

Stine Malin Brynildsen

Det är ett slags meddelande...

**En lesning av Per Olov Enquists roman *Nedstörtad ängel*
med fokus på språk og kommunikasjon.**

Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap

Universitetet i Oslo

Våren 2006

1. "SÅ ÄR DET" – INNLEDNING.....	3
1.1 PRESENTASJON AV PROSJEKTET	3
1.1.1 <i>Utgangspunkter</i>	3
1.1.2 <i>Nedstörtad ängel</i>	4
1.1.3 <i>Oppgavens videre forløp</i>	6
1.2 PRESENTASJON AV FORFATTERSKAPET OG MATERIALET	6
1.2.1 <i>Per Olov Enquist og hans forfatterskap</i>	6
1.2.2 <i>Hvorfor Nedstörtad ängel?</i>	9
1.2.3 <i>Presisering av utgave og øvrig materiale</i>	10
1.3 PRESENTASJON AV SEKUNDÆRLITTERATUR OG TEORI	10
1.3.1 <i>Sekundærlitteratur</i>	10
1.3.2 <i>Teoretiske perspektiv</i>	14
2. "ALLTSÅ: DET HÅR ÄR FRÅGAN, OM ÄN DEFORMERAD" – EN GENERELL ANALYSE AV NEDSTÖRTAD ÄNGEL.....	25
2.1 ANALYSEN.....	25
2.1.1 <i>Oppbygning</i>	25
2.1.2 <i>Skrivemåte</i>	27
2.1.3 <i>Jeg-fortelleren og de øvrige karakterene</i>	30
2.1.4 <i>Symbolikk</i>	32
2.1.5 <i>Tematikk</i>	35
3. "DET ÄR ETT SLAGS MEDDELANDE" – SPRÅK OG KOMMUNIKASJON PÅ TRE NIVÅER	37
3.1 KARAKTERENE – "'ANDAS FRAM MITT ANSIKTE. ' EN BÖN?'"	37
3.1.1 <i>Maria og Pinon</i>	38
3.1.2 <i>Pojken, K og hans hustru</i>	48
3.1.3 <i>Ruth Berlau</i>	59
3.2 JEG-FORTELLEREN – "ANSIKTET KOM FRAM, OCH DET VAR JAG"	61
3.2.1 <i>Å se seg selv</i>	62
3.2.2 <i>Å fortelle om andre – men også seg selv</i>	66
3.2.3 <i>Drømmenes hemmelige språk</i>	73
3.3 FORFATTER OG LESER – "TILSAMMANS KUNDE VI LÖSA UPPGIFTEN"	82
3.3.1 <i>Anrop og ansvar</i>	83
3.3.2 <i>Paratekstualitet</i>	86
3.3.3 <i>Intertekstualitet</i>	92
3.3.4 <i>Avslutning: forfatter – tekst – leser</i>	101
4. "SÅ VAR DET; [...] DET VAR HELA HISTORIEN" – AVSLUTNING.....	103
4.1 OPPSUMMERING	103
4.2 AVSLUTTENDE KOMMENTARER.....	105
LITTERATUR.....	107
VEDLEGG.....	111

1. "Så är det" – innledning

1.1 Presentasjon av prosjektet

1.1.1 Utgangspunkter

"Valget av emne for denne oppgaven, ligger fem år tilbake i tid, og er knyttet til at jeg hadde det jeg fremdeles vil kalle en av mine største leseropplevelser, med en roman av Per Olof [sic] Enquist, *Nedstörtad Ängel*" (Dietrichson, 2000:3).

På denne måten åpner Susanne Dietrichson sin hovedoppgave *Tap – taushet – tekst* fra 2000. Nøyaktig slik ønsker jeg også å åpne min masteroppgave, nettopp fordi jeg for fem år siden hadde en av mine største og mest spennende leseropplevelser da jeg leste *Nedstörtad ängel* for første gang. Men der Dietrichson velger å jobbe med *Kapten Nemos bibliotek* idet hun sier: "Men hvem er ikke litt engstelig for å gi seg i kast med å analysere sin yndlingsbok, og på den måten kanskje frata den noe av dens magi?" (Dietrichson, 2000:3), velger jeg motsatt vei ved å si: Det er med respekt og ærefrykt jeg gir meg i kast med å analysere en av mine yndlingsbøker, for kanskje til og med å finne ut hva det er som gjør den så "magisk".

Jeg vil gjøre en lesning av Per Olov Enquists roman *Nedstörtad ängel* med særlig vekt på hvordan *språk og kommunikasjon* gestaltet og understreker tematikken i denne. Etter min mening vil det være fruktbart å ta for seg språk og kommunikasjon på ulike nivå i teksten. Min undersøkelse vil derfor ta for seg tre slike nivåer. Mitt første fokus vil ligge på romanens karakterer og deres forhold til og bruk av språket, og evnen til å kommunisere både i skrift og tale. Deretter vil jeg ta for meg *Nedstörtad ängels* jeg-forteller, og hans forhold til og bruk av språket.¹ Til sist skal jeg løfte det hele opp nok et nivå og se på språk og kommunikasjon i forholdet forfatter – tekst – leser. Grunnen til at dette er interessant i denne romanen vil snart bli gjort rede for, men først vil jeg definere nøkkelbegrepene nærmere.

Språk og kommunikasjon er komplekse begrep både innen forskning og i dagligtalen. Begrepene dekker over store forståelsesfelt med alt fra lingvistiske grunnproblemer til kompliserte språkpsykologiske spørsmål. For å få et utgangspunkt i forhold til denne oppgaven, vil jeg forklare nærmere hvordan jeg oppfatter, og ønsker å bruke, begrepene. Først og fremst vil jeg presisere at jeg vil arbeide ut i fra en vid definisjon, og at jeg tenker på *språk og kommunikasjon* som to begrep som stadig flyter over i hverandre. Kan hende kunne de to

¹ Jeg vil presisere at jeg ved å skille romanens karakterer og jeg-fortelleren i ulike deler, ikke prøver å påstå at jeg-fortelleren ikke er en litterær karakter. Fortellerstemmen i en skjønnlitterær tekst, og kanskje spesielt den personale fortelleren, står allikevel i en særstilling. I min oppgave blir det naturlig å skille mellom jeg-forteller og de øvrige karakterene, ikke bare fordi jeg-fortelleren er annerledes "as such", men også fordi han skiller seg fra de andre i sitt forhold til språk/kommunikasjon. Dette blir det naturligvis gjort rede for i oppgavens løp.

begrepene blitt slått sammen til ett, som i *språklig kommunikasjon*, men fordi jeg ikke ønsker å begrense *kommunikasjon* til kun å handle om det talte og skrevne språk, velger jeg å operere med to separate, men samtidig overlappende, begrep.

Jeg definerer og problematiserer ikke språk som *språk* en saussursk eller formalistisk tradisjon, men vil heller fokusere på det som sies/skrives i romanen som språklig kommunikasjon.² Begrepet *kommunikasjon* vil romme mer enn kun det verbale, altså det som sies/ skrives. I Kunnskapsforlagets *Norsk ordbok* defineres det å kommunisere som å ”være i (språklig) forbindelse (med) [...]; meddele seg (til)” (*Norsk ordbok*, 1998:463). Ordet ”språklig” står her i parentes, og kommunikasjon kan dermed forstås som noe som ikke alltid er språklig. Mennesker kommuniserer med hverandre på mange måter og i mange ulike situasjoner. Ikke-verbale gester, lyder, kroppsspråk, mimikk og så videre inngår i kommunikasjonen mellom mennesker, enten i tillegg til det verbale språket, eller i stedet for det. I denne oppgaven vil *språk* og *kommunikasjon* brukes om å gjøre seg forstått og å bli forstått. Jeg vil tolke det dit hen at språk og kommunikasjon handler om å bli hørt, sett og akseptert som et individ i et fellesskap, og å kunne uttrykke seg selv på en eller annen måte. Et av mine grunnsyn er at et menneske blir til et menneske i fellesskap med andre, og at vår viktigste bindelenke er vår evne til å snakke, skrive og kommunisere. I språk og kommunikasjon ligger muligheten for å bygge mellommenneskelige broer.

1.1.2 *Nedstörtad ängel*

I løpet av 1980-tallet ga Per Olov Enquist ut en eneste roman, nemlig *Nedstörtad ängel* (1985). En ytterligere redegjørelse for, og plassering av romanen følger i kapittel 1.2, men jeg vil først presentere den i forhold til mitt prosjekt.

Nedstörtad ängel er en roman skrevet i såkalt montasjeteknikk³, der fire, tilsynelatende uavhengige, historier settes sammen. Romanen er kompleks både når det gjelder utforming og tematikk, men det som hele tiden har fascinert meg er hvordan *språk og kommunikasjon* gjennomgående gestaltes og brukes. Enten *kan* romanens karakterer ikke snakke, bare synge ordløst, eller de lar være å snakke i situasjoner der de heller burde det. Den kommunikasjonen som forekommer, er ofte skriftlig. Det dreier seg om korte nedtegnelser i dagbøker, brev og usammenhengende lapper som, løsrevet fra situasjonen,

² Med ”skrevet språk” mener jeg ikke bare romanen i seg selv som nedskrevne tegn på papir, men også på det romanens karakterer skriver. Dette blir nærmere forklart i neste avsnitt.

³ I følge *Litteraturvitenskapelig leksikon* vil montasjeteknikken innebære at man kombinerer eller sidestiller elementer fra ulike kilder: ”for å produsere en ny og samlende estetisk effekt, men slik at de forskjellige elementene likevel kan skilles fra hverandre og delvis beholder sine særtrekk.” Montasjeteknikk forbindes først og fremst med modernismen. (*Litt.vit. leksikon*, 1999:165)

synes uforståelige. Samtidig bruker jeg-fortelleren disse historiene og sine nedtegnelser i en slags psykoanalytisk ferd mot å forstå seg selv, å skape en egen identitet og å få en dypere innsikt i sitt eget liv.

Et av romanens klareste tolkningsaspekt er at den setter spørsmålstegn ved hva det vil si å være et menneske, eller menneskelig, blant annet ved å portrettere fysiske og psykiske ”monstre”. Vi møter for eksempel en mann som har et levende, men stumt, kvinnehode på sitt eget hode, en ung gutt som har drept to små barn, tilsynelatende uten grunn, og et av disse barnas mor og far, som på ulike måter går inn i et kjærlighetsforhold til sitt barns morder. Mitt prosjekt vil ikke dreie seg om å bestemme disse litterære karakterene som monstre (eller ikke-monstre) ut fra deres utseende eller oppførsel som sådan. Jeg vil heller se på hvordan de bruker språket, og hvordan de makter å kommunisere. For er ikke språk og det å kunne gjøre seg forstått, og å forstå, det som gjør oss til individer og medmennesker? Å kunne kommunisere, å ha en stemme, å bli sett og hørt, er det som gjør oss til den vi er, det som gir oss verdi og mening. Ragnar Rommetveit trekker, i *Språk, tanke og kommunikasjon*, fram forfatteren Finn Alnæs, i det han sier:

Alnæs kasta fram den tanken at *ordet er den opphavlege årsak til menneskeleg einsemd*. Samstundes veit me òg at språket er *brubbyggjaren*, mediet som gjer det mogleg for eit menneske å opna seg og gi eit anna menneske del i sine eigne opplevingar. Og i dette paradokset ligg kanskje litt av svaret på kvifor både filosofen og psykologen stendig vender seg mot språket når dei freistar vinna innsikt i *det mest genuint menneskelege* ved mennesket. (Rommetveit, 2003:13, forf. kurs.)

Slik sett blir språket konstituerende for mennesket som menneske. Ved å kunne kommunisere bygger man broer og blir en del av et fellesskap. Man får også uttrykt seg selv, sine opplevelser, sin posisjon som individ, ved å bruke språket og ved å kommunisere. Fordi vi er avhengige av fellesskapet for å bli oss selv, er vi også ansvarlige for å forsøke og forstå andre.

Hvordan fremstilles så de av romanens karakterer som ikke har et normalt, verbalt språk? Hvilken utvikling skjer hos dem? Er det mangel på evne til å kommunisere åpent og fritt som gjør dem til monstre mer enn noe annet? Prøver jeg-fortelleren å bekrefte seg selv som menneske og individ ved å fortelle om andre? Bruker han de andres fortellinger til å se seg selv bedre? Disse og lignende spørsmål vil være fokus for denne oppgaven.

Mitt utgangspunkt for lesningen vil altså være å undersøke det å ha et språk og det å kunne kommunisere, som innganger til menneskelighet, relasjoner og identitet i *Nedstörtad ängel*. Som jeg allerede har nevnt, vil jeg se på hvordan dette viser seg på ulike nivå i teksten, fra et slags mikro- til makronivå. I mitt hovedkapittel, kapittel 3, er det tre spørsmål som vil bli gjenstand for analyse. Det første gjelder hvordan romanens litterære karakterer bruker

språk og kommunikasjon. Deretter skal jeg undersøke hvordan jeg-fortelleren bruker språk og kommunikasjon. Et av hovedpoengene i denne delen vil være å se på hvordan jeg-fortelleren bruker andres fortellinger og sitt eget språk til å forstå seg selv, eller foreta en slags indre reise. Til sist skal jeg se på hvordan forfatter og leser må kommunisere for sammen å få fram en tekst. Tankegrunnlaget for denne delen er at en forfatter anroper sin leser med et budskap, en tekst, som leseren må ta ansvar for, være medskapende til og forsøke å forstå. Denne delen vil vise ulike måter Enquist kommuniserer til leseren på, blant annet via paratekstuelle og intertekstuelle grep.

1.1.3 Oppgavens videre forløp

I neste kapittel, kapittel 1.2, vil jeg presentere Per Olov Enquist, hans forfatterskap og *Nedstörtad ängel* ytterligere.

Kapittel 1.3 er et teorikapittel. I dette kapittelet vil jeg legge fram den sekundærlitteraturen oppgaven vil støtte seg mest på. Jeg vil også gjøre rede for masteroppgavens ulike teoretiske utgangspunkt. Mikhail Bakhtins teorier om menneskets dialogiske natur, både på et eksistensielt og språklig/kommunikativt nivå, vil her bli viet mest oppmerksomhet.

Deretter vil jeg, i kapittel 2, åpne analysedelen av oppgaven med å gi en generell analyse av *Nedstörtad ängel*. Dette for å få en bakgrunn til, og forhåpentligvis en bedre forståelse av, hovedanalysen. I kapittel 3 er det analysen av språk og kommunikasjon på de tre ulike nivåer som står i fokus. Kapittel 4 vil til sist følge med en oppsummering og avslutning av masteroppgaven.

1.2 Presentasjon av forfatterskapet og materialet

1.2.1 Per Olov Enquist og hans forfatterskap

Per Olov Enquist er en av Sveriges, for ikke å si Nordens, mest sentrale samtidsforfattere. Enquist ble født i 1934 i bygda Hjoggböle, som ligger i Västerbotten i det nordlige Sverige. Hjoggböle var en liten og strengt pietistisk bygd, der sannheten var å finne i Guds ord, og der diktning ble regnet som synd. Enquists oppvekst skinner ofte igjennom i hans verk, og spørsmål om religiøsitet, sannhet og diktning er element som følger i store deler av hans forfatterskap. I essaysamlingen *Kartritarna* (1992) forteller Enquist om hvordan han som barn fikk utløp for sin fantasi ved å tegne kart på smørpapir. Kartene så autentiske og sanne ut, men Enquist fylte dem med steder, hus og naturlandskap som var ren diktning:

Innan jag kunde skriva ritade jag kartor. [...] Jag visste att det var synd att dikta, eftersom det var synd att ljuga, om inte diktandet skedde i andligt syfte, som förkunnelse eller dödsruna, eller i den bibliska liknelsens form, men ingen granskade ju vad jag nedtecknade i kartform. Ingen såg över min axel, för att bestraffa lättfärdigheten, tecknen var ju abstrakta, kartorna likartade, jag utövade barnsliga sysselsättningar och kunde därför, i hemlighet, kartteckna en värld som inte fanns. (*Kartritarna*, 1992:296-97)

Nedstörtad ängel er en kompleks roman skrevet av en forfatter hvis hele forfatterskap må kunne sies å være komplekst. Per Olov Enquist debuterte i 1961 med romanen *Kristallögat* og hans foreløpig siste roman, *Boken om Blanche och Marie*, ble gitt ut i 2004. Gjennom et langt og produktivt forfatterskap har Enquist gitt ut både romaner, skuespill, filmmanus, essays, en novellesamling og en barnebok. Når jeg nå skal presentere Enquist, vil jeg i størst grad konsentrere meg om romanene hans. Dette fordi romanene utgjør størsteparten av hans forfatterskap, men også fordi det er romanene som vil bli viktige å trekke inn i forbindelse med analysen av *Nedstörtad ängel*. Mitt inntrykk er at mange forskere regner romanene som grunnstammen i Enquists forfatterskap. I et intervju med Norstedts forlagssjef, Svante Weyler, peker Enquist selv på at romanen er hans mest foretrukne sjanger: ”Romanen är konstens Formel 1. I en roman kan man skapa det totala konstverket. [...] i en roman har man alla konstens redskap till sitt förfogande och det är jag ensam som avgör allting. Över varje kommatecken har jag total kontroll. Romanen som instrument är oöverträffat”(Weyler, 2002).

Det som først og fremst særpreger Enquist som forfatter, er at han både er kompleks, men samtidig svært fortettet i det han skriver. Personer, hendelser, symbol og språklige uttrykk dukker stadig opp på nytt og får ofte en annen, eller mer nyansert, mening i mange av hans romaner. Noe av det som gjør Enquist så spennende, er at man kan lese forfatterskapet ukronologisk ”fram og tilbake” og stadig se verkene med nye øyne. Anne Merethe Kjelsvik Prinos siterer, i sin artikkel ”Men vad vore vi, om vi inte försökte?”, forfatteren og kritikeren Torunn Borges uttalelse om Enquists romaner:

[Romanene] henger sammen, som de henger sammen! Som leser føler man seg utlevert til det reneste rebusløp, når man gjenfinner skikkelser fra roman til roman til roman, [...], det kryssrefereres så svimmelheten av og til tar en. (Prinos, 2005)⁴

I mitt arbeid med *Nedstörtad ängel* vil jeg i hovedsak lese romanen som et immanent verk, men Enquist er så intertekstuell i og med seg selv, at det vil være umulig (for ikke å si uønskelig) å ikke se forfatterskapet også i sammenheng. Dette vil bli særlig aktuelt i den tredje delen av kapittel 3, der intertekstualiteten i *Nedstörtad ängel* behandles.

⁴ Denne artikkelen, som står i *Forfatterhefte. Per Olov Enquist*, har ikke noen oppgitte sidetall. I følge mine beregninger er sitatet å finne på side 6.

I løpet av forfatterskapet har Enquist tydelig utviklet og endret sin skrivemåte. Hans to første romaner, *Kristallögat* (1961) og *Färdvägen* (1963) ble skrevet i den såkalte franske ”nouveau roman”-form.⁵ I ettertid har Enquist selv flere ganger avfeid sine to første romaner som mindre vellykkede eksperiment fra en ung og uerfaren forfatter. I intervjuet med Svante Weyler sier Enquist dette om sine første utgivelser: ”De två första, *Kristallögat* och *Färdvägen*, det är sådana böcker som en ung författare bör ha rätt att göra, den första blek och söt och ointressant, den andra experimenterande och i grunden oläsbar, men sen tror jag på det jag gjort” (Weyler, 2002, min kurs.).

Enquists gjennombrudd som forfatter kom med 1700-tallsromanen *Magnetisörens femte vinter* (1964), og romanen *Legionärerna* (1968), som han fikk Nordisk Råds litteraturpris for i 1969. Fra og med disse romanene skriver Enquist dokumentaristisk, realistisk og politisk. Det er som dokumentarist mange kjenner Enquist og hans forfatterskap, og de dokumentære elementene følger, mer eller mindre, i det meste av det han har publisert.

Nedstörtad ängel ble gitt ut i 1985, sju år etter *Musikanternas uttåg* (1978) og seks år før *Kapten Nemos bibliotek* (1991). Romanen ligger så og si midt i Enquists forfatterskap. Med denne romanen mener jeg at Enquists skrivemåte tydelig endres fra en realistisk skrivemåte, til en mer lyrisk. I sitt kapittel om Enquist i *Så hvad er et menneske?*, peker Thomas Thurah på romanens viktige posisjon i forfatterskapet:

Den forstødte engel fra 1985, godt midtvejs i forfatterskabet med tråde både bagud og fremad. Det er af samme grund et godt sted at begynde. Man kan se begge veje og se i ren form. Romanen er grundfortælling, en matrice – eller maske – for mange af Enquist romanfortællinger. (Thurah, 2002:20)

Nedstörtad ängel er en montasjeroman, skrevet med tydelige lyriske trekk og virkemidler. I sin artikkel ”Identitet som montasje. Per Olov Enquists *Nedstörtad ängel*” kaller Opsahl og Bakken romanen for postmoderne blant annet fordi den gjennom montasjeteknikken (som ikke bare kan knyttes til modernismen) tematiserer det postmoderne prosjektet med å skape sin egen identitet (Opsahl og Bakken, 2001:17). Denne lyriske, postmoderne skrivemåten beholder Enquist også i romaner som *Kapten Nemos bibliotek*, mens han i den senere del av forfatterskapet ofte har vendt tilbake til det dokumentaristiske, i romaner som *Livläkarens besök* (1999) og *Lewis resa* (2001). I hans seneste roman, *Boken om Blanche och Marie* (2004), blandes i stor grad det realistiske og dokumentaristiske med det lyriske og fiksjonelle.

⁵ Le nouveau roman, eller nyromanen, defineres i *Litteraturvitenskapelig leksikon* som en samlebetegnelse på en retning innen fransk litteratur på 1960-tallet. Forfatterne i denne gruppen ”formulerte et virkelighetssyn og en romanteknikk som avviste budskap, klassisk plot, personpsykologi og skildring av verden ut fra den realistiske romanens estetikk” (*Litt.vit. leksikon*, 1999:178-79).

Å plassere Enquist innen en bestemt litterær sjanger er vanskelig, om ikke umulig. I løpet av mitt arbeid har jeg sett at Enquist har blitt definert som både realist, naturalist, dokumentarist, romantiker, modernist og postmodernist.

Felles for alle Enquists romaner er allikevel at det alltid er en undersøkelse som står i fokus og som er med på å danne formen og prege skrivemåten. Spørsmålene Enquist stiller i romanene gis sjelden, eller aldri, entydige svar. Åke Lundquist sier, i sin artikkel ”Att vila i fostervattnet, att se mekaniken”, at alle Enquists romaner har formen av en undersøkelse, eller en rekonstruksjon: ”Någonting har hänt, och berättelsens syfte är att ta reda på vad. Men undersökningen misslyckas. Verkligheten visar sig alltför komplicerad och svåråtkomlig. [...] Några entydiga svar finns inte” (Lundquist, 1981:147-48).

1.2.2 Hvorfor *Nedstörtad ängel*?

I mitt forarbeid til denne masteroppgaven, fikk jeg tidlig inntrykk av at *Nedstörtad ängel* har fått relativt lite omtale i forskningssammenheng, i forhold til mye annet i Enquists forfatterskap. Dette har i stor grad blitt bekreftet i mine videre undersøkelser. Når romanen analyseres, er det ofte som ledd i et større arbeid omkring Enquists forfatterskap, eller romanen nevnes for å belyse deler av andre romaner. Det er ikke, i følge mine undersøkelser, skrevet noen større akademiske avhandlinger eller masteroppgaver ved norske universitet eller høyskoler om denne romanen alene. Selv mener jeg at *Nedstörtad ängel* fortjener mer oppmerksomhet, og håper at jeg, med denne masteroppgaven, kan være med på å tette et hull i forskningen.

Da Enquist holdt forelesningen ”Enquist om Enquist” ved Universitetet i Oslo den 1. september 2005, i forbindelse med tildelingen av tittelen som æresdoktor, nevnte han så vidt romanen ved navn og utgivelsesår, uten å si noe mer om den. Dette overrasket meg, og i en e-post til Enquist, datert den 3. november 2005, spurte jeg blant annet om hans forhold til *Nedstörtad ängel*.⁶ Svaret fra forfatteren kom knappe tre timer etter at jeg hadde sendt den:

Det är [...] den enda roman jag skrev under hela 80-talet, under mitt livs svåraste livskris, och en roman som därför blev mycket speciell, och som absolut finns på en alldeles speciell punkt i mitt hjärta. Så du får inte tolka min tystnad om romanen vid föreläsningen [sic] så att jag tar avstånd från den, tvärtom, den befinner sig mitt i hjärtat. (”E-post I”, 2005)

Enquists svar gjør det enda mer interessant å ta for seg *Nedstörtad ängel*, fordi han mer enn antyder dens viktighet i hans forfatterskap.

⁶ Referansen til e-posten finnes i litteraturlisten under ”E-post I, Per Olov Enquist”, og er i masteroppgaveforfatterens eie. E-posten kan legges frem ved behov. Jeg har fått tillatelse fra Enquist til å bruke hans svar i denne oppgaven.

1.2.3 Presisering av utgave og øvrig materiale

I mitt arbeid med *Nedstörtad ängel* vil jeg bruke originalutgaven av romanen, slik den ble gitt ut på Norstedts forlag i 1985. Originalutgaven har undertittelen *En kärleksroman* samt en illustrasjon av William Blake fra hans verk "The book of Job". I en del av de senere utgavene har både illustrasjonen blitt forandret og undertittelen tatt bort. Dette gjelder blant annet Bokförlaget Pan Norstedts utgave fra 1991 og forlaget En bok för alla sin utgave fra 2005. I min første e-post til Per Olov Enquist spurte jeg hvordan det hadde seg at undertittelen var fjernet i senere utgaver av romanen. Enquists svar var at han ikke visste om dette, og at det måtte være "högre makter, eller slump" som hadde intervenert: "JAG [sic] har i varje fall inte plockat bort någon undertitel. Det är nog högre makter, eller slump" ("E-post I", 2005). Grunnen til at jeg gjør rede for dette, er både fordi jeg mener det er relevant og viktig informasjon i begynnelsen av en oppgave, men også fordi originalens undertittel og bruk av omslagsillustrasjonen vil bli analysert i kapittel 3.3.2.

Når det gjelder øvrige romaner av Per Olov Enquist er det særlig *Musikanternas uttåg*, *Kapten Nemos bibliotek* og *Boken om Blanche och Marie* som vil stå sentralt. Crister Enander gir i sin bok *Relief* et forfatterportrett av Enquist, der han peker på sammenkoblingen mellom disse romanene: "Dessa böcker – "Musikanternas uttåg", "Nedstörtad ängel" och "Kapten Nemos bibliotek" – bildar, tillsammans med dramat "I lodjurets timma" (1988), en gemensam enhet, ja en samanhängande helhet. [...] De hör intimt samman" (Enander, 1995:86). *Boken om Blanche och Marie*, som Enander ikke hadde mulighet til å si noe om ettersom den ennå ikke var skrevet, er også tett knyttet til *Nedstörtad ängel* når det gjelder tematikk, og den refererer, ofte ordrett, til denne. I tillegg til de nevnte romanene, vil også romanen *Sekonden* (1971) og novellesamlingen *Berättelser från de inställda upprorens tid* (1974) bli brukt. Tilknytningen mellom *Nedstörtad ängel* og det øvrige materialet er mest relevant i kapittel 3.3.3.

1.3 Presentasjon av sekundærlitteratur og teori

1.3.1 Sekundærlitteratur

I dette kapittelet skal jeg kort presentere de sekundærlitterære verkene om Enquists forfatterskap som vil bli viktige i denne masteroppgaven. Jeg vil ikke gi noen fullstendig redegjørelse av dem, men trekke fram hovedpoengene, slik disse er relevante for mitt arbeid.

Per Olov Enquists forfatterskap har vært gjenstand for en rekke forskere og litteraturviteres oppmerksomhet i løpet av de over førti årene han har publisert tekster. I min oppgave

er det særlig tre sentrale sekundærlitterære verk som har utgjort grunnlaget for mitt arbeid med, og min forståelse av, Enquist og *Nedstörtad ängel*. Disse verkene er Ross Shidellers *Per Olov Enquist. A critical study* (1984), Thomas Bredsdorffs *De sorte huller. Om tilblivelsen af et sprog i P.O. Enquists forfatterskab* (1991) og Eva Ekselius' doktoravhandling *Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist* (1996). I tillegg har den danske litteraturviteren Thomas Thuraahs kapittel om Enquist, i boken *Så hvad er et menneske? Tre kapitler om P.O. Enquist, Peer Hultberg og Jan Kjærstad* (2002), vært en viktig kilde og inspirasjon. Tre av de fire tekstene er skrevet etter at *Nedstörtad ängel* ble gitt ut, mens Shidellers avhandling kom ut året innen. Felles for disse er at de ikke konsentrerer seg i spesielt stor grad om Enquists politiske eller utpregede dokumentaristiske egenskaper, slik en del tidligere forskning har gjort. I de fleste av verkene er det tematiske, symbolske og språklige element som behandles, noe som gjør dem anvendbare til mitt prosjekt.

Ross Shidellers *Per Olov Enquist. A critical study* er i hovedsak skrevet som en innføring i Enquists forfatterskap for et amerikansk publikum. Shideler ønsker å peke på sentrale temaer og bilder hos Enquist, samt undersøke psykologiske, sosiale og politiske aspekt ved forfatterskapet (Shideler, 1984:vii-viii).

Shideler åpner med en skissering av den litterære situasjonen i Sverige fra tiden Enquist startet sitt forfatterskap og til "nåtiden". Hovedsakelig er det romanene, fra *Kristallögat* til *Musikanternas uttåg*, som blir viet mest plass, og Shideler bruker nærlesningen som analytisk metode. Ettersom *Per Olov Enquist. A critical study* ble gitt ut i 1984, favner den kun den første delen av Enquists forfatterskap, og den sier, naturligvis, ingenting om *Nedstörtad ängel*. Ross Shideler har heller kunnet si noe om den utvikling hos Enquist som jeg mener inntreffer etter 1985. Det som likevel er interessant for mitt prosjekts del er at Shideler peker på og analyserer en rekke av de samme tema, bilder og symboler som Enquist fortsetter å anvende. Shideler nevner fem hovedtemaer hos Enquist, nemlig "art", "history", "language", "politics and economics" og "self-acceptance" (Shideler, 1984:10-11). Søken etter sannhet ser Shideler på som et av de sentrale tema i Enquists forfatterskap (Shideler, 1984:6). Shideler mener Enquists tematiske utvalg må sees i sammenheng med hans religiøse, pietistiske bakgrunn og hans politiske orientering (Shideler, 1984:8). Når det gjelder sentrale bilder peker Shideler på fuglen, fosteret, reisen, den utstøtte/misfosteret og tilbaketrekningen, enten fysisk via is, grotter og så videre, eller via kommunikasjonsnekting eller passivitet (Shideler, 1984:11-12). Shidellers arbeid viser dermed, i sammenheng med nyere forskning, Enquists kompleksitet, men samtidig hans bestandighet, og utgjør et godt eksempel i forskningssammenheng på Enquists fortettede forfatterskap.

