stanzel er «grunnsstansene» som både episk og dramatisk diktning er tuftet på» (Stanzel 1964: 63), kommer det ved genreforståelsen an på hvilke typologiske karaktertrekk man vektlegger som dominante i helheten.

Det som ved første øyekast slår en, er at den statiske sceneinndelingen er erstattet av en dynamisk progresjonsform som viser Peers vekslende livssituasjoner i en raskt fluktuerende kjede av stasjonære opptrinn, som ikke først og fremst er logisk, men tematisk knyttet til hverandre. Dette er et romantisk konsept, som ble fulgt opp av August Strindberg i hans drømmespill, der scenefølgen er av filmatisk karakter, noe som har foranlediget senere forskning til å introdusere betegnelsen «stasjonsdramaer»². Strindberg gjelder som opphavsmannen til dette fremstillingskonseptet og dermed til det ekspresjonistiske jeg-drama, men han er ikke den eneste fødselshjelperen. Det er gode grunner til å hevde at Ibsen på et langt tidligere tidspunkt lanserte denne fremstillingsformen, og ikke uten grunn ble *Peer Gynt* omfattet med en enorm interesse av den ekspresjonistiske generasjon, noe som bl.a. finner sitt uttrykk i det store antall oppsetninger av nettopp dette stykket i mellomkrigstiden.

3. Narrativ typologi

Før jeg går nærmere inn på hvilke episke tradisjoner *Peer Gynt* tydeligst knytter an til, er det nødvendig med en liten ekskurs i tidlig narrativ typologi. En av pionerene innen denne forskningsretning er Edwin Muir, som i sin bok *The Structure of the Novel* (1928) introduserte tre hovedkategorier av episke tekster som han kalte novel of character, dramatic novel og chronological. Ingen av disse kategoriene er spesielt anvendelige som innfallsvinkler til den episke *Peer Gynt*. På grunn av Peer-skikkelsens dominante plass i helheten, ville en relatering til den første kategori være tenkelig, spesielt med henblikk på at denne romantypes protagonister

² I forbindelse med Max Reinhardts oppsetning av Et drømmespil på Deutsches Theater i Berlin i 1921 pekte Paul Fechter på dette stasjonskonseptet; «han (M.R.) bygger mot en bakgrunn av nattlig mørke opp en virkelig verden med lys, der bilde på bilde vokser frem (av mørket)», i: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 14. desember 1921. Fritz Engel understreker i sin anmeldelse den filmatisk relaterte scenefølgen i Reinhardts oppsetning; «Takket være lysregien kunne dramaet spilles i et tempo som man ellers bare finner i filmatiseringer», i: *Berliner Tageblatt*, 14. desember 1921. Bernhard Diebold skriver under henvisning til Strindberg at «de ekspresjonistiske dramatikerne stykker opp jeget i en billedrekke og kaller panoramaet [...] en 'pasjon' i så og så mange stasjoner». I kapitlet «Jegets stasjoner» utdypet han denne dramatiske fremstillingsteknikken (Diebold (1928: 292, 306 ff).

viser liten tilbøyelighet til i løpet av handlingen å forandre eller utvikle seg. Det som vanskeliggjør dette, er at de fleste versjoner av denne romantype opererer med figurer og innhold som tjener til å formidle et kritisk tidsbilde via aktører som i motsetning til *Peer Gynt* er innbundet i et sosialt miljø. Heller ikke kategorien *dramatic novel* er egnet til å tjene som typologisk markør for de episke strukturene i *Peer Gynt*. Selve betegnelsen kan virke noe misvisende. Den betegner ikke kombinasjonen av dramatiske og narrative enheter, men en romantype der «karakterene lever i en lukket, strikt begrenset verden», der «perspektivet er rettet mot hendelsenes umiddelbare omkrets» (Muir 1928: 65). For romaner som fremstiller historieførløpet i hele dets «episke bredde» bruker Muir betegnelsen «chronical». Såfremt den enkeltes liv er innordnet i et «omfattende tidsperspektiv som strukturerer figurenes indre og ytre erfaringer gjennom historieførløpets bølgegang» (Ibid.), er denne kategorien i sin temporale oppbygning kompatibel med den narrative bredde i *Peer Gynt*.

Likevel er ingen av disse kategoriene i sin rendyrkede form egnet til å tjene som parametre for den narrative struktur i *Peer Gynt*. En videreføring av Muirs teorier finner man i Wolfgang Kayser's romanstudier. Kayser bygger opp sin begrepstriade i nær tilknytning til sin forgjenger, men hans typologiske forståelse avviker til tross for tallrike overlappinger på en del avgjørende punkter. Når Kayser opererer med betegnelsene «Handlungsroman», «Figurenroman» og «Raumroman» legger han seg riktignok tett opp til Muir, men tillempningene av kategoriene på et konkret tekstmateriale viser at det forekommer til dels betydelige sprik i vurderingene. Som i mange av sine dramaer har Ibsen fremhevet hovedpersonene ved å oppkalle stykkene etter dem. Med denne sterke fokuseringen på en av stykkenes figurer ville det være nærliggende å formidle de narrative elementene i *Peer Gynt* i tilknytning til Kayser's kategori figurroman. Dette viser seg imidlertid problematisk da Kayser knytter denne kategorien ensidig til dannelses- og utviklingsromanen.

Nyere romanforskning har vist at ingen av de foreslåtte typologiene kan gjøre krav på å være absolutte i den forstand at de tar opp i seg alle de egenskaper og hele det mangfold et litterært verk omfatter. Da det ikke finnes noen vanntette skott mellom de ulike romantypene, kan man i det hele tatt stille spørsmålsteget ved hvor formålstjenlig det har vært å ville kategorisere dem etter temporale, spatiale, kausale, innholdsmessige og andre kriterier. Jeg har ikke desto mindre valgt å forholde meg til en kategoriseringspraksis som var utbredt til langt ut i etterkrigstiden før fokuseringen på moderne klassikere satte nye aksenter innen utforskningen av romantypologiske konsepter.

Jeg har oppholdt meg så vidt utførlig ved narrative kategoriseringer fordi man innenfor dette forskningsfeltet fattet fornyet interesse for en episk tradisjon som lar seg bruke til å kaste nytt lys over det episke som inherent bestanddel av *Peer Gynt*. Wolfgang Kayser har beskrevet denne teksttypen under kategorien «Raum-

roman». Derunder forstår han en narrativ teksttype som «fordeler handlingen på et mangfold av skueplasser, der enkelthendelsene har en selvstendig status som episoder» (Kayser 1955: 67). Prototypen på denne fortellekategorien er den pikareske romanen, som er et slags episk motstykke til stasjonsdramaet. Strukturdannende for begge kategorier er en hovedperson, en pikaro, som loses gjennom et i prinsippet ubegrenset antall scener eller episoder³, som bringer ham i kontakt med personer fra alle sosiale sjikt og derved tilfører ham en kontinuerlig akkumulasjon av livserfaring, uten at denne progredierende tilveksten i tilegnelsen av verden nødvendigvis nedfeller seg i en tilsvarende tilvekst i kløkt og innsikt hos pikaroen selv. Ettersom det er episodene som strukturerer en pikaresk roman, er det opp til forfatteren om disse distribueres i en videre global eller en smalere lokal kontekst. Hovedsaken er at pikaroen på sin vei gjennom teksten gjennomløper raskt vekslende episoder, som danner knutepunktene i den episk-pikareske veven. Fra sin første fremvekst i det anonyme spanske verket *Lazarillo de Tormes* har den pikareske romanen gjennomgått en videreutvikling som nærmer den til «figurromanen», en kategori som ifølge Wolfgang Kayser har fått sin paradigmatiske utforming i Cervantes' *Don Quijote*⁴. Som eksempler på denne tiltagende differensieringen og typologiske utvidelsen av den pikareske genren nevnes verk som Grimmehausens *Simplizissimus*, Le Sages *Gil Blas*, Fieldings *Tom Jones*, Smolletts *Roderick Random*, Defoes *Moll Flanders* og fra nyere tid Thomas Manns *Felix Krull*⁵. Det som taler imot en slik sammenblanding er at den pikareske romans konstitutive episodestruktur truer med å gå tapt dersom episodene nedskrives til å være momenter i en sammenhengende dannelsesprosess, som styres intensjonelt og har en final målsetning. Det er derfor tilrådelig å skjelne mellom pikareske romaner i engere forstand og assimilerte former, der den episodiske strukturen er svekket ved å være underlagt en progresjonsform som er atypisk for den egentlige pikareskromanen. Forholdet mellom genus og species eller mellom generisk

³ Peer er beslektet med pikaroen ved at «there is no part the picaro will not play... He assumes whatever appearance the world forces upon him and this a-personality is typical of the picaresque world, in which appearance and reality constantly mingle, making definition and order disappear» (Miller 1967: 70f).

⁴ Cervantes roman oppfattes som en kontragenre til pikaresken. Den «utfordrer pikaresken ved å innlemme den i, diskutere og evaluere den som del av sin egen fiksjon» (Sletsjøe 1997: 20).

⁵ Det har vært gjort flere forsøk på å sette sammen en kanon over pikareske romaner, men det ligger i kortene at dette byr på vanskeligheter såfremt man går ut over de opprinnelige spanske tekstene og anlegger et diakront perspektiv. Det viser seg ofte at den pikareske genre er like fleksibel som dens pikaroen, dvs. selve genren har en tendens til å tilpasse seg de vekslende litterære konvensjoner og integreres i disse uten at kategorien som sådan blir absorbert og usynliggjort. Et viktig kriterium på en pikaresk tekst er derfor at den inneholder identifiserbare momenter som knytter den til det som er uomtvistelig pikaresk ved et verk. «Så lenge det ikke finnes noe verk som i sin helhet inkorporerer den pikareske genre» (Guillén 1971: 376), er man henvist til å påvise dominante trekk som sannsynliggjør dets opphav i den pikareske fortellertradisjon.

renhet og generisk mangfold har vært heftig diskutert i forskningen rundt det pikareske som genre.

The search for picaresque genre concept has fluctuated between two extremes, which ultimately cancel themselves and each other out: a rigidly historical approach that seeks a genre so pure that no two texts together can verify it, and an ahistorical approach that posits a genre concept so inclusive that its many texts in their diversity invalidate it. Out of all the effort that has been expended in this search, only a handful of critics has managed to transcend, through persuasive synthesis, the historical demands for generic purity on the one hand and the theoretical and practical desire for generic plenitude on the other (Wicks 1989: 36f).

Mye av uenigheten i klassifikasjonsspørsmål bunner i nasjonallitterære tradisjoner slik tilfellet er med hensyn til karakter- eller figurromanen, som defineres ulikt hos Muir og Kayser. Franz Stanzel har satt fingeren på dette:

I (oppfatnings)-avvikene gjenspeiler det seg trolig ikke bare visse forskjeller mellom den engelske og den tyske roman, for eksempel den tyske romans nærmere tilknytning til filosofien, både innholdsmessig og metodisk (hvorved en typebetegnelse som «Raumroman» overhodet blir forståelig), men også mellom diskusjonstemaene og begrepene i den engelske og tyske romanteori (Stanzel 1979: 66).

Ved å innlemme den pikareske genre i kategorien «romroman» understreker Kayser at handlingen i en slik teksttype fordeler seg over stasjoner langs en tidsakse som i *Peer Gynt* strekker seg over et helt livsløp. I dette kontinuum finnes det glidende overganger mellom virkelige og illusjonære scener, der Peers psykiske og fysiske mobilitet dynamiserer fremdriften og gir den en narrativ flyt.

4. Pikaresken – en heterogen kategori

Når man i faglitteraturen snakker om det pikareske, forbinder man som oftest dette begrepet med narrative uttrykksformer, prosafortellinger eller romaner. Forskningen har imidlertid vist at kategorien som sådan er heterogen og omfatter et stort repertoar av uttrykksformer, «nedfelt i verker som f.eks. *Till Eulenspiegel*, Molières *Les Fourberies de Scapin*, Gays *Beggar's Opera*, Villons ballader», men også i «en sosiologisk avhandling om livet i underverdenen eller i bekjennelser fra kriminelle miljøer» (Chandler 1969: 1). Så lenge genren defineres ut fra foretrukne innhold, temaer og motiver, inkluderer den også «dramaet» (Ibid.: 7) og «teatret» (Ibid.: 394). Allerede så tidlig som i *Lazarillo de Tormes* finner man inkludert i det episke substratet dramatiske scener der det gjøres bruk av «dialog, om ikke gjennomgående, så dog i stadig større utstrekning» (Tarr 1969: 19).

Det som kan tale mot en plassering av *Peer Gynt* I den pikareske genren, er at Ibsens stykke ikke i samme grad som pikaresken er hjemmehørende i den realistisk-mimetiske tradisjonen. Riktignok vakte Hans Jacob Nilsens oppsetning av stykket i 1947 berettiget oppsikt, men hans oppfatning av stykkets antiromantiske karakter har i ettertiden ikke fått noen sterk gjennomslagskraft, verken i litteraturforskningen eller i praktisk teaterarbeid. Selv om stykket er gjennomsyret av sosialsatire, er det etter hele sin oppbygning et romantisk verk. I sin bok *The Mirror and the Lamp* henviser Meyer H. Abrams til Platon og fremhever hans mange påpekkelser av «the analogy of the reflector, either the mirror or the water, or else those less perfect simulacra of things that we call shadow» (Abrams 1971: 30). Abrams understreker ved talløse eksempler at gjenspeilingsteorien var dominant helt frem til romantikken da den ble avløst av en teori som likestilte kunsten med en lampe som illuminerer verden innenifra. I *Peer Gynt* finnes det en scene som kan leses som en illustrasjon til bruddet mellom mimetisk og romantisk kunstpraksis. I Peers beretning om bukkerittet skildres det hvorledes han rir inn i sitt eget speilbilde, og i det øyeblikk «bukkk fra luften, bukkk fra bunden, stangedes i samme stunden» (169) splintres vannoverflaten, som fra nå av ikke lenger kan tjene som projeksjonsflate for gjenspeiling av Peers virkelighet. Det trengs nå en lampe som kan belyse den vei han «med Guds stempel på sin pande» (303) er utsett til å følge. Lyset fra den indre lampe er imidlertid for svakt og for det meste helt sluknet slik at Peer mister kontakten med sin *homo interior* (Solveig) og derfor helt til slutt blir værende i «glemselens» modus, der den eksterne livsform er dominant. Ibsen har med fotografisk metaforikk sammenlignet Peers omflakkende tilværelse som pikaro med en sammenhengende rekke av negativer som aldri ved adekvat behandling er blitt fremkalt til positive bilder, befridd fra negativenes skyggeeksistens.

Som litterær figur har Peer Gynt en rekke egenskaper til felles med pikaroen. Betegnelsen pikaro er spansk og betyr noe slikt som «hjelpgutt på kjøkkenet, men som snart kom til å bli assosiert med slyngelaktig opptreden» (Sletsjøe 1997: 4). Grimmelshausen (1894) kalte sin pikaro «Landstörtzer» (landstryker), en betegnelse som i det 18. århundre ble erstattet av «Schelm». På norsk ville dette tilsvare en «skjelm» eller en «skalk» uten at det i denne formen har vunnet innpass i litteraturterminologien. På Peer Gynt passer betegnelsen som fot i hose. Hans mest fremtredende egenskap er at han gjennom størsteparten av stykket kamuflerer seg i et skalkeskjul, hvorfra han harselerer og driver ap med sine medskapninger. Denne skalkeholdningen kommer Peer til gode i situasjoner der det er ham maktpåliggende å skjule sin egentlige identitet og tale med en fremmeds stemme. Det som disponerer Peer for rollen som pikaro, er at han i valget mellom å være seg selv og være seg selv nok slår inn på unnvikelsens vei og alltid innretter seg slik det er mest fordelaktig for ham i øyeblikket. I pikaroens verden er nemlig alt forbundet med alt i en kompleks vev av polariteter der «to attend to only one side of these polarities

while rejecting the other would be to distort the truth, which the picaro knows he must do if he hopes to endure» (Meeker 1974: 92). Det er hans legitimasjon som pikaro at han definerer seg selv ut fra øyeblikkets behov, og som en følge av denne innstillingen «adopts whatever disguises seem appropriate in order to avoid trouble» (Ibid.: 96). Når mor Åse i stykkets innledningsreplikk i tråd med dette karakteriserer sin sønn som en løgner, er det en egenskap han deler med pikaroen for «the picaresque novel is, quite simply, the confession of a liar» (Guillén 1971: 92).