I *De sorte huller* åpner Thomas Bredsdorff med å definere Enquists forfatterskap som *ett verk*, og at hans prosjekt er å se på hvordan Enquist har utviklet et eget språk i dette verket: ”Dette er en bog om et værk. [...] Den handler om det sprog, der er blevet dette værks” (Bredsdorff, 1991:7). Bredsdorff bruker her ordet ”språk” i betydningen selve språket, altså ordene som er særegene for Enquist, men også måten språket danner betydning på og den betydningen det danner (Bredsdorff, 1991:7). I *De sorte huller* tar Bredsdorff for seg Enquists romaner og skuespill, men det er romanene som blir viet mest plass. Bredsdorff ser, i likhet med Shideler og Ekselius, romanene som meget sentrale i forfatterskapet, og kaller dem ”værkets kunstneriske grundstamme” (Bredsdorff, 1991:8).

Et av Bredsdorffs hovedpoeng, slik jeg forstår ham, er å plassere Enquist i den modernistiske, eller nærmere bestemt den *imagistiske* tradisjon. Dette gjør han ved å se Enquists skrivemåte i kjølvannet av den modernistiske utviklingen i de første tiårene av 1900-tallet. Bredsdorff beskriver modernisten, dikteren og kritikeren Ezra Pound og hans påvirkning på forfatteren Ernest Hemingway, hvis påvirkning igjen er tydelig hos Enquist:

Tilblivelsen af Hemingways kunstneriske prosa [...] blev af betydning for prosaen overalt i Europa, også for det forfatterskab vi vender tilbage til i næste kapittel [Enquists]. Hemingways gennembrud bestod i en omsmelting til prosaens vilkår af nogle af de væsentligste indsigter der var vundet i 1910'ernes lyrikk, med Ezra Pound som den vigtigste formidler. (Bredsdorff, 1991:17)

Bredsdorff er overbevisende i sin argumentering, og kobler på en velkrevet og troverdig måte Enquists skrivemåte til imagismen. Hovedtanken i imagismen er, slik jeg forstår Bredsdorff, at man skal bruke et enkelt, hverdagslig språk, der adjektiver, språklige klisjeer, romantiske bilder og lignende skal bort. Bredsdorff nevner Pounds ”tommelfingerregler” for den imagistiske kunstner (Bredsdorff, 1991:26). Blant annet skal en imagist være konkret og konsentrert. Tempoet i tekstene skal holdes oppe, og man kan hoppe over eller montere adskilte tekstblokker opp mot hverandre uten noen mellomledd. Det er dagligspråket, det presise ord og naturlige, ikke symbolske, imagoer som benyttes. Dessuten skal man bruke objektive fremstillingsformer og unngå adjektiver, men heller bruke verb. Tommelfingerreglenes formål er å oppnå maksimal språklig energi (Bredsdorff, 1991:26). Symbolet, eller bildet får en annen betydning enn det romantiske. Bildet er ikke lenger et symbolsk kikkeshull mot noe høyere, og inn i de ”ophøjede sandheders evige verden”, men er i stedet et teknisk middel i språket til å ”genskabe den umiddelbare sansnings intensitet og energi” (Bredsdorff, 1991:25). Imagismen handler dog ikke bare om språket, men også om komposisjonelle prinsipper. I forhold til prosaisk dikning ble Ernest Hemingway den som utviklet og perfektionerte

teknikken. Prinsippet går ut på å bringe fragmenter sammen, slik at de, ved å stå uformidlet ved siden av hverandre, får en betydning, eller virkning, utover de enkelte deler (Bredsdorff, 1991:30). Bredsdorff sier at ”[d]et bliver sagt noget i hullerne mellem teksblokkene, som ikke bliver sagt” (Bredsdorff, 1991:32). Hemingway skrev etter isbergsprinsippet, der utelatelsene, og det som *ikke* sies, blir det viktigste. Utelatelsene kan enten være av noe som *kunne* vært sagt (av forfatter/karakter), eller de kan være av den art at de *ikke kan* sies, fordi det ”ville trække tæppet væk under dem [karakterene i teksten] eller fordi de ikke selv ved det, måske endda fordi det er noget der ikke kan vides” (Bredsdorff, 1991:34).

Denne litterære skrivemåten overfører Bredsdorff så til Enquist. Hos Enquist oppstår ”sorte huller” både språklig og komposisjonelt. Utgangspunktet er at noe ikke vites, at noe skal undersøkes, at et puslespill blir forsøkt lagt. *Nedstörtad ängel* blir utførlig analysert, og Bredsdorff kaller romanen et av de beste eksempler på moderne nordisk prosa, som helt og holdent er imagistisk prosa (Bredsdorff, 1991:175).

Eva Ekselius’ doktorgradsavhandling *Andas fram mitt ansikte* er et av de mest omfattende forskningsverk som er skrevet om Enquist og hans forfatterskap, og dens teoretiske, analytiske og metodiske helhet krever sine 409 sider. Avhandlingen tar for seg, som tittelen sier, den mytiske og dyppsykologiske strukturen i Enquists forfatterskap. Ekselius, i likhet med Bredsdorff, tar for seg Enquists verk under ett, og har spesielt fokus på hans romaner. Den tematiske undersøkelsen er hovedanliggendet i avhandlingen, og denne undersøkes med grunnlag i mytisk og dyppsykologisk teori. Ekselius’ avhandling er delt inn i kapitler ut fra ulike tema, der verk trekkes inn som illustrasjoner og utdypelser.

Ekselius utgangspunkt er at Enquists forfatterskap har hatt en tendens, både i medier og hos kritikere, til å få fokus på det ytre og ofte dokumentariske laget i hans fortellinger. Ekselius mener at dette laget bare er et omslag for det egentlige og mer eksistensielt pregede innholdet som finnes i Enquists forfatterskap: ”Min avsikt med denna studie är att försöka belysa strukturen i dessa underliggande skikt, som jag menar är centrala och grundläggande för hela författarskapet” (Ekselius, 1996:11).

I motsetning til Bredsdorff ønsker ikke Ekselius å avgrense Per Olov Enquists forfatterskap til modernismen. Hun ser i stedet Enquist som en forfatter som hører inn under mange ulike tradisjoner: ” [Ekselius vil] se Per Olov Enquists verk som en syntes, där olika traditioner – den romantiska, den realistiska och den modernistiska – inte sammansmälter, men väl ständigt bryts mot varandra, likt röster eller stämmor i en polyfoni: stundtals mäktig, stundtals assymetrisk, disharmonisk, atonal” (Ekselius, 1996:20).

Ekselius’ forskning vil bli brukt videre i denne oppgaven, og klargjøringer vil bli gjort

direkte i de avsnittene det er nødvendig. Selv om Ekselius har vært en viktig del i mine egne undersøkelser til denne oppgaven, vil mitt fokus i hovedsak være et annet enn den mer tradisjonelle psykoanalytiske og mytologiske undersøkelsen i *Andas fram mitt ansikte*.

Til sist vil jeg presentere Thomas Thurahs kapittel om Enquist i hans bok *Så hvad er et menneske?*. Thurahs stil er intellektuell og frisk, og han skriver at hans hensikt med boken er: "[...] på forholdsvis kort form og så mundret, jeg kunne, at presentere de tre forfatterskaber for mennesker, der ligesom jeg selv synes, at de har noget vigtigt at fortælle og kan gøre deres læsere klogere" (Thurah, 2002:7). I likhet med både Bredsdorff og Ekselius leser Thurah Enquists forfatterskap som ett verk (dette gjelder også de to andre forfatterne han behandler, Hultberg og Kjærstad): "De [tre forfatterskapene] er derfor gode at gå til, hvis man gerne vil læse forfatterskaber i deres helhed og som ét verk og derigennem få mere at vide om det litterære sprogs særpræg og ejendommeligheder" (Thurah, 2002:7). Thurah tar for seg Enquists romaner fra *Kristallögat* til *Kapten Nemos bibliotek*.

Thurah regner, som jeg nevner i innledningen, *Nedstörtad ängel* for en grunnfortelling, eller matrise, for mange av Enquists romaner (Thurah, 2002:20). Thurah ser Enquists romaner som gjenfortellinger av den samme myte, nemlig en syndefalls- eller tapsmyte (Thurah, 2002:12). Thurah tar utgangspunkt i *Nedstörtad ängel*, og sier at historiene hos Enquist starter med mangler, tomrom og hull som skal fylles ut, som skal heles igjen. Dette knytter Thurah til paradismyten, der mennesket, utdrevet fra Edens hage, må søke Gud om tilgivelse. Paradismyten er også en skapelsesberetning, der mennesket blir til og kan bevege seg i to ulike retninger: mot det tapte, det som gikk galt eller mot tilgivelse og forsoning. Dessuten trekker Thurah inn myten om Lucifers fall, engelen som ble styrtet fra himmelen og ned mot jorden (Thurah, 2002:19). *Mangelen* sier Thurah, er det første svaret Enquist gir på spørsmålet om hva det er å være et menneske (Thurah, 2002:24):

Det begynner med en mangel eller et tomrum eller huller. Noget skal fylles ut, noget skal gøres godt igjen. Det er om det, P.O. Enquist skriver. Mangelen, tomrummet. Det sprogløse, som er mennesket. Og mennesket er fortælleren. (Thurah, 2002:25-26)

Dette sitatet gjør klart det ambivalente forholdet til språk og kommunikasjon som også jeg mener er tydelig i Enquists romaner, og som vil bli undersøkt videre i mitt eget arbeid.

1.3.2 Teoretiske perspektiv

Når det gjelder teoretiske utgangspunkt for denne masteroppgaven, har Mikhail Bakhtin og hans teorier om menneskets dialogiske natur, *både* eksistensielt, i og med at vi er sosiale

vesen som må interagere med hverandre, og når det gjelder vår evne og vårt behov for språk/kommunikasjon, vært til stor inspirasjon. Bakhtin er den enkeltteoretiker som vil bli viet størst plass i dette kapittelet, og hans tanker utgjør grunnlaget for mitt arbeid med resten av oppgaven, spesielt kapittel 3. Bakhtin-exegesen er stor, og det vil ikke være min intensjon å forsøke å dekke hele det forskningsfelt som finnes om ham. I delen som tar for seg Bakhtin i dette kapittelet, vil jeg peke på element som blir viktige i forhold til *mitt* analytiske arbeid.

Samtidig som Bakhtin har vært viktig hva gjelder teoretiske anknytninger, har det også vært mitt ønske og mål å ikke knytte meg for mye opp til en enkelt teoretiker. Jeg har hele tiden hatt som intensjon å trekke inn ulike teoretikere/tenkere etter hvilke områder som behandles. I hovedsak er det fire andre tenkere og teoretikere jeg har innlemmet i mine analyser. Disse vil også bli presentert i dette kapittelet.

Felles for de teoretiske perspektivene er at de tar for seg mennesker og deres forhold til språk og kommunikasjon. En hovdetanke, hos teoretikere og i min analyse, er at mennesket er et sosialt vesen som er avhengige av andre mennesker både for å bli seg selv, og for å ta del i et fellesskap. Språk og kommunikasjon er sosiale redskap mennesket har til disposisjon for å bli en del av den verden vi lever i.

Først i dette kapittelet vil jeg kort redegjøre for de viktigste teoretiske perspektivene utenom Bakhtin. Deretter vil jeg ta for meg Bakhtins teorier med fokus på begrepene *otherness*, *dialogism* og *answerability*.

Teorier om språk og kommunikasjon

De fire teoretikere som kort skal presenteres i dette kapittelet, er Ragnar Rommetveit og hans *Språk, tanke og kommunikasjon. Ei innføring i språkpsykologi og psykolingvistik* (2003), Per Linell og *Människans språk. En orientering om språk, tänkande och kommunikation* (1982), Bengt Nerman og essaysamlingen *Människan som språk* (1970) samt Anders Tyrberg og hans første kapittel i *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren* (2002).

Ragnar Rommetveit arbeidet blant annet som professor i psykologi ved Universitetet i Oslo, og hans *Språk, tanke og kommunikasjon* (2003) er en klassiker og et meget sentralt, norsk verk innenfor sitt forskningsfelt. *Språk, tanke og kommunikasjon* er en innføringsbok i språk-, tanke-, og kommunikasjonspsykologi. I forordet skriver Rommetveit at boken er et forsøk på en tverrvitenskapelig innføring i ”sentrale problem som har med vårt språk, vår tanke, og vår språklege kommunikasjon å gjera, rett nok ut frå eit *psykologisk grunnperspektiv* [...]” (Rommetveit, 2003:7, forf. kurs.). I mitt arbeid vil det først og fremst være de første

kapitlene, som tar for seg generelle teorier om mellommenneskelig kommunikasjon, som vil være av størst interesse. Spesielt adresseringen av språket som en kilde til både ensomhet og fellesskap, har hatt betydning i mitt arbeid.

Per Linell er professor ved institutt for språk og kultur ved Linköpings universitet, og, i følge Olga Dysthe, en sentral nordisk forsker på dialogiske samtaler innenfor en sosio-kulturell tradisjon (Dysthe, 2001:48). I *Människans språk* søker Linell, som Rommetveit, å gi en mer tverrfaglig tilnærming til menneskets språk og kommunikasjon. På det bakre bokomslaget defineres bokens intensjon: ”*Människans språk* integrerer lingvistiska, kulturanthropologiska, språkpsykologiska och språksociologiska insikter om språket och ger en bred översikt över språkets olika funktioner i människans värld” (Linell, 1982). Det er i første omgang ikke det lingvistiske aspektet som er av betydning for denne oppgaven, men mer det psykologiske og sosiologiske språkaspektet. Viktigst i mitt arbeid er tanker og teorier om det verbale vs. ikke- verbale språket, og forskjeller omkring skrevet og talt språk.

Forfatter, forsker og dosent i litteratur Bengt Nerman ga i 1970 ut *Människan som språk*, som er en samling essays skrevet mellom 1963 og 1969. I sine essays redegjør Nerman for sine tanker om mennesket og språk. Disse redegjørelsene har dannet et av utgangspunktene for min begreplige forståelse av forholdet mellom mennesket og dets språk. Nerman skriver i sin innledning til samlingen, at essayene først og fremst utgjør et enkelt individs, altså hans, forsøk på ” [...] att med ordens hjälp ge sig själv form och nå fram till någon trygghet och någon rörlighet” (Nerman, 1970:9). En av Nermans hovedtanker, slik jeg forstår ham, er at mennesket må skape, eller strukturere, sin verden ved hjelp av språket og kommunikasjonen med andre. Å skape seg selv og sin egen virkelighet, er en konstant prosess. Nerman søker å bygge et nytt menneskebilde, der mellommenneskelige og språklige relasjoner står i sentrum:

Jag tänkte att man kunde ta fasta på kommunikationen, på relationerna och beskriva en människa ”språkligt”, som en som står i förbindelse och utgörs av förbindelser. ”Människan som språk”. Sett i detta ljus är människoblivandet en process, bokstavligen, av ständig menings-bildning, en process där världen hela tiden tar mening. En sådan process är som jag ser det en gemenskapsprocess och därmed en moralisk process. Jag kan inte tänka en människa isolerad [...]. (Nerman, 1970:14)

Senere, i forbindelse med min utlegning av Mikhail Bakhtins teorier, vil vi se at Bakhtin og Nerman deler synet på at det å *være* er en kontinuerlig prosess som alltid foregår i et fellesskap med andre. Dersom man *ikke* har et språk til å strukturere verden med, blir man det Nerman kaller ”alienerad”, eller fremmedgjort. Nerman sier at ”[d]en alienerade är i en bestämd mening *utanför språket*” (Nerman, 1970:113, forf.kurs.). Hans tanker omkring dette

med å bli fremmedgjort dersom man ikke har et språk, blir interessant i forhold til denne oppgaven, og spesielt i min analyse av pojkjen.

Til sist vil jeg presentere Anders Tyrberg og hans innledende kapittel ”Ingångar – kommunikation som gåva och förpliktelse” fra boken *Anrop och ansvar*. Tyrberg vil først og fremst være relevant i kapittel 3.3.1, og en mer detaljert utlegning av kapittelet vil følge der.

Anders Tyrberg er dosent i litteraturvitenskap ved Karlstads universitet i Sverige. Kapittelet ”Ingångar – kommunikation som gåva och förpliktelse” er skrevet som et teoretisk utgangspunkt for hans analyser av fortellerkunst og etikk hos de fire svenske forfatterne Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig og Torgny Lindgren. I kapittelet presenterer Tyrberg en rekke teoretikere innenfor feltet etikk, moralfilosofi og litteratur. Tyrbergs hovedformål med boken er, som han selv sier: ”[...] att studera några svenska romaner som angeläget anrop och läsningen av dem som en ansvarsfull handling [...]” (Tyrberg, 2002:12). Hovdepoenget i Tyrbergs forskning, som jeg vil gjøre nytte av i mine analyser, er synet på forfatter – tekst – leser som en kommunikasjonssituasjon der en forfatter med sin tekst sender ut et budskap, eller et anrop, som en leser, ved sin lesning, må ta ansvar for å forstå og være en medskaper til.

Bakhtin: Otherness, dialogism, answerability

Avgrensning av materiale

I introduksjonen til dette kapittelet gjøres det klart at Bakhtin vil være et sentralt teoretisk utgangspunkt, og en viktig inspirasjon til mitt videre arbeid. Allerede i overskriften til dette kapittelet vil jeg forberede leseren på at nøkkelbegrepene til min anvendelse av Bakhtins tanker og teorier vil være *otherness*, *dialogism* og *answerability*.⁷ Før jeg går inn på disse begrepene, skal jeg først forsøke å sette både dem og Bakhtin i perspektiv.

Litteraturviteren og språkfilosofen Mikhail M. Bakhtin (1895-1975) betraktes av mange som en av vår tids viktigste tenkere innenfor sitt felt. Bakhtin, som store deler av livet levde i eksil i et kommunistisk Russland, ble for alvor kjent, og fikk flere av sine verk utgitt, først etter sin død.

Mitt videre arbeid med Bakhtins tanker og teorier vil først og fremst bygge på hans verk *Författaren och hjälten* (2000).⁸ Verket er et uferdig tekstfragment som Bakhtin skrev på 1920-tallet, og som først ble gitt ut etter hans død. *Författaren och hjälten* er et

⁷ Jeg vil i hovedsak gjøre bruk av de engelske uttrykkene ettersom den omfattende, anglosaksiske forskningstradisjonen knyttet til Bakhtin bruker dem.

⁸ Jeg vil gjøre oppmerksom på at Bakhtins navn i den svenske utgaven staves “Bachtin”, og at det er denne stavemåten jeg vil bruke i referanseparentesene til *Författaren och hjälten*.

litteraturteoretisk verk som tar for seg en forfatters kunstneriske forhold til sin (roman-)helt. Overføringsverdien til den ”virkelige verden” og forholdet jeg – du er dessuten både relevant og enkelt å se. Jostein Børtnes, i artikkelen ”Bakhtin, dialogen og den andre”, trekker også fram de to måter å lese verket på: ”[Det] fremgår helt tydelig av Bakhtins ordbruk og fra hans eksempler at han har et langt videre syfte, og at forfatter og helt egentlig står metaforisk for hvordan jeget forholder seg til den andre, og hvordan den andre forholder seg til jeget” (Børtnes, 2001:102).

I tillegg til *Författaren och hjälten* vil jeg også trekke inn *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1999), som regnes som et av Bakhtins hovedverk, der han blant annet utvikler sitt dialogbegrep. Litteratur som vil hjelpe meg i min forståelse av Bakhtin, er Michael Holquists *Dialogism* (1990), Caryl Emersons *The first hundred years of Bakhtin* (1997) og artikler av Jostein Børtnes, Olga Dysthe og Mari-Ann Igland hentet fra Olga Dysthes (red.) *Dialog, samspel og læring* (2001).

Bakhtin etterlot seg et omfattende, komplekst og på mange måter sammenvevd materiale, som først og fremst er knyttet til studier av skjønnlitteratur. Men Bakhtins tanker tilhører, og har vist seg fruktbare, også i en rekke andre vitenskaper innenfor humaniora, som filosofi, antropologi, lingvistikk, pedagogikk og lignende. Slik jeg oppfatter Bakhtin, var han en viter som selv satte få grenser for sin forskning og sine interesseområder, og var, både i teori og praksis, en flerstemmig og dialogisk tenker. Dette gjør ham til en viktig bidragsyter innenfor mange felt, men gjør det også utfordrende å avgrense og definere hans tanker.

Michael Holquist kommenterer Bakhtins mangfoldighet slik:

Mikhail Bakhtin made important contributions to several different areas of thought, each with its own history, its own language and its own shared assumptions. As a result, literary scholars have perceived him as doing one sort of thing, linguists another, and anthropologists yet another. We lack a comprehensive term that is able to encompass Bakhtin's activity in all its variety [...]. (Holquist, 1990:14)

Holquists tese i *Dialogism* er at begrepet *dialogism*, som for øvrig er et begrep Bakhtin aldri brukte selv, er det som fungerer mest samlende for hele hans *oeuvre*. Holquist sier blant annet at ”[d]ialogue is an obvious master key to the assumptions that guided Bakhtin's work throughout his whole career [...] all Bakhtin's writings are animated and controlled by the principle of dialogue [...] (Holquist, 1990:15). Han understreker også at det har blitt mer og mer tydelig at Bakhtins dvelen ved dialogen ikke bare er relevant i litteraturteoretiske øyemed, men at dialogismen også har en plass i den moderne historiens tenking om tenking (Holquist, 1990:15). Jeg opplever dette som en treffende karakteristikk, som Holquist på en

overtalende måte utarbeider i sitt verk. Men ved å innrullere alle Bakhtins verk og tanker under paraplyen *dialogism*, blir feltet for forskning for stort i forhold til mitt utgangspunkt.

For å forsøke å sirkle inn mitt fokus ytterligere, vil jeg vise til Caryl Emersons *The first hundred years of Mikhail Bakhtin*. Emerson, som er en av de fremste forskere på området, deler Bakhtins arbeid inn i tre områder, eller verdener⁹, nemlig *prosaics*, *dialogue* og *unfinalizability* (Emerson, 1997: 35-37). "Prosaics", sier Emerson, er Bakhtins "starting point for a theory of novelistic prose" (Emerson, 1997:35). Slik jeg forstår Emerson legger han i dette først og fremst Bakhtins romanteorier. Med "unfinalizability"-begrepet entrer Emerson Bakhtins karnevaleske verden. Emerson påpeker Bakhtins syn på verden som noe uavsluttet, ikke-statisk, og at karnevalet er uttrykk for en slik "unfinalizability" (Emerson, 1997:37). Men det er Emersons andre begrep, "dialogue", som han beskriver som "[t]he second concept crucial to Bakhtin's universe [...]" (Emerson, 1997:36), som jeg mener best kan favne mitt perspektiv i oppgaven. Emerson sier blant annet:

[...] dialogue becomes a model of the creative process. It assumes that the healthy growth of any consciousness depends on its continual interaction with other voices, personalities, or worldviews. [...] the toughest, most elastic and trustworthy medium in which to store and share other people's worldviews was words. (Emerson, 1997:36)

Ved å ha både Holquist og Emerson i tankene, håper jeg å ha banet vei for å gjøre nærmere rede for utgangspunktet mitt, nemlig begrepene *otherness*, *dialogism* og *answerability*. Ved å knytte opp mot Holquist, ser vi at alle Bakhtins arbeid henger nøye sammen, og at de har en dialogisk essens, men ved å referere til Emersons oppdeling ønsker jeg å vise at jeg ikke vil konsentrere meg om Bakhtins romanteori eller det karnevaleske, men analysere de dialogiske elementene i *Nedstörtad ängel*.

Verken *otherness*, *dialogism* eller *answerability* er begrep som enkelt lar seg definere, og jeg vil understreke at jeg ser dem som nært knyttet til, og overlappende, hverandre. I det følgende vil jeg presentere begrepene slik jeg forstår dem, og slik de vil bli viktige i min analyse.

Otherness

Slik jeg forstår begrepet *otherness*, så innebærer dette at alle menneskers eksistens er avhengig av forholdet jeg – du. Da Bakhtin arbeidet med sine teorier var relativitetstanken dominerende, særlig innenfor naturvitenskapen. Relativitetstanken går ut på, meget enkelt

⁹ Emerson bruker overskriften "The three worlds of Mikhail Bakhtin", når han legger ut om dette (Emerson, 1997:35).

sagt, at når noe er relativt, så er det noe fordi det står i *forhold* til noe annet. Ingenting er konstant i seg selv, men mye er opp til øyet som ser, eller bevisstheten som opplever. For Bakhtin befinner ethvert menneske seg i en unik posisjon i verden, i historien og i forhold til andre mennesker. Min bevissthet, mitt jeg, er noe i forhold til en annen bevissthet, et du. Holquist sier at "[i]n dialogism, the very capacity to have consciousness is based on *otherness*" (Holquist, 1990:18, forf.kurs.). *Otherness* blir dermed et ufravikelig eksistensielt krav, og fordi vi er så avhengige av hverandre, blir hele den menneskelige eksistens dialogisert. Iglund og Dysthe forklarer Bakhtins syn på forholdet jeg – du – dialog slik:

På eit overordna nivå omtaler Bakhtin heile den menneskelege eksistensen som dialog. I den samanhengen spelar oppfatninga hans av forholdet mellom eit eg og eit du ei heilt avgjerande rolle. Han definerer nemleg sjølvvet gjennom dialogiske relasjonar til "den andre", og livet oppfattar han som ein kontinuerleg, uavslutta dialog med andre stemmer. Dialogforståinga hans heng altså saman med eit bestemt syn på kva det vil seie å vere menneske[...]. (Iglund og Dysthe, 2001:109)

Bakhtin setter altså mennesket inn i en sosial sammenheng, og bindeleddet mellom deg og meg er en eller annen form for kommunikasjon. Mennesker er avhengige av hverandre for å skape sin egen identitet. Jeg kjenner meg selv innenifra, men kan aldri se meg selv utenfra slik andre ser meg. Jeg kan derfor aldri se meg selv som en fullstendig, fullbyrdet enhet. Du har et *synsoverskudd* i forhold til meg, som jeg trenger for å kunne fullføre mitt eget jeg.

Synsoverskuddstanken er en del av *otherness*-begrepet, og en viktig del av Bakhtins teorier. Poenget er at alle mennesker, fordi de har en helt unik plass i verden, alltid vil kunne se noe mer *og* mindre enn det et annet menneske vil kunne. Jeg kan se mer av deg, både når det gjelder din kropp, men også rommet rundt deg, enn det du selv kan. I *Författaren och hjälten* definerer Bakhtin synsoverskuddet¹⁰ slik:

När jag betraktar helheten av en människa som befinner sig utanför och inför mig, sammanfaller inte våra konkreta och verkligt upplevda synkretsar. Ty i varje givet moment [...] kommer jag alltid att se och känna till något som hon, från sin plats utanför och inför mig, inte kan se: kroppsdelar som är otilgängliga för hennes blick [...] – världen bakom hennes rygg [...]. Detta i förhållande till varje annan människa ständigt förekommande *överskott* av mitt seende, min kunskap och det jag besitter betingas av uniciteten och oersättligheten hos min plats i världen [...]. (Bachtin, 2000:25, forf. kurs.)

Det synsoverskuddet du har, kan jeg igjen bruke for å skape en større og klarere helhet av meg selv. Holquist forklarer dette med at jeg ved å legge til det overskuddet som har blitt gitt meg fra deg, til det overskuddet jeg selv har (altså det jeg selv vet om meg), kan lage et bilde

¹⁰ I den svenske oversettelsen av *Författaren och hjälten* kaller Bakhtin fenomenet for "[s]eendets överskott i förhållande till den andre" (Bachtin, 2000:25).

som inkluderer hele meg (Holquist, 1990:36). Sagt på en annen måte, så forstår jeg Bakhtins poeng slik at vi alle blir formet av menneskene rundt oss. Min identitet, min selvfølelse og min plass i verden er ikke noe jeg selv, alene, kan konstruere. Jeg behøver å bli satt i en sosial sammenheng for bedre å forstå meg selv, eller som Holquist sier: "I see my self as i conceive others might see it. In order to forge a self, I must do so from *outside*. In other words, *I author myself* [...]" (Holquist, 1990:28, forf. kurs.).

Slik jeg forstår dette, så er det via språk og kommunikasjon vi best kan skape forståelse i forhold til oss selv og andre. Min tanke er at *otherness* og *synsoverskudd* kan overføres til analysen av *Nedstörtad ängel* i forhold til hvordan karakterene, jeg-fortelleren, og også til en viss grad forfatteren og leseren, bruker språk og kommunikasjon som identitetsskapende både i forhold til seg selv og andre. I romanen er dessuten det å bli sett et gjennomgående motiv, og et desperat ønske hos mange av karakterene.

Dialogism

Dialogism er, som nevnt, et av de begrepene som kan romme det meste av Bakhtins tanker og teorier. Jeg vil peke på tre måter jeg mener man i hovedsak kan forstå begrepet hans. Igjen er det viktig å tenke på at disse henger sammen. De to første av disse tre betydningene vil bli mest relevante i denne oppgaven. Dialogism er en eksistensiell forutsetning for menneskenes liv, ettersom vi må forholde oss til en verden og et fellesskap rundt oss. Bakhtin så på det å være som en konstant hendelse. Slik jeg forstår Bakhtin så betyr det at vi stadig må skape, eller ordne, verden rundt oss gjennom våre tanker, ord og betegnelser, og dette skjer alltid i et fellesskap med andre. Å være er å være i et fellesskap. Michael Holquist sier: "'Being' for Bakhtin then is, not just an event, but an event that is shared. Being is a simultaneity; it is always *co-being*" (Holquist, 1990:25, forf.kurs.). Dette bringer oss over til den andre måten å forstå *dialogism* på, nemlig en mer "dagligdags" språklig/kommunikativ måte, der mennesket gjennom språk og kommunikasjon kan forstå hverandre. Dialogen, eller språk og kommunikasjon, er forutsetningen for at vi kan skape et fellesskap. En hver ytring er også dialogisk, og dette er den tredje måten å forstå begrepet på. Dette forstår jeg slik at et språk eller betydninger i et språk bærer med seg en "arv" fra fortiden. Ytringer og forståelsen av dem er skapt i et fellesskap. Språket er for mennesket både noe individuelt og samtidig felles.

Jostein Børtnes mener Bakhtin utvikler en teori om dialogen som selve grunnlaget for mellommenneskelig forståelse (Børtnes, 2001: 97). Børtnes sier også at det Bakhtin er opptatt av når det gjelder dialogen og det dialogiske ord, er den dialogisiteten som "er en del av selve språket og tanken, som finnes i alle former for språklig ytring, og som er med på å forme vår

estetiske, etiske og kognitive forståelse, vår personlighet, vårt forhold til andre mennesker og til livet omkring oss” (Børtnes, 2001:95). Å kommunisere, å være i dialog, er eksistensielt nødvendig for mennesket. I *Problems of Dostoevsky's Poetics* sier Bakhtin at det å være er å kommunisere i et fellesskap. Blir man ikke hørt, sett, anerkjent eller husket, er det som å være død. Sitatet som følger, og disse tankene, vil stå sentralt i mine analyser i kapittel 3:

The very being of man (both external and internal) is the *deepest communion*. *To be* means *to communicate*. Absolute death (non-being) is the state of being unheard, unrecognized, unremembered [...]. To be means to be for another, and through the other, for oneself. A person has no internal sovereign territory, he is wholly and always on the boundary [...]; looking inside himself, he looks *into the eyes of another* or *with the eyes of another*. (Bakhtin, 1999:287, forf. kurs.)

I artikkelen ”Sosiokulturelle teoriperspektiv på kunnskap og læring” sier Olga Dysthe at Bakhtin står for et alternativ til den tradisjonelle overføringsmetaforen av menneskelige budskap, der man ser kunnskap som noe som overføres fra en avsender og tas i mot uformidlet av en mottaker. Hovedpoenget hos Bakhtin, slik Dysthe ser det, er at mening aldri kan overføres direkte, men er noe som oppstår i interaksjon og samspill mellom mennesker. Mening blir dermed like avhengig av adressaten, eller mottakeren, som av den som sier eller skriver noe (Dysthe, 2001:50).

Oppsummert er altså *dialogism* språket i bruk, en måte å skape forståelse mellom mennesker på, men samtidig en mer eksistensiell måte å se verdenen på. Mennesket er hele tiden i dialog med omverdenen. Dialogen er noe uavsluttet, og dialogisme er å stadig skape sin plass i verden. Forbindelsen mellom deg og meg kan skapes mer konkret via dialogen, altså via språk og kommunikasjon. *Dialogism* har også å gjøre med at alle mine ytringer sies i en sammenheng. De er både svar på (og dette gjelder ofte i en mer overført betydning) tidligere tiltale, og de krever et svar av de eller den som kommer senere. Mennesket plasseres slik i en historisk situasjon, der man er del både av en fortid og en framtid. I *Problems of Dostoevsky's poetics* sier Bakhtin:

Life by its very nature is dialogic. To live means to participate in dialogue: to ask questions, to heed, to respond, to agree, and so forth. In this dialogue a person participates wholly and throughout his whole life: with his eyes, lips, hands, soul, spirit, with his whole body and deeds. He invests his entire self in discourse, and this discourse enters into the dialogic fabric of human life, into the world symposium. (Bakhtin, 1999:293)

I sitatet peker Bakhtin på at livets natur er å være dialogisk, og at alle mennesker deltar dialogisk i verden i forhold til sitt eget liv og i en større menneskelig helhet.

Answerability

Menneskets *answerability* kan også forstås som en eksistensiell grunnkategori. Fordi vi er sosiale vesen, er vi nødt til å forholde oss til, altså svare eller respondere på, det som skjer rundt oss. Michael Holquist definerer i *Dialogism* vår *answerability* slik:

The world addresses us and we are alive and human to the degree that we are answerable, i.e. to the degree that we can respond to addressivity. We are responsible in the sense that we are *compelled* to respond, we cannot choose but give the world an answer. [...] I am always answerable *for* the response that is generated *from* the unique place I occupy in existence. (Holquist, 1990:30, forf.kurs.)

Både *otherness* og synsoverskuddet, *dialogism* og språk/kommunikasjon blir viktige element i *answerability*-begrepet. Ettersom alle mennesker har et synsoverskudd i forhold til hverandre, og vi samtidig er avhengige av andres synsoverskudd for å fullføre våre egne selv, blir det vår plikt og vårt ansvar å svare på den tiltale verden og andre mennesker kommer med. Fordi vi mennesker trenger hverandre for å skape vår egen identitet, vår egen plass i verden, blir det også vårt ansvar å svare på tiltale fra andre mennesker. Det engelske ordet *answerability* får fram dobbeltheten i begrepet, nemlig at mennesket har ansvar for andre mennesker, og at det både kan og må svare på tiltale fra sine medmennesker.

I sitt innledende kapittel til avhandlingen *Anrop och ansvar* tar Anders Tyrberg for seg Bakhtin og hans tanker om at vi er avhengige av andre for å forme vårt eget jeg, samt at vi også er ansvarlige for andres jeg. Tyrberg sier at Bakhtin mener vi er helt avhengige av at den andre ser, husker og gir form til oss. Vår personlighet kan ikke eksistere uten at den andre skaper den og dermed gir oss en "andre fødsel" (Tyrberg, 2002:50-51). Også Jostein Børtnes peker på at den andre er en nødvendig forutsetning for min egen væren, og at det er når jeg tar ansvar for denne andre at jeg samtidig også lærer å forstå meg selv bedre: "I mine anstrengelser for å forstå den andre og bli forstått bringer jeg mine egne følelser, min egen estetiske bevissthet, min kjærlighet og mitt vennskap, til det ytterste, idet jeg forholder med dialogisk "ansvarlig" eller responderende for den andre" (Børtnes, 2001:102-03). I *Problems of Dostoevsky's poetics* forklarer Bakhtin vår avhengighet av hverandre:

I cannot manage without another, I cannot become myself without another; I must find myself in another by finding another in myself [...]. Justification cannot be *self*-justification, recognition cannot be *self*-recognition. I receive my name from others, and it exists for others [...]. Even love toward one's own self is impossible. [...]. (Bakhtin, 1999: 287-88 forf.kurs.)

Answerability-begrepet har også en tydelig etisk og religiøs nestekjærlighetsdimensjon.

Denne måten å forstå *answerability* på vil bli viktig i mine analyser. Bakhtin var selv en dypt

religiøs mann under et kommunistisk styre, og hans tilknytning til kirken var sannsynligvis en av grunnene til hans eksildom (Holquist, 1990:9).

Answerability-begrepets anknytning til nestekjærlighetstanken blir tydelig i det Bakhtin sier at mennesket ikke kan elske seg selv, men at man samtidig, på grunn av sin *answerability*, må elske den andre. I *Författaren och hjälten* sier Bakhtin: ”Inifrån min ånger kommer ett förnekande av hela mig själv, utifrån (Gud – den andre) – återupprättelse och nåd. Människan själv kan bara bekänna, ge absolution (förlåta) kan bara den andre” (Bachtin, 2000:64). Bakhtin ser i *Författaren och hjälten* på ”den självredovisande bikten” (direkte oversatt: ”det selvransakende skriftemålet”). I sin anger i ”den självredovisande bikten” kan et menneske bare uttrykke det som det selv kan si om seg selv (Bachtin, 2000:148). Fordi man i dette skriftemålet ikke har noe overskridende element, noen ”annen”, kan man heller ikke finne tilgivelse i det. Tilgi kan kun den andre, og denne tilgivelsen må komme som en ren gave, og ikke noe som er vurdert etter fortjeneste: ”Den självredovisande bikten är full av behov av förlåtelse och absolution såsom en absolut *ren gåva* (inte efter förtjänst), av en värdemässig ömhet och nåd som helt och hållet hör den andra sidan till” (Bachtin, 2000:150, forf. kurs.). Dette religiøse og nestekjærlige synet på forholdet *jeg* og *den andre* vil bli interessant i forhold til agapebegrepet, altså den uforbeholdne, ufortjente tilgivelse, som står sentralt i Per Olov Enquists *Nedstörtad ängel*.

2. "Alltså: det här är frågan, om än deformerad" – En generell analyse av *Nedstörtad ängel*

2.1 *Analysen*

I dette kapittelet skal jeg gi en generell analyse av *Nedstörtad ängel*, og trekke opp de større linjene i romanen. Målet med en slik analyse er å gi en inngang til romanen og dermed en bedre forståelse av den. Kapittelet er også ment som et grunnlag for det etterfølgende kapittel 3, der jeg vil gå grundig inn på enkeltaspektet *språk og kommunikasjon*.

I det følgende vil jeg først ta for meg romanens oppbygning og skrivemåte. Jeg vil så, kort, presentere dens jeg-forteller og øvrige karakterer, før jeg gjør rede for de viktigste symbolske elementene. Til sist vil jeg peke på sentrale tema i *Nedstörtad ängel*.

2.1.1 Oppbygning

Den 19. november 1985 sendte svensk TV2 programmet "Framåt natten", der Per Olov Enquist ble intervjuet i forbindelse med sin nylig utgitte roman, *Nedstörtad ängel*. Litt ut i programmet spør Enquist om programlederen vet hvem som lærte ham, altså Enquist, formelen til hvordan han skulle jobbe med *Nedstörtad ängel*. Enquist svarer på sitt eget spørsmål ved å si at det var atomfysikeren Niels Bohr som gjorde dette:

[Bohr] lärde sina lärjungar att se det hela inte linjeärt som fysikerna hade gjort på 1800-talet, Einstein, utan se det komplementärt d v s man lade skenbart motstridande bilder och tankar och känslor mot varandra, och i mellanrummet mellan de här kollisionerna eller i kollisionerna först, så fanns det ett svarthål [sic] som man kunde titta in igenom, eller titta ner igenom, och där fanns nyckeln till... [sic] där fanns saker som man inte hade sett förr. (AB Pressurklipp, 1985:2)

Enquist har lært at det er i "kollisionerna", eller i de sorte hullene som oppstår når tilsynelatende motstridende bilder settes sammen, man kan få sagt noe som går utover det man egentlig sier. Enquist forklarer så hvordan han overfører "kollisionerna" til sin egen skrivning:

Jag tyckte inte att jag kunde ge en realistisk bild av kärleken om jag bara s a s följde historiens flod och berättade en kärlekshistoria, utan det skulle vara genom att berätta egentligen fyra historier som var och en innehöll varandra, och det är inte så komplicerat som man tror [...]. Till slut så går det ut det hela, och sammanförs. Då finns det i de här sprickorna mellan de här historierna, en sanning som jag aldrig hade kunnat skriva om jag hade hållit på och skriva en dokumentär eller episk roman. (AB Pressurklipp, 1985:2)

Nedstörtad ängel er en roman i seks deler, eller rette sagt: seks *sanger*. Romanen er komponert som et klassisk musikkstykke, hvor kapitlene kalles sanger. *Nedstörtad ängel* åpner med en "Försång". Deretter fortsetter den med "Sången om likkortet", "Sången om

pannlampen”, ”Sången om björntråden” og, kapittelet som bærer romanens tittel, ”Sången om den nedstörtade ängeln”. Til sist avsluttes romanen med kapittelet ”Coda”. I ”Coda”, som for øvrig er en musisk term som betegner avslutningen på et musikkstykke, trekkes trådene i romanen sammen.

I ”Försång” introduseres alle romanens karakterer samt de viktigste tematiske og motiviske elementene. Introduksjonen skjer ikke ved at en personal eller aural forteller forklarer og redegjør for romanen, men ved at en jeg-forteller gir leseren fragment og smakebiter på det som vil utvikles i de etterfølgende kapitlene. ”Försång” er delt inn i åtte vers (hvis vi fortsetter å tenke i musikalske termer), som alle er tydelig skilt fra hverandre med en linjes mellomrom. Allerede nå får man som leser inntrykk av at karakterenes historier i romanen i stor grad er uavhengige av hverandre, og at det er jeg-fortelleren som knytter det hele sammen.

Nedstörtad ängels fire historier ”møtes” kun i jeg-fortellerens beretninger og drømmer. Romanen har ingen tradisjonell komposisjon og oppbygning, og det fortelles ukronologisk og assosiativt. I romanen settes bilder, antydninger og tomrom sammen, og skaper en helhet som går ut over de rent tekstuelle delene. Thomas Bredsdorff ser på *Nedstörtad ängel* som Enquists første imagistiske roman, og et av de beste eksemplene i sitt slag i moderne nordisk prosa:¹¹

[*Nedstörtad ängel*] er det første verk i Enquists forfatterskab – og et af de bedste eksempler af arten i moderne nordisk prosa – der helt og holdent er imagistisk prosa, komponeret ikke efter en fabels krav, men efter musikkens, *Nedstyrtet engel*, en kærlighedsroman i seks sange. (Bredsdorff, 1991:174-75)

Bredsdorff sier videre at ingen av historiene i romanen sammenlignes, men at deres sammenstilling og sammenfletting er ren montasje. Dette gjør at historiene ”henter energi fra hinanden, gnister springer mellom dem, men de brukes ikke til at forklare hinanden. Det de fortæller, fortæller de ved at stå side om side” (Bredsdorff, 1991:178). Og dersom vi går tilbake til Enquists egne utsagn, er det vel nettopp en slik effekt han ønsket ved å bygge opp romanen sin på denne måten. I romanen er det i stor grad opp til leseren å skape relasjonene og å tolke betydningen i de ulike motivene som vises frem. Et av romanens mest spennende og paradoksale grep, er at dens viktigste utsagn i stor grad ligger i det som aldri sies.

Romanen har en tydelig sirkulær komposisjon, både tematisk og strukturelt, slik for eksempel de musiske kapiteltitlene viser. Et av romanens hovedutsagn, ”[a]ndas fram mitt

¹¹ For redegjørelse av termen ”imagistisk prosa”, jf. kapittel 1.3.1 og presentasjonen av Bredsdorffs *De sorte huller*.

ansikte” (NÄ¹², 1985:7 og 137), gjentas i åpningen og slutten av romanen. Samtidig skjer det en klar utvikling for jeg-fortelleren, de øvrige karakterene og også leseren, som alle ender opp på et annet betydningsmessig plan enn ved romanens start.

2.1.2 Skrivemåte

Lyriske element og språklige virkemidler

Nedstörtad ängel er en roman med et sterkt lyrisk preg som gestalter seg spesielt i oppbygningen og i dens skrivemåte. Romanen, som har undertittelen *En kärleksroman*, utfordrer romansjangerens grenser med sine knappe 144 sider. *Nedstörtad ängels* lyriske preg gjenfinnes i stor grad i dens stemning og den dunkelhet som gestaltes i den. Igjen er det tomrommene og fraværet som er betydningsbærende.

Thomas Bredsdorff kaller, i *De sorte huller*, romanen for et prosadikt (Bredsdorff, 1990:174). Bredsdorff ser, som nevnt, *Nedstörtad ängel* som et imagistisk verk, og imagismens teknikk ble jo først og fremst utviklet innenfor en poesi som vektla et stramt, fortettet språk og som satte en bestemt bruk av imagoer, eller bilder, høyt. I sin artikkel ”Per Olov Enquists roman *Nedstörtad ängel*. En analyse.” tar også Live Stokstad for seg lyrisiteten i romanen. Stokstad peker blant annet på romanens fortattede språk som spiller på flertydighet og motsetninger, samt at det tradisjonelle plotet er fjernet til fordel for metaforen som overordnet og strukturerende prinsipp (Stokstad, 1994:98-99).

Nedstörtad ängel er en roman som er preget av et lyrisk og fortettet språk, der setningene ofte er korte og ufullstendige, og der antydninger og utelatelser blir viktige. Lyrisiteten og det knappe, korte språket ses blant annet i dette eksempelet: ”Förstår dock: jag är förlåten./ Barmhärtighet. Så enkelt kan det vara” (NÄ, 1985:21).¹³ Skrivemåten er preget av en språklig rytme, både på det komposisjonelle og det rent tekstuelle plan, med gjentagelser og forskyvninger av hendelser og ytringer. Rytme, spesielt i form av gjentakelse, finnes også på setningsnivå, som for eksempel: ”Jag är inte här. Det är inte jag./ Jag är inte här” (NÄ, 1985:102). Dette er med på å understreke det lyriske preget, og det musiske aspektet som er så framtrædende i romanen.

Romanen veksler mellom lange og svært korte avsnitt. Romanens avsnitt kan strekke seg over to linjer, som i: ”Dessa med träck insmorda små brev./ ’Jag är väl ändå fortfarande

¹² Jeg vil, når jeg siterer fra *Nedstörtad ängel*, bruke forkortelsen NÄ.

¹³ I visse sitater fra NÄ velger jeg å understreke når det er linjeskift ved å bruke skråstrek (/), slik det er vanlig å gjøre i forbindelse med sitering av poesi. Dette gjør jeg når jeg mener at det visuelle inntrykket disse skillene mellom setningene gir, er et tydelig virkemiddel i romanen. (Og ikke når en ny linje starter fordi den forrige er fylt opp.)

ett slags människa” (NÄ, 1985:119), til romanens lengste scene, gastroskopiscenen, som strekker seg over drøye fire sider.

Ettersom Enquist har komponert verket slik at de ulike avsnittene fortelles ukronologisk og assosiativt, får mange av dem preg av å være frittstående dikt. Et eksempel på dette, mener jeg å finne i følgende avsnitt: ”Jag håller ansiktet tätt, tätt intill den döda benjaminfikusens stam, och granskar den./ Där. Ingen tvekan. Den lever. Också de döda följer årstidernas rytm. Jag visste det” (NÄ, 1985:136).

Jeg-fortelleren i *Nedstörtad ängel* grenser til et lyrisk jeg. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* sies det at et lyrisk jeg kjennetegnes på at det gir en subjektiv opplevelse av tingene, og at det ikke er historien i seg selv, men det lyriske jeks formidling av den situasjon det befinner seg i, som står sentralt: ”Det sentrale er at det det fortelles om, peker direkte tilbake på ”jegets” situasjon ”her” og ’nå” (Litt.vit.leksikon, 1999:147). Denne beskrivelsen mener jeg passer godt til jeg-fortelleren, som med sine historier forsøker å gjenopprette sin egen identitet og oppnå en dypere forståelse av seg selv. Et lyrisk jeg forbinder jeg også med en følelse hos leseren av en spesielt sterk nærhet til den som forteller. Dette mener jeg er et argument i forhold til å se jeg-fortelleren i *Nedstörtad ängel* som en forteller med klare, lyriske trekk. Live Stokstad peker på at jeg-fortelleren innfrir flere sentrale kriterier i forhold til et lyrisk jeg. Stokstad mener derimot også at leseren etter hvert mister den direkte identifikasjonen som knyttes til et lyrisk jeg, og at det blir en distanse mellom jeg-forteller og leser, fordi leseren merker ”uoverensstemmelser mellom den talende og det talte” (Stokstad, 1994:99). Slik jeg forstår Stokstad, er det blant annet jeg-fortellerens bruk av ironi og hans forskyvninger og endringer i det han forteller, som skiller ham fra å være et lyrisk jeg.

At skrivemåten i *Nedstörtad ängel* er sterkt preget av ironi, paradoks og forskyvninger er tydelig. Disse språklige elementene er i stor grad knyttet til jeg-fortelleren, og hans måte å berette sine historier på. Jeg-fortelleren er en undersøker, en som ved språkets hjelp skal forsøke å trekke opp linjer som vil skape forståelse og sammenheng. Språket viser seg ofte å være utilstrekkelig, og minner forskyves, glemmes og fordreies. Live Stokstad mener jeg-fortelleren har et lite reflektert forhold til ordene, og at hans selvmotsigelser og språklige inkonsekvenser fører til et tillitsbrudd hos leseren. Hun går til og med så langt som å si at jeg-fortelleren ikke har mot eller krefter til å ta opp det som er problematisk, og at resultatet derfor blir barnslige, bombastiske og banale utsagn (Stokstad, 1994:100-01). Min oppfattelse av jeg-fortellerens forsøk på å minne og å sette ting i sammenheng, er på mange måter en annen en Stokstads. Min mening er at jeg-fortelleren gjør et ærlig forsøk på å forstå, og bli forstått, og at man kan tror på hans utsagn: ”Det är väl sant att jag ingenting förstår. Men jag

försöker ju, för första gången, det är riktig sant” (NÄ, 1985:11-12). At språket allikevel er utilstrekkelig i søken på hva som er sannhet og løgn, eller noe midt i mellom, gjør at ironi, forskyvinger og paradoks skinner igjennom. Språkets utilstrekkelighet og upålitelighet vil jeg komme nærmere tilbake til i kapittel 3.2, som omhandler jeg-fortelleren.

Intertekstualitet

Stor deler av Per Olov Enquists forfatterskap er meget selvrefererende. De samme bildene, symbolene, hendelsen og sogar personene går igjen. Noen element beholder sin betydning fra tidligere verk, mens andre forskyves eller endres. Samtidig kan alltid klart gjenkjennelige og parallelle linjer trekkes mellom dem. Man kan sikkert argumentere for at de aller fleste forfatterskap har klare og samlende trekk i seg, men jeg mener allikevel at Enquists er spesielt tydelig sammenhengende. I artikkelen ”...om man inte försökte...” peker Øystein S. Ziener på forskjellen mellom andre forfattere og Enquists egne ”stringente logikk”:

I alle forfatterskap lar samanhengar og indre utviklingsliner seg påvise. Ikkje sjeldan kan ein forfattars heile livsverk lesast som ei kontinuerleg gjennomskrivning og bearbeiding av ein og same grunnleggjande problematikk ut frå ulike tilnæringsmåtar. Likevel er det sjeldan linene er så tydelege som hos Per Olov Enquist. Forfatterskapen hans utviklar seg steg for steg frå verk til verk og ut frå sin eigen indre og svært så stringente logikk. (Ziener, 1992:67)

I *Nedstörtad ängel* finnes en rekke intertekstuelle element som peker både framover og bakover i Enquists forfatterskap. Thomas Bredsdorff kaller *Nedstörtad ängel* for Enquists mest selvrefererende tekst (Bredsdorff, 1991:181).¹⁴

Som jeg har nevnt tidligere, er det av Enquists romaner spesielt *Sekonden*, *Musikanternas uttåg*, *Kapten Nemos bibliotek* og *Boken om Blanche och Marie* som får gjenklang i *Nedstörtad ängel*. Men også noveller fra novellesamlingen *Berättelser från de inställda upprorens tid* spiller sentrale, til og med skjebnesvangre, roller i romanen.

I kapittel 3.3 vil intertekstualiteten i *Nedstörtad ängel* bli behandlet mer inngående. Kapittelet vil søke å analysere intertekstualiteten som en måte forfatteren kommuniserer store deler av sitt forfatterskap på, og hvordan leseren, som en ansvarlig ”annen”, kan forstå dette.

¹⁴ Bredsdorffs *De sorte huller* kom ut rett etter *Kapten Nemos bibliotek*. Bredsdorff omtaler derfor romanen kun i et etterord, men i dette etterordet kommer han med en påstand som modifierer uttalelsen om *Nedstörtad ängel*. Han sier der at *Kapten Nemos bibliotek* er forfatterskapets mest selvhenviseende verk (Bredsdorff, 1991:211).

2.1.3 Jeg-fortelleren og de øvrige karakterene

Jeg-fortelleren

Til tross for at jeg-fortelleren er den som beretter historiene om de øvrige karakterene – Pinon, Maria, K, hans hustru, pojken og Ruth Berlau – får vi som lesere vite svært lite om hans egen karakter. Jeg leser jeg-fortelleren som en mann, som antageligvis befinner seg i slutten av 40-årene. Dette fordi jeg-fortelleren knyttes nært opp til forfatteren selv, altså Enquist, blant annet på grunn av en novellesamling jeg-fortelleren har gitt ut. Men det gis i romanen ingen klare svar på hvem jeg-fortelleren er, hvordan han ser ut eller nøyaktig hvor gammel han er.

Det vi *får* vite er at han er en nær venn av ekteparet K, og at han, på grunn av dette, blandes inn i historien om pojken. I romanens nåtid befinner jeg-fortelleren seg ved en strand og et hav, der han ved hjelp av sine dagbøker, drømmer og nedskrivninger av de øvrige karakterens monstrøse historier, søker å finne en meningssammenheng, en rekonstruksjon av sin egen identitet og et svar på hva kjærlighet er. I tillegg til de øvrige karakterenes historier, viser også jeg-fortelleren bruddstykker av sin egen barndom, der spesielt farens død, som inntraff da jeget var seks måneder gammel, spiller en viktig rolle.

Pasqual Pinon og Maria

Pasqual Pinon og hans Maria er *Nedstörtad ängels* mest groteske, men på mange måter også vakreste, kjærlighetspar. Paret er romanens tydeligste fysiske monstre, og deres monstrøse forhold er den historien som opptar mest plass. Pinon er født med et kvinnehode som stikker ut fra hans egen panne. Utveksten får navnet Maria, og skildres som en egen person.

Pinon (og Maria) kobles til romanens tittel. Han er en *nedstörtad ängel*, et Satans barn, som holdes fange i en meksikansk gruve som forsikring mot at det onde skal føre ulykker over arbeiderne der. Pinon blir hentet opp av gruveeieren John Shideler, som driver et tivoli der han viser fram ulike menneskelige vanskapninger. Pinon og hans Maria introduseres som ”det ryktbaraste kärleksparet på den amerikanska västkusten” (NÄ, 1985:56). Pinon, og spesielt Maria, setter et stort spørsmål ved hvor grensen for det å være et menneske går. Maria har ingen kropp, bortsett fra et hode. Hun har heller ingen egen stemme, men kommuniserer via Pinon.

Til sist i romanen blir Pinon og Maria medlemmer i en religiøs bevegelse som definerer seg selv som satanister, og derigjennom også humanister: ”Medan de kristna satte Gud i centrum, satte satanismen människan i centrum. Medan Guds son uppstigit til himlen

hade Satan blivit störtad från himlen, ned till människorna” (NÄ, 1985:121-22). Pasqual Pinon og Maria skildres som forfekttere av den menneskelige slekt, nettopp i kraft av å være monstre. Det er disse, som står på grensen til det menneskelige, som definerer selve mennesket.

K og hans hustru

K og hans hustru utgjør romanens eneste ”normale” kjærlighetspar, i så måte at det dreier seg om en voksen mann og kvinnes eros-pregede, ekteskapelige, forhold. De to har vært gift i tjue år, men er skilt i det romanens historie starter. Etter skilsmissen innleder hustruen, som kalles Ks hustru på tross av at de er skilt, et forhold til en ung barnemorder, nemlig pojken. Pojken dreper K og hustruens datter, og etter drapet legges hun inn på sinnssykehuset Ulleråker, der K arbeider som psykiatrisk lege.

Forholdet mellom de to er et uoppløselig hat-/kjærlighetsforhold som mer enn grenser til det absurde. K og hans hustru setter spørsmålstegn ved om mennesker noen gang kan skilles fra hverandre, samme hvor sykelig deres forhold blir. Som jeg vil vise i kapittel 3.1, preges K og hans hustrus forhold av en mangel på ord. Hustruen ringer ham uten å si noe i telefonen, og de elsker ordløst i et skjul som befinner seg på sykehuset.

Trass i K og hans hustrus meget spesielle og kompliserte kjærlighetsforhold, finner de allikevel tilbake til hverandre til slutt i romanen. Om deres forhold kun er basert på gammel avhengighet, eller om deres kjærlighet er ubrytelig, blir aldri helt klart.

Pojken

Pojken i *Nedstörtad ängel* er romanens klareste psykiske monster. Pojken begår to mord på uskyldige småjenter, uten noe tilsynelatende motiv. Det fullstendig uforklarlige i hans handlinger og det at han skildres som en i utgangspunktet, hyggelig og intelligent gutt, gir hans karakter et særdeles monstrøst og uhyggelig preg. Han beveger seg i grenselandet mellom menneske og monster, og det er hans menneskelige og samtidig umenneskelige gestalt som gjør ham vanskelig å forstå. Pojken beskrives dessuten som et offer for sine egne gjerninger, og som en som kan like lite for sin monstrøsitet som det Pinon kan.

I romanen har pojken to navn som understreker hans doble natur, nemlig ”pojken” og ”Vargen i Säter”. Navnene kobler uskyldighet og råskap, men kaster også et uhyggelig, og samtidig ironisk, lys over hans skikkelse. Ironisk fordi pojken framstilles som en sinnssyk, forsiktig og svak guttunge, som samtidig begår grusomme mord. Kallenavnet ”Vargen i Säter” skaper også et bilde av pojken som en ensom ulv. Pojkens doble natur, og det at man

som leser både føler medlidenhet og omsorg, men også sterk avsky for hans karakter, er med på å understreke den ambivalens som preger hele *Nedstörtad ängel*. Ingen grenser er helt klare, og hva som er godt eller ondt, sant eller usant, menneskelig eller monstrøst, forblir som oftest usagt. Pojken blir stående som en psykologisk utfordrer til hva det vil si å være et menneske. Bredsdorff påpeker at pojkens rokking ved det menneskelige, setter spørsmålet om hva et menneske er på en enda større prøve enn det fysiske monstret (Bredsdorff, 1991:181).

Mens han er fengslet for sitt første drap, misstar de andre innsatte ham for å være en seksualforbryter, og knivskjærer ham i underlivet. Etter dette havner han på sinnssykehuset Ulleråker. Så møter han Ks hustru og de to innleder et slags kjærlighetsforhold. En dag pojken er alene med K og hans hustrus datter, dreper han henne uten noen foranledning. En tid etter drapet oppstår et av romanens mest uforståelige kjærlighetsforhold, i det K og pojken blir nært knyttet til hverandre. Pojkens liv ender etter at han kveler seg selv med en plastpose.

Ruth Berlau

Ruth Berlau er den karakteren som har minst plass i *Nedstörtad ängel*, men som jeg allikevel oppfatter som en av romanens viktigste. Hennes karakter virker tydeliggjørende på de øvrige karakterene og på tematikken omkring hva et menneske er og hva kjærlighet er. Bredsdorff mener Ruth Berlau er romanens tydeligste bærer av motivene utstøtthet ("forstødelse") og ensomhet (Bredsdorff, 1991:179). Ruth Berlau har vært forfatteren og dramatikerens Berthold Brechts elskerinne. Hennes kjærlighet har vært selvutslettende, og når Brecht ikke vil ha mer med henne å gjøre (pluss det faktum at hun er alkoholiker) havner hun på sinnssykehus. Kjærlighetsforholdet til Brecht blir gjenopprettet av henne etter hans død. Da får hun tilverket et gipshode av Brechts dødsmaske. Dette hodet bærer hun med seg overalt i en liten hatteeske, og hun konverserer med, skjeller ut og gråter til det.

2.1.4 Symbolikk

Nedstörtad ängels lyriske preg kommer, i tillegg til dens språkbruk, også i stor grad av dens utstrakte bruk av bilder, metaforer og symbol. I romanen kan det være vanskelig å skille ut de ulike symbolske bestanddelene, både fordi den er fortettet, men også fordi mye, karakterene inkludert, kan leses som symbolbærende element. I dette kapitlet ønsker jeg allikevel å peke på eksempler på noen av de mest sentrale symbolene i *Nedstörtad ängel*, og Enquists forfatterskap for øvrig.

Himmelharpen

Himmelharpen, eller ”himlaharpan”, er en av Enquists mest brukte symbol, og jeg oppfatter det også som et av hans sterkeste. Himmelharpen er den lyden som lages når vinden blåser på telefonledningen, som i den ene enden er festet på ytterveggen til jeg-fortellerens barndomshjem.

Den andre enden av himmelharpen kan ikke ses, og knyttes til det evige rommet og stjernene. Himmelharpen kan leses som et kommunikativt forsøk på å nå ut til noen som er større enn en selv, noen som har oversikten og ser sammenhenger. Himmelharpen har helt tydelige religiøse tilknytninger, ikke bare i sitt navn, men også som bilde på en søken etter svar hos en større helhet, en gud. Eva Ekselius peker på at himmelharpen er bildet på en transcendent forbindelse, et bånd mellom menneskene og Gud (Ekselius, 1996:160). Svaret fra de høyere makter uteblir dog, og himmelharpens utenomjordiske ende, er knyttet til døde, svarte stjerner.

Jeg leser himmelharpen som et symbol for alle de i romanen som ikke har noen stemme, eller som ikke blir hørt og forstått. Himmelharpen har en dobbel verdiladning, den er både positiv og negativ. Positiv fordi den formidles som en slags forsvarer for alle ordløse, idet den gir dem en stemme, eller en uttrykksform. Himmelharpen er negativ fordi den beskriver en skremmende, tom og uoversiktlig evighet i og med dens tilknytninger til det svarte, uendelige rommet. Det finnes ikke noen lovnad om en høyere makt i den andre enden.

Hinnen

Hinnen er et annet av Enquists mest brukte symbol og, som himmelharpen, har også dette symbolet diffuse og doble betydninger. Hos Enquist brukes hinnen både som beskyttelse og som avskjæring fra omverdenen. Hinnen gestaltes på mange ulike måter, som beskyttende fosterhinner og tøyestykker, eller avsondrende lag av is og dødbringende plastikkposer. Hinnen kan være både en befrielse og en forbannelse for mennesket.