5. Pikaresken og selvets ham-/han-skifter

Den pikareske form er derfor et velegnet mønster til å fremstille en subjektforståelse som er basert på å overleve fra situasjon til situasjon, noe som setter store krav til pikaroens evner som forvandlingskunstner. Som sitt pikareske forbilde er det eneste konsekvente ved Peer hans mangel på konsekvens, noe som forbinder ham med Grimmelshausens *Simplicissimus* som hevder at ingenting i verden er mer konstant enn det omskiftelige. «Hvert møte på hans vei gjennom livet åpner øynene hans for det faktum at alle hendelser lar seg snu til nytte for ham selv. Han begriper at skinn og materiell suksess i livet spiller en langt større rolle enn væren og åndelige bestrebelse» (Daemmerich og Daemmerich 1995: 307). Slik Peer møter verden som pikaro, ser han i den en uendelig rekke av muligheter å velge mellom, og det gjør ham blind for alternativer som vektlegger det varige ved personlighetsdannelsen og det ideal som ligger til grunn for alle permanente personlighetsoppsjoner. Som outsider lever Peer et pikaresk liv som består i «an endless series of roles to be played in response to ever-changing circumstances» (Meeker 1974: 97). Opportunisten Peer gjør ham til en eskapist, «a man of wit rather than of contemplation, a realist rather than an idealist» (Ibid.: 95). Peers virkelighetsans gir seg som oftest utslag i at han i vanskelige situasjoner inngår kompromisser som hjelper ham ut av en momentan forlegenhet. Hva enten dette skjer «gjennom lurendreieri eller annen svindel», sørger Peer som sitt pikareske forbilde for at han alltid «gjennom en klok tilpasning til samfunnet» (Daemmerich og Daemmerich 1995: 307) og det situasjonen forlanger av ham unngår konflikter. Her settes Peers proteusegenskaper stadig vekk på harde prøver. Han gjør det til sin store spesialitet å foreta hamskifter som medfører kontinuerlige «han»-skifter. Som sådan er han i slekt med den «stenfiguren» *Simplicissimus* møter mot slutten av sin livshistorie og som på grunn av sin forvandlingsevne kalles «Baldanders», dvs. «snart en annen eller snart annerledes». Til stor forundring for *Simplicissimus* forvandler figuren seg suksessivt fra «eiketre til en purke, derfra til en bratwurst, en bondeknøl, en kløvereng, ei kuruke» osv. Dermed gir Baldanders seg til kjenne som den som alltid har rådd over livet til *Simplicissimus* og gjort at han:

snart er stor, snart liten, snart rik, snart fattig, snart høyt oppe, snart dypt nede, snart lystig, snart trist, snart ond, snart god, in summa snart slik, snart slik. (506) 40

Baldanders er dermed ikke bare *Simplicissimus'* skytspatron, men til like allegorien på det pikareske. «For slik er ikke bare *Simplicissimus'* livsløp, men enhver pikaros» (Alewyn 1969: 407f). Som sitt pikareske motstykke disponerer Peer Gynt over flere måter å generere hamskifter på. I Dovregubbens hall gjør han en rekke innrømmelser til sin animalske natur og innvilger langt på vei i å iføre seg den habitus som skal forvandle hans menneskelige habitus til en dyrisk, men konfrontert med denne aktens ugjenkallelighet lykkes det ham i denne omgang å unnsnippe inngrepet og forhindre den påtenkte animalske transvestisisme. Det Peer tar med seg av praktisk lærdom for sitt senere virke er at det gjelder å forholde seg til de respektive kleskodene og lempes etter skikk og bruk. Det er to divergerende måter å unndra seg oppmerksomhet på, og begge har det til felles at man enten antar den potensielle forfølgers utseende ved forklledning eller at man fjerner en anstøtsvekkende kostymering ved avkledning. I en av ørkenscenene i 4. akt skjønner Peer at man bare kan unnvike en horde apekatters aggressive angrep i palmetreet ved å bli sine angriperes like, men det er til tross for en riktig analyse av situasjonen lettere sagt enn gjort så lenge han ikke har en tilsvarende dyreham til sin disposisjon. Lettere faller det ham å legge av seg plaggene for å unngå sine vekslende omgivelers misbilligelse. Signifikant er strippescenen i 4. akt der han for å unngå trøbbel befri seg fra sine tyrkiske gevanter og ledsager hamskiftet med den signifikante bemerkningen at «det var heldigt det kun var i klæderne båret, og ej, som man siger, i kødet skåret» (251). I slike scener erkjenner leseren/tilskueren at Peer består av lutter overflater, han er hva han til enhver tid synes å være, og det er disse skinnsnittene av sin eksistens han selv finner igjen i løkscenen, der disse snittene har avleiret seg som desintegreerte bestanddeler av en rolleeksistens. Denne additive, lagdelte og inkoherente subjektkonstitusjonen tilsvarer pikaroens jeg, som «er løst og episodisk, fragmentert og amoralsk [...] og som mangler en personlig kjerne» (Ridderstrøm 2012: upaginert).

6. The chameleon-like flexibility of the self

Som vi har sett, er en av pikaroens mest karakteristiske trekk at han forplanter seg gjennom stadig nye fremtredelsesformer av seg selv, nærmest som en slags kunstfigur. I det følgende vil jeg se nærmere på en del aspekter av denne pikareske jeg-forståelsen. Regine Rosenthal har i en analyse av Ralph Ellisons roman *Invisible man* (1952) pekt på at romanens protagonist idet han «identifiserer seg med de roller han til enhver tid spiller [...] berøver seg selv muligheten til å utvikle en

personlig identitet» (Rosenthal 1983: 88). Hun refererer i denne sammenheng til Thomas A. Vogler som snakker om en «chameleon-like flexibility» og sammenligner hovedpersonen med «a cup of water without the cup; he takes on his identity from whatever shape his environments offers...» (Ibid.: 89). Dette er et godt eksempel på hvordan den moderne pikaro vokser inn i de samme selvoverskridende identitetsglidninger man finner hos prototypen i denne fremstillingstradisjonen. Søren Kierkegaard har i *Gjentagelsen* beskrevet forholdet mellom individet og det han kaller dets talløse skygger. Han konkretiserer denne dobbeltgjengereksistensen med eksempler fra teaterverdenen:

Det er vel intet ungt Menneske med nogen Phantasi, uden at han engang har følt sig fængslet af Theatrets Trylleri og ønsket selv at være revet med ind i hiin kunstige Virkelighed, for som en Dobbeltgænger at see og høre sig selv, at adsplitte sig selv I sin al-mulige Forskjellighed fra sig selv og dog saaledes, at en hver Forskjellighed Igjen er Een selv. [...] Kun Phantasien er vaagnet til sin Drøm om Personligheden, alt Andet sover endnu trygt. I en saadan Phantasies Selvanskuelse er Individet ikke en virkelig Skikkelse, men en Skygge eller rettere, den virkelige Skikkelse er u s y n l i g tilstede, og nøies derfor ikke med at kaste een Skygge, men Individet har en Mangfoldighed af Skygger, der alle ligne ham, og som momentviis ere ligeberettigede til at være ham selv. Personligheden er endnu ikke opdaget, dens Energi bebuder sig kun i Mulighedens Lidenskab (Kierkegaard 1963: 135/36).