I *Nedstörtad ängel* finner vi hinnen igjen i et tøyestykke som Pinon surrer rundt Marias hode, og et laken pojkens surrer rundt sitt. Disse hinnene brukes som beskyttelse mot skam og skyld, eller som en måte å forsvare seg selv eller andre på.

Hinnens ambivalens blir spesielt tydelig i pojkens selvmord, der den både dreper og befrir samtidig, i og med plastikkposen pojkens bruker for å hindre seg selv i å puste, og dermed slippe fra sine lidelser i denne verdenen.

I jeg-fortellerens drømmer ser vi hinnen som et bilde på å være en isolert og levende død. For eksempel ligger, i en av drømmene, en mann i en isgrav med en tynn hinne av is

over ansiktet sitt. Han har frosset inne og kan ikke lenger se verden klart. Jeg-fortellerens forløsning i romanen kommer etter at han, igjen i en drøm, smelter en lignende ishinnen ved å blåse på den.

Fuglen

Per Olov Enquists fuglesymbolikk er vår og vakker. I *Nedstörtad ängel* spiller fugler, deler av fugler eller fugleliknende egenskaper en viktig rolle. Vi møter fugler som letter lydløst over morgengryen og som assosieres med både frihet og død. Fuglevingen eller fuglefjæren blir i mange tilfeller et forløsende symbol, og et bilde på mellommenneskelig kontakt.

Ross Shideler definerer fuglen hos Enquist som et symbol som som regel, om ikke alltid, er et positivt ladet symbol. Shideler beskriver fuglesymbolet som et bilde som assosieres med frihetspotensiale, sensitivitet og overskridelser, eller ”transcendence” (Shideler, 1984:11). Shideler peker på at fuglen ofte assosieres med evnen til å føle, dele, empatisere og identifisere seg med andre. Den viser også hvordan man kan flykte fra selvopptatthet og egosentrisme (Shideler, 1984:11).

Grotten

Jeg leser grottesymbolet hos Enquist som et symbol på det skjulte og på menneskets ubevissthet. I *Nedstörtad ängel* hentes Pinon opp fra en grotte, og jeg-fortelleren synes han synker ned i sin egen indre grotte i en kameraundersøkelse, i det jeg kaller gastrokopiscenen.

Som tilfellet er med hinnen, er også grotten et tvetydig symbol, og noe karakterene kan søke tilflukt i, men som også kan være en utestengelse fra den øvrige verden. Eva Ekselius påpeker at grotten er en metafor som forekommer med stor frekvens i Enquists forfatterskap (Ekselius, 1996:134). Ekselius leser den blant annet som et bilde både på en tilstand og en tilflukt: ”Grottan förekommer hos Per Olov Enquist med stor frekvens, inte bara som sexuell metafor utan också som bild för ett tillstånd och en tillflykt, inre såväl som yttre. Grottan framställs som både exil och asyl” (Ekselius, 1996:134).

Gruvelykten

Gruvelykten, eller ”gruvlampan”, er et symbol som først og fremst finnes i *Nedstörtad ängel*, og som knyttes til Maria og Pinon. Pinon bærer Maria som en hodelykt, men i stedet for lys, kaster Maria ut mørker. Gruvelykten er, igjen, et motstridende og ambivalent symbol. Marias innsikter kommer ikke fra lyset, men mørket. Dette kan synes uforståelig, men slik jeg leser symbolet, så vil forfatteren vise at det først er i kontrasten mellom lys og mørke man kan se

og definere omverdenen, og det ene betinger det andre. (På samme måte som Pinon og Maria definerer mennesket ved å være monstre.) Også Live Stokstad peker på tolkningsmuligheten av lys/mørke som finnes i romanen: ”Lysmetaforen får sin egentlige funksjon først i sammenstillingen av de to slitte metaforene, først i møtet med mørket blir det lyse riktig lys(t), og omvendt. [...] det er i brytningen mellom de to uttrykkene at det meningsfylte; kjærligheten, ligger.” (Stokstad, 1994:108).

2.1.5 Tematikk

Nedstörtad ängel er en roman som for hver gjennomlesning, åpenbarer nye tolkningsmuligheter og tematiske element. Jeg ønsker, meget kort, å gjøre rede for de mest sentrale tema som tas opp i romanen. At jeg kaller dem sentrale, har med min egen fortolkning av romanen å gjøre, men er også et resultat av den forskningsmassen jeg har undersøkt. Når jeg velger å introdusere tematikken nå, er dette for gjøre den tydeligere slik den vil gjenspeiles i kapittel 3.

Hva er et menneske?

Et av *Nedstörtad ängels* tydeligste tema ligger i dens undersøkelse av hva et menneske er, og hva det er å være et menneske. Ved å vise fram ”monstre” som Pasqual Pinon, Maria og pojken, settes oppfattelsen av menneskeligheten på prøve.

Romanen viser mennesker som står på grensen til å være menneskelige, enten fysisk eller psykisk. Og det er de som står på ytterkanten av å være mennesker, som er de som kan definere ”oss”. Å definere betyr jo nettopp å avgrense og å se noe i relasjon til noe annet, eller som Thomas Bredsdorff sier: ”At definere er at trække grænser. [...] Altså går man til grænsen for hva der kan kaldes et menneske [...]” (Bredsdorff, 1991:178).

Å være et menneske vil si å beskjeftige seg med spørsmål om liv og død, kjærlighet og hat, og å finne sin egen identitet og plass i samfunnet. Å være et veltilpasset menneske vil også si å måtte forholde seg til, og kommunisere med andre mennesker.

En kjærlighetsroman?

Nedstörtad ängel har undertittelen *En kärleksroman*, og skildrer en rekke uvanlige, nærmest groteske, kjærlighetspar. Alle parene er på en eller annen måte uoppløselig knyttet til hverandre. Forholdene kan være gode, men er ofte sykelige, i det at man ikke klarer å løsrive seg. *Nedstörtad ängel* setter spørsmålstegn ved hva kjærlighet egentlig er, og om mennesker som er i knyttet sammen, noensinne kan skille seg. Hatet står i nær tilknytning til

kjærligheten, for, som monsteret definerer mennesket, er kanskje hatet det som definerer kjærligheten. Det ene kan ikke oppstå uten det andre, og må ses i forhold til hverandre.

I romanen er det ikke først og fremst den erotiske kjærligheten som tematiseres. Av alle romanens karakterer, er det kun K og hans hustru (og hustruen og pojken) som skildres i et seksuelt og kroppslig forhold. Den kjærlighet som i stedet skildres er den som er knyttet til det guddommelige og religiøse agapebegrepet: ”Agape: att inte behöva göra sig förtjänt av förlåtelsen” (NÄ, 1985:126). Skyld, skam og lengten etter tilgivelse utgjør en stor del av romanen, og i den andre enden av dette står håpet om å bli tilgitt, om å oppnå agape.

Identitetsskapning

Et annet hovedtema i *Nedstörtad ängel* dreier seg om identitetsskapning. I mine analyser skal jeg blant annet se på karakterenes forhold til språk og kommunikasjon og hvordan de skaper seg selv og sin verden med dette. Sentralt står også jeg-fortelleren og måten han i romanen forsøker å skape sin egen identitet. Jeg-fortelleren bruker de andres og sine egne historier til dette. Opsahl og Bakken ser at det gjennomgående prosjektet for jeget i romanen er å (re)konstruere en meningssammenheng, og skape en identitet (Opsahl og Bakken, 2001:17).

Romanens karakterer har ofte et unormalt eller amputert forhold til språket. Jeg-fortelleren starter også på et punkt der han har oppgitt språket som middel til å forstå verden rundt seg og seg selv. Allikevel er det gjennom å skrive og gjennom språket han til slutt oppnår en forløsning og ser seg selv, eller ånder fram sitt eget ansikt, som det heter i romanen.

Hvor går grensene?

Et tema som på mange måter samler i seg de ovennevnte tematiske områdene, er spørsmålet om hvor grensene går. I *Nedstörtad ängel* utfordres og undersøkes grenser hele tiden, og alt ses i forhold til noe annet. Grensene i romanen dreier seg omkring spørsmål om menneske vs. ikke-menneske, kjærlighet vs. hat, sannhet vs. løgn, virkelighet vs. drøm, nærhet vs. avstand og det skrevne ordet vs. det talte. Ingen grenser trekkes opp nøyaktig, og ingen klare svar blir noen gang gitt. Dette gjør at hele romanen preges av både ambivalens og usikkerhet. Samtidig gir mangelen på klare grenser ofte en bedre innsikt, og en følelse av at mange av de spørsmålene som adresseres får de beste svarene når de slipper strenge definisjoner.

3. "Det är ett slags meddelande" – Språk og kommunikasjon på tre nivåer

Dette kapittelet vil ta for seg hvordan språk og kommunikasjon gestaltes og brukes i *Nedstörtad ängel*, og hvordan dette bygger opp om og speiler romanens tematikk. I lesningen av kapittelet er det viktig å ha i tankene den vide definisjonen av språk og kommunikasjon som har blitt pekt på i de foregående kapitlene.

Jeg ønsker å undersøke språk og kommunikasjon på tre ulike nivå i teksten, fra et slags *mikro-* til *makronivå*. Første del av dette kapittelet vil ta for seg romanens karakterer, det vil si Pinon, Maria, pojken, K, hans hustru og Ruth Berlau. Dette mener jeg kan ses på som det første laget i teksten, og det stedet der romanen, i begrepets mest basale definisjon er polyfon, i det at den slipper ulike historier fra ulike stemmer igjennom. De ulike karakterene har på en eller annen måte et amputert eller anormalt forhold til, eller bruk av språket, og dette er med på å utvikle romanens tematikk. Karakterene er interessante i seg selv, men de er på mange måter også et grunnlag for tekstens neste nivå, som jeg mener ligger hos jeg-fortelleren. Jeg-fortelleren bruker sitt språk og de andre karakterenes og sine egne historier til sitt prosjekt, som blant annet handler om å finne tilbake til en egen identitet. Det tredje nivået jeg vil undersøke, er et slags metanivå og har å gjøre med hvordan forfatteren og leseren kommuniserer via teksten. Denne delen av oppgaven vil i stor grad bygge på litteraturviteren Anders Tyrbergs innledningskapittel i *Anrop og ansvar*.

Et av mine grunnsyn er at et menneske blir til et menneske, et individ, i et fellesskap. For å kunne *bli seg selv* eller i det hele tatt *bli noen* trenger man andre. Ingen kan se seg selv alene, eller bli til et menneske alene. Det som skiller mennesket fra andre vesener er at den viktigste bindelenken mellom oss ligger i muligheten til å bruke språk og kommunikasjon i byggingen av oss selv, og i brobyggingen mellom oss og andre. Denne muligheten er et toegget sverd, for hva skjer om man ikke har noen språk, eller om ingen tar ansvaret med å se en?

3.1 Karakterene – "'Andas fram mitt ansikte.' En bön?"

Bønnen "[a]ndas fram mitt ansikte" er hentet fra en av pojkens små lapper (NÄ, 1985:7). Når jeg velger å la hans utsagn stå som utgangspunkt for denne delen av kapittelet, er det fordi jeg mener det er en overskrift som på en eller annen måte rommer alle romanens karakterer. Ønsket, eller bønnen, om å bli sett er på mange måter felles for dem alle. I begrepet "å bli sett" ligger, slik jeg tolker det, bønnen om å bli et individ, få en stemme, bli forstått, akseptert,

og elsket, altså *bli et menneske*. Utsagnet understreker dessuten romanens religiøse understrøm. Å blåse liv i noen, å åndes fram noens ansikt, kan leses som en skapelsesberetning. Ordet ”bön” gir i seg selv konnotasjoner til rop om hjelp og tilkallelsen av noen som står utenfor en selv.

I del 3.1 skal jeg undersøke karakterenes forhold til språk og kommunikasjon. Hvordan bruker karakterene språk og hvordan kommuniserer de? Hvordan gjenspeiler dette tematikken i romanen?

3.1.1 Maria og Pinon

Monsteret Pasqual Pinon og hans Maria er de av romanens karakterer som tydeligst fremstiller et fysisk monster, og som setter spørsmålstegn ved hva det vil si å være et menneske. De er muligens det klareste bildet på et anormalt, uoppløselig og innesperret kjærlighetsforhold. Maria er også det tydeligste eksempelet på språklige og kommunikative handikap, og viser hvor avhengige mennesker er av hverandre for å bli forstått, i og med at Pinon er hennes eneste tolk og, dermed, uttrykksmulighet. I mitt analysearbeid er det naturlig at Maria blir viet mest plass. Dette utelukker allikevel ikke Pinon og hans betydning i teksten, ettersom de to er uoppløselig forbundet. Eva Ekselius spør seg om ikke det er Maria som er romanens egentlige hovedperson, i og med at det er i hennes fangenskap og vilkårlige befrielse romanens dramatiske sentrum ligger (Ekselius, 1996:243).

I dette kapittelet vil jeg forsøke å vise hvordan Maria utvikler seg fra å være en utvekst i et annet menneskes panne til å bli et eget individ. Jeg vil også se på hvordan både Maria og Pinon definerer menneskeheten nettopp ved å stå på grensen til det monstrøse.

Å bli sett

Et av de viktigste poengene jeg har forsøkt å formidle ved hjelp av Bakhtins teorier, er dette med synsoverskuddet vi har i forhold til hverandre, og at vår *otherness* er en betingelse for vår eksistens. I følge Bakhtin kan ikke et menneske fullbyrde seg selv (estetisk¹⁵), uten at et annet menneske *ser* det. La oss gjenta noen av Bakhtins formuleringer i *Problems of Dostoevsky's*

¹⁵ Bakhtin definerer aldri sitt estetikkbegrep tydelig i en enkelt paragraf i *Författaren och hjälten*. Slik jeg forstår begrepet, både i forhold til *en forfatter og hans helt* og *et jeg* i forhold til *et du*, så kan man fullbyrde noen estetisk ved hjelp av sitt synsoverskudd. Man kan *se* et annet menneske, og dermed gi det en større forståelse av seg selv. Et hovedpoeng er allikevel at man aldri må identifisere seg fullstendig med den andre, men se denne som et eget avsluttet hele i verdenen. Enkelt forklart: jeg ser deg som en andre, og både du og jeg lærer mer om oss selv på den måten, men jeg må ”ta tilbake” mitt synsoverskudd til meg selv igjen. Jeg kan ikke bli fullstendig empatisk med deg, og smelte helt sammen med deg. Gjør jeg det ville det ikke være snakk om en estetisk fullbyrding, fordi jeg da mister min annenhet som nettopp er forutsetningen for det hele. Bakhtin sier: ”Den estetiska verksamheten börjar ju också just när vi återvänder till oss själva och vår egen plats utanför den lidande [den andre] och utformar och fullbordar inlevelsens material” (Bachtin, 2000:28).

poetics: “I cannot manage without another, I cannot become myself without another; I must find myself in another by finding another in myself [...]. No human events are developed or resolved within the bounds of a single consciousness” (Bakhtin, 1999: 287-88).

Jeg opplever og kjenner meg selv innenfra, men er ikke i stand til, alene, å gi meg selv en identitet. I dette ligger naturligvis også at jeg har ansvar for å fullføre andre mennesker, være med på å gi dem deres identitet, deres plass og eksistensberettigelse i verden. For Pinon, men kanskje spesielt for Maria, er det å bli sett og akseptert i et fellesskap på mange måter første skritt på veien til å bli et menneske. Det er dette jeg skal undersøke videre i det følgende avsnittet. Maria har ingen fysisk kropp som gjør henne umiddelbart definerbar som et menneske for omverdenen. Hun har, bokstavelig talt, bare et hode hun kan bruke.

Når impresarioen John Shideler først kommer til graven hvor Pinon holdes, gjentar veiviseren som fører ham dit, tre ganger at det ikke er noe menneske han fører ham til: ” – Det är Satans barn, sa vägvisaren. Ingen människa. Vi fångade honom när han föll” (NÄ, 1985: 14). Impresarioen er den som bringer dette ”Satans barn” tilbake til jordoverflaten, og er den første som *ser* ham. Det han ser er mer en mulighet til å tjene penger, enn et likeverdig menneske, men hovedpoenget er allikevel at Shideler synliggjør og definerer Pinon og Maria for omverdenen for første gang:

Han uppsökte dem, han synliggjorde dem, när han såg dem blev de synliga. De hade funnits förut, men inte varit synliga. Så var det ju med många människor. Men han gjorde dem synliga. Han definierade dem som ett äkta par, det ryktbaraste kärleksparet på den amerikanska västkusten, först ett exempel på oupplöslig olycka, sedan på oupplöslig lycka. (NÄ, 1985:56)

Mens de fremdeles blir holdt innestengt i graven har Pinon surret et tøyestykke rundt Marias hode, som brutalt blir revet bort når Shideler kommer. Veiviseren som fører Shideler ned i graven påstår at Pinon skammer seg for utveksten og ikke vil vise seg fram. Pinon selv forklarer senere at han har hatt tøyestykket for å beskytte Maria. Nøyaktig hva han ville beskytte henne mot, får vi ikke vite, det blir bare antydning: ”Det kan ha varit smuts, eller blickar” (NÄ, 1985:61). Sett i lys av teorien om at vi får en del av vår identitet via andre, tolker jeg det som at Pinon har forsøkt å beskytte både Maria og seg selv mot blikkene. Han kan ha vært skamfull over henne fordi andre mennesker definerer ham som et monster når de ser utveksten han har i pannen. Men tøyestykket kan også ha vært en beskyttende hinne for at Maria skal slippe å se skrekken i de andres øyne, og dermed slippe å se seg selv som et monster. Bruken av en slik beskyttende hinne, enten det er et tøyestykke, et islag eller en plastikkpose, er et gjennomgående symbol hos Enquist, som allerede nevnt i kapittel 2.4, og som vi vil møte flere ganger i løpet av denne analysen.

Etter sitt første brutale møte med omverdenen, der den beskyttende hinnen blir revet bort, tar Shideler med monsteret til et hotell for å bade og klippe ham. Badingen av Pinon etter at han blir ført opp fra graven, blir også et bilde på hvordan hans, eller rettere sagt hans og Marias, identitet sakte vokser fram for øynene på Shideler og leseren. Som et fotografi i et framkallingslaboratorium kommer Pinon og Maria sakte til syne for omverdenen: "[...] han klippet dem och badade dem i omgångar och varje omgång medförde att deras hud ljusnade; långsamt, nästan hemlighetsfullt, framträdde deras ansikten, som ett fotografi i ett framkallningsbad långsamt blir synligt" (NÄ, 1985:63).

Badescenen kan leses som en fødsels-/skapelsesscene og en dåps-/renselsesscene. Eva Ekselius mener at Maria blir født når det skitne tøyestykket fjernes, og impresarioen vasker hennes og Pinons ansikt rene slik at hennes skjønnhet blir synlig (Ekselius, 1996:243). Koblingen til dåpen er også klar. De to går opp i badekaret som *ett* skittent monster, de renses i det de legger seg i vannet, og står opp igjen som to individer med hvert sitt navn. Fremdeles er denne individualiteten skjult for de fleste, men badet er avgjørende for Pinons aksept av Maria, ettersom han nå, ved hjelp av et speil får se henne selv for første gang. Tidligere har Pinon kun sett Maria via skrekken i øynene på gruvearbeiderne. Han blir overrasket over hvor vakker hun er, og en del av skammen han har følt for henne forsvinner. Pinons anerkjennelse av Maria blir et viktig steg på hennes vei til å bli et individ, men også et viktig steg for Pinon til å akseptere seg selv:

I spegeln kunde han nu se hennes ansikte med de sneda, mycket vackra ögonen, de höga kinkotorna, den smala näsan. Allt som var fult på sig själv tyckte han var vackert hos henne. Medan de levt i gruvan hade han alltid skämts för henne, han förstod att det var hon som gjorde dem annorlunda, och alltså hade han skämts. Då visste han ju inte at hon var vacker. Han kunde bara känna henne med handen [...]: med sin hand hade han rört vid henne, och trott att hon var ful. Han hade ju sett i gruvarbetarnas ögon när de kom fram till dem med sina lampor och slet av linnestycket runt huvudet att hon var ful. Varför annars i deras ögon denna skräck. (NÄ, 1985:64)

Pinon og Maria kan kun se hverandre via speil eller via andre mennesker. Speilet blir deres eneste fysiske middel og mulighet til å kommunisere med hverandre ansikt til ansikt, og til å definere hverandre som individer. Det meste av deres kommunikasjon foregår derimot, som jeg snart vil vise, inne i hverandres hoder.

Selv om omverdenen nå har sett Pinon, og han har sett og akseptert Maria som en del av seg selv, er det først når Pinon gir Maria et navn at omverdenen skjønner at hun eksisterer for seg selv, utenom ham. Om Pinon alltid har kalt henne Maria, eller om vi kan knytte navnet til dåpsscenen, sies det ikke noe om. Poenget er at Pinon, via språket, definerer Maria for andre mennesker ved å knytte navnet og ordet "Maria" til henne:

Först hade man inte kunnat föreställa sig det./ Inte att det övre huvudet verkligen hade en egen identitet, var en person, en människa. I definitionen på människa ingick ju något större, något absolutare. Man tänkte hela tiden på Pinon som "han". Människans gräns kunde ju bara dras på ett sätt: runt honom som helhet. Alltså ingick hon i honom./ Sedan började man tänka på honom som "de". Anledningen var mycket enkel: man förstod, till sist, att så gjorde han själv. Han gav henne ett namn: Maria. Då förstod man. Då började också hon att existera./ Först fanns bara han. Så gav han henne ett namn. Då började hon existera. (NÄ, 1985:58-59)

Å gi et menneske et navn må kunne kalles en slags skapelsesprosess. Å ha et eget navn er en forutsetning for at man blir sett på som et individ.

Pinon gir også seg selv navn, som "monster": "Monster var den korrekta beteckningen. Det var den han använde på sig själv" (NÄ, 1985:56). At et monster og en "nedstörtad ängel" gir sitt andre jeg, sin store kjærlighet og samtidig ulykke, det guddommelige navnet "Maria", er med på å understreke dobbelheten, ikke bare hos de to, men den dobbelthet som er gjennomgående i hele romanen. Navnet "Maria" gir en rekke religiøse konnotasjoner. Pinon, som angivelig er et barn av Satan, bærer på gudsmoderen, den hellige jomfru Maria. Ekselius mener at navnet "Maria" viser en omvendt hellighet: "Maria är inte en Gudsmoder, men hennes namn ger en antydning om en omvänd helighet: som en del av Pinon är också hon ett barn av Satan" (Ekselius, 1996:244). Jeg ser også muligheten i at navnet spiller på navnet til Maria Magdalena, kvinnen som ikke var hellig, men som var en utstøtt og en prostituert. Maria Magdalena ble allikevel en som Guds sønn forbarmet seg over, og som kom til å stå ham svært nær i et slags kjærlighetsforhold.

To skritt er tatt på veien mot å bli et individ, nemlig å bli sett og å få et navn. Et menneske kjennetegnes også ved at det har et språk det kan gjøre seg forstått med. Jeg skal nå se på hvordan Maria tilegner seg et eget språk, og hvordan hun og Pinon kommuniserer med hverandre og omverdenen.

Å ha et språk

For Mikhail Bakhtin befinner mennesket seg alltid i en sosial sammenheng, og han påker at det å være er å kommunisere. Døden er å ikke bli hørt, anerkjent eller husket: "The very being of man (both external and internal) is the *deepest communion*. *To be means to communicate*. Absolute death (non-being) is the state of being unheard, unrecognized, unremembered [...]" (Bakhtin, 1999:287, forf. kurs.). Marias fremste kjennetegn er at hun mangler en stemme å nå ut til omverdenen med. Eva Ekselius mener at Marias viktigste egenskap er at hun er uten stemme, at hun ikke kan gjøre seg hørt eller forstått, og at hun ikke kan formulere ord slik at hun kan nå ut, opprette forbindelser og kommunisere (Ekselius, 1996:245).

Å ha et språk som lar seg formidle, kan bety både ensomhet og frihet. Det som ofte regnes som menneskets store fordel i forhold til dyrene, ja, det som skiller oss fra dem, er at vi har et symbolsk språk vi kan benytte oss av. Mangel på mulighet for kommunikasjon kan dermed føre til stor ensomhet hos et menneske. Man vet at det finnes et redskap, men klarer ikke å benytte seg av det. Ordenes utilstrekkelighet og menneskelig kommunikasjonssvikt kan bli prisen et menneske må betale for sin arts språklige overlegenhet. Ragnar Rommetveit tar for seg dette i det første kapittelet i hans *Språk, tanke og kommunikasjon*. Han snakker om hvordan det å søke seg et fellesskap er noe både mennesker og dyr naturlig gjør. Forskjellen er at dyr, ettersom de ikke har et symbolsk språk, aldri vil kunne oppleve ensomhet på samme måte som et menneske vil kunne. Nøkkeltanken i sitatet under er at det å ha et språk gir et løfte om et fellesskap, og at ensomheten som oppstår når dette løftet ikke innfris blir stor:

Einsemd er *sakn*, oppleving av ein tilstand som er ulik ein annan, tenkt eller ynskt tilstand – dessutan oppleving av sjølve dette avviket. [...] Ordet, symbolfunksjonen, evna til indre representasjon av tilstandar som er annleis enn den ein opplever her og no, er såleis på eit vis ein føresetnad for at *den einslege opplever einsemd*. I språket ligg det liksom *ein lovnad* om eit fellesskap i oppleving som rekk langt ut over [...] fysisk nærleik og kroppsleg kontakt. Ordet blir den opphavlege årsak til einsemd når ein oppdagar at den lovnaden ikkje er innfridd, når me i tanke og kjensler kan skapa ei førestelling om eit opplevingsfellesskap som me ikkje maktar å realisera ved hjelp av språket. (Rommetveit, 2003:13-14, forf. kurs)

Sitatets betydning, lest i forbindelse med Marias skjebne, understreker den ensomhet og frustrasjon hun føler over å ikke kunne uttrykke seg til omverdenen.

Av Maria og Pinon er det kun Pinon som har et normalt, menneskelig språk. Når han blir funnet i graven understrekes hans dyriskhet med at han utlyder ”ett gutturalt stönande, som från ett djur i dödsångest, som ett rosslande från en döende tjur” (NÄ, 1985:14). Men etter hvert lærer Pinon seg stotrende engelsk, og kan snakke med sine kollegaer på tivoliet. Maria derimot, er livet igjennom prisgitt Pinon som talerør, tolk og uttrykksmulighet. Pinon sitter både med makten og ansvarsbyrden for å gjøre Maria hørt og forstått: ”Hon är inte stum. Hon är dessutom en människa. Jag kan höra henne, men jag är den ende som kan höra. Hon finns bara genom mig” (NÄ, 1985:70).

En av Marias få direkte og uformidlede måter å kommunisere på, er med øynene sine. Øynene er den av sine kroppsdeler Maria har størst kontroll over, og også den kroppsdel hun fornemmer resten av verden, deriblant Pinon, med. Å kommunisere via øynene viser seg fort å være utilstrekkelig. Tolkningmulighetene er mange og store for omverdenen, og ingen kan vite med sikkerhet hva det er Maria prøver å si: ”Det var som att se ett infångat rådjur med ångestfyllt eller hjälplöst klippande ögon; att ögonen försökte säga något, det förstod de

alla så småningom, men vad det var – nej, det var omöjligt att förstå./ Det var bara en som hade nyckeln till den hemligheten: Pasqual. Bara han” (NÄ, 1985:65).

Maria försöker också å gjøre seg forstått ved å bevege leppene sine, men ettersom hun verken har lunger eller stemmebånd, kan det aldri komme noen lyd fra henne. Nok en gang faller kommunikasjonsforsøket på steingrunn, og Marias ensomhet og fortvilelse forblir stor:

De som iakttog henne undrade ofta över om hon verkligen försökte härma munrörelser eller tal eller ord hos sin omgivning, om hon hela tiden var sysselsatt med att skapa en kod för att komma i kontakt med världen utanför; ibland blev hennes läpprörelser nästan desperata, som om hon gripits av förtvivlan eller raseri över att de inte förstod hennes kod. (NÄ, 1985:68-69)

Eva Ekselius sier at Marias leppebevegelser er uttrykk for at hun *vil* nå ut til de rundt seg. Hun vil bli hørt og sett, hun vil formidle at fangenskapet er vanskelig å holde ut: ”Hennes stumhet är existentiell: hon finner inget språk som andra kan uppfatta och tolka. Bara en förstår: Pasqual Pinon. Bara han har koden [...]” (Ekselius, 1996: 246). Det å ha en kode, et språk som ikke er direkte tilgjengelig for andre, er også et trekk som går igjen i *Nedstörtad ängel*. Dette får vi se etter hvert i analysen, spesielt i forbindelse med pojken og jeg-fortelleren.

Det viser seg så at Maria har en hemmelighet. Eller man kan snarere si at Pinon holder hemmelig at Maria faktisk har et slags lydlig, kommuniserbart språk. Maria *har* en kode, et språk som noen (altså: Pinon) forstår: sangen. Maria synger ordløst i sitt eget og Pinons hode:

Första gången han antytt att han visste vad hon ville säga var när han en kväll plötsligt hade sagt: – Nu sjunger hon elakt. Det var första gången han antytt en annan möjlighet än språket. Ingen kunde tolka hennes munrörelser, inte heller han, men de tycks ha haft en annan relation, ett språk inte baserat på ord. Han uttryckte det så, att hon ”sjöng” för honom. (NÄ, 1985:69)

Kollegaene på tivoliet spør flere ganger hva Pinon tror Maria prøver å si, men han nekter lenge å svare dem. Selv om Maria har et språk, er hun altså allikevel prisgitt Pinon og hans videreføring og fortolkning av henne. Hvorfor Pinon ikke vil oversette antydes bare. Kan hende gjør han det av kjærlighet, kan hende beskyttelse eller også hat. I sitatet som følger vises også muligheten for at Pinon er redd for Marias budskap, og at han, i et forvridd kjærlighetssyn, er redd for å miste henne:

Man kan också tänka sig en annan möjlighet: att han på sätt och vis var rädd för henne, och därför inte vågade släppa ut hennes ord. Att det var därför han inte ville översätta hennes sång, eftersom den innehöll ett meddelande han inte tyckt om. Kanske försökte hon desperat, i hela sitt liv, hitta de munrörelser som skulle ersätta sången, och befria hennes ord från beroendet av honom. Kanske var han rädd att då, på något sätt, förlora henne. Man kan tänka sig möjligheten att han älskade henne så mycket att han inte vågade. (NÄ, 1985:71)

At Pinon forklarer Marias uttrykk som sang, mener jeg har å gjøre med at man kan se sang og musikk som en mer umiddelbar kommunikasjonsform. Det er en kjensgjerning at mennesker som ikke snakker samme språk, kan møtes og oppnå forståelse via musikk. Sang og musikk kan være bindeledd mellom mennesker, der andre måter å kommunisere på ikke er mulige. Marias sang er en førspråklig kode, med hvilken hun kan synge både gode og onde følelser og erkjennelser. Marias sang gir dessuten konnotasjoner til kvinners klagesanger opp gjennom historien, både i den verdslige og bibelske verden. Ekselius knytter Marias sang til den melankoliske tilstand, slik Julia Kristeva beskriver den. Hun kaller Maria en kroppsliggjøring av tilstanden, fordi hun ubønhørlig er skjermet og isolert fra omverdenen (Ekselius, 1996:250):

[Maria] befinner sig i det tillstånd som Julia Kristeva kallat ”en avgrund av smärta, av icke kommunicerbar sorg”. [...] Denna sorg kan inte förmedlas därför att såret finns på ett djup där inget språk finns, där smärta bara kan uttryckas i dunkningar, kvidanden, läten – sång. (Ekselius, 1996:250)

Å beskrive Marias liv slik Ekselius gjør, som utelukkende bestående av sorg, synes jeg kan virke for avgrensende til hennes karakter. Jeg mener Marias sang ikke bare er uttrykk for den sorg hun føler ved å være avskjermet fra omverdenen, men at den også er et genuint kommunikasjonsforsøk, og en måte å prøve å komme i kontakt med omverdenen på.

Et annet viktig aspekt ved Marias sang, er den makt hun faktisk har over Pinon ved hjelp av den. Som oftest hører vi om Marias sang når hun synger ondt, fordi dette påvirker Pinon i stor grad. Da de satt fanget i graven sang Maria ondt hele tiden, og det var hun som til sist fikk Pinon til å bli med opp i verdenen igjen: ”Först ett par år senare hade någon frågat om han inte var lycklig för befrielsen. Han hade då, mycket kort, svarat: – Maria ville” (NÄ, 1985:61). Det er også Marias onde og fortvilte sang som ødelegger Pinons eneste korte kjærlighetsforhold til en annen kvinne.

Kun én gang i *Nedstörtad ängel* opplever Maria uformidlet og direkte kommunikasjon med et annet menneske, og at sangen hennes når ut. Dette skjer mens Pinon og Maria ligger innlagt på sykehuset hvor sykepleieren mrs. Portitz arbeider. (Mrs. Portitz er for øvrig en av primærkildene for jeg-fortellerens beretning om Pasqual Pinon.) Scenen er en av romanens sterkeste og vakreste, fordi den, om enn i et blaff, forløser Maria og hennes ønske om å bli hørt og forstått.

Mrs. Portitz kommer inn på Maria og Pinons rom. Pinon sover, men Maria er våken alene, noe som er en mulighet mrs. Portitz aldri hadde forestilt seg. Forsiktig lister hun seg bort til Maria og legger en hånd på hennes kinn. I samme øyeblikk oppstår en slags dialogisk

kommunikasjon mellom de to kvinnene, og mrs Portitz ser Maria som et individ.

Fuglesymbolet, som er et av Enquist mest brukte, er sentral i scenen idet mrs. Portitz hånd sammenlignes med en fuglevinge. Det er denne ”vingen” som åpner deres dialog.

Fuglevingen blir et forløsende og positivt bilde, og en brobygger mellom medmennesker:

Och plötsligt, skriver hon, hade det känts som om hon exakt hade förstått, utan ord, bara genom att röra vid kinden. Det hade varit som om rummets absoluta stillhet hade varit förutsättningen, och så bergen långt där borta, de vita topparna i den oerhört rena januariluft, Pinon hade sovit tungt och hon hade hållit sin hand som en fågelvinge mot kinden: allting hade på en sekund sammanfallit, och hon hade känt något inom sig, en ton, eller att hon plötsligt hade förstått. Ett ögonblick av nästan magisk insikt./ Som en sång kanske. Alldeles ren, och fullständigt begriplig./ Och Maria hade sett upp på henne, ögonen hade nu varit mycket stilla och varma och nästan humoristiska, och så hade läpparna skilt sig till ett mycket svagt, men absolut tydligt leende./ Han hade inte vaknat. Han hade inte vaknat. (NÄ, 1985:73-74)

For Maria er gleden stor, ikke bare fordi hun føler seg forstått, men også fordi hun for en gangs skyld får en erfaring som kun er hennes egen. Pinon og Marias uoppløselighet gjør at de aldri kan ha helt egne opplevelser. Pinon kan knytte et tøyestykke rundt Marias hode, og på den måten hindre hennes kontakt med omverdenen, men Maria har ingen slike muligheter til å avsondre Pinon. Gleden over at Pinon ikke våknet og fikk se det som skjedde, er tydelig i de to gjentatte setningene: ”Han hadde ikke vaknat. Han hadde ikke vaknat” (NÄ, 1985:73-74).

Gjennom hele *Nedstörtad ängel* utvikler og utfordrer Pinon og Maria sin egen, og vår, oppfatning av hva et menneske er. Hele deres liv preges av først å kjempe mot tingenes tilstand, før endelig resignasjon og til slutt en slags akseptering oppstår. Dette gjelder Maria og Pinons kjærlighet til hverandre, deres uoppløselighet og også deres forsøk på å bli forstått. Livene deres er grensetilfeller, og kanskje nettopp derfor tydeligere enn andres: ”Infångade i varandra levde de tätt intill den yttersta gränsen, deras äktenskap var ett tillstånd inte utöver det vanliga, men kanske tydligare. Hela sitt liv bar han henne, först med raseri och hat, sedan med tålmod och resignation, till sist med kärlek” (NÄ, 1985:138).

Pinon og Maria blir medlemmer i en menighet som kaller seg satanistisk, og derfor også *humanistisk*. Kirken tilber ikke Gud, som har reist fra jorden og opp til himmelen, men Satan, som har kommet fra himmelen og ned til menneskenes verden. I denne menigheten, som består av misdannede mennesker, eller monstre, opplever Pinon og Maria et fellesskap og en større mening med sine liv og sine byrder. I denne menigheten lar Pinon Marias stemme få stå alene, i det hun synger ordløst i kirken deres mens Pinon lytter innad:

Och så till sist – ja, det kanske var en sång som lät som en psalm. Men inte till någon Gud. Hon sjöng för monstren omkring henne. Och hon var säker på att de skulle förstå./ När de sjöng i församlingen teg Pasqual. Men han

lyssnade inåt, så måste det ha varit. Han kunde säkert höra henne fullständigt tydligt, och kanske ville han inte höra någon annan. Inte någon annan än henne. (NÄ, 1985:130)

På denne måten gir Maria stemme til alle rundt seg som er som henne. Hun synger for monstrene, og er sikker på at de kommer til å forstå.

Hva er et menneske og hva er kjærlighet?

Pasqual Pinon og Maria utgjør *Nedstörtad ängels* tydeligste bilde på uoppløselig kjærlighet, og er de som utfordrer våre tanker om hva det vil si å være et menneske. Pinons kropp er for mye menneske, med sin ekstra utvekst på hodet, mens Marias kropp er for liten. Jeg har forsøkt å vise hvordan Marias identitet har vokst fram ved at hun har blitt sett, anerkjent og hørt. Samtidig er det et poeng å *ikke* ”overdrive” parets menneskelighet. Pinon kaller seg selv et monster, og det er i kraft av at de er monstre de kan gi svaret på hva det vil si å være et menneske.

Maria og Pinon står på grensen mellom å være menneske og monster, og i romanen blir en av deres viktigste oppgaver å definere mennesket. For å kunne definere noe må man trekke grenser, og nettopp ved å stå på grensen er Pinon og Maria uvurderlige for menneskelheten. Mennesker utformes ved å se på, og bli sett av, andre, ved å stå i et relativt forhold til. Monstrene står på yttergrensen til det menneskelige, og det er på grunn av dem at mennesket er mulig å definere.

Det er når Maria og Pinon blir medlemmer i en djvelsdyrkende, eller satanistisk og derfor også humanistisk, menighet at deres lidelser blir forståelige for dem. Menigheten er humanistisk fordi den setter mennesket, og ikke Gud i sentrum. Gud har forlatt denne verden og blitt utilgjengelig, mens det ufullstendige menneskets gud, Satan, har blitt styrtet ned til jorden og finnes derfor blant menneskene. Pinon og Marias anormale liv får i denne sammenheng en mening, som gjør det lettere å være til: ”De var själva prövostenen: den deformerade människan som visade på vems sida man stod: den fullkomliga Gudens, eller den ofullkomliga människans./ De började förstå. Och det gjorde deras sista år lättare att leva” (NÄ, 1985:128). Den ”nedstörtade ängeln”, Pinon, vender, i overført betydning, hjem igjen til sin plass på jorden. Monstrene i menigheten blir alle svar på hva et menneske er, fordi det er de selv som står på yttergrensene:

Ställd inför frågan: vad är en människa? [...] ställd inför denna fråga använde de sig själva som svar, eller prövade sig själva som svar. Mot en tro på människan som välbildad, normal och icke anstötlig ställde de sig själva. De missbildade, de utstötta blev prövostenen, beviset för på vems sida man stod. Och eftersom Gud en gång förskjutit Satan, försköt nu monstren Gud./ Det

var mycket enkelt, kanske allt för enkelt. Men för dem var sanningen uppenbar: de såg sig som människans yttersta försvarare. De befann sig vid människans yttersta gräns: där, vid gränsen, slog de läger. (NÄ, 1985:122)

Som kärlighetspar tydeliggjør Pinon og Maria den kjærligheten man ikke kan velge å skilles fra, verken fysisk eller psykisk. Deres forhold veksler mellom hat og kjærlighet, skyld og skam og til sist aksept og forløsning. I begynnelsen synger Maria ondt, som en måte å hevnes sitt fangenskap på, mens Pinon svarer med å nekte å tolke hennes sang for omverdenen. Begge står i veien for den andres normalitet, uten å kunne noe for det. Maria og Pinons kjærlighet kan aldri bli kroppslig og erotisk, det er det monstrøse ved deres kropp som hindrer dem i dette. Pinon ønsker å ta på og å kysse Maria, men må leve i visshet om at det er umulig. Ambivalensen, eller de ulike sammenstillingene, som er gjennomgående i romanen, blir igjen tydelig i dette ønsket. Kjærligheten og det å forholde seg til et annet menneske er preget av hva man ønsker og hva man faktisk kan, av å være sammen og samtidig atskilt, å elske og hate, og å leve og dø. Utdraget som følger oppsummerer på en god måte Maria og Pinons kjærlighet og dens utvikling. Det er først når de aksepterer den andres tilstedeværelse i sine liv, at forsoning og forløsning er mulig:

De levde och dog infångade i varandra. Först olyckligt, sedan – det var väl lycka. Han bar henne som gruvarbetaren bär sin pannlampa; genom denna lampa föll mörker och ljus, det var som det brukar vara./ I spegeln kunde han se hennes ansikte, ögonen som öppnades och slöts, de hjälplöst klippande ögonlocken, som hos ett infångat rådjurskid, munnen. Han rörde sakta vid hennes kind. Han hade velat kyssa henne, men kunde ju inte. Han tyckte hon var vacker. Han hade inte velat hålla henne fången, dock höll han henne fången. Det fanns en tid när hon hatade honom för detta./ Sedan hade hon förstått. (NÄ, 1985:138)

Når Pinon dør blir ikke Maria fri, men ensom. Ikke bare mister hun sin kjære og den fysiske kroppen som er livsbetingelsen for dem begge, hun mister også sin tolk og sitt talerør. I åtte minutter må hun ligge ordløs og alene for å vente på å tre inn i den største ensomheter av alle, døden. Døden er betinget av ensomhet, å dø må man gjøre alene, og først gjennom døden kan, og må, man skilles: ”Precis så måtte det ha varit när Pinon dog. Som en fågel som lyfter och stiger och plötsligt är borta./ Fri. Eller ensam. Hur lång tid är åtta minuter? Han hade lämnat Maria efter sig, och i åtta minuter hade hon varit ensam” (NÄ, 1985:8).

Samtidig skildres Marias og Pinons død som en forløsning. Pinons død sammenlignes med en fugl som ”lyfter från sjön, ljudlöst och lätt, stiger genom nattdimman och blir borta: alldeles tyst, stilla. Så är den borta” (NÄ, 1985:139). Maria fylles først av skrekk og sorg, men blir så helt rolig: ”Hon var beredd att ta det oerhörda steget in i den korta ensamheten, rakt ut i det svindlande tomrummet, men hon skulle klara det” (NÄ, 1985:140). Og slik avsluttes en av

Nedstörtad ängels vakreste og mest groteske kjærlighetsforhold. Romanen gir ingen enkle svar på hva det vil si å være et menneske, og hva kjærlighet er. Slik jeg forstår dens logikk, ligger svaret på spørsmålene i betraktningen av Pasqual Pinon og hans hustru Maria, som man må betrakte og sammenstille, før man kanskje når en slags innsikt.

3.1.2 Pojken, K og hans hustru

Pojkens ord – en bønn?

Dette avsnittet vil se på pojkens språk, og hvordan han bruker egne og andres ord i sine forsøk på å kommunisere. Pojken har i utgangspunktet et menneskelig språk, det svenske, men hans bruk av det er mangelfullt, absurd og vanskelig å forstå. Vender vi tilbake til Bakhtins tanker om at et jeg blir til i et dialogisk fellesskap med andre, er det tydelig at pojken mangler språket og dialogen som brobygger.

Grunnleggende for pojkens kommunikasjonsforsøk, slik jeg forstår ham, er *bønnen*. Pojken ber om å bli sett og hørt, om å bli forstått, men også å forstå meningen i sitt eget liv. Kapittelet om pojken er disponert slik at jeg først skal peke på pojken som en som står utenfor språket, en fremmedgjort. Så skal jeg undersøke pojkens skrevne vs. talte språk, før jeg til sist viser hvordan pojken i to livsviktige situasjoner, bokstavelig talt, bruker andres ord i sine kommunikative forsøk.

I *Människan som språk* skriver Bengt Nerman at et menneske i stor grad organiserer sin verden og sin virkelighet via språket. Mennesket skaper seg selv, sine omgivelser og forbindelsene til disse, ved å vise hverandre "bilder". Disse bildene, som er en slags gjenskapning av virkeligheten, slik jeg forstår Nerman, skapes først og fremst via språket. Via bildene gjøres verden og relasjoner rundt oss virkelige: "Vad som händer är, menar jag, att vi gör oss bilder och vi visar varandra bilder, jämför bilder. Därmed gör vi världen verklig för oss, och hanterlig. Vi skapar bilder för att se, för att hålla på avstånd och för att hålla kontakt sinsemellan" (Nerman, 1970:15). Dersom et menneske mister språket som en slik eksistensiell navigasjonsmåte, blir det fremmedgjort, eller "alienerad".¹⁶ Verden og menneskene rundt oss blir uforståelige, kaotiske og skremmende. Et menneske som er alienerad, befinner seg i den tilstanden fordi han står utenfor språket, og dermed utenfor en språklig sammenheng:

Den alienerade är i en bestämd mening *utanför språket*. Han saknar – eller förbjuder sig – ord som kan göra hans egna upplevelser verkliga och göra det möjligt för honom att erkänna sin situation. Därför – eller därigenom – dömer

¹⁶ Jeg ønsker å benytte meg av det svenske uttrykket "alienerad", ikke bare fordi dette er Nermans eget, men også fordi det svenske ordet, i forhold til en norsk oversettelse ("fremmedgjort"), gir konnotasjoner til det å være en utenomjordisk, ikke tilhørende på denne jord, en, på engelsk, "alien".

han sig utanför människor, utanför verklig social gemenskap. Vi kan också vända på det – det är svårt att här tala om orsakssammenheng – och säga att därför att han dömer sig utanför människor, därför att han förkastar sig själv – ”du är ingen riktig människa” – förbjuder han sig en normal användning av orden. (Nerman, 1970:113, forf. kurs.)

Pojkens tilstand passer godt til denne beskrivelsen. Slik jeg leser ham, mangler pojkens et språk som kan gjøre meningsfullt for resten av verden, det han opplever og de handlingene han foretar seg. Dialogiske språklige relasjoner mangler, og pojkens står i stor grad utenfor samfunnet og et sosialt fellesskap. Pojkens handlinger er asosiale og uforklarlig onde. Nerman sier at den alienerede dømmes seg selv utenfor mennesker, og anser seg selv som ”ingen riktig människa” (Nerman, 1970:113). Dobbeltheten mellom denne selvpåførte dommen, og bønnen om tilhørighet, mener jeg å finne i pojkens karakter. På samme tid som pojkens står utenfor samfunnet og ikke er noen ”riktig människa”, ber og trygler han om anerkjennelse og bekreftelse på at han fortsatt er ”ett slags människa” (NÄ, 1985:113).

Pojkens forsøk på kommunikasjon, som samtidig er eksempel på hans alienasjon, er å finne i kommunikasjonsfragmentene han etterlater seg, altså i lappene han skriver. På Ulleråker, sinnssykehuset der han er innlagt, skriver pojkens små, merkelige lapper som han smører inn i sitt eget ekskrement. I alt får vi presentert fem slike tekstfragment. Ordene som både åpner og avslutter romanen, er hentet fra en av pojkens lapper, nemlig: ”Andas fram mitt ansikte” (NÄ, 1985:7 og 137). I tillegg skriver han: ”Någon måste vara länken mellan ljus och mörker.”, ”Bara de skyldiga förtjänar att frikännas.”, ”Nedstörtad ängel” og ”Jag är väl ändå fortfarande ett slags människa” (NÄ, 1985:118 og 113):

På sinnessjukhuset skrev han små lappar med egendomliga anteckningar: först skrev han dem, sedan smorde han in dem med ekskrement, och kastade ut dem på golvet./ Man samlade då in dem. De registrerades och analyserades. De gav inga svar. ”Nedstörtad ängel”, hade det stått. ”Jag är väl ändå fortfarande ett slags människa”, hade det stått./ Ett slags. (NÄ, 1985:113)

Lappene er bruddstykker av en kommunikatív handling, et forsøk på å kommunisere, men deres usammenhengende karakter gjør dem vanskelige å tolke for omverdenen. De er små ”meddelanden på en främmande kod” (NÄ, 1985:118). Som vi har sett tidligere, og kommer til å se igjen i analysens løp, er det igjen *koder* og *kodeord* som brukes om karakterenes kommunikasjonsforsøk. Pojkens ord er innstendige og bønnfallende, men de faller til grunn i den rasjonelle verden. Lappene analyseres og registreres, men gir ingen svar. Selv leser jeg lappene som bønner om å kunne forstå seg selv, og å bli forstått av andre mennesker. Pojkens trenger en ansvarlig annen, en som står utenfor ham til å hjelpe ham med å forstå. Men selv om det ikke lar seg gjøre å forstå nøyaktig *hva* pojkens forsøker å formidle, er det helt tydelig

at lappenes gåtefulle innhold er av stor viktighet, både for pojken og lesningen av romanen. I dette puslespill av lapper ligger muligens pojkens forløsning, hvis de bare blir avkodifisert og anvendt.

Eva Ekselius mener at pojken med lappene sine, forsøker både å bli sett og å forbli usett (Ekselius, 1996:216). Ambivalensen mellom å bli sett og å ikke bli sett gjelder også ellers i pojkens liv. Han unndrar seg fellesskapet, samtidig som han ønsker å bli sett og anerkjent. Utad gjemmer pojken seg ved å surre tøyfiller rundt hodet, nøyaktig slik Pinon skjuler Maria. Også hos pojken blir tøyfillen en beskyttende, men samtidig avskjærende hinne. Pojkens språklige koder blir også en slik tvetydig hinne. Koden er en trygghet og en beskyttelse, samtidig som den er til for at noen skal knekke den og dermed forstå hva som *egentlig* blir sagt. Eva Ekselius sier at ordet *kode* rommer en hel forsvarsstrategi: ”I ordet ”kod” ligger en hel forsvarsstrategi: att kunna förbli fördold och ändå kommunicera – men bara med dem som delgivits koden eller som har särskilda förutsättningar att förstå” (Ekselius, 1996:246). Dette ønsket om, eller skrekken for, å bli sett og å ikke bli sett, er et gjennomgående motiv i *Nedstörtad ängel*, og kan spores i de fleste av romanens karakterer, også jeg-fortelleren.

Lappene knytter pojken an til de religiøse undertonene i *Nedstörtad ängel*. De er bønner og rop om hjelp, men om de er rettet mot den kristne Gud, Satan eller mennesket er usagt. Med lappen ”[n]edstörtad ängel”(NÄ, 1985:113), settes også pojken i forbindelse med den styrtede engelen Lucifer. Som Pinon, knyttes pojken og hans liv til romanens tittel. Pojken er et menneske som står på grensen til det menneskelige. Han er som en av ”oss”, men hans onde handlinger er uforklarlige og skremmende. Lappen ”[a]ndas fram mitt ansikte” (NÄ, 1985:7 og 137) kan leses som en bønn til menneskene rundt ham om å bli sett og hørt, og utsagnet kan settes i forbindelse med den bibelske skaperakten, der Gud blåser liv i mennesket.

Nok et eksempel på religiøsitet i pojken ord, og hans desperate, men abrupte, kommunikasjon, finnes i en av hans notatbøker. Etter at pojken har begått selvmord finner K en notatbok som han viser jeg-fortelleren. Boken er tykk og fullskrevet, men den inneholder ikke noe annet enn navnet ”Theresa”, som er skrevet side opp og side ned:

Märkligast var en tjock anteckningsbok, kanske två hundra sidor i A-5-format, helt igenom fullskriven. Fast han hade bara skrivit ett enda namn, rad upp och rad ner, tusentals gånger./ Theresa. Theresa. Theresa. Theresa. Maniskt, timme ut och timme in, ett radband av namn som det måste ha tagit evigheter att skriva. (NÄ, 1985:118)

Igjen understrekes pojkens bruk av språket på en for omverdenen uforståelig, men bønnelignende måte. Navnet ”Theresa” som er skrevet om og om igjen former til sammen en rosenkrans. Rosenkransen består ikke av ”Ave Maria”-bønner til den hellige gudsmoderen, men henvender seg til den kristne helgenen Theresa av Jesusbarnet, som er de utstøtte, eller ”bortkastades”, helgen. Det er jeg-fortelleren som antyder, med en slags underdrivelsens retorikk, at den Theresa det er snakk om er nettopp henne:

Jag vet inte vem han menade, såvitt man inte söker metafysiska svar, vilket jag inte vil. Men i så fall kan hon vara Theresa av Jesusbarnet, de bortkastades helgon, och då var det verkligen ett radband han skapade djupt inne i sitt skräckslagna mörker. (NÄ, 1985:118-19)

Pojken som er en utstøtt, søker seg til en beskytter av de svake og ufullkomne mennesker. Igjen forsøker pojkens å nå ut til noen som kan forstå, ta ansvar for og kanskje tilgi ham.

Når pojkens kommuniserer med omverdenen, så skjer dette for det meste via det skriftlige språket, slik jeg har vist, med lapper og i notisboken. Produksjonen hans er ikke stor, men den er betydningsfull. Pojkens snakker i liten grad, og når han først glemmer seg bort og gjør det, kommer uttalelser som vitner om psykisk sykdom. Pojkens påstår han er sin egen døde bror, eller at han heter Pintsch og har blitt torturert under den andre verdenskrigen (NÄ, 1985: 101- 02). Når pojkens kommuniserer med hjelp av sine lapper, eller sin notisbok, er språket hans knapt og fortettet. Det består av enkeltord eller enkeltsetninger, og det virker som om de har en klarere logikk i alt det ulogiske. De er bønner, rop om en eller annen form for hjelp. Når pojkens glemmer seg bort og taler, gjør han det lett og muntert, selv om innholdet i det han sier er mørkt og tragisk. Men om det ikke finnes logikk i det han sier, så er det logisk at han sier det han gjør, og jeg mener at også disse uttalelsene kan ses som bønner. Ved å plassere seg selv i et annet liv eller en annen tid ber pojkens om å få slippe sitt eget. Igjen avslører pojkens ord ham som en som ikke vil være tilstede i sitt eget liv: ”Hela tiden är budskapet: Jag är inte här. Det är inte jag./ Jag är inte här” (NÄ, 1985:102).

Hvis man fokuserer på pojkens skrevne ord som hans ”beste” uttrykksmåte, kan man spørre hva det er som får ham til å legge igjen beskjeder skrevet med blyant på små, avrevne lapper. Per Linell skriver i *Människans språk* om forskjellen på det talte og det skrevne ord. En hovedforskjell er at talen er dynamisk og forgjengelig, og at dens anvendelse og tolkning er svært avhengig av konteksten (Linell, 1982:52). Skriften derimot er statisk, permanent og overskuelig, eller ”överblickbar” (Linell, 1982:52). En måte å lese pojkens skrift på, er at det skrevne ordet kan føles mer håndfast for en alienerad, som ikke har en direkte tilgang til verden via ordene sine. Ved å skrive dem ned på et ark er de kanskje mer virkelige i verden,

og ikke så forgjengelige som det talte ordet er. Kan hende ønsker pojken at lappene skal bestå etter ham og hans liv, med håp om at en annen, et du, ser ham og hans bønn en eller annen gang. For, som Linell skriver, så er den skrevne teksten frittstående fra produsenten på en måte som den talte meddelelsen aldri kan være (Linell, 1982:53). Lapper på små ark kan tas fram igjen og studeres lenge etter at pojken har skrevet dem ned. I *Nedstörtad ängel* er det nettopp det som skjer, i og med at jeg-fortelleren viser disse bønnene fram for omverdenen, altså oss lesere.

Å bruke andres ord

Etter å ha pekt på pojkens bruk av språk og kommunikasjon, skal jeg nå ta for meg to scener der pojkens ordløshet gir seg resultat i at han bruker andres ord i sin kommunikasjon med omverdenen. Dette skjer først når han dreper K og hustruens datter, og dernest i forbindelse med sitt eget selvmord.

En av de sterkeste scenene i romanen, slik jeg leser den, er scenen der pojken har drept K og hans hustrus datter. Scenen rommer en blanding av det talte, det ordløse og sangen. Igjen spiller sang, som hos Maria, en uttrykksmulighet for de som uttrykker seg i koder. Etter det overraskende og meningsløse drapet setter pojken på en plate med Rod Stewart og hans "Sailing". Platen spilles på repeat og pojken gauler med: "Han hade spelat Rod Stewarts "Sailing", tydligen gång på gång, han sträckte bara ut armen och tog om och rummet hade dånat av 'Sailing'" (NÄ, 1985:48). For leseren får platespillingen en dobbel betydning. Den høye musikken dekker over stillheten som må ha oppstått etter at den lille jenta mistet livet, men fordobler samtidig denne stillheten over det groteske som har skjedd. I *Nedstörtad ängel* sies det ikke noe om hvorfor pojken har valgt nettopp "Sailing", men jeg velger å se denne sangen som en av hans koder, som kan åpnes opp og forstås.

Ved å synge med, tolker jeg pojken slik at han samtidig overfører teksten, den andres ord, til seg selv og sin situasjon. Dersom vi analyserer sangteksten nærmere, mener jeg det blir tydelig at det neppe er en tilfeldighet at pojken spiller nettopp denne sangen. Teksten i "Sailing" tar for seg det å legge ut på vanskelige og farefulle reiser, med ønske om å komme fram til en trygghet, en trygg havn. Sangen ender med setningen: "Oh Lord, to be near you, to be free" (Sutherland¹⁷, 1993:143), og vi ser at også dette kommunikasjonsforsøket står i bønnens tegn. Spesielt interessant er det å se på vers tre og fire som, av de i alt fem versene, er helt like. Leser man dem i lys av pojkens situasjon, og *Nedstörtad ängel* i sin helhet, blir

¹⁷ I følge sangboken *Pop, rock, schlager och visa* har Sutherland skrevet sangen "Sailing" (som Rod Stewart har gjort kjent). Henvisningen til denne sangteksten står dermed på Sutherlands navn i litteraturlisten.

denne sangen også de ordløses sang. Nok en gang roper pojken på forløsning dypt inne fra sitt skrekkslagne mørker. Bønnen om å bli hørt får pojken utsagt ved hjelp av et annet menneskes ord:

Can you hear me, can you hear me
thro' the dark night far away?
I am dying, forever trying
to be with you, who can say? (Sutherland, 1993:143)

Denne scenen mener jeg utgjør en av pojkens mest vellykkede, men samtidig også mest groteske kommunikasjonsforsøk til omverdenen. Ropet om å bli hørt og forstått passer rett inn i hans livssituasjon.

Den andre gangen en annens ord virker inn på pojkens liv, er i forbindelse med hans selvmord. Pojken prøver å begå selvmord åtte ganger, før han endelig lykkes, og det er gjennom det skrevne ordet til en annen forfatter han finner måten å avslutte livet sitt på. Oppskriften finner han i en novelle som jeg-fortelleren har forfattet, og som han har sendt med K som igjen har gitt den til pojken på et av sine besøk. Novellen handler om tyskeren Josef Bachmann, som sitter i fengsel for å ha forsøkt å drepe et menneske, og som lykkes i å ta sitt eget liv ved å kvele seg selv med en plastpose trædd over hodet. Novellen gjør tydelig inntrykk på pojken, for neste gang K besøker ham har han streket under den passasjen i novellen der Bachmann dør. I en siste bønn til K ber pojken om hjelp til å utføre selvmordet:

Passagen han pekade på, och som han hade förstreckat med tjocka, förtvivilade streck i kanten, löd så här: "Som en tunn, klar ishinna låg plasten över hans ansikte. Där innanför fanns herr Bachmann, och hans nu avslutade liv, för så skickligt hade han tillslutit sin påse att den skadliga luften ej kunnat spränga denna hinna och fylla honom med sitt dödliga gift." / K hade inte förstått vad han menade. Pojken hade bara pekat, stumt, men till slut hade han sagt: – Kan du inte hjälpa mig. Jag vågar inte själv./ Självfallet hade han tackat nej. (NÄ, 1985:91-92)

Pojkens eget selvmord følges til punkt og prikke slik Bachmann gjør, og pojkens død i romanen beskrives nesten ordrett som Bachmanns i novellen: "[...] och så väl hade han denna gång lyckats tillsluta sin påse att den skadliga luften inte kunnat spränga denna hinna och fylla honom med sitt dödliga gift" (NÄ, 1985:23). Selvmord ses ofte som et rop om hjelp, et ønske om å bli sett. Når det gjelder pojkens dødsønske, tror jeg ikke det er tilfellet. Pojken har et oppriktig ønske om å få slippe. Selvmordet kan også leses som en botgjøring for de gjerninger han har begått: "På något sätt höll han fram sina självmord mot dem, inte för att bli räddad, som är det vanliga, utan som ett erbjudande" (NÄ, 1985:66). Pojkens rett til å bestemme over sin egen død, er dessuten med på å gjøre ham til et menneske: "Den kortaste definition jag vet av vad det är att vara människa: rätten att längta efter att upphöra" (NÄ, 1985:67).

At det er jeg-fortellerens ord som viser pojken veien til døden, er et viktig tema i forhold til forfatteren, altså jeg-fortelleren. Deler av *Nedstörtad ängel* bygger på den skyldfølelse jeg-fortelleren har for å ha forvoldt en annens død, om enn indirekte. Dette kommer jeg nærmere tilbake til i kapittel 3.2. Et resultat av jeg-fortellerens skyldfølelse er, slik jeg leser det, at han tar på seg rollen som en ansvarlig andre, som ser pojkens koder, plukker dem opp, tar vare på dem og videreformidler dem til oss lesere ved å gjengi dem og skrive om dem. Også etter hans eget liv, er det den andres ord som står igjen for pojkens egne.

Agape – tilgivelsens ord: om forholdet mellom pojken og K

I dette avsnittet skal jeg analysere forholdet mellom pojken og K. Deres forhold utvikler seg fra et hat- til et kjærlighetsforhold. Kjærligheten er langt i fra av det erotiske slaget, men i stedet et slående eksempel på den guddommelige kjærligheten, agape. Jeg vil først undersøke pojken og Ks utvikling fra hat til kjærlighet. Deretter vil jeg se på hvordan pojken, som vi har sett er en ”ordløs”, er den i romanen som knyttes sterkest til ordet agape, og som selv er den som uforbeholdent tilgir.