Hos Kierkegaard er skyggene estetiske forstadier til den fullt utviklede personligheten, som er av etisk karakter og betegnes som «Individet» eller «Een selv». Før mennesket når frem til å være «seg selv» må det derfor igjennom en rekke forstadier til det endelige individet, og «disse skyggene av den uoppdagede personlighet oppstår gjennom en 'fantasies selvanskuelse', dvs. gjennom en estetisk transformasjonsprosess, nærmest som når skuespilleren må prøve seg i flere roller før han finner sin egen» (Brynhildsvoll 2008: 233). Det fullt utviklede individ er således et resultat av en forutgående differensierings-prosess. Peer Gynt når imidlertid aldri så langt; han blir værende på det estetiske stadium, der personlighetens energi manifesterer seg som en «Mulighedens Lidenskab». Så lenge han forblir på dette stadium, er Peer en *invisible man*, bare manifesterbar som en rekke av suksessive skyggeeksistenser eller roller. I den pikareske varianten av «Mulighedens Lidenskab» og «Phantasies Drøm om Personligheden» spiller, som vi har sett, alle typer forkledninger en avgjørende rolle. Bak denne kostymeringstvangen skjuler det seg etterdønninger av Dovreverdenens hjernevask. Under Peers opptreden i San Francisco fornemmer man trollverdenens negative forlokkelser i djevelens slogan: «man muss sich drapiren, som tyskeren siger» (281). Kierkegaard setter denne forkledningsdriften i relasjon til ironikeren og hevder at «det som koster Ironikeren Tid, er den Omhu han anvender paa at c o s t u m e r e s i g r i g t i g i Forhold til den poetiske Person, han selv har digtet sig at være» (Kierkegaard 1962: 204). Det

er påfallende at man hos Peer gjenkjenner den samme psykiske struktur som hos Kierkegaards ironiker «som oftest i *Mulighedens Form* [...] har gjenne mløbet en Mangfoldighed af Bestemmelser, levet sig digterisk i dem, førend det ender ved intet» (Ibid.: 293).

7. «Nok» og neurovitenskapenes syn på selvet

Det som genererer denne ironiske holdningen er ordet «nok», som Dovregubben forbinder med verbet å «kløve», dvs. å nedbryte det helhetlige jeget til delenheter, som Peer alt etter behov kan rekvirere for å legitimere sine halvheter og kompromisser og etablere en pikaresk bevissthet der prinsippet *pars pro toto* råder. I denne fleksibiliseringen av selvet, som ytrer seg ved Peers «constant changing of identities» og «lack of stability», ser Asbjørn Aarseth et uttrykk for hans «lower selves» (Aarseth 2010: 29), der humanverdiene fra menneskeverdenen er erstattet med de dyriske atferdskodene fra trollenes verden. Det å være seg selv «nok» impliserer ikke bare at man råder over evnen til å fremstå i raskt vekslende fremtredelsesformer av seg selv, men at man forstår å utnytte den spaltede bevissthet rent retorisk i et spill med dobbeltkodede utsagn. Jeg har ved en tidligere anledning ment å kunne påvise hvor Ibsen har hentet begrepet «å være seg selv nok» fra. I sin dissertasjon *Om Begrebet Ironi* hevder Kierkegaard at det er slektskap mellom kynikeren og ironikeren; begge nyter de fraværet av oppfyllelse. Denne negative nytelse kaller Kierkegaard under henvisning til Sokrates «at være sig selv nok» (Kierkegaard 1962: 212). Den «kløvede» tunge og det ironiske tvisyn er begge med på å artikulere den ambivalens som både Peer Gynt og den tradisjonelle pikaro nyttiggjør seg i møtet med situasjoner der det gjelder å spille roller og iscenesette seg selv i den hensikt å komme billigst mulig fra kritiske tildragelser.

I senere Ibsenforskning har man trukket inn erkjennelser fra neuropsykologi, neurobiologi og hjerneforskning for å belyse jegets status i spenningsfeltet mellom kontrære realiseringsformer. Myntet på Ibsens Peer Gynt vil man i denne sammenheng måtte spørre hvordan et menneske på en og samme tid kan være et enhetlig vesen og et mangfold av jeg-representasjoner. Det uforanderlige selvet Ibsen opererer med som realiseringshorisont for sin hovedperson, blir i nyere forskning betraktet som en idealistisk konstruksjon, som ikke har noen likhet med den aktivitet som styrer cerebrale prosesser og nedfeller seg i en diskontinuerlig følge av jeg-manifestasjoner. Når Peer organiserer sin væremåte etter prinsippet «nok», betyr det at han iverksetter ideen om et mangedelt selv i overensstemmelse med den pikareske unnvikelsesstrategi som går ut på å tilpasse seg det den aktuelle situasjonen krever av en. I den kontinuerlige omsetningsprosessen av jeg-utspaltninger beholder Peer ikke desto mindre en slags bevissthet om et identisk selv; han kaller

seg selv «jeg» eller i en mer distansert form «Peer», og i dette ligger det en form for selvfølelse eller selvbevissthet. I neuropsykologisk forskning har man gjort denne konflikten mellom de desintegreerte delene av det komplekset man kaller bevisstheten til gjenstand for fornyet oppmerksomhet. Man har undersøkt hvordan det neuronale systemet konstituerer den totalitet man kaller «jeget» eller «selvet», men da denne entitet ikke kan kartlegges og gjøres synlig i et anatomisk atlas, tenderer man i moderne hjerneforskning til å benekte at det eksisterer som en fikserbar størrelse. Under disse omstendigheter har man stilt spørsmål ved hvordan hjernen organiserer de gradvis ervervede jeg-kapasiteter for å redde ideen om en interrelasjonell totalitet av multifunksjonelle mentale enheter. Vil man studere selvets bevegelser i *Peer Gynt*, kan det være nyttig å nærme seg problematikken med teoretisk forankring i en modell som den nederlandske psykologen Hubert J.M. Hermans og hans team har utviklet med basis i William James' teori om et utvidet jeg eller et «meg», og Michail Bachtins beskrivelse av den polyfone roman. For å finne en adekvat forståelse av selvets mobilitet og «the polyphony of the mind» (Hermans og Dimaggio 2004: 2), innfører Hermans begrepet det dialogiske selvet. Dette konseptet bygger på en oppfatning av at jeget er kontekstuel disponert og at det i en kontinuerlig prosess beveger seg fra en spatial posisjon til en annen, hvorved det uttrykker vekslende sinnstilstander, begjær, interesser, visjoner etc. Under denne vekslende posisjoneringen etableres det et system av gjensidig relaterte stemmer eller en flerstemmig diskurs, som fungerer i analogi til narrative modeller, der meningsmangfoldet er fordelt og synliggjort i konfigurativer grupperinger. *Peer Gynt*s slektskap med den pikareske atferd viser seg ved at den dialogiske flerstemmighet ikke beveger seg i retning av et overordnet «meg» som er i stand til å binde sammen det sprikende mangfold av selvmanifestasjoner. Resultatet er at:

Peer succeeds in establishing a dialogical self, but fails to turn his internal interlocutors into a coherent individual self speaking with one voice. His narratively structured self is, however, not only a product of his imaginations, which enables him to widen and enlarge his empirical self with a lot of potential selves never to be realised, but at the same time a product of what his fellow human beings are saying about him. These social voices are attached to him in accordance with William James' recognition that 'a man has as many social selves as there are individuals who recognize him' (Brynhildsvoll 2010: 37).

Det er typisk for Peer at han uttrykker seg gjennom et vidt spektrum av egne og fremmede stemmer, som gjør at han til enhver tid må lokaliseres et sted midt imellom, fullt ut i overensstemmelse med nyere forskning, som hevder at hjerneprosesser ikke er «a matter of within, but a matter of between»:

The self expresses itself through a permanently ongoing interplay between internal and external, real and imagined I-positions. Regardless of whether Peer addresses himself

or somebody else, the addressivity remains self-related because the other is an inherent part of his extended self-topography (Ibid.: 38).

En slik selvforståelsesmodell innebærer at Peer annekterer den andre og etter pikaresk mønster unndrar seg hans begjær ved å innordne ham i sin utvidete selv-topografi.

8. Selvet i en kulturell transferkontekst

Selv om begrepet pikaresk først og fremst blir brukt om vestlig litteratur, refereres det i faglitteraturen til den kinesiske romanen *Shui-hu-tshuan* (*Røverne fra Lian Shan-myrene*) av Schi Nai-an, som blir ansett for å tilhøre kategorien pikaresk litteratur, strukturert som den er i en «streng følge av enkeltstående billedsekvenser» (Franke 1992: 680). Såfremt «picaresque existence is a constant change of masks on the world-as-stage», der «metamorphoses and changing roles are part of the picaro's survival kit» (Wicks 1989: 65), berører denne *ars vivendi* det sentrale spørsmålet om forståelsen av selvet er den samme i kinesisk som i vestlig kultur. Jeg har i en artikkel om litterære transferproblemer tatt for meg tre sentralsymboler i *Peer Gynt*, grisen, fjellet og jeget, for å se hvordan de fungerer ved gjenbruk i en annen kulturell kontekst. Med forbehold om at de kilder jeg har konsultert er troverdige, er konklusjonen at det her er behov for å fare varsomt frem. Forestillingen om at man skal innfri et metafysisk krav til livsførsel er fremmed for taoismen. Skikkelser som den magre eller knappestøperen, som forfølger Peer for å straffe ham for ikke å ha oppfylt Guds intensjoner med ham, har ingen ekvivalenter i taoismen:

According to my sources Tao has no self that it wants to promote, no goal that it wants to reach. That means you cannot approach Tao through choosing between alternatives, but merely through a process of assimilation, which makes you more Tao-like (Brynildsvoll 2009: 4).