Etter at pojken har drept Ks datter, er hatet og sinnet mot ham (pojken) naturligvis meget sterkt. Hevn og raseri rettes mot pojken, men også mot eks-hustruen som ved å bringe pojken inn i sitt liv, må ta en del av skylden for det som har skjedd. Det som allikevel blir forbløffende og uforståelig, er at dette hatet etter hvert går over i en sterk kjærlighet. Som så mye annet i romanen, er det en ambivalens også i dette kjærlighetsforholdet. Spørsmålet blir *hvorfor* K tar pojken under sin vinge. Er det av medlidenhet, eller er det en form for hevn? Eller kan den årsaksløse kjærligheten oppstå på samme måte som den årsaksløse ondskapen?

Ett år etter mordet får K besøke pojken. Deres første møte ”hade varit nästan ordlös” (NÄ, 1985:84). Forløsning for K og pojkens kommunikasjon er boksen med italiensk is som K har med. Pojken sitter innsurret med tøylakenet rundt hodet, men tar det av mens han spiser isen. Iskremen er det eneste som kan glede pojken: ”[...]man kunde se glädjen över glassen lysa upp hans ansikte, sedan slocknade ögonens glädje långsamt, sjönk undan, och till slut var det som vanligt, pojkens vanliga uttryck: ögon som var fulla av en mycket stillsam, mycket kontrollerad men intensivt lysande skräck” (NÄ, 1985:90). Iskremen blir bildet på en slags forløsning på lignende måte som fuglefjæren var det for Maria. Is er et mer ambivalent bilde hos Enquist enn det fuglen er. Isen kan bety død, men døden kan igjen være en befrielse. Iskremen kan også leses som et bilde på pojkens sjelstilstand, hans indre frossenhet og kulde. Gjennom pakken med is, som beskrives som ”kyligt som ett isstycke” (NÄ, 1985:101), bindes pojken også til jeg-fortellerens drøm om isstykket som har en innrisset fugl i seg. Dette

kommer jeg tilbake til i kapittel 3.2.

K ender opp med å trøste pojken gjennom noen av hans lange, vanskelige netter. Han stryker pojken forsiktig over håret: "[...] försiktigt, som om handen varit en vingpenna från en fågel" (NÄ, 1985:116). Jeg-fortelleren tror K elsker pojken mer enn han noensinne har elsket sitt drepte barn (NÄ, 1985:116). Hva er årsaken til denne kjærligheten? Kan hende er K og pojkens kjærlighetsforhold en slags lindring av smerte for dem begge. Å være nær pojken som er den siste som har berørt datteren, er tross alt en måte for K å være nær henne på. Eller det å være nær pojken kan være en måte å lindre sin skyldfølelse for at han ikke var tilstede da det trengtes. For pojken er K en annen, en som ser ham, og en som kan lindre skrekken han alltid bærer med seg. Men mest av alt er pojken og K romanens tydeligste bilde på agapekjærligheten, som inntreffer overraskende og ufortjent.

I avhandlingen *Eros och agape* (1966) gjør Anders Nygren rede for de kristne kjærlighetsbegrepene eros og agape. Agape, som er et religiøst og etisk, kristent grunnmotiv, kan på mange måter, slik jeg forstår Nygren, oppsummeres i kjærlighetsbudene til Gud ("Du skal elske Herren din Gud av hele ditt hjerte [...]"), Matt. 22, 37) og til mennesket ("Du skal elske din neste som deg selv." Matt. 22, 39). Ett viktig forbehold er: agapekjærligheten kan ikke ses som påbud eller krav. Den kristne kjærligheten er en gave som er universell og altomfattende. Nygren tar for seg fire element som til sammen utgjør grunnlaget for den kristne agapen (Nygren, 1966:54-57).

Først, sier Nygren, er agape spontan og umotivert. Agapen er grunnløs, eller ufortjent fordi den ikke hviler på noen spesiell grunn, eller årsak. Den er spontan fordi den ikke søker noen motivering hos mennesket selv. At Guds kjærlighet er umotivert er ikke en bedømming av et mennesket, men viser heller hvem Gud er, og hans altomfattende kjærlighet. Guds kjærlighet "söker syndare, vilka icke förtjäna den och icke kunna göra anspråk på den" (Nygren, 1966:55). Dernest er agape verdiuavhengig. Mennesket elskes ikke på grunn av sin verdi, som rettferdig eller synder. En vurdering av mennesket finnes overhodet ikke i Guds agapekjærlighet: "Gränsen mellan värdiga och ovärdiga, mellan rättfärdiga och syndare, är icke gränsen för hans kärlek" (Nygren, 1966:56). For det tredje er agape skapende. Agape konstaterer ikke verdi hos mennesket, men skaper det. Det som gir mennesket verdi er det at Gud elsker henne. Til sist, sier Nygren, er agape fellesskapsstiftende (Nygren, 1966:57). Agape er det som skaper forbindelsen mellom Gud og mennesket, det er Guds vei til mennesket. Mennesket kan ikke komme til Gud, Gud må komme til mennesket og tilby henne sitt fellesskap. Igjen er hovedpoenget at agape er uforklarlig og ufortjent.

En grunntanke i den lutherske kristendommen er at frelsen er uavhengig av et

menneskes oppnåelser og meritter. Kristendommen er *Sola Gratia*, nåde alene. Fordi synd, skyld og skam tematiseres i *Nedstörtad ängel* spiller agapetanken en viktig rolle, og agape defineres på følgende måte i romanen: ”Agape: att inte behöva göra sig förtjänt av förlåtelsen./ Vilket fint ord” (NÄ, 1985:76). Det er jeg-fortelleren som gir oss både ordet og forklaringen, og som så ofte i romanen, virker også dette utsagnet både oppriktig og samtidig bitter-ironisk. Ironien synes jeg ligger i tilleggskommentaren til agape: ”Vilket fint ord” (NÄ, 1985:76). Er agape ikke mer enn et fint ord som ikke lar seg anvende i virkeligheten? Jo, agapen blir virkeliggjort i pojken og Ks kjærlighet til hverandre. Men selv her leser jeg det slik at jeg-fortelleren, eller kanskje helst forfatteren, tøyser grensene for hva dette kristen ordet egentlig betyr. Nåden og tilgivelsen skal komme fra Gud, den er Guds vei til menneskene. I *Nedstörtad ängel* er derimot nådegaven overført til menneskene og får en mer humanistisk anvendelse. Forskyvningen er ikke stor, og overføringsverdien er enkel å se, men det er allikevel verdt å huske på at denne agapen går fra menneske til menneske. Agapetanken blir dessuten både ytterligere utfordret og samtidig verifisert, i det at det er *morderen* som tilgir, og ikke den som har mistet barnet sitt:

Pojken såg upp på K, de gick hand i hand genom Ulleråkers sjukhuspark, som om pojken varit far och K ett barn, och pojken såg på honom hela tiden inifrån sin oerhörda skräck och hans ögon sa: det gör inget. Jag förlåter dig./ Fast det borde ha varit tvärtom. Barmhärtighet. Så enkelt kan det vara. (NÄ, 1985:41)

Hvorfor det er pojken som tilgir K og ikke omvendt, gis det ingen logiske forklaringer på. Så enkelt kan barmhjertighet være, bare. Poenget med agapen som spontan og grunnløs blir i alle fall tydelig. Nok et viktig aspekt ved denne scenen er at det er den ordløse som ordløst tilgir. Pojken, hvis kodete kommunikasjonsforsøk vi har sett, og som ikke eier ord for sin tilstand, har plutselig et krystallklart øyeblikk. Via sine skrekkslagne øyne, og uten ord, overføres hans agape: ”[...] det gör inget. Jag förlåter dig” (NÄ, 1985:41). Dette øyeblikket er viktig i forhold til kjærlighetstematikken i romanen, og gir ett (av mange mulige) svar på hva kjærlighet er.

Pojken selv dør som et elsket menneske, og har på den måten også fått tilgivelse fra K. Slik jeg leser romanen, har K vist sin *answerability* mot pojken. Han har sett, hørt og trøstet ham, og på den måten bidratt til å følge pojkens bønn om å ”[a]ndas fram mitt ansikte” (NÄ, 1985:7 og 137). Trekker vi nestekjærlighetsbegrepet tilbake til Bakhtins tanker, synes jeg parallellen til agapebegrepet er tydelig. I følge Bakhtins teorier kan ikke et menneske elske seg selv, det kan kun bli elsket av et annet. Nåden må komme som en ren og ufortjent *gave* (Bachtin, 2000:150). Fordi Bakhtin også sier at man ikke kan velge å svare på tiltale fra et annet menneske (man er alltid *answerable*), blir det i tillegg den andres *ansvar* å tilgi.

Pojken og Ks kjærlighet er vakker og grotesk, usannsynlig og selvfølgelig på samme gang. De setter spørsmålsteget ved hva kjærlighet er, hva et menneske er og hvor grensene går. Deres forhold understreker tematikken og dobbeltheten i *Nedstörtad ängel*.

K og hans hustru

K og hans hustru utgjør *Nedstörtad ängels* eneste ”normale” kjærlighetspar i det at deres forhold består av en voksen mann og kvinne. K og hustruen gjennomgår, før drapet på deres datter, en opprivende skilsmisse. Hustruen møter deretter pojkens, og innleder et slags kjærlighetsforhold til ham. Samme kveld som deres datter er drept, blir hun innlagt på Ulleråker, klinikken der K jobber. Jeg-fortelleren sier han ikke tror at hun virkelig er psykisk syk: ”Hans hustru är intagen, vill vara intagen, jag är inte säker på att hon behöver vara det. Man kan säga: hon innesluter sig i sin intagning, och gömmer sig i den” (NÄ, 1985:46). Forholdet mellom K og hans hustru er et kjærlighet/hat- forhold, som finner sted på et sykehus der han er behandler og hun pasient.

Kommunikasjonen mellom de to er i stor grad ordløs. Dialogiske samtaler eksisterer ikke mellom dem. Jeg-fortelleren skylder på at det er deres ordløshet som har ført dem og ham selv, dit de er i dag. Hadde K og hans hustru hatt ord, ville ikke datteren deres, eller pojkens vært død, og jeg-fortelleren ville ikke følt skyld for å indirekte ha forvoldt pojkens død: ”Om de haft ord skulle inte pojken varit död i dag, och jag hade sluppit allt detta” (NÄ, 1985:26). I romanen forekommer to episoder der ekteparet ordløst kommuniserer. K forteller at hustruen ringer ham, uten å si noe. K kaller det en ordløs sang, som veksler mellom å være skitten og ren. Med den ordløse sangen kobles K og hans hustru til Maria, Pinon, pojkens og himmelharpen:

Han har berättat att hon ofta ringer honom, han vet att det är hon som ringer, fast hon inte säger ett ord. Det gör inte han heller. Det märkliga är att båda tycks acceptera det. Han avskydde henne, skilde sig från henne, och hon har hatat honom på ett sätt jag inte trodde var möjligt. Nu ringer hon och de står och tigger med telefonluren mot örat./ Han säger att *det är ett slags meddelande*, fast inte med ord. Om det är ett ordlöst meddelande begriper jag inte vad de använder telefonen till, uppriktigt sagt. En ordlös sång, säger han. Smutsig ibland, ren ibland. (NÄ, 1985:25-26, min kurs.)

Thomas Thurah mener at tausheten i røret er det tomrom mellom de to som aldri kan fylles, men som de mekanisk forsøker å fylle allikevel (Thurah, 2002:20-21). Dette mener jeg tegner et for pessimistisk bilde av dem. Jeg leser scenen som en stum anklagelse dem i mellom, og som en måte å forsøke å kommunisere noe som er så smertefullt og vanskelig at det kanskje ikke lar seg gjøre med ord. Jeg mener at disse telefonsamtalene også kan leses som en måte

for de to å nærme seg hverandre på, og en måte å søke om tilgivelse. K sier selv at sangen er ”smutsig ibland”, men at den også er ”ren” andre ganger.

Den andre av ekteparets ordløse, og nærmest groteske, situasjon som skildres begynner med at hustruen stiller seg under kontorvinduet til K. Hun står i en grønn regnkåpe og stirrer opp mot ham, og når hun er sikker på at han har sett henne, går hun til kjellerrommet i en av paviljongene. Etter en stund kommer K og de elsker, uten ord: ”Så är det. Hon är sjuk. Han hatar henne. De älskar” (NÄ, 1985:47).

Når hustruen snakker med jeg-fortelleren, kommer det først strømmer av ord som er uforståelige for ham, og hun skriker: ”Man kan inte förklara kärlek” (NÄ, 1985:12). Til slutt snakker ikke jeg-fortelleren med henne lenger. Ellers sier ikke hustruen mye, og når K vil vite hvorfor hun ble betatt av pojkens, vil hun ikke svare. I stedet skriver hun et dikt, som blir den lengste sammenhengende form for språklig kommunikasjon fra henne. Diktet sender hun i posten til K, og i det forklarer hun sin fascinasjon for pojkens. Hustruen blir dermed en slags forfatter, i likhet med jeg-fortelleren, som bruker det kunstneriske, skrevne språket i sitt forsøk på å uttrykke det som ikke ellers kan sies. Diktet gir ingen klare svar, men blir en kode på samme måte som pojkens små lapper, eller Marias sang. Det diktet formidler er at det er det forbudte og det uforståelige som har trukket hustruen til pojkens. Samtidig er diktet meget erotisk ladet, og denne dødelige og samtidig seksuelle undertonen, viser spenningen som ligger mellom tiltrekning og frastøting: ”En skymt av ådern vid hans hals en lust/ att sakta bita över den/ att låta tungan glida ner längs denna helt/ förbjudna rygg” (NÄ, 1985:83).

K og hustruens forhold er preget av hat og anklagelser om hevn. Det antydes at forholdet mellom pojkens og hustruen var en hevn fra hennes side for å ha blitt forlatt av K. Etter drapet på datteren skildrer jeg-fortelleren K som om han anklager hustruen for datterens død: ”Det fanns en outtalad men ständigt närvarande anklagelse hos K, den att hans hustru hade gjort detta med kallt blod” (NÄ, 1985:50). Jeg-fortelleren sier at hustruen kan føle disse anklagelsene som en ond sang fra K:

Naturligtvis absurt. Men jag undrar om hon inte känner det som en sång, en ond sång som hänger i luften där hon står med telefonluren mot örat och inte säger något. Och sedan möts de i källaren med jutesäckarna och gräsklipparna, och ligger med varandra, eller älskar, som det heter. (NÄ, 1985:50-51)

Sett på denne måten, kan man lese kvinnens ordløse telefonsamtaler og elskoven i kjelleren som et slags offer hun legger fram for mannen sin. I de ordløse telefonsamtalene er det ikke bare hennes ”smutsige” og ”rena” sang som når mannen, men det er også et tilbud fra henne til mannen om å slenge ut, så å si, sitt hat, sin fortvilelse og sine anklager til henne. Hun stiller

seg til rådighet for mannens sorg. På samme måte leser jeg sexen i kjelleren, fordi hustruen der stiller sin kropp til rådighet. Samtidig leser jeg telefonsamtalene og elskoven som ekstreme forsøk på å nærme seg hverandre igjen, og som bilder på den sterke og uoppløselige kjærligheten som er mellom dem, sykelig eller ikke. Spørsmålet er om man noensinne egentlig kan skilles fra hverandre: ”Det är förresten tveksamt om man någonsin kan bli frånskild” (NÄ, 1985:25). Thomas Thurah mener de to er atskilt og forbundet av den samme begivenhet og den samme mangel, nemlig datterens død (Thurah, 2002:21).

Om K og hans hustru ikke kommuniserer via ord og dialogiske samtaler i så måte, er det kroppskontakten deres som til slutt viser at de har funnet hverandre igjen: ”De stod som en mørk siluett mot fönstret, som var opplyst av gatlamporna, de omfamnade varandra, som två träd invuxna i varandra” (NÄ, 1985:135). Om de har funnet hverandre i kjærlighet, sorg eller rett og slett i skrekken for å være alene, eller om de, som Maria og Pinon, er uoppløselig knyttet til hverandre, er ikke tydelig. Allikevel gir bildet av de tos omfavnelser av hverandre et inntrykk av en slags ordløs tilgivelse dem i mellom. Etter å ha skreket og hatet, sett og stilt spørsmål ved kjærlighet og ondskap, hviler det nå en forløsning, eller kanskje resignasjon, i deres to tyste og sammentvinnede kropper:

[...] de hade försökt ställa frågor om den orsakslösa ondskan och den orsakslösa kärleken men inte hittat några svar./ Nu stod de i stället i mörkret och höll om varandra, tyst och stilla, som om de velat säga: det här återstår ju ändå. Det här har vi kvar. Och varför inte. Det kanske är det här som är svaret. (NÄ, 1985:135-36)

K og hans hustru stiller seg selv som svar på hva den årsaksløse kjærligheten og ondskapen er, akkurat som Maria og Pinon lot seg selv være svaret på hva et menneske er. Mennesket, i sin ensomhet, trenger fellesskap, varme og støtte fra den andre.

3.1.3 Ruth Berlau

Blir man inte sedd, då är man ingenting

Ruth Berlaus historie strekker seg over knappe ti sider i *Nedstörtad ängel*. Samtidig inkorporerer historien det meste av tematikken i romanen, og gir den en forsterkende effekt. Ruth er innlagt på sinnssykehus og står på grensen til å være et ”ordentlig” menneske. Hennes menneskelighet settes på prøve fordi hun ikke blir sett og akseptert av de rundt seg, og da spesielt Brecht, hennes livs kjærlighet. Ruth og Brechts kjærlighet grenser også mellom hat og forakt, elskov og avhengighet, og de to lar seg ikke løsrive, i alle fall ikke hun fra ham. Ruth er ikke et ordentlig menneske fordi hun ikke blir *sett*:

Hon levde bara genom honom. Först var det riktigt, det enda möjliga sättet att leva. Sedan blev det plötsligt – ogiltigt. Hur det gick till visste hon inte riktigt, men hon var plötsligt ett ormskinn bara, efterlämnad i en skogsglänta. Han såg henne inte längre. Det var som om hon inte fanns. Hon ville ju att man skulle se henne. En människa kan leva utan syn, en blind är också människa. Men *blir man inte sedd, då är man ingenting*. (NÄ, 1985:9, min kurs.)

Hennes livs kärlighet, Brecht, slutter å snakke med Ruth. Han nekter å ha kontakt med henne, etter først å ha gjort Ruth totalt avhengig av seg. Ruths liv har mistet sin mening, og hun er ikke lenger noe annet en et forlatt ormskinn. Et menneske kan leve som blind, men som *uset* er man ingenting.

Når Brecht avskjærer Ruth, tyr hun til desperate midler og følger etter ham og spytter ham i ansiktet. Ruth blir den som Brecht, og alle andre, snakker *om* og ikke *med*. Ruth husker at Brecht har stått alene i mørket en gang, mens han pisset, gråt og mumlet at det bare var hunden og Ruth som forstod ham. Denne tvilsomme, monologiske kjærlighetserklæringen (der selv hunden nevnes før Ruth) er et minne hun klynger seg fast til på eldre dager. Scenen er et eksempel på at Ruth ikke lenger har et dialogisk forhold til de rundt seg: ”Ändå mindes hon mycket tydligt, på gamla dar, hur ensam han varit, och att hon en gång sett honom stå alldeles ensam i trädgården i mörkret och pissat och gråtit och mumlat att det var bara hunden och Ruth som förstod honom. De andre hade bara velat ha roller” (NÄ, 1985:52).

Kjærlighetsaspektet i deres forhold blir ekstremt i så måte at Ruth ikke klarer å skille seg fra Brecht, mens han sier til henne at når man blir avhengige, er det ikke lenger kjærlighet: ”[...] blir man beroende, då är det inte längre kärlek” (NÄ, 1985:10).

Deres ordløse forhold får et ekstra tragisk, og samtidig ironisk, preg fordi de begge er skrivere, de *kan* altså uttrykke seg via det skrevne ord. Berthold Brecht er dramatiker og forfatter og en mann som i *kunsten* har ord. Ruth har også gitt ut en novellesamling og driver omfattende brevveksling. Maktforholdet mellom de to som kunstnere, er skjevt fordelt. Ruths novellesamling gir hun ut under pseudonym: ”Det är konstigt att hon aldrig blev nånting själv. Bara den lilla novellsamlingen under pseudonym. Och så breven förstås” (NÄ, 1985:51-52). Ruth blir aldri til noe, og heller ikke Brecht anerkjenner henne som forfatter. Hun anerkjenner kanskje ikke sine egne ord en gang, ettersom hun gir ut under pseudonym.

Kommunikasjonen mellom Ruth og Brecht når sitt høydepunkt etter hans død, når Ruth igjen får lov til å bruke følelsene hun har for ham:

När han dog, och hon åter fick tillstånd att använda sina känslor för honom, då hade det på sätt och vis blivit en så fin tid igjen. Han var död, hon levde, men hon kände sig både egendomligt fri och nära honom./ Det var egentligen deras allra finaste tid, när han var död. (NÄ, 1985:53)

Av Brechts dødsmaske får Ruth laget en avstøpning i gips. Dette gipshodet bærer hun med seg overalt, forvart i en hatteeske. Hodet snakker hun med som om det virkelig var Brecht. Ruth krangler og skriker eller snakker lavt, oppriktig og elskelig til ham. Etter Brechts død kan Ruth selv regissere hennes og Brechts forholdt, og hun kjenner seg både fri og nær ham. Ruth *lager seg* en andre, som kan se henne på hennes egne premisser. Ruths handlinger viser et menneskes desperate behov for å bli elsket og sett, men dialogen mellom henne og gipshodet kan naturligvis aldri bli noe annet enn en kunstig og syk ”dialog”.

Ruth Berlaus historie avslutter mitt kapittel om romankarakterene Maria, Pinon, pojken, K, hans hustru og Ruth selv. I kapittelet har jeg pekt på deres forhold til språk og kommunikasjon, og satt dette i forbindelse med tematikken i *Nedstörtad ängel*. Til nå har jeg tatt for meg karakterene slik de fremstår ”utenfor” jeg-fortellerens drømmer og tanker. Karakterene har dermed utgjort romanens første lag, og i neste kapittel skal jeg ta for meg det neste, altså jeg-fortelleren.

3.2 Jeg-fortelleren – ”ansiktet kom fram, och det var jag”

I dette kapittelet er det jeg-fortelleren og hans bruk av språk og kommunikasjon som vil stå i fokus. Jeg-fortelleren er den i romanen som absolutt *har* et språk, i og med at det er han som er historieformidleren i romanen, og hans språk er i stor grad et skriftlig språk. Ikke bare er han fortelleren gjennom hele romanen, han er også en publisert forfatter. Dessuten skriver han brev og noterer i dagboken sin. Til nå har jeg studert de øvrige karakterene og deres forhold til språk og kommunikasjon, men jeg vil videre se på hvordan jeget bruker språket og historiene han forteller i en slags identitetsbygging, eller indre forståelse av seg selv. Et hovedprosjekt for jeg-fortelleren i *Nedstörtad ängel* er å *forstå*. Nøyaktig hva det er han vil forstå, gis aldri direkte i teksten, men stikkordene, slik jeg leser romanen, er å finne i dens tematikk. Jeg-fortelleren bruker språk og kommunikasjon til å forstå seg selv, sin identitet, menneskeheten, hat og kjærlighet. Samtidig som jeg-fortelleren bruker språket, har han også et ambivalent forhold til det. Er det mulig å forklare ved hjelp av ord? Hva er sant/usant? Og hvordan henger det hele sammen? Opsahl og Bakken sier i sin artikkel ”Identitet som montasje” at jeg-fortelleren er i et ikke lenger produktivt meningsunivers, der språket har mistet sin rolle som pålitelig medium (Opsahl og Bakken, 2001:17).

Dette kapittelet er delt i tre deler. Først skal jeg ta for meg jeg-fortellerens forsøk på å se seg selv. Deretter vil jeg se på hvordan jeg-fortelleren bruker språket og historiene han forteller i sitt prosjekt. Til sist skal jeg se på historiene som blir fortalt via jeg-fortellerens drømmer, og hvordan disse viser jeg-fortellerens utvikling, og forener punkt en og to.

3.2.1 Å se seg selv

Når Bakhtin vektlegger nødvendigheten av den andres fullførende synsoverskudd, og dermed vår avhengighet av andre, betyr naturligvis ikke dette at han mener at ingen mennesker kjenner seg selv. Vi står ikke helt uvitende om vår egen plass i verden og vår egen identitet. Vi kjenner oss selv innenfra, men de kategoriene vi opplever med fra vårt indre, har behov for at noen utenfra fullfører oss: ”Jag organiserar mitt inre *jag* – som vill, älskar, känner, ser och vet – inifrån, i helt andra värdekategorier, som inte är omedelbart tillämpliga på mitt yttre uttryck” (Bachtin, 2000:33, forf.kurs.). Dette betyr at vårt indre også endres når vi har kontakt med det sosiale ytre, altså andre mennesker.

I dette kapitlet skal jeg peke på tre ulike scener som tar for seg jeg-fortellerens ”nær-å-se-seg-selv-opplevelser”. To av dem oppleves av jeg-fortelleren selv, først når han er i tenårene og så når han er i slutten av 40-årene. Den tredje scenen er knyttet til en film som jeg-fortelleren beskriver, og som på mange måter forsterker de to første scenene.

To ganger i løpet av romanen opplever jeget at han i meget korte øyeblikk ser seg selv. Scenene er skjellsettende for ham, fordi de *både* svarer på *og* setter spørsmålsteget ved hans egen identitet. Mer korrekt er det derfor å si at jeget er svært *nær* ved å se seg selv flere ganger, men han lykkes ikke helt.

Den første gangen jeg-fortelleren opplever å se seg selv, er når han som 16-åring finner likfotografiet av sin far. På jeg-fortellerens hjemsted er det vanlig å ta bilder av sine døde når de ligger i kisten. Faren døde som ung, da jeg-fortelleren bare var seks måneder gammel, og jeget kjenner ham ikke fra han levde. Plutselig en dag finner han likfotografiet av sin far, som han aldri har sett før. Likheten mellom dem oppleves så stor at jeg-fortelleren først tror det er seg selv han ser i kisten. Oppdagelsen er skremmende og lammer ham:

Jag ska alltid minnas det. Det var som att få ett slag på käften. Jag stirrade på kortet, som förlamad, eftersom jag först inte förstod vem det var. Jag höll kortet i min hand, och trodde att det var mig själv jag såg. Det var ju jag som låg där, ingen tvekan, det var så likt, misstag uteslutet. Varje drag var jag. Det måste vara jag. Det var bara en sak jag inte förstod: varför jag låg i en likkista./ Sen förstod jag att det var min far./ Jag ska alltid minnas de där sekunderna. Det var första gången jag såg mig själv. (NÄ, 1985:37)

Det som skremmer jeget er likheten, men også spørsmålet om hva han selv gjør liggende i en kiste. En slik scene der man blander sammen sitt eget liv med en annens død, og dermed tviler på sitt eget liv som levende, kan kobles til pojkens påstand om å leve som sin døde bror. Ved å se disse to scenene sammen, gis det konnotasjoner om at også jeg-fortelleren har et (u)bevisst ønske om å ikke være tilstede i denne verden.

Jeg-fortellerens opprørthet kan også leses i lys av Bakhtins teorier. Bakhtin sier at når vi ikke ser våre egne ansikt i drømmene våre, og når vi ikke kan forestiller oss vårt eget ytre, så er det ikke fordi minnet vårt er utilstrekkelig (eller ”bristfälligt”), men fordi mennesker har en prinsipiell motstand mot sitt eget ytre bilde (Bachtin, 2000:32). Bakhtin gjør i *Författaren och hjälten* rede for hva han mener ville bli resultatet dersom et menneske klarte å forestille seg sitt ytre jeg, og dermed møtte seg selv ”ansikt til ansikt”. Det som i så fall vil skje, slik jeg forstår Bakhtin, er at vårt eget jeg vil oppleves som tomt og ensomt fordi vi ikke har noen forutsetninger til å realisere oss selv utenifra: ”Det behövs en viss ny ansträngning för att föreställa sig sig själv tydligt en face, för att fullkomligt avskilja sig från sin inre självförnimmelse – och när detta lyckas slås vi av ett slags egenartad *tomhet* och *spöklikhet* hos vår yttre bild och av en ganska förskräcklig *ensamhet* hos den” (Bachtin, 2000:33, forf. kurs.). Denne tanken blir en spennende tanke i forbindelse med likfotografiscenen. Skrekken og tomhetsfølelsen som jeg-fortelleren opplever, kan sammenlignes med den spøkelsesaktige, tomme og ensomme selvfornemmelsen man får når man innbiller seg at man ser seg selv. Når jeg-fortelleren ser likfotografiet av faren, opplever han samtidig å se seg selv som et tomt skall. Dette er skremmende, og kanskje spesielt skremmende for en som prøver å sette biter sammen for å skape en identitet.

Men, til syvende og sist, er det jo ikke seg selv jeget ser, men faren. Og det er ved å se ham, han også ser mer av seg selv. Jeg-fortelleren ser sitt opphav og han ser familielikheten mellom de to. Scenen kan trekkes videre til den sorg jeg-fortelleren må føle over aldri å ha kjent sin egen far personlig, og allikevel være så knyttet til ham i arv og utseende. Den viktigste tilknytningen mellom jeget og faren ligger kanskje i det skrevne språket, ettersom begge to, på hver sin måte, var/er diktere. Farens diktning ble regnet som syndig, og hans notisblokk med dikt ble brent etter hans død for å spare ham fra helvetets pinsler. Det skrevne ord som kunstnerisk uttrykksform, og den skyldfølelse som er knyttet til dette, gjør at jeg-fortelleren ser likheter utover de genetiske. Far og sønns tilknytning som forfattere, er et nøkkelpunkt i romanen, som jeg vil komme tilbake til.

Jeg-fortelleren har sett et annet bilde av sin far også, der han sitter i gresset med pendress og et lettsindig glimt i øyet:

Det fanns ett kort av honom på gräsmattan med kaffebrickan framför och i bästa cheviotkostymen, han hade vit skjorta och så en egendomlig lättsinnig glimt i ögat som inte stämde med hur jag ville ha det, det stämde inte, jag hade bestämt att vad som var botten i honom också skulle vara botten i mig och det var något i kortet som inte stämde. När han kom hem från skogen på kvällarna hade han skrivit vers i ett notesblock, när han dog brändes det, för vers var synd. Det stämde, så långt. (NÅ, 1985:36-37)

Jeg-fortelleren mener det er noe galt med faren i dette bildet, det stemmer ikke med den identifikasjonen han har konstruert mellom seg og ham. Det er det lettsindige i fotografiet som er feil. Skylden og skammen for å skrive, altså den brente notisblokken, er det som føles som den rette forbindelsen mellom de to.

Hva er det så som gjør at jeget tror han ser seg selv, og ser den totale likhet med faren, først når han ser ham som død? Likfotografiet kan, slik jeg leser det, kobles direkte til jeg-fortellerens prosjekt i romanen. Ved å se seg selv i et likfotografi ser jeg-fortelleren seg selv som en som er uten et egentlig liv og en identitet, en som er et ikke-menneske. Jeget lever på grensen mellom liv og død, og hans livsprosjekt, som denne romanen viser, er å forsøke og gi seg selv liv ved å forstå og pusle seg selv sammen. Etter likfotografiscenen går det nesten tretti år før jeg-fortelleren har en slik ”se-seg-selv”-opplevelse igjen.