En av grunnene til at den vestlige metafysiske tenkningen ikke har vært spesiell innflytelsesrik i Kina skyldes til en viss grad det kinesiske språkets spesielle karakter, hevdes det. Jeg siterer fra en artikkel om kinesisk tenkning:

The Chinese terms usually used to translate 'being' and 'not-being' are *you* and *wu*. The Chinese *you* means, not that something 'is' (esse in Latin) in the sense that it exists in some essential way; it means rather that 'something is present'. 'To be' is to be available, to be around. Likewise, *wu* as 'to not be' means 'not to be around'. Thus the Chinese sense of being overlaps 'having' (Hall og Ames 2009: 1f).

Man kan mot denne bakgrunn forestille seg hvor vanskelig det er i en kinesisk kontekst å finne adekvate uttrykk for Ibsens identitetsdialektikk. Kinesiske tenkere skyr åpenbart metafysiske forklaringer. I stedet foretrekker de å betrakte verden som en selvkreativ prosess av spontan tilblivelse, blant dem Guo Xiang, som brukte betegnelsen *selv-så* eller *så-av seg selv* (Ziporyn 2003: 91). I Guos forestilling om *selv-så* er «konstans og forandring kontinuerlige» (Ibid.: 322) og transformasjonskraften er selvgenererende innen en mer eller mindre harmonisk verden av gjensidig relaterte ting.

9. Pikaroens rolle i André Jolles' travestimodell

Ifølge André Jolles er pikaroen eller skalken en av tre mennesketyper som er representative for litterære travestier. De to andre er ridderen og hyrden. Hans analyser er originale og kaster nytt lys over en litterær figur som er nær beslektet med Peer Gynt. Jolles tar sitt utgangspunkt i begrepet «forvandling», som han forbinder med en radikal identitetsveksel der «en person blir en annen» (Jolles 1969: 104). Han viser til at det finnes to typer av slike forvandlinger, som er forbundet med den transitive og intransitive bruken av verbet «forandre». Både i den litterære og den virkelige verden finner man på den ene side eksempler på at «vi kan forlate vårt eget selv for deretter å anta et annet» og på den annen side tilfeller der «et annet selv invaderer oss og delvis eller helt fortrenger vårt eget selv» (Ibid.). Den første metamorfosen frembringes ifølge Jolles ved hjelp av rusmidler, dans og meditasjoner. For Peers vedkommende er overgangen under hans tidlige oppvekst først og fremst knyttet til eventyr, som for ham blir til virkelighetssubstitutter. Under hans senere oppvekst bekjemper han desillusjonene med alkohol og ender opp i omverdenens øyne som «dit drukne svin!» (179) I motsetning til slike alkoholisk betingede selvutskiftninger, der Peer i ordets egentlige forstand er ute av seg, blir han i det andre tilfellet fordrevet fra sitt selv ved at en fremmed trenger inn og tar bolig i ham. Denne fremmede er en representant for negativt konnoterte makter, som regel demoner, i Peer Gynt synliggjort i trollverdenens små og store noksagter, som uavlatelig tar sikte på å hensette ham i en tilstand der han er besatt, ikke seg selv, men seg selv nok.

For Peer Gynt er en tredje forvandlingstype minst like signifikant, og den er kjennetegnet ved at forvandlingen «ikke tvinger oss til fullt ut å oppgi vårt eget jeg, men tillater oss å ta med oss videre noe av det gamle selv inn i det nye» (Jolles 1969: 106). For denne type forvandling foreslår Jolles betegnelsen «forkledning», riktig nok under den forutsetning at man ikke forstår uttrykket for overfladisk. For klær er, som Jolles understreker, «ikke bare et stykke verden som vi har forandret for å nyttiggjøre oss det på en hensiktsmessig måte». Klær er også et tegnspråk. Det:

refererer uttrykkelig og umiddelbart til en bestemt mening. [...] Vi kan gjennom klær uttrykke kjønn, rang, status, verdighet, men også glede og sorg. Dåpskjole, brudekjole, liksvøp betegner livets gang. Våre egenskaper oversettes gjennom våre klær (Ibid.).

Ettersom Peer Gynts egenskaper ikke er forankret i noe substansielt, synliggjøres de ved hjelp av hans vekslende kostymeringer. Med hensyn til typer av forkledninger har Jolles gjort en interessant iakttagelse. Han har sett seg om på kostymefester og har funnet ut at det egentlig bare finnes tre kjerne kategorier av forkledninger som er lokaliserbare langs en vertikal og en horisontal akse. Ved sine kostymeringsvalg foretrekker en første gruppe maskeringer som er hjemmehørende i de øvre sosiale hierarkier, en annen gruppe har en preferanse for maskeringer fra de lavere sosiale sjikt, mens en tredje gruppe har en affinitet til maskeringer som er å finne utenfor samfunnet.

På grunnlag av sine typologiske analyser av foretrukne forkledningsmønstre mener Jolles å kunne konkludere med at de tre kjernegruppene med deres spesifikke lokaliseringpreferanser må ses i analogi til de tre kategorier av litterære travestier som er representert ved ridderen, hyrden og skalken. I denne artikkelen har jeg plassert Peer i den pikareske kategorien, men i faser av sitt livsløp drømmer han seg stadig vekk inn i den ridderlige livsformen. I sin aéronautiske reise til det engelske hoff er han fyrstlig kledd, iført «hansker og sabel og slire / Kaaben er sid og med silke foret» (197). Skiftet mellom den ridderlige og den pikareske livsform gjenspeiler dialektikken mellom Peers storhetsdrømmer og hans deklasserte status i de tre første aktene. På sin odysse gjennom det amerikanske kontinentet jobber Peer tidvis i gjøglerkretser i San Fransisco, altså i et lavstatusyrke. I Jolles' system blir kategorien «under» merkverdig nok relatert til hyrdediktningen, og dette er en opplagt inkonsekvens. Da mangelen på koherens på dette nivået hos Ibsen ikke berører sentrale aspekter, skal jeg kort ta for meg forholdet mellom den pikareske livsform og dens lokalisering i et *terra finistra* «utenfor» samfunnet. I motsetning til ridderdiktningens helte dæder, er pikaroens liv ofte knyttet til misgjerninger som gjør at han ikke lenger kan tolereres som samfunnsborger og derfor blir utstøtt og lyst fredløs. Dette er tilfellet med den unge Peer Gynt som har latt seg forlede til å røve bruden på Hægstad og forgå seg mot henne. Som fredløs har Peer ingen fremtid i hjemlandet og blir dermed enten han vil eller ikke nødt til å starte den livsreisen som gjør ham til en pikaresk vagabond. Peer deler dermed i utgangspunktet skjebne med den tradisjonelle pikaro, som stammer fra den nederste samfunnsklasse eller fra en fallert familie. «The Spanish picaro was usually a member of the lower classes in origin, although occasionally one finds that he has fallen from a presumably higher estate» (Monteser 1975: 13).