Det er i det jeg kaller gastrokopiscenen, at jeg-fortelleren ser seg selv for andre gang. Gastrokopiscenen er romanens lengste enkeltscene. Den strekker seg over hele fire sider, og scenen er intens, detaljert og bilderik. Det hele starter med at jeg-fortelleren *tror* han har skrevet lenge i dagboken sin en natt, men når han senere leser i den, viser det seg at han kun har skrevet ned ett ord, gastrokopi: ”Läste senare i dagboken vad jag skrivit under timmars arbete. Fann bara ett ord: ”gastroscopi.”/ Vet genast vad det är” (NÄ, 1985:29). Dette ene ordet, som så mange andre enkeltord i *Nedstörtad ängel*, viser seg å inneha en mengde konnotasjoner og henviser til en sterk opplevelse. Ordet refererer til en rutinemessig mageveggsundersøkelse jeg-fortelleren har vært igjennom. En kamerakule blir ført ned i magen hans, mens jeg-fortelleren kan se det hele på en tv-skjerm. Kulen blir sammenlignet med et øye som reiser ned gjennom en sjakt og inn i en grotte, eller et indre univers. I grotten er et hav som pulserer, sveller, synker og som, viktigst av alt, forsøker, stumt og på en måte som ikke lar seg tolke, å kommunisere noe til jeg-fortelleren som han ikke forstår: ”[...] detta levande hav som försökte förmedla något till mig som jag inte förstod, fast jag ville veta, jag ville veta” (NÄ, 1985:30). Grottemetaforen er lett gjenkjennelig fra Pinons historie. Men mens Pinon blir tatt *opp* av grotten og gitt en identitet, søker kamerakulen *ned* i jeg-fortellerens egen indre grotte etter hans identitet:

Och då, plötsligt, för första gången, och med en kraft så oerhörd att den nästan dödade mig, förstod jag att jag befann mig inne i mig själv./ Just nu, i detta ögonblick, såg jag mig själv. [...] Det här var jag. Så här såg jag ut. Det som rörde sig, pulserade, svällde, sjönk, talade med ljudlösa läpprörelser, det var jag själv. Jag hade varit naiv, tagit allting för givet. För första gången såg jag nu mig själv, en bit av mig själv visserligen, men på samma sätt som jag borde ha sett det andra också, det andra som var jag. (NÄ, 1985:31)

Scenen blir viktig både fordi den gir jeg-fortelleren en forståelse av hvem han er, men samtidig en visshet om at dette ikke er hele ham. Kamerakulen er et øye utenifra som tillater jeget å se seg selv innenifra, og som nesten, men bare nesten, gir svaret: ”Under några minutter hade jag blivit iakttagen av mig själv. Nästan sett mig själv, på det sätt som andra hela tiden såg mig, men utan att berätta” (NÄ, 1985:32). Scenen viser hvordan den kroppslige reisen leder ham til å tro at det går an å foreta en annen, sjelelig, reise, og at denne vil kunne gi ham svaret på hvem han er:

[...] detta var alltså också jag. En bit av det innersta, men bara det fysiska, ändå inte den nedersta botten. Om detta var jag fanns det säkert också något annat, kanske kontinenter av något annat: ytterligare en mun som skulle öppna sig och låta ett öga glida igenom, och ytterligare en, och ytterligare./ Allting var möjligt. Det jag sett var bara början. (NÄ, 1985: 32-33)

På samme måte som i likfotografiscenen, leser jeg også denne som at jeg-fortelleren får et sterkt, nesten dødelig, innblikk i sitt eget liv og sin egen identitet. Innblikket i gastroskopiscenen er lammende, men samtidig en positiv opplevelse, fordi den viser at hvis man kan klare det kunststykket det er å se inn i sin egen kropp, så kan man også klare å se inn i sin egen sjel, sin egen essens og sin egen identitet.

Både scenen med likfotografiet og gastroskopien viser eksempler på at jeg-fortelleren nesten, men ikke fullstendig, ser seg selv. Scenene er viktige fordi de gir ham innblikk i sin egen arv og identitet, men de er kanskje først og fremst viktige fordi de voldsomme innsiktene jeg-fortelleren har fått, driver ham til å forsette sin rekonstruksjon av seg selv. Slik jeg har vinklet min analyse, er det nå flere utenforstående øyne, altså historier om andre mennesker, jeg-fortelleren vil trenge for å fullføre sitt prosjekt.

”Simmaren” er et kodeord som jeg-fortelleren har skrevet ned i dagboken sin (NÄ, 1985:33). Scenen der vi leser om dette ordet avløser gastrokopiscenen, og jeg leser den som en videreføring av, og en tydelig parallell til, forsøket med å se seg selv. Denne gangen har jeg-fortelleren i dagboken sin skrevet ned navnet på en film han har sett, som handler om en som faktisk ender opp med å se seg selv via andre. Filmen handler om en mann som plutselig befinner seg noen kilometer fra sitt hus, beliggende i California. Mellom ham og hjemmet ligger en rekke villaer som alle har svømmebasseng, og mannen bestemmer seg for å svømme fra basseng til basseng for å komme seg hjem. Ved alle bassengene møter han og snakker med gamle kjente. Utover i filmen, altså desto nærmere hjem han kommer, blir samtalene etter hvert mer fiendtlige og hatske (hjemmet leser jeg som en metafor til hovedpersonen i filmens sanne identitet): ”– plötsligt tycks alla vänners ansikten vara djupt fiendliga. Man kan undra över om de verkligen tyckt om honom någon gång. Eller – man kan undra över om han

någonsin sett sig själv” (NÄ, 1985:34). Andre ser ham, men gir ikke noe positivt inntrykk. Har ”simmaren” noensinne forstått hvordan andre oppfatter ham? Filmen gjør inntrykk på jeg-fortelleren, fordi den omhandler et tema han selv kjenner seg igjen i. Jeg-fortelleren opplever filmen som dypt skremmende, fordi den har å gjøre med skrekken å bli sett og samtidig skrekken å ikke bli sett, som er en ambivalens han deler med mange av romanens karakterer:

Jag minns att det var en mycket dålig film, som jag minns väl till skillnad från andra dåliga filmer. Och djupt skrämmande. Minns inte slutet. Det skrämmande hade att göra med risken att plötsligt bli sedd, eller kanske motsatsen./ Är det två identiska ståndpunkter? Skräcken att bli sedd, och skräcken att inte bli sedd? (NÄ, 1985:34)

Å bli sett av andre kan være skrekkinngytende fordi det kan bety framvisningen av en brutal sannhet om ens egen person. Kan hende er man ikke er den man trodde man var, og ens identitet og plass i verden kan bli kraftig berørt. Skrekken ved å bli sett kan også føles fordi man ved å bli sett, må ta ansvar for den plassen i verdenen man okkuperer, og dermed ta ansvar for sin egen identitet og andres. Skrekken for å ikke bli sett kan leses i sammenheng med de bakhtinske tanker om at man ikke kan fullføre seg selv alene, kun i et fellesskap.

Jeg har i dette kapittelet vist hvordan jeg-fortelleren i romanen opplever å se deler av seg selv, både med skrekk og med fryd. Jeg-fortelleren har til nå sett seg selv to ganger uten å nå noen forløsning. *Nedstörtad ängel* kan leses som hans tredje, og mest fullbyrdede forsøk på å sette forståelsesfragmenter sammen, på å rekonstruere sin egen identitet. I romanen lar han nemlig andres historier, andres øyne, hjelpe ham på veien.

3.2.2 Å fortelle om andre – men også seg selv

Hvorfor forteller jeg-fortelleren?

I forbindelse med analysen av pojken i forrige kapittel, pekte jeg på Bengt Nermans tanker om hvordan et menneske gjorde seg selv og verden virkelig. Mennesket, sier Nerman, lager og viser hverandre bilder. Disse bildene skapes av språket, og språket skaper dermed igjen mennesket og dets virkelighet. Å bli et menneske (”människoblivandet”) handler om de bilder vi bruker for å relatere oss til hverandre, omgivelsene og oss selv (Nerman, 1970:14). Ingen sitter på noen fasit av hva den virkelige virkeligheten er, så i stedet må man, via språket, stadig konstruere sin egen identitet og sin egen verden. Mennesket er på den måten ”språk”:

Sett i detta ljus är människoblivandet en process, bokstavligen, av ständig menings-bildning, en process där världen hela tiden tar mening. En sådan process är som jag ser det en gemenskapsprocess och därmed en moralisk process. Jag kan inte tänka en människa isolerad [...] (Nerman, 1970:14)

Tankene om at mennesket viser hverandre språklige bilder for å forstå seg selv og verden omkring seg, mener jeg lar seg overføre til jeg-fortelleren og hans prosjekt. Jeg-fortelleren forteller sine historier om andre, men også seg selv, fordi han ønsker å sette seg og verden inn i en sammenheng. Ens identitet blir aldri ferdigskapt, og den er alltid et produkt av ens omgivelser, eller som Nerman sier: ”Identiteten är ju aldrig given: den är en pågående skapelse, som man aldrig är ensam om” (Nerman, 1970:16).

I sin artikkel ”Att berätta, att läsa, att återupprätta” tar også Anders Tyrberg opp spørsmålet om forholdet mellom identitet og fortellinger. Tyrberg sier at våre liv får sin form ved hjelp av fortellinger. Hver eneste beslutning, handling og selvrefleksjon er innlemmet i en narrativ kjede som viser, eller skjuler, hvordan vi henger sammen. Tyrberg fortsetter med å si at selv om vi forteller våre egne jeg, så kan vi aldri bli mer enn medforfattere til våre livsfortellinger, fordi vi også påvirkes av andre mennesker rundt oss: ”[...] våra jag formas också i mötet med andra. Även om vi lär känna oss själva genom den egna berättelsen är denna självkänedom beroende av andras kompletterande perspektiv” (Tyrberg, 2005:236).

Slik jeg forstår *Nedstörtad ängel* forteller jeg-fortelleren disse historiene for å skape seg selv. I forbindelse med *Musikanternas uttåg* sier Eva Ekselius om ord at de er forbundet med selve skapendet: ”Ordet är förbundet med själva skapandet, det kan ge gestalt åt en inre verklighet. Att tala, att benämna, är en form av skapelsesakt” (Ekselius, 1996:96).

Men dersom det er så enkelt at vi forstår oss selv og andre ved å sette ord på og fortelle, hva er da jeg-fortellerens problem? Problemet med å bruke ord og historier for å forstå og sette ting i sammenheng, er naturligvis at ikke alt lar seg sette i sammenheng eller beskrives. Svært mange menneskelige erfaringer lar seg ikke forklare i enkle ord og vendinger, og det er dette jeg-fortelleren erfarer i sitt identitetsprosjekt. Selv om vi via språket konstruerer vår virkelighet, så er dette ikke noe enkelt redskap. Språket er ikke engang lett tilgjengelig når man skal definere problemet man skal arbeide ut fra. Jeg-fortelleren vet ikke helt sikkert hvilke spørsmål han skal finne svaret på: ”Jag antog att det fanns tillräckligt med frågor, vaga och meningslösa [...] inga bra frågor, och vet man inte frågan, då är det svårt. Det här var ju inte precis matematik, inte möjligt att addera ett och ett [...]” (NÄ, 1985:23-24). Spørsmålet som skal gi innsikt, er i seg selv deformert:

Jag antar de ville att jag skulle formulera en fråga åt dem, en som gick att besvara, men så enkelt är det ju inte./ En fråga som innefattade pojken, K och hans hustru, Ruth, Pasqual Pinon, Maria – och i viss mån mig själv, om nu Heisenberg hade rätt i att den som ser förstör bilden./ *Alltså: det här är frågan, om än deformerad.* (NÄ, 1985:24, min kurs.)

Men selv om jeg-fortelleren ikke helt vet sitt utgangspunkt, har han en ukuelig tro på at man må forsøke å forklare uansett: ”Det är väl sant att jag ingenting förstår. Men jag försöker ju, för första gången, det är riktigt sant. [...] om man inte försöker, om man inte försökte, var stode vi då?” (NÄ, 1985:11-12). Denne ambivalens til språket som utilstrekkelig og samtidig forløsende, ligger som en gjennomgående understrøm i hele romanen. Jeg-fortelleren kan ikke bruke språket til å forstå alt, samtidig som språket er den muligheten han har til å forstå. Ved å sette bilder og historier ved siden av hverandre, kan jeg-fortelleren oppnå innsikter som det ellers ville være umulig å oppnå. Det er i store deler av jeg-fortellerens historier i de sorte hull, som vaksomt må betraktes, svarene finnes: ”Det måste betraktas med vaksamhet, tills, plötsligt” (NÄ, 1985:42).

Hvilke historier forteller jeg-fortelleren?

Når jeg nå har vist sammenhengen mellom jeg-fortellerens prosjekt og de historier han forteller som en del av dette, blir det viktig å se på selve historiene. Slik jeg leser romanen, må de historier jeg-fortelleren viser oss ha noe til felles med ham selv, ellers ville han neppe fortalt nettopp disse. Derfor skal jeg i dette avsnittet si litt om hvilke historier jeg-fortelleren forteller, og peke på noen av koblingene dem i mellom. Å koble jeg-forteller, de øvrige karakterene og deres historier gjør jeg i større eller mindre grad gjennom hele analysen. Poenget i denne delen er å peke på de mer generelle sammenkoblingene som kan gjøres.

Jeg-fortellerens historier beretter først og fremst om fysiske og psykiske monster, som alle står på grensen til det menneskelige, og som setter spørsmål ved vår oppfatning av menneskelighet. Jeg-fortelleren knyttes opp til, og identifiserer seg mest med (slik jeg vil vise i drømmeanalysen), de menneskelige monstrene Pasqual Pinon og pojken. Disse befinner seg på den ytterste grensen av hva et menneske er. Også jeg-fortelleren har i romanen slått leir ved den ytterste grense mens han holder på med sitt prosjekt. Vi får vite at han lever og skriver i nærheten av et hav og en strand. I åpningen av romanen har jeg-fortelleren våknet opp fra en drøm en grytidlig morgen, kl. 3.45. Han står opp og ser utover sjøen og tåken som ligger tett over den. Tåken, stranden og det uendelige havet, speiler jeg-fortellerens arbeid med å sette sammen seg selv i en uendelig og uoversiktlig virkelighet: ”Dimman var så låg att den bara lämnade vatten och fåglar kvar att se, ingen bortre strand, bara en bred svart orörlig vattenyta, ett oändligt hav. Jag kunde föreställa mig att jag befann mig på en yttersta strand, och framför mig ingenting./ En yttersta gräns” (NÄ, 1985:8).

Spørsmål om kjærligheten er grunnleggende i *Nedstörtad ängel*. Med sine historier forteller jeget både om vakker og grotesk kjærlighet, som også, som menneskene, hele tiden

befinner seg på grensen. Kjærlighet og hat er uoppløselig knyttet til hverandre, kjærlighet og den uforståelige agape, likeså. Kjærlighet kan føre til stor ensomhet. Kjærlighet kan man ikke forklare, men ved å vise fram historiene sine forsøker jeg-fortelleren på det umulige allikevel.

Nært knyttet til historiene om menneskelighet og uoppløselig kjærlighet, er også historiene om den like uoppløselige skyldfølelsen. For jeg-fortellerens del er skylden først og fremst knyttet til det å skrive, som igjen har sammenheng med hans religiøse oppvekst. Ord som synd, og skammen knyttet til å skrive, tas opp i de påfølgende avsnittene.

I tillegg til å fortelle om andre, forteller jeget historier om seg selv og sin bakgrunn fra barndommen. Disse historiene utgjør kun noen få sider i hele romanen, og omhandler for det meste episoder omkring farens død, og morens påfølgende ensomhet. I kapittel 3.3.3, som tar for seg romanens intertekstuelle deler, vil jeg vise hvordan disse små historiene er betydningsbærende, både i denne romanen, men også i andre deler av Enquists forfatterskap.

Ordnes usikkerhet – og makt

Ambivalensen til ordet som kilde for sannhet er tydelig gjennom hele *Nedstörtad ängel*. Live Stokstad er i sin analyse av romanen meget kritisk til jeg-fortellerens språkbruk, og mener han er en upålitelig forteller som har et lite reflektert forhold til ordene sine og at hans språk skader tilliten til leseren (Stokstad, 1994:100-01).

I *Nedstörtad ängel* er det en utstrakt bruk av ironi, forskyvninger, paradoks og lignende. Jeg-fortelleren husker feil og endrer fortellingene sine underveis. Et eksempel på en forskyvning i romanen er historien om hvordan impresarioen Shideler henter Pinon opp av gruen. Forskyvningene og endringene i scenen, som gjelder Shideleres intensjoner (å tjene penger, eller redde Pinon), om han er nervøs og redd eller modig og tøff før han klatrer ned i gruen, om han blir ledet til gruen eller om han må bestikke seg fram og så videre, gjør at leseren stadig må rekonstruere historien. Andre episoder utelates, eller bagatelliseres, for så å slå tilbake med full kraft. Et eksempel er mrs. Portitz' rolle etter Pinons død. I et brev skriver hun om Pinons siste tid: "Hon hade vårdat Pinon det sista året, det hade varit en omskakande upplevelse, sedan hade han inte längre stått under hennes vård eftersom han dött och hon hade blivit avskedad från sjukhuset./ Mer fanns inte att säga" (NÄ, 1985:27). Senere i romanen får leseren derimot vite at det faktisk var mye mer "att säga". Mrs. Portitz må sloss for Pinon og Marias verdighet etter at sykehuset skjærer hodet fra kroppen for å ha det som forskningsmateriale. Mrs Portitz syr hodet på plass igjen, våker over liket og er den eneste som deltar i Maria og Pinons begravelse. Etter dette mister hun jobben sin.

Jeg-fortelleren forteller en rekke sanne historier, men usikkerhet er hele tiden knyttet

til dem. I motsetning til Stokstad, tror ikke jeg at jeg-fortelleren gjør dette fordi han er en upålitelig forteller i så måte at han *vil* skade sin troverdighet. Eller, som Stokstad sier, forstyrre leserens håp om ”å møte et oppriktig velmenende, søkende menneske som forteller” (Stokstad, 1994:101). I stedet mener jeg at jeg-fortellerens språkbruk understreker spørsmålet om hva som er sant og usant. Ved å vise ambivalensen i språket, og i et menneskes minne, forsterkes jeg-fortellerens søken. Språket er usikkert og sannheten ikke alltid lett tilgjengelig.

Jeg-fortelleren har gått bort fra sin tanke om at historien er en elv som leder rett fram mot havet, i en enkel og forståelig manér. I stedet innser han at de mest utilgjengelige innsiktene er å finne i mellomrommene mellom historiene:

Jag trodde en gång att historien var en flod, att allt var en flod som rörde sig framåt, majestätiskt, lugnt, som en oerhörd berättelse där allt obönhörligt ledde framåt, till havet./ Men det alldeles oförenliga, det som ger den svåraste och mest svåråtkomliga insikten, det är ingen flod, det leder inte obönhörligt från det ena till det andra. (NÄ, 1985:41)

Samtidig som den som forteller har stor makt når det gjelder å presentere hva som er sannhet og løgn, får jeg-fortelleren i tillegg oppleve ordenes makt på en annen måte i *Nedstörtad ängel*. Jeg-fortelleren opplever at hans ord, i den novellesamling han sender med K til pojken, får dødelige konsekvenser. I novellesamlingen finner pojken, som jeg har nevnt tidligere, oppskriften på sitt eget selvmord. Jeg-fortelleren får skyldfølelse fordi han som forfatter, indirekte hjelper pojken til selvmordet, og dermed opplever sine ords makt: ”Var fick han idén från, hade de frågat honom. Men K hade sagt sig inte veta./ Det är klart att jag blev illa berörd. Detta plötsliga ansvar, skulle man kunna säga. Eller också borde man tvingas bli illa berörd oftare” (NÄ, 1985:114). Både ordenes usikkerhet og deres maktpotensiale, speiler det kunstneriske ordets ambivalens. Som forfatter, men også i sitt private prosjekt viser jeg-fortelleren kunstens natur.

Skyld og skam

Skyld og skamfølelser er et gjennomgående tema i *Nedstörtad ängel*. Alle karakterene føler skyld eller skam for noe. Pinon og Maria føler skam og skyld for at de begge, ufrivillig, holder hverandre fanget. Pojken føler skyld og skam for sitt liv og sine gjerninger, og legger selvmordet sitt fram som et botsoffer for de han har skadet. Skam og skyld preger K og hans hustru, som begge kan belastes for datterens død. Og, som vi har sett, føler jeg-fortelleren skyld i pojkens selvmord. Men ennå viktigere hos jeg-fortelleren er hans følelse av skyld og skam i forhold til den litterære kunsten, altså det å skrive.

Jeg-fortelleren bærer med seg en arv om at ordet og kunsten er syndig. I jeg-

fortellerens Västerbotten brennes ord og diktning fordi de er syndige. I *Kartritarna* skriver Per Olov Enquist om at det i hans barndomsbygd var synd å dikte, dersom ikke diktningen hadde et åndelig formål (*Kartritarna*, 1992:296-97). Det kristne ordet og den kristne diktningen er altså sannhet, mens det oppdiktede kunstneriske ordet er løgn og synd. Ordnes ambivalens hos jeg-fortelleren peker tilbake på stedets uklare forhold til ordet, for hvor går grensene mellom det som er religiøs sannhet og det som er verdslig diktning? De menn jeg-fortelleren vokser opp med har dessuten et utilstrekkelig forhold til ord, ettersom mennene der oppe er barkede tømmerhoggere. Det klareste eksempelet på dette er mannen som får et tre over seg, og blir liggende fastklemt i tju timer, før han dør uten å ha fått hjelp. Hans høyre hånd har ligget fri, og i sine siste levetimer skriver han en halv beskjed, med store bokstaver i snøen: "GULLE DIG MARIA JAG" (NÄ, 1985:36). Deretter har han ikke nådd lenger med armen sies det, men jeg leser allikevel mannens halvkvadede siste beskjed som en mulighet for at denne mannen rett og slett ikke visste hva mer han skulle si. Tømmermenn er menn av få ord, og når ens egne ord oppleves som syndige og ikke verdt noe på samme måte som det religiøse Ordet, blir selv ens siste beskjed til den man har kjær utilstrekkelig.

Jeg-fortellerens far var også tømmermann. Han var dessuten en tømmermann som skrev dikt. Dette vet ingen om, før man etter hans død finner en notisblokk med diktene hans i. Blokken brennes med en gang, for å redde faren fra helvete, i og med at han har falt for synden det er å dikte:

Efter hans död hittade man i hans ficka ett notesblock med dikter han skrivit, för hand, med blyertspenna. Det var lite egendomligt, skogshuggare där uppe skrev väl inte så ofta dikter./ Man brände genast häftet./ Jag vet inte varför. Men kanske var det så att dikt var synd, att konsten var något syndigt, att han fallit, och att det då var bäst att bränna. Men jag undrar ibland vad där stod./ Alltså: man brände, och så var det borta. Ett meddelande som aldrig blev avsänt. Ibland tror jag att en del av det jag själv försökt göra måste uppfattas som försök till rekonstruktion av ett bränt notesblock. (NÄ, 1985: 133-34)

Jeg-fortelleren sier at det han selv gjør kan oppfattes som et forsøk på å rekonstruere en brent notisblokk. Dette passer godt inn i jeg-fortellerens identitetsprosjekt. Han vil skape en helhet, forstå sin arv, og dermed seg selv bedre. Jeg-fortelleren forsøker å rekonstruere den del av sin identitet, altså faren, som han ikke kjenner, men som han samtidig føler seg så sterkt knyttet til. Likheten ligger ikke bare i farens utseende, som i likfotografiet, men også i det at de begge er diktere som bruker språket på en syndig måte i forhold til de normer og regler som finnes. Dette betyr, slik jeg leser det, at jeg-fortelleren opplever skyld og skam i sin egen kunstneriske virksomhet. Jeg-fortelleren er også en mann som har "fallit". Ved å gjenopprette sin far som dikter, gjenoppretter jeg-fortelleren også seg selv og sitt arbeid. Samtidig leser jeg det

slik at jeg-fortelleren kjenner igjen nødvendigheten av å *måtte* uttrykke seg, når man er kunstner. Når faren, som "bare" var en tømmerhugger, skrev, så må det bety at han hadde noe viktig å formidle. Å skrive er å nå ut til noen, anrope noen og å få sitt "meddelande" hørt. Ved å brenne farens notisblokk tok man ikke bare fra jeg-fortelleren sin sjanse til å bli kjent med sin far, men man tok også fra faren hans sjanse til å bli hørt. Ved å brenne notisblokken gjorde man faren ordløs, bokstavelig talt. Jeg-fortelleren ser det dermed som sin oppgave å fullføre den meddelelsen som aldri ble sendt. Dette kan han, ikke bare ved å gjøre farens historie kjent, men også ved å føre videre hans arv. Spørsmålet blir også om jeg-fortelleren kan betale den bot han føler han står i skyld til sin far med, ved å sørge for at andres meddelelser blir hørt?

Slik jeg leser *Nedstörtad ängel*, så kan det faktum at jeg-fortelleren forteller pojkens historie og tar vare på hans små, ubetydelige lapper, ses som et eksempel på dette:

Det är ett slags meddelande, skrivet med blyertspenna, bara fyra ord, avsänt från den punkt där han [pojken] befann sig, från ett svart hål av oerhörd skräck, avsett att nå någon där ute, vem som helst, någon som kunde tänkas uppfånga meddelandet. Vem som helst, alltså också jag./ Därför behåller jag meddelandet. Där står bara: "Andas fram mitt ansikte." (NÄ, 1985:137)

Om jeg-fortelleren ikke klarte å redde sin fars ord, og om det var slik at han ble gjort ordløs, kan jeg-fortelleren i alle fall sørge for at pojkens "meddelande" blir hørt.

Kodene og sannhet?

Når jeg nå har pekt på ordenes problem, med deres ambivalens og den skyld og skam som er knyttet til bruken av dem, finnes det en måte jeg-fortelleren kan uttrykke sitt budskap på som både kan uttrykke sannhet og usikkerhet, og som ligger på grensen til diktning uten å være det helt. I *kodene* kan jeg-fortelleren vise og gjemme seg på en gang, og kodene kan virkeliggjøre kunsten som forløsende og som et gjemmede samtidig. Eva Ekselius tar for seg Enquist's bruk av koder, og peker på den forsvarsstrategien som ligger hos kunstneren som bruker sine koder både for å kunne skjule seg, men samtidig kommunisere:

I ordet "kod" ligger en hel försvarsstrategi: att kunna förbli fördold och ändå kommunisera – men bara med dem som delgivits koden eller som har särskilda förutsättningar att förstå. Är det för att också i efterhand kunna förneka en viss tolkning? Ingen kan ju vara säker på att ha tolkat rätt så länge meddelandet är kodat, hemligt. Konstnärens dröm om att både kunna säga allt och ändå ingenting ha sagt? (Ekselius, 1996:246)

Kodeord og signaler brukes av jeg-fortelleren for å skape en sammenheng i forhold til sin egen identitet og verdenen omkring ham. Ingen av kodene kan forstås direkte, men må anes

intuitivt, eller man må finne en måte å tolke dem på. Jeg-fortelleren bygger opp et hemmelig språk som skal gi svarene til slutt. Det åpenlyse, ikke-hemmelige, er ikke tilstrekkelig til å formulere de opplevelser, åpenbareiser og innsyn jeg-fortelleren søker.

I dagboken sin noterer jeg-fortelleren små kodeord, som ”likkertet”, ”isgrav”, ”gastroscopi” og ”agape”. For å kunne gjøre rede for sin virkelighet, må jeg-fortelleren ta i bruk koder. Når jeg-fortelleren skriver ned kodeordet ”simmaren”, gir han selv en forklaring på sitt hemmelige språk: ”När jag är vaken och sitter vid fönstret och ser gryningen glida in över sjön brukar jag anteckna ord. Små kodord, för att långsamt uppteckna ett hemligt språk för den verklighet jag känner så väl, och aldrig förstått förut” (NÄ, 1985:33).

Jeg-fortellerens drømmer blir en del av hans kodede språk, og dermed også en meget viktig del i hans identitetsprosjekt. Drømmene utpekes allerede tidlig i romanen som en mulig vei til løsning og forløsning. Dette vil neste kapittel undersøke nærmere.

3.2.3 Drømmenes hemmelige språk

Drømmer spiller en viktig rolle i jeg-fortellerens prosjekt i *Nedstörtad ängel*. Drømmene er en slags kommunikativ kode, et hemmelig språk, der jeg-fortelleren både kan se seg selv, og vise fram sitt indre for andre, da spesielt leseren. Det er også jeg-fortellerens drømmer som gir romanens karakterer muligheten til å forenes uavhengig av tid og sted, og det er i drømmene sammen med dem, at jeg-fortelleren opplever sin forløsning og lykkes i sitt prosjekt.

Å analysere drømmer uten å nevne Freud og psykoanalyse er vanskelig. Den freudianske tankegangen gjennomsyrrer vårt samfunn, og er på mange måter blitt del av vår dagligtale. Jeg vil ikke gå inn på noen omfattende freudiansk drømmetydning, men vil ytterst kort skissere opp et par tanker som kan være fruktbare å ha presente. Noen av Freuds mest berømte ord i *Drømmetydning* (1999) er at nettopp drømmetydningen er: ”*kongeveien til kunnskapen om det ubevisste i sjelivet*” (Freud, 1999:446, forf. kurs.). Drømmer er fortetninger og forskyvninger av sannheten, og lar seg ikke forstå uten å bli tolket og analysert. Atle Kittang sier, i *Sigmund Freud* (1997), at Freud vil vise at drømmer er uttrykk for sterke psykiske krefter som ikke kan tydes som tegn eller fortellinger, men som bildegåter eller rebuser (Kittang, 1997:25):

Allment sett er draumane våre korkje uttrykk eller kommunikasjon, men eit slags forvrengde og kryptiske førestillingskompleks. Difor verkar dei så framandvorne og absurde når vi lykkast i å berge dei med oss opp i vaken tilstand. Det er noko ved dei – ein slags motstand – som hindrar dei i å kommunisere, og som gjer dei til biletgåter. Behovet for å tyde dei skriv seg frå denne motstanden. (Kittang, 1997:30-31)

Nettopp som bildegåter eller rebuser, leser jeg også drømmene i *Nedstörtad ängel*. På samme måte som kodene og signalene jeg-fortelleren skriver om i dagboken sin, blir drømmene en del av hans hemmelige språk. Jeg-fortelleren gir aldri eksplisitte fortolkninger av sine egne drømmer. Han registrerer dem, skriver dem nøyaktig ned og forteller om dem. Jeget sier også at det er viktig å se *forandringene* i drømmene. Dette leser jeg som et tydelig signal til leseren om å ta aktivt del i drømmetydningen for å oppheve motstanden i dem, det som hindrer dem i å kommunisere til oss, slik at vi kan forstå jeg-fortelleren og hans prosjekt og utvikling.

Bakhtin sier at vi ikke engang i drømmene kan se oss selv, men bare den reaksjon vi har på de andre som er i drømmen sammen med oss. Selv om alt er mulig i drømmer, og vi selv som regel spiller hovedrollen i dem, som i det våkne liv, må vi fremdeles speile oss i de andre drømmedeltakernes uttrykk: "[...] jag går in i den världen [drømmens verden] såsom dess huvudperson [...]. Men därvid föreställer jag mig inte alls min egen yttre bild [...]. Jag föreställer mig bara resultatet av det intryck som det har gjort på andra människor" (Bachtin, 2000:30). Slik jeg vil anvende drømmebegrepet, betyr dette at drømmen også blir en slags "andre", som vi kan bruke for å forstå oss selv bedre.