10. *Peer Gynt* og *El Buscón*

Alexander Parker har i en analyse av Francisco de Quevedos pikareskroman *El Buscón* påvist karaktertrekk hos bokens protagonist Pablos, som viser frappe-ende strukturelle paralleller til Ibsens *Peer Gynt*. Pablos vokser som sitt norske motstykke opp i en sosialt deklassert familie, som utløser skamfølelser og sterke mindreverdighetskomplekser i ham og foranlediger ham til å pakke svippsekken og forlate hjemmet. «For å utjevne overlegenheten hos de andre jevnaldrende, søker han tilflukt i en ideal fantasiverden», skriver Parker, og legger til at «han derigjennom fortrenger det som plager ham i det virkelige livet» (Parker 1969: 220). Fantasien setter ingen grenser for hvor langt han hever seg over sin virkelige situasjon. Individualpsykologisk sett dreier det seg her om den samme form for kompensasjon man finner igjen hos Ibsen, der Peer som en motvekt mot omverdenens ringeakt tar sin tilflukt til drømmer og visjoner, som styrker hans selvbilde og en stakket stund gjenoppretter hans sosiale status som likeverdig samfunnslem. Ved denne kompensasjonsmekanismen settes subjektet inn i en tilstand av stormanns-«galskap» som opphever skillet mellom virkelighet og fiksjon. Som den individualpsykologiske forskning har pekt på, er faren ved en slik kompensasjon at den lett slår om i overkompensasjon, der mindreverdighetsfølelser bekjempes med opphøyde idealer som aldri kan realiseres og derfor som regel utløser mentale katastrofer (Ibid.). Rudolf Allers har gitt en treffende beskrivelse av denne pikareske initialsituasjonen, der den anomale utvikling beror på «at misforholdet mellom mentale høydeprosjeksjoner og reale omsetningsmuligheter disponerer for psykiske anomalier som gjenspeiler proporsjonaliteten mellom høye, uoppnåelige mål og dype fall» (Allers 1939: 89).

Det er interessant at Jolles i sin strukturmodell hevder å kunne utelukke veien «innover» som en mulighet til å etablere en jeg-modus som holder stand mot forkledningenes tyranni. «Veien innover finnes ikke», sier han, «fordi vi på denne vei enten uavlatelig ville finne igjen hele vårt selv, noe som ville utelukke en forvandling i form av en forkledning eller måtte oppgi hele vårt selv, noe som ville bety en forvandling i besettelsens tegn, en tilstand som i *Peer Gynt* først inntreier i sluttsekvensene av kroningsseremonien i dårekisten i Kairo» (Jolles 1969: 112).

Som forkledningskunstner er Peer Gynt lokalisierbar i alle de nevnte hierarkier, i de øvre, i de lavere og de transsosiale. I mangfoldet av kostymeringer kommer hans kreativitet og kunstneriske evner til syne. I de vekslende maskeringene visualiseres hele skalaen av hans talent som illusjonskunstner, eller som Joseph W. Meeker med referanse til en moderne litterær pikaro har understreket: «As a master manipulator and creator of illusions, the picaro has much in common with the artist, a conjunction which is explored by the twentieth-century German novelist Thomas Mann, in his picaresque novel, *Confessions of Felix Krull*» (Meeker 1974: 102).

11. Felix Krull – forkledningens mester

Thomas Manns Felix Krull blir allerede under oppveksten innviet i forkledningens mysterier av sin gudfar Schimmelpreeter. Men allerede lenge før dette hadde Felix, mens han ennå ble trillet rundt i barnevogn, insistert på at han var «keiser» (Mann 1967: 10), formodentlig en reverens til Ibsen. Ingen roman har i nyere tid tematisert identitetsglidninger i form av klesbytter så perspektivrikt som Manns *Bekendtnisse*, som dermed inspiserer skinneksistensens nærmest uuttømmelige repertoar fra den moderne pikaros vekslende ståsteder. På en måte er Manns roman en hyllest til skinnet og overflaten. Det ligger i ordet «Erscheinung» at selve fremtoningen av liv er hyllet i «skinn», og skinnet bedrar, men uten skinn, drøm og spill ville livet være «gledesløst», hevder Felix, som her snakker *pro domo*. Ingen har som ham fremstilt seg som forvandlingskunstner, helt fra de dager han under oppveksten øvde klesbytter, maskerader og formumninger med sin gudfar Schimmelpreeter (Ibid.: 40–41). Som sønn av en sektfabrikant i Rhinland utvikler Felix allerede i ung alder talenter til å simulere og forfalske; den ene egenskapen hjelper ham til under sesjonen å bli fritatt fra militærtjeneste, den andre til ved imitasjon av farens underskrift å skrive sykemeldinger som fritar ham fra undervisningen. Under denne perioden av sitt liv mottar Felix avgjørende impulser fra et teaterbesøk, hvor han har anledning til å oppleve skuespiller Müller-Rosé i glansrollen som dagdriver og skjortejeger i en Parisoperette av det lette slaget. Han blir her vitne til hvordan en mester i faget «blender» tilskuerne og hensetter publikum i ekstatiske begeistring. Etter forestillingen tar faren ham med på et besøk i mesterens garderobe, hvor den glamorøse publikumsyndling sitter avsminket og avkledd sitt praktfulle kostyme. Med uforbeholden skrekk blir Felix vitne til en metamorfose som har forvandlet den praktfulle Rosé til den hverdagslige herr Müller. Senest fra dette møtet vet Felix å verdsette skinnet på bekostning av væren; han glir inn i rollen som en moderne Peer Gynt, som med liv og lyst – og ikke med dårlig samvittighet – er seg selv nok gjennom utallige scene- og rolleskifter.

Etter tradisjonell genrekonvensjon begynner Felix' vei som pikaro etter at farens sektfabrikk er blitt slått konkurs og familiens velstand er blitt ruinert. Felix må ut i verden og stå på egne ben. Gudfar Schimmelpreeter har gjennom bekjentskaper staket ut en vei for ham i hotellbransjen. Hans første ansettelse bringer ham til Paris hvor han får innvilget en prøvetid som liftboy i det fornemme hotell Saint James and Albany, Rue Saint-Honoré, der han med sin begavelse til å «blende» fort stiger i gradene, legger av seg herr Müller og ifører seg monsieur Rosé. Både før, under og etter sin Paristid gjennomløper Felix en rekke episoder som viser hans evne til som pikaro å tilpasse seg nye situasjoner og ikke minst dra fordel av dem for seg selv. Manns roman er først og fremst knyttet til Ibsens *Peer Gynt* gjennom den gjennomgående fremstilling av den pikareske skinneksistensen, men man

finner også paralleller innen enkeltmotiver som for eksempel i fremstillingen av Felix' halvårige samboerskap med den ungarske prostituerte Rozsa, som man med en betegnelse for en annen av romanens kvinneskikkelser kunne kalle en «*beauté de diable*» (Ibid.: 176), og som sådan er hun det urbane motstykket til de lystne budeier og den grønnklede som Peer beiler til i den norske fjellheimen.

Det er interessant at Thomas Mann i sin roman gir en slags indirekte henvisning til bokens pikareskstruktur ved et sted å gjøre bruk av ordet «Pikendienst» (Ibid.: 182). Selve uttrykket «*von der Pike auf*» har riktig nok ikke direkte noe med pikaro å gjøre; det betyr fra nederst eller fra begynnelsen av, og der begynner jo pikaroens løpebane. Bare et sted dukker ordet «Schelm» opp i Manns roman og der heter det at «en skjelm gir mer enn han har» (Ibid.: 266). Det er en god karakteristikk av en figur som i sin innerste substans ikke har noen dekning for det han til enhver tid fremstår som utad.

Det går Felix Krull tidvis som Peer Gynt. Mellom to sider i et «dobbeltliv» finner han ikke «*das Ich-selber-Sein*» (Ibid.: 179), og grunnen til det er ifølge Felix at «den umaskerte virkelighet mellom begge fremtredelsesformene var ubestemmelig, simpelthen ikke for hånden» (Ibid.). Denne pikareske grunnerfaringen beror på at rollevkslingene er overgangsløse og ikke etterlater noen midte der jeget hadde hatt en mulighet til å komme til ro som en identifiserbar størrelse av en mer varig karakter. For Peer Gynts vedkommende har dette sin riktighet såfremt det dreier seg om spontane valg, de som påtvinges ham av situasjonen. Der valget har tid på seg, gjelder andre fremgangsmåter. Da er det om å gjøre at man «prøve[r] alt og velge[r] det bedste» (282), for som Peer mener å vite, kjenner man på valget «*vismand fra taaben*» (252).

I Manns roman er det et sentralt motiv som søker å motvirke den pikareske mangel på permanens, i hvert fall for en begrenset periode på ett år. Det dreier seg om et radikalt eksperiment som går ut på å få istand et kontraktfestet identitetsskifte, der den unge markgreve Louis de Venosta tilbyr Felix å legge ut på en ett års betalt dannelsesreise gjennom verden i hans sted. Reisen er en gave fra foreldrene som sterkt misliker sønnens boheme-liv og nå vil tvinge ham til å forlate Paris og sin unge elskerinne, som de av dynastiske grunner er misfornøyd med. Greven tar nå sikte på å finne en dobbeltgjenger som skal utrustes med hans identitet, mens han selv får den andres. Slik kan han gjennomføre reisen med en stedfortreder, mens han selv kan bli værende med sin elskerinne i Paris. Felix er utsett til å påta seg denne oppgaven, som han med øvelser fra sine utallige rollespill er særdeles godt rustet til og som han gjennomfører med bravur.

Det som er karakteristisk for mange pikareskromaner, er at de kan opphøre litt plutselig og overraskende, som hos Thomas Mann, der dannelsesreisen slutter på dens første utenlandsstasjon i Lisboa, ganske enkelt fordi forfatteren ikke rakk å skrive romanen ferdig. Den ofte abrupte slutten henger etter alt å dømme

sammen med tekstenes additive episodekarakter, der de enkelte bestanddelene er heftet sammen som lenkene i en kjede og denne uavsluttetheten hadde ikke sjelden til følge at «kjeden på slutten ble forlenget med autoriserte og uautoriserte fortsettelse» (Alewyn 1969: 402). Det forholder seg i prinsippet heller ikke mye annerledes i *Peer Gynt*, der sluttblået ikke er endelig, men bærer bud om en fortsettelse mot en «tredje korsvei», og Peer setter som en slu og beregnende taktiker sin lit til at «det er slutningsverset det kommer an på» (292).

12. Pikaroen som autobiograf

Det som i høy grad forener *Peer Gynt* med den pikareske estetikken er verkets autobiografiske karakter. Hovedpersonen selv speiles gjennom episoder fra en livslang reise, som føyer seg sammen til et selvbylde som er preget av inkoherens og psykisk fleksibilitet. Som selvbiografisk dokument utgjør *Peer Gynt* en scenefølge der jeg-figuren spiller, kommenterer og forteller sitt eget liv i monologer og dialoger som dreier seg om skinneksistensen og dens forhold til et idealistisk selv. I kronologisk rekkefølge med elementer av tilbakeblikk og fremtidsvyer. Men ikke bare dialogisiteten gjør *Peer Gynt* til en helt spesiell type selvbiografi. I tillegg kommer at det selv som forteller sitt liv, ikke er en fiksert størrelse, men et labilt organ som artikulerer det som er blitt kalt en «nomadisk subjektivitet» (Ridderstrøm 2012: upaginert). Dermed problematiseres hele genren selvbiografi ettersom det fortellende subjekt forholder seg til to uforenlige selvutvisningsformer, som Claudio Guillén har personifisert under betegnelsene *homo interior* og *homo exterior* (Guillén 1971: 81). Disse betegnelsene lar seg lett assosiere til Ibsens å være seg selv og å være seg selv nok. Som representant for det pikareske selv er Peer Gynt en *homo exterior* som «acts and appears to conform» (Ibid.), og som dermed gir etter for trangen til å tilpasse seg, men som aldri helt unngår å konfronteres med den andre i seg selv, sin *homo interior*, som minner han om det autentisitetsskrav hans realiserte livsførsel har syndet imot. Claudio Guillén peker i denne forbindelse på at «during the Middle Ages the dichotomy of man (*homo duplex*) was taken for granted, but it was also understood that the actions and the body of the outer man (*homo exterior*), which alone are visible, were fundamental signs of the inner man (*homo interior*)» (Ibid.: 90). Fraværet av Solveig i Peers bevissthet gjør at denne sammenhengen mellom indre og ytre, mellom ideal og kropp over lengre perioder blir utvisket slik at Peers fysiske fremtreden ikke lenger reflekteres i lyset fra hans indre lampe. I *Peer Gynt* har vi altså å gjøre med en autobiografi som reflekterer sine egne forutsetninger som genre samtidig som det skjer en inversjon av forholdet mellom to selvforståelsesmodeller. Det er i pakt med modernitetens fragmentarisering av det enhetlige subjekt og dettes nedbrytning til

rollefigurer når Ibsen i *Peer Gynt* fremstiller det inautentiske som uttrykk for den pikareske selvforståelse. Først ved ankomsten til Solveigs hytte i siste akt går det opp for Peer at han underveis i sitt livsløp har fjernet seg mer og mer fra sin *homo interior*: «Hvor var jeg, som mig selv, som den hele, den andre? / hvor var jeg med Guds stempel på min pande?» (303). Det er en biografi som hele tiden er på høyde med sitt fremstillingsobjekt, ikke et tilbakeblikkende rekonstruert. Det er i pakt med den pikareske fremstillingsform, som forfølger pikaroens vei gjennom en for det meste fiendtligsinnet verden steg for steg. Den kronologiske scenefølgen i *Peer Gynt* blir bare avbrudt av Peers retrospektive tilbakeblikk på sin amerikanske businesskarriere. I så henseende atskiller *Peer Gynt* seg fra pikareske fremstillinger der hendelsene «blir rekapitulert bakfra og der den retrospektive fordoblingen i et fortalt og et fortellende jeg underveis i fortellingen etter hvert oppheves i den hensikt å fremkalle en tilbakeskuende helhetlig vurdering av hendelsene» (Rötzer 2009: 130f).

Den historiske pikaro er tradisjonelt en figur som er plassert et sted i skjæringspunktet mellom skalk og skurk, der det finnes mange beslektede varianter. Dette stemmer godt overens med Peer Gynt, som på den ene side er en inntagende og sjarmerende levmann med sans for eget beste, med andre ord med en utpreget *gusto picaresco*, mens han på den andre siden har meritter som slåsskjempe, dranker, bruderøver og voldtekstmann. Det plasserer ham i rekken av de mer hårdbarkede pikaroene, og senere er forbedringspotensialet ikke merkbart økt siden han i sin Amerikatid satset på import av negerlaver. Som hardkokt business-mann søker han likevel en utjevning mellom gode og onde aktiviteter idet han som motvekt mot negerimporten sender bibler til Kina. Dette er i god overensstemmelse med pikaroens moderate skurkestreker «for the picaro must restrict his activities to minor criminal acts, refraining from deliberate violence for its own sake, and foregoing murder or pointless evil» (Monteser 1975: 18). Etter knappestøperens vurdering er Peer verken en «storartet synder» eller direkte «dydig» (287). Ifølge strafferegisterets forskrifter skal han derfor ikke lutres i en renselsesprosess, men omstøpes til en ny, helhetlig person. Det er straffen for hele livet å ha tydd til kompromisser, unngått absolutte valg og ha betrådt den vei de gamle latinere kalte *via mediocritas* og Ibsen «midt imellem, og så som så» (287). Med sin mangel på dannelse er pikaroen et ubehøvlet naturvesen, som etter sine handlinger står dyreriket og den animalske natur nær, og som sådan hører han i likhet med den unge Peer Gynt hjemme i de lavere sosiale og transsosiale lag, der det først og fremst gjelder å «fylle vommen» (282). Med sin satiriske begavelse hører han på den annen side også hjemme i de øvre sosiale regioner, der hans tilhørighet til dyreriket og hans mange prekære situasjoner i livet gjøres til gjenstand for satiriske kommentarer.

13. Pikaroen som anti-helt

Pikaroens karakteristiske tilpasningsevne har sitt motstykke i Peer Gynts unnvilkende mentalitet, som alltid gjør at han går utenom. Som typer er de begge nært beslektet med litterære anti-helter som Lermontovs Pecorin fra *Geroj nasego vremeni* eller Gontscharovs *Oblomov*. Som figurer fra forskjellige litterære epoker representerer de ikke desto mindre det anti-heroiske på ulike måter. Mens den tradisjonelle pikaro underordner seg sine respektive herrer for å overleve som undersått, innbiller Peer Gynt seg alltid at han er situasjonens herre, mestrer forholdene og vinner seier «på grunnlag av personen» (248). Dermed knytter han sin autoritet til en selvforståelse som alltid innretter seg etter det de vekslende situasjonene forlanger av ham. Ved på denne måten alltid å snu sin kappe etter vinden og unngå konfrontasjoner, glir han inn i rollen som en typisk anti-helt⁶.

Da pikareskromanen oppsto som egen genre i Spania i siste halvdel av det 16. århundre, var det som en reaksjon på rådende litterære konvensjoner, der ridderromanen og senere også pastoralen dominerte det litterære markedet. Disse genrene «representerte en 'høy' idealistisk litteratur fjernt fra andre menneskers liv og erfaringer» (Sletsjøe 1997: 4). Sosiolitterært meldte det seg under disse omstendigheter et behov for å fremstille de nedre klassers situasjon i en tid der det «på botnen av samfunnet voks [...] fram ei utfattig klasse av arbeids- og eigheds-lause, eit landevogsproletariat av landstrykarar og lykkeriddarar, sigøynarar og avdanka soldatar, foreldreause barn, og ein armé av tiggjarar» (Skard 1992: 7). Den litterære pikaro rekruteres fra dette sosiale sjikt, der sulten setter rammene for de pikareske overlevelsesstrategiene. Under de rådende forhold kan det ikke være snakk om å klatre i de sosiale hierarkiene slik den moderne pikaro Peer Gynt i faser av sitt liv er i stand til. Det er tydelig at den pikareske genre på sin vandring mot nord har tatt opp i seg enkelte genrefremmede trekk. Det er tilstrekkelig å minne om at Grimmshausens *Simplicissimus* gjennomløper faser der han er «snart rik, snart fattig, snart høyt oppe, snart dypt nede» (506/40)⁷. Og her er det slektskap

⁶ Denne avromantiseringen av det klassiske heltebegrepet har sin opprinnelse i det 16. og 17. århundres litteratur, der ordet helt begynner å helle mot betydningen protagonist eller litterær helt. Pedro Salinas har undersøkt de litterære helteskikkelsenenes forfallshistorie på veien «fra héros til zéros». Ved denne nullstillingen av den tradisjonelle helten fungerer den pikareske skjelmen som fødselshjelper. Den nye helteforståelsen er ifølge Salinas konsipert som et antite-tisk motstykke til det klassiske helteidealet. «Man kan», skriver han, «tegne skjelmens karaktertrekk helt eksakt bare ved å snu opp ned på de positive egenskapene hos helten eller ridderen. Det som beveger helten i sitt innerste, er idealet. Skjelmen derimot er en helt uten idealer» (Salinas 1946: 208).

⁷ Wener Welzig har også gjort den iakttagelse at pikaroens liv er fullt av opp- og nedturer. Pikaroen er «en som svømmer på livets bølge, snart oppe, snart nede, men han forstår alltid med kløkt, list og svindel å komme seg videre i livet» (Welzig 1969: 448).

mellom *Simplicissimus* og Peer Gynt. Ingen av dem er i stand til å etablere jeget i en permanent modus av *semper idem*, men justerer det i pakt med de vekslende omstendighetene de utsettes for. I denne kontinuerlige tilpasningsevnen ligger en av de viktigste forutsetningene for å betrakte Peer Gynt som en pikaro innbundet i en fortløpende følge av pikareske episoder.

Litteratur

- Aarseth, A. (2010). The Gyntian self. I: Kwok-kan Tam, T. Siu-han Yip og F. Helland (red.). *Ibsen and the Modern Self*. Hong Kong: Open University of Hong Kong Press, s. 17–30.
- Abrams, M.H. (1971). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Alewyn, R. (1969 [1963]). *Der Roman des Barock*. WDF Darmstadt.
- Allers, R. (1939). *The Psychology of Character*. London: Sheed & Ward.
- Brynhildsvoll, K. (2006). Ikonisk resiprositet. Repetisjonens rolle i samspillet mellom 1./2. og 4. akt av Peer Gynt. I: S. Gimnes og S. Paulson (red.) – *ut i det ukjente. Festskrift til Erik Østerud*. Trondheim: Tapir, s. 11–19.
- Brynhildsvoll, K. (2008). *Sigurd Mathiesen. Norges bortglemte laurbærblad. En studie i Unge sjæle som døråpner til modernismen i norsk litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- Brynhildsvoll, K. (2009). Peer Gynt's Boundary Crossings: The Global Map of His Empirical and Mental Journeys. *Forum for World Literature Studies* 2 (1): 1–6.
- Brynhildsvoll, K. (2010). The concept of 'I' in Henrik Ibsen's *Peer Gynt*. Viewed in the light of new neuropsychological research and with a special regard to Robert Musil's Theory of Potentiality. I: Kwok-kan Tam, T. Siu-han Yip og F. Helland (red.). *Ibsen and the Modern Self*. Hong Kong: Open University of Hong Kong Press, s. 31–47.
- Chandler, F.W. (1969 [1907]). *Definition der Gattung*. WDF Darmstadt.
- Daemmerich, H.S. og I.G. Daemmerich. (1995). *Themen und Motive in der Literatur*, 2. opplag. Tübingen og Basel: UTB.
- Diebold, B. (1928). *Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik*, 4. utvidede utgave. Berlin: H. Keller.
- Dieckmann, F. (1967). Felix Krulls Verklärung. *Sinn und Form* 19, heft 4: 894–934.
- Franke, H. (1992). Die chinesische Literatur. I: *Kindlers neues Literaturlexikon*. München: Kindler.
- Grimmelshausen, H.J.Chr. von (1984 [1669]). *Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi oder der Schluss desselben durch German Schleifheim von Sulsfort*. Mempelgare.
- Guillén, C. (1971). *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- Hall, D. og R.T. Ames. (2009). Chinese Philosophy. I: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge.
- Hermans, H.J.M. og G. Dimaggio (2004). *The Dialogical Self in Psychotherapy*. New York–London: Routledge.
- Ibsen, H. (1906). *Samlede Værker. Mindeudgave*. Kristiania og København: Gyldendalske Boghandel.
- Jolles, A. (1969 ([1931])). *Die literarischen Travestien. Ritter – Hirt – Schelm*. WDF Darmstadt.
- Kayser, W. (1955). *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart: Metzler.

- Kierkegaard, S. (1962 [1901–1906]). *Om Begrebet Ironi med stadig Hensyn til Socrates. Samlede Værker*. B. 1. København: Gyldendal.
- Kierkegaard, S. (1963 [1901–1906]). *Gjentagelsen*. København: Hans Rietzel.
- Mann, T. (1967 [1954]). *Bekendtnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Meeker, J.W. (1974). *The Comedy of Survival. Studies in literary Ecology*. New York: Scribner.
- Miller, S. (1967). *The Picaresque Novel*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University.
- Monteser, F. (1975). *The Picaresque Element in Western Literature*. Drawer: University of Alabama Press.
- Muir, E. (1928). *The Structure of the Novel*. London: Hesperides Press.
- Parker, A. (1969 [1947]). *Zur Psychologie des Pikaro in El Buscón*. WDF Darmstadt.
- Ridderstrøm, H. (2012). *Pikareskromanen. nettleksikon*, <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturrogmedieleksikon/pikareskroman.pdf> (tilgang: 15.05.2018).
- Rosenthal, R. (1983). *Die Erben des Lazarillo. Identitätsfrage und Schlusslösung im pikarischen Roman*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Rötzer, H.G. (2009). *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart: Reclam.
- Salinas, P. (1946 [1969]). *Der literarische 'Held' und der spanische Schelmenroman. Bedeutungswandel und Literaturgeschichte*. WDF Darmstadt.
- Skard, S. (red.). (1992). *Vesle Lasarus fra Tormes*. Oslo: Samlaget.
- Sletsjøe, A. (1997). Noen betraktninger rundt pikaresken som historisk fenomen. *Romansk forum* 6: 87–113.
- Stanzel, F. (1964). *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stanzel, F. (1979). *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Tarr, F.C. (1969 [1927]). *Die thematische und künstlerische Geschlossenheit des Lazarillo de Tormes*. WDF Darmstadt.
- Tunturi, A.-R. (2005). Der pikareske Roman als Katalysator in geschichtlichen Abläufen. Erzählerische Kommunikationsmodelle in 'Das leben des Lazarillo von Tormes', bei Thomas Mann und in einigen finnischen Romanen. *Jyväskylä studies in humanities* 41.
- Welzig, W. (1969 [1963]). *Der Wandel des Abenteuerertums*. WDF Darmstadt.
- Wicks, U. (1989). *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*. New York: Greenwood.
- Ziporyn., B. (2003). *The Penumbra Unbound. The Neo-Taoist Philosophy of Guo Xiang*. New York: State University of New York Press.