Tre drømmer

Nedstörtad ängel åpner og ender med en drøm. I åpningsscenen har jeg-fortelleren nettopp våknet fra en drøm, mens han er i en drøm i sluttscenen. Drømmenes viktighet er tydelig, og allerede på romanens første side introduseres drømmen som en mulig løsningskilde til jegets prosjekt. Jeget våkner opp fra en drøm og føler han har vært svært nær et svar og en løsning: "Vaknade 3.45, drömmen fortfarande alldeles levande. Strök ofrivilligt med fingret mot ansiktet, mot kindens hud./ Hade varit mycket nära svaret./ Gikk upp" (NÄ, 1985:7). Et interessant bilde i jeg-fortellerens oppvåkning ses i det han stryker seg med fingeren over ansiktet. Å stryke eller bli strøket på kinnet gjør koblingen til andre karakterer i romanen tydelig. Hånden over kinnet, som ofte sammenlignes med lette strøk fra en fuglevinge, har vært et forløsende kommunikasjonselement for andre i romanen, men er ikke dette ennå for jeget. Jeg-fortelleren stryker fingeren sin *ufrivillig* over kinnet, og føler seg nær en løsning, men er ikke forløst. Han har ennå ikke funnet svaret han leter etter, har ennå ikke forstått.

Jeg-fortelleren sier at han tidligere bare hadde tre ordentlige drømmer. Disse drømmene er drømmer som gjentas, som viser fram eksistensielle problemer, og som ikke bare er resultat av dagligdagse inntrykk: "Jag menar de riktiga drömmarna, de som är tydliga och därför alldeles omöjliga att förstå" (NÄ, 1985:19). Drømmenes viktighet blir understreket når jeg-fortelleren påstår at det må være noe feil med mennesker som bare har tre drømmer.

Han sier at disse må ha dødd tidlig og bare etterlatt seg kroppen: ”En människa med bara tre drömmar måste ha dött mycket tidigt, nästan som foster, och bara kroppen blivit kvar” (NÄ, 1985:19). Nok en gang ses sammenkoblingen til pojken, som mener han lever livet som død.

Den første drømmen jeg-fortelleren presenterer, leser jeg som en av disse tre drømmene. Han kaller den for ”den gamla drömmen”, og forsøker å rekonstruere og huske drømmen nøyaktig (NÄ, 1985:10). Dette fordi han, som sagt, ser det som viktig å skrive ned forandringene i drømmene. Og for å kunne se forandringer, må man ha et fast utgangspunkt.

Drømmen handler om mannen i isgraven, som jeg-fortelleren påstår å ikke vite hvem er, selv om han i forbindelse med dagboksnotatet ”isgrav” forteller om polfareren Finn Malmberg i sin isgrav. At mannen oppleves som ikke-identifisert i drømmen, gjør at han kan knyttes både til jeg-fortelleren selv og også hans far. Mannen i isgraven ligger med åpne øyne og med et tynt lag med is, som ligger som en frossen hinne, over ansiktet. Over seg ser han ulike objekt, men fordi sikten er så dårlig, er han ikke sikker på hva det er han ser. Til slutt faller snø over ham, og hans hinne blir ugjennomsiktig. En albatross som flyr over ansiktet hans er det siste han ser, det vil si han vet ikke om det er en albatross eller en edderkopp.

Mannen beskrives som en levende død, og knyttes til jeg-fortellerens tanker om den lystfylte skrekken det er å leve og dø bak en ishinne (NÄ, 1985:45). Ishinnen har den samme beskyttende og avsondrende effekten som Pinon og pojkens tøyestykker. Drømmen beskriver mannens atskilthet fra omverdenen, og paralleller kan trekkes til jeg-fortellerens egen situasjon. Drømmen sier at når mannen døde opphørte alle beskrivelser: ”Alla beskrivningar hade plötsligt upphört när han dog, men han kunde ändå inte se klart” (NÄ, 1985: 10-11). Og det er først når snøen legger seg over ansiktet hans at han blir fri. Slik jeg leser denne drømmen i tilknytning til jeg-fortelleren, er et av hovedpoengene hans ambivalente forhold til ord. Alle beskrivelser opphører når mannen i isgraven dør, men han kan fremdeles se ting rundt seg uten å forklare dem. Først når han når total isolasjon, og det ikke lenger er noe å beskrive, blir han fri. Dette kan tolkes som et ønske fra jeg-fortelleren som strever med å finne ord for å se sammenhenger, om hvor mye enklere alt hadde vært om han også kunne fryse seg ned i en verden der det å forklare og sette i sammenheng ikke var nødvendig, eller mulig. Isen og snøen gir en form for ansvarsfrihet. Dette er det lystfulle med å leve og dø under en ishinne. Samtidig vil en slik tilstand være den totale ensomhet, og jeg-fortelleren har, som jeg vil vise i en av de senere drømmene, hatt angst for den evige ensomheten. En mann som er fri fra beskrivelser og ord, har heller ikke ord til å gjøre verdenen og sin situasjon virkelig, og kan ikke får uttrykt verken ”svaret” eller ”frågan”. Fordi jeget ennå ikke har nådd en forløsning, drømmer han om mannen som ligger forfrosset, ensom og forlatt i sin isgrav.

Den andre, ”riktiga” drømmen beskrives som manisk tilbakekommende, og omhandler jeg-fortelleren og en kvinne som går over en snøslette i det indre av Russland. Kvinnen risser inn en fugl på et stykke is, før hun blåser på isfuglen så den smelter:

En av dem [drømmene]: maniskt återkommande. Är tillsammans med en okänd kvinna, går över en snöslätt i det inre av Ryssland. Hög sol. Hon ser på mig, skrattar, tar ett isstycke i sin hand. På det ritas hon med ett spetsigt föremål konturen av en fågel. Håller sedan isstycket nära sin mun, blåser. Isfågeln försvinner långsamt. Lite värme, och så är konstverket borta./
Betyder? (NÄ, 1985:19-20)

Ingen av drømmene som gjenfortelles i *Nedstörtad ängel* er spesielt tydelige i sine budskap, eller legger klare føringer for hvordan de skal forstås, men jeg synes allikevel at denne drømmen er en av de som er mest krevende å analysere. I de andre drømmene knyttes personene som opptrer til øvrige deler av romanen, og kan ses i sammenheng med disse, men kvinnen i Russland nevnes ikke i romanen bortsett fra i denne drømmen. En første måte å nærme seg drømmen på, er å se på to av de mest åpenbare fortolkningsmulighetene, etter mitt syn. I en roman som ofte tar for seg evigheten, kan denne drømmen stå for forgjengelighet. Fuglen som risses inn i isstykket forsvinner i løpet av kort tid når kvinnen blåser varm luft på den. En annen, og kanskje enda mer sentral måte å lese den på, er ved å sette den i forbindelse med en av de viktigste ytringene i *Nedstörtad ängel*, nemlig ”[a]ndas fram mitt ansikte” (NÄ, 1985:7 og 137). Sett i lys av denne, kan drømmen om isfuglen og kvinnen med sin varme pust, bli et bilde på en ansvarlig andre som med sin menneskelige varme forløser og frigjør fuglen fra isen. Drømmen kan også ses i samband med mannen i isgravens ishinne, som i denne drømmen er en hinne som smelter, og som dermed kan gi liv og forbindelser til omverdenen tilbake.

Fordi denne drømmen ikke har noen forbindelser ellers i *Nedstörtad ängel* blir det interessant for fortolkningen av den å trekke inn en scene fra *Sekonden*. I jeg-fortellerens drøm i *Nedstörtad ängel* oppgis kvinnen, som mannen i isgraven, å være en ukjent. I *Sekonden* finner vi igjen en scene som er besnærende lik den vi ser i drømmen, og derfor spennende å ta for seg. I *Sekonden* er kvinnen jeg-fortelleren går sammen med, langt i fra noen ukjent kvinne. De to har tvert i mot vært elskere, mens hun nå er gift med en annen. De er fremdeles venner, men i forholdet mellom dem ligger en slags vemodig kjærlighetssorg. Kvinnen er østtysk og i forbindelse med en reise til Minsk, møtes jeg-fortelleren, kvinnen og mannen hennes. Den nest siste dagen de er sammen, spaserer de en lang avskjedstur i det russiske vinterlandskapet:

Hon tog fram en kam med stålskaft ur sin väska, ristade i isstycket. [...]Hon ritade ett fågelhuvud. Det var sig likt. Hon höll upp det, vi betraktade det under tystnad. Snön lyste häftigt vit. Hon tog med båda händerna om isstycket, andades långsamt på fågeln. Hon blåste ut luften med spetsad mun och nynnade samtidigt mjukt och lågt, som en mäsas. Isen smälte sakta, teckningen försvann, fågelhuvudet upplöstes, ytan blev blank. – Lite värme och så är konstverket borta, sa hon med ett leende. (*Sekonden*, 1971:138-39)

Thomas Bredsdorff kommenterar denne scenen i sin analyse av *Sekonden*. Bredsdorff leser scenen som en uttalelse om kunstens forutsetning: ”Den frysande sandhed dette billede udtaler, er at kulden er kunstens forudsætning, at kunst altså er afstand, klinisk iagttagelse, ikke-indgriben” (Bredsdorff, 1991:124). Hvis vi tar denne betraktningen med tilbake til vår lesning av drømmen om kvinnen og isfuglen, kan også denne fortolkes som en uttalelse om kunstens forutsetninger. For at jeg-fortelleren, som er forfatter, skal kunne skrive fram sin historie og kunne skape, må han samtidig betrakte ting på avstand, ikke smelte sammen med sitt kunstverk. Denne tanken passer også inn i Bakhtins tanker om den estetiske virksomhet. For å kunne framstille noe estetisk, så fordrer det at man ikke blir så empatisk med sitt kunstverk at man smelter sammen med det. Gjør man det, mister man sitt synsoverskudd, som er selve forutsetningen for den estiske hendelse (Bachtin, 2000:28).

Den tredje drømmen jeg leser som del av jeg-fortellerens tre faste, er strengt tatt ikke én, men flere drømmer. Det som gjør at man kan regne dem som varianter av samme drøm, er at Pinon alltid er med i dem. I disse drømmene er Pinon en liten kamerakule som betrakter jeg-fortelleren før han snakker til ham via Maria: ”Det seneste året har Pinons drømmer tillkommit. De kommer allt intensivare. De är ofta sammanblandade med de gamla. Han är en liten kamerakula som sänks ner i mig, betraktar mig och mina gamla drømmer inifrån, vänligt och kritiskt./ Sedan talar han till mig genom Maria” (NÄ, 1985:20).

I disse drømmene har Pinon blitt til et du som kan se, og dermed hjelpe, jeg-fortelleren til å forstå seg selv og sine drømmer. Pinon har blitt til kameraet i gastroskopiscenen, men i stedet for å dykke i jeg-fortellerens *fysiske* indre, hjelper Pinon ham å dykke ned i sin *psykiske* grotte. Svarene Pinon finner der lar han Maria, den stemmeløse, få uttale.

Som et eksempel på en slik Pinon-drøm, skildrer jeg-fortelleren en drøm der han og Pinon går hånd i hånd langs en gate i en fremmed by. Jeg-fortelleren er en liten gutt, men forholdet mellom de to, hvem som er far og hvem som er barn, er uklart. I drømmen snur Pinon seg mot jeg-fortelleren og retter den ”vældiga gruvlampan” (NÄ, 1985:20), altså Maria, mot ham. Jeg-fortelleren ser at Maria beveger leppene, men han kan ennå ikke høre noe. Allikevel forstår han at Maria, ordløst, tilgir ham: ”[...] jag kan se Marias läppar röra sig, men hör ännu intet./ Förstår dock: jag är förlåten./ Barmhärtighet. Så enkelt kan det vara” (NÄ,

1985:20-21). På denne måten blir Maria den andre i *Nedstörtad ängel* som konkretiserer agapekjærligheten. Kraften i denne scenen er stor, som i tilsvarende scene med pojken og K, ettersom Maria også er en som mangler ord, og som hele sitt liv har vært avhengig av Pinon som tolk. At det er Maria, en av romanens tydeligste outsiders, som er den som utviser en slik nåde, gjør den uforståelige og ufortjente agapekjærligheten ennå tydeligere.

At jeg-fortelleren ennå ikke kan høre Pinons ord gjennom Marias stemme, leser jeg som en understrekning av at jeg-fortelleren ikke har kommet til målet sitt ennå. På samme måte som i åpningsscenen, der han ufrivillig stryker hånden over kinnet sitt, kan ikke jeg-fortelleren høre Maria fordi han ikke har nådd sin forløsning.

”Himlaharpan” – astronomisk kommunikasjon i drømmene

I en av drømmene om Pinon dukker et av Enquists mest kjente og anvendte bilder opp, nemlig himmelharpen. I drømmen sitter Pinon og pojken sammen på loftet i jeg-fortellerens barndomshjem, ”det gröna trähuset” (NÄ, 1985:75). At de to samles i jeg-fortellerens hjem, leser jeg som nok et uttrykk for den sterke tilknytningen jeg-fortelleren føler til disse to monstrene. De finnes i hans hjem, og er en del av hans identitet. Det er vinter, men rognen som står utenfor, og som jeg-fortellerens far har plantet, har blader. At rognen lever, på tross av årstiden, gir drømmen et preg av håp, forandring og forløsning. Pojken lener seg mot Pinon med et lite smil om munnen: ”Det var som om han lyssnat till något som gjort honom lycklig” (NÄ, 1985:75). Dette ”något” som de lytter til, er himmelharpen.

I og med himmelharpen løftes drømmenes hemmelige språk og jeg-fortellerens koder opp til et astronomisk nivå. Som jeg gjorde rede for i kapittelet om Enquists symboler kan himmelharpen leses som et kommunikativt forsøk på å nå ut til noen, og som et symbol for alle de i romanen som ikke har noen stemme. Himmelharpens musikk kommer fra det ytre rom, og den er ordløs og handler om de ordløse:

Det var en oerhörd sång hämtad från stjärnorna, den kom natt efter natt när det var kallt. Det sjöng på himlaharpan som om någon därute i vinternatten dragit med en jättestråke över strängarna, det sjöng, tusen år av sorg och förlåtelse, ordlöst och sorgset, natten lång, trådarnas ena ända var fästa i ett trähus i Västerbotten, men den andra ändan hängde fast långt ute i rymden, hängde i svarta döda stjärnor. Sången kom från rymden och var ordlös och handlade om de ordlösa. Glöm oss inte, sjöng den, vi är som du, glöm oss inte. (NÄ, 1985:75-76)

I himmelharpen finner pojken og Pinon/Maria trøst, fordi himmelharpen kan gi stemme til de ordløse med sin musikk. Harpen synger om tusen år av sorg og tilgivelse, noe som er ”grunnstammene” i Pinon og pojkens karakterer, og dermed også jeg-fortellerens. Himmelharpen

blir en trøst, men samtidig en mulighet til å gjøre seg hørt. I utlegningen av Bakhtin pekte jeg på hans teori om at det å være betyr å kommunisere, og at det å ikke bli hørt, anerkjent og husket er den absolutte død, eller ikke-væren (Bakhtin, 1999:287). For disse to, som står utenfor samfunnet, og som sjelden, eller aldri blir hørt, fører himmelharpen deres bønn om ikke å bli glemt, videre: ”Glöm oss inte, sjöng den, vi är som du, glöm oss inte” (NÄ, 1985:76).

Himmelharpens ene ende er festet i rommet, i de døde stjernene. Tidligere har jeg sagt at dette betyr at det ikke finnes noen der ute som kan kommunisere, men denne gangen virker det som om de får en eller annen trøst, at det er noen som har hørt dem: ”Trådarnas ena ända hängde i de svarta döda stjärnorna, sången hade färdats i tusen år och till sist nått fram till de två som satt där i natten i ett trähus i Västerbotten. Sången handlade om dem. Vi är inte stumma, vi finns” (NÄ, 1985:76). Sangen har reist i tusen år på vei mot monstrene i trehuset, og i drømmen har den til sist nådd fram. Dette leser jeg som et bilde på den forløsning som jeg-fortelleren er på vei mot, og som han, med Pinons hjelp, finner i romanens siste drøm.

Forandring og forløsning

I dette avsnittet skal jeg peke på drømmenes forandringer, og endelig på den forløsning jeg-fortellerens siste drøm i *Nedstörtad ängel* representerer.

Den største forandringen i drømmene er at Pinon er med i dem: ”Alla de gamla drömmarna upprepas, jag kan inte tolka dem som vanligt men Pinon är med. Det är det nya. Han dominerar allt mer” (NÄ, 1985:125). Med Pinon i drømmene sine føler jeg-fortelleren at allting blir rasjonelt og forklarlig: ”I drømmen läggs det oförklarliga sida vid sida och jag förstår. Det är inte konstigt alls. Allting är möjligt att förklara” (NÄ, 1985:125). At det er i mellomrommene, ved å legge det uforklarlige side ved side, sannheten oppstår, har jeg vist er et gjennomgående trekk, både komposisjonelt og tematisk, i *Nedstörtad ängel*.

Jeg-fortelleren føler seg ikke ensom i drømmene sine lenger, men er innesluttet i Maria og Pinons kjærlighet. Pinon og jeg-fortelleren sitter ved den ytterste grensen til havet og holder hverandre i hendene, mens Maria synger ordløst for dem: ”Maria sjöng som vanligt för oss, inte ont men sorgset, ljudlöst och tydligt, precis som hon alltid brukade sjunga och som vi alltid förstod och älskade./ Hon visste ju också att vi förstod” (NÄ, 1985:125). Denne situasjonen kjennes igjen fra kirken Maria og Pinon er medlemmer i, der Maria synger ordløst for monstrene rundt seg, som forstår henne og hva hun synger om. Igjen blir jeg-fortellerens identifikasjon med romanens monstre tydelig. Maria synger for ham, og han forstår.

I en av sine gamle drømmer om den evige ensomheten, har jeg-fortelleren drømt om et fjell med en fugl som kommer for å spisse nebbet sitt en gang hvert tusende år. Det har vært

en skremmende ensomhet og et skrekkinngytende bilde på evigheten. Etter at Pinon kommer inn i drømmene, er ikke bildet av fjellet og fuglen så skremmende mer fordi jeg-fortelleren vet at han ikke behøver å bære tanken om evigheten alene, ettersom han har funnet trøst og hjelp i sine historier om monstrene:

Himlen var, som i den gamla drömmen, mycket mörk, och jag visste att långt där ute fanns ett berg, en mil långt, en mil brett, och en mil högt. Och vart tusende år kom en fågel flygande och vässade sin näbb mot berget. Och när berget var bortnött hade en sekund av evigheten gått./ Förr drömde jag mig alltid ensam i den. Vilken oerhörd skillnad mot nu, sedan jag lärt känna Pinon och hans hustru. Allting hade de lärt mig, och i drömmen förstod jag precis. (NÄ, 1985:125-26)

Jeg-fortelleren påstår å ha lært av Maria og Pinon, men hva mener han med dette? Hva har han lært? Noen enkle løsninger på dette spørsmålet gis ikke i romanen. Som leser kan man finne de beste svarene ved å trekke opp linjer mellom Pinon, Maria og jeg-fortelleren. Slik jeg leser *Nedstörtad ängel*, er en av Maria og Pinons tydeligste utviklinger at de når en slags forsoning i sitt forhold til hverandre og til livet. Deres kjærlighetsforhold har vært preget av hat, skyld og skam, men når de til sist finner en mening i sine lidelser, finner de også forsoning. Maria og Pinon er bilder på hvordan mennesker er nødt til å forholde seg til hverandre i verden, og hvordan mennesker i forhold med hverandre sjelden kan skilles. Maria og Pinon er dessuten eksempler på hvordan to mennesker i en kropp utgjør hver sin identitet. Ved å fortelle Maria og Pinons historier, har også jeg-fortelleren kommet til en slags forsoning i sitt eget forhold til seg selv. Jeg-fortelleren har dessuten lært av Marias ordløshet i sitt forsøk på å rekonstruere seg selv og sin virkelighet ved hjelp av ord.

I den siste drømmen om Pinon, som også avslutter *Nedstörtad ängel*, samles alle romanens øvrige karakterer. I drømmen har jeg-fortelleren, Pinon, Maria, K, hans hustru, pojken og Ruth lagt ut på en polekspedisjon, der målet *ikke* er å nå polen, men mannen i isgraven. Sammen marsjerer de inn over isen. Alle går glade i vei, raskt og uten anstrengning: ”Så snabbt vi gick. Så tyngdlöst. Så lätt vi rörde oss. Vi färdades med ett småleende, som om vi vetat” (NÄ, 1985:141). Drømmen bærer preg av at jeg-fortelleren er på vei mot en løsning og en forløsning av sin egen identitet.

Det er ved å forene seg selv og monstrene han har fortalt om, at jeg-fortelleren blir et helt menneske. I dem forenes fysiske og psykiske monstre, mennesker uten ord, mennesker som prøver å kommunisere på andre måter, med andre koder, og jeg-fortelleren som forsøker å finne ut av det via det skrevne ordet:

[...] känslan av att vi hörde ihop, att vi tyckte så mycket om varandra, att vi hade lärt så mycket av varandra. Vi var en organism, hade vi plötsligt förstått.

Tillsammans kunde vi lösa uppgiften, för det var bara tillsammans vi var en människa. Tillsammans skulle vi hitta målet, lösa den oerhörda uppgiften./ Det var en känsla av stillsam lycka och beslutsamhet, vi skulle alla hjälpa till. Ruth och pojken och K och hans hustru och jag och Pasqual och Maria. Tillsammans var vi en människa. (NÄ, 1985:141-42)

Drømmen blir også et bilde på det sammensatte mennesket, som ikke har én, men mange sider, og at alle disse er nødvendige for å skape et helt menneske. Drømmen tydeliggjør vår plass i, og avhengighet av, det sosiale fellesskapet vi må være en del av for å kunne bli oss selv. I begynnelsen er alle i romanen innlemmet i spørsmålet: ” [...] det här är frågan, om än deformerad” (NÄ, 1985:24), og til slutt blir de alle også en del av svaret. Målet for ekspedisjonen er isgraven. Pinon er den som først finner den, og som peker den ut for jeg-fortelleren: ”Det var Pinon som fann den. Det var ju också självklart, han hade gått först, det var han som skulle hitta rätt åt mig” (NÄ, 1985:142). Dette leser jeg som at jeg-fortelleren igjen bruker Pinon og hans historie til å finne fram i sin egen ubevissthet.

Når jeg-fortelleren går fram til isgraven, ser han at det er hans egen far, og dermed også jeg-fortelleren selv, som ligger i den: ”Jag såg genast vem det var. Han låg utsträckt på rygg i isgraven. Det var pappa, precis som på kortet” (NÄ, 1985:143). I dette bildet samles mannen i isgraven, med den frosne hinnen og sin ordløse tilstand som levende død, farens likfotografi, som jeg-fortelleren identifiserer seg så sterkt med, og, som vi ser i det påfølgende sitatet, isfuglen på isstykket. Jeg-fortelleren får vite av Pinon at han er framme, og at det er hans tur nå. Deretter gir han jeg-fortelleren en vingefjær, som han tar med seg til isgraven:

Han gav mig vingfjädern. Den var vit, jag kände igen den. Jag böjde mig fram, och såg: och så stilla hade fågeln svävat högt där uppe att dess linjer etsat sig in i ishinnan, tecknat sin kontur på isen. Jag böjde mig fram, andades mot ishinnan, strök samtidigt med fjädern mot den. Isfågeln försvann långsamt, *ansiktet kom fram, och det var jag.* (NÄ, 1985:143-44, min kurs.)

I denne drømmen opplever jeg-fortelleren å bli forløst og å finne sin egen identitet. Jeg-fortelleren er i drømmen den som aktivt handler, og Pinon har også sagt til ham at denne gangen er det *hans* tur. I oppvåkningsscenen kl. 3.45 stryker jeg-fortelleren seg ufrivillig på kinnet, og han er bare nær et svar. Denne gangen bruker han fuglefjærens forløsende og kommunikative kraft, og sin egen pust for å få den avsondrende isen til å smelte. Pusten kan leses, slik jeg har pekt på tidligere, som en skapelsesakt i det at man, som Gud, blåser liv i noen. Pusten kan dessuten representere den varme som et annet menneske, et du, kan gi for å fri noen fra sin innefrosede og isolerte plass. I forbindelse med jeg-fortelleren leser jeg dessuten pusten som en representasjon av ordene hans. Pusten, munnen og ordene som tidligere har vært så utilstrekkelige, blir denne gang forløsende. På denne måten kan dermed

hele romanen, altså jeg-fortellerens kunstneriske uttrykk, leses som, og samles i, jeg-fortellerens siste pust, der han svarer på bønnen og ånder fram sitt ansikt.

I og med denne drømmen tolker jeg romanens oppgave som løst. Jeget har både gjenopprettet sin far og funnet seg selv. Dermed har også den skyld og skam som har vært knyttet til diktningen og det kunstneriske ordet, forsvunnet.

3.3 Forfatter og lesere – ”tilsammens kunde vi lösa oppgiften”

Når vi nå har sett på språk og kommunikasjon på to ulike nivåer i *Nedstörtad ängel*, vil jeg løfte det hele til et siste, og enda høyere nivå, og se på hvordan det å forfatte og det å lese kan ses i lys av språk- og kommunikasjonsprinsippet som har ligget til grunn for hele denne analysen. Grunnsynet i denne delen preges av analogien som kan trekkes mellom *otherness*, *dialogism*, *answerability* og *forfatter – tekst – lesere*. Teksten er et språklig utsagn, en kommunikasjonshandling som er avhengige av et forfatter-/leserforhold, altså et jeg – du-forhold, eller *otherness* og *answerability*, for å realiseres. En forfatter har en intensjon og anroper ”den andre”, altså leseren, som må gi et svar på anropet ved å ta ansvar for og forsøke å forstå, og medskape teksten. Inspirert av Anders Tyrbergs tanker i *Anrop og ansvar* ser jeg ikke en litterær tekst som et totalt immanent, språklig utsagn, slik for eksempel nykritikerne gjør. I stedet regnes teksten som en kommunikativ handling mellom forfatter og lesere, der resultatet blir skapelsen av en felles litterær tekst. Tyrberg peker på Jean-Paul Sartres teorier fra hans *Qu'est-ce que la littérature* (1964), og sier: ”Det litterära objektet existerar endast i rörelse. För att det litterära verket skal framträda krävs en konkret handling som kallas läsning. Det är genom författarens och läsarens gemensamma ansträngningar som konstverket blir till [...]” (Tyrberg, 2002:23-24).

Først i dette kapitlet skal jeg gjøre rede for hvordan det å skrive og det å lese er en etisk kommunikasjonshandling, der forfatter og lesere har ulike roller i å realisere en kunstnerisk tekst. Involvert i denne kommunikasjonshandlingen er også den litterære fortolkeren, som ved hjelp av sine analyser og undersøkelser, kan utvide grunnlaget for forfatterens og leserens felles tekst.

En forfatter kan, ved å ta i bruk ulike virkemidler, veilede sin leseres lesning, og legge ned sine premisser for kommunikasjonshandlingen. Når en lesere leser en tekst stiller han seg åpen for påvirkning fra forfatteren, men det betyr ikke nødvendigvis at han *blir* påvirket. I den neste delen av dette kapitlet skal jeg se på to ulike virkemidler som blir brukt i *Nedstörtad ängel* som kan ha betydning for lesningen av den, nemlig paratekstuelle og intertekstuelle trekk. Jeg vil også se på Enquists bruk av intertekstuelle element som en måte han

kommuniserer store deler av sitt forfatterskap til leseren på via *Nedstörtad ängel*. Naturligvis kan, og må, man si at største delen av min analyse av romanen til nå, har tatt for seg ulike virkemidler og fortolkninger av disse. Det som er annerledes med virkemidlene jeg skal ta for meg i denne forbindelse, er at de utgjør en større helhet i romanen, og at de på mange måter befinner seg *utenfor* selve teksten. Som avslutning vil jeg vende tilbake til begrepene forfatter – tekst – leser, og se disse i lys av de utredninger som har blitt gjort.

3.3.1 Anrop og ansvar

Det teoretiske perspektivet som vil utgjøre grunnlaget for dette avsnittet, er Tyrbergs kapittel ”Ingångar – kommunikation som gåva och förpliktelse” i hans *Anrop och ansvar*. Tyrbergs hovedpoeng i dette innledningskapittelet, slik jeg forstår ham, kan knyttes til bokens tittel: *Anrop och ansvar*. Tyrberg tar for seg det å forfatte og det å lese som en etisk og kommunikativ handling, der en forfatter har en intensjon, noe å formidle og en leser er den som virkeliggjør dette og teksten i sin lesning: ”Jag kommer att utgå från det vardagliga språket och kommer att anta att estetisk kommunikation, åtminstone i vissa avseenden, kan beskrivas som vanliga, språkliga samspel” (Tyrberg, 2002:16). Forfatter og leser er ikke implisitte eller ideelle, de er virkelige (Tyrberg, 2002:19). Slik jeg forstår Tyrberg, er det altså ”ekte” kommunikasjon som foregår, om enn i en både videre og samtidig mer spesialisert betydning.

Å forfatte eller lese er ikke etisk i så måte at det nødvendigvis artikulere så mye om rett og galt, men i det at det krever en bevisst handling, at noen tar ansvar for det som en annen har ”ropt ut”. Et kunstverk er etisk fordi det er et anrop fra en forfatter som krever et svar fra en leser. I artikkelen ”Att berätta, att läsa, att återuppräta” sier Tyrberg at ingen fortellerhandling, eller etterligning av virkeligheten, kan være upartisk. Å fortelle er nemlig også å velge, vurdere og legge til rette. Å lese blir dermed å føye sammen igjen. Ingen leseakt kan være nøytral eller fri for en etisk eller ideologisk dimensjon (Tyrberg, 2005:236).

I kapittelet fra *Anrop och ansvar* viser Tyrberg at det å lese og skrive er etiske handlinger. Tyrberg plasserer seg mellom moralfilosofene Martha Nussbaum og J. Hillis Miller i sitt syn på forholdet mellom litteratur og etikk. Nussbaum mener, i følge Tyrberg, at romanen er en slags moralfilosofi satt i praksis. I sin fortelling og ved å fortelle framviser forfatteren menneskelig handling. Leseren kan, via oppmerksom lesing, oppøve sin emosjonelle innlevelsessevne og tillempe til sitt eget liv den moralfilosofi som gestaltes i teksten. Resultatet blir, i følge Tyrberg, at forfatteren og teksten får total autoritet over leseren, som kun skal betrakte og gjøre nytte av, i sitt eget liv, det teksten framviser (Tyrberg, 2002:13-14). Miller står for Tyrberg som en representant for den andre ytterligheten, i det at

han reduserer all etikk til språk. Miller mener at en lesers oppgave er å tålmodig lese teksten, men ikke plassere den i en sosial eller historisk sammenheng, Miller befriir altså leseren fra alle kontekstuelle faktorer (Tyrberg, 2002:14). Tyrberg selv ønsker å innta en posisjon mellom disse to ytterkanter, der teksten ikke kun er en gestaltet virkelighet som leseren har å ta del i og anslutte seg til, men der det heller ikke er slik at verden, historie og etikk kan reduseres til kun å være språk (Tyrberg, 2002:15). I stedet mener Tyrberg, slik jeg forstår ham og slik resten av kapittelet hans viser, at å skrive er en slags påberopelse, mens det å lese er å være medskapende og dermed også ansvarlig for teksten. I artikkelen ”Att berätta, att läsa, att återupprätta” adresserer Tyrberg mange av de samme spørsmålene som i *Anrop och ansvar*. I sitatet som følger, oppsummerer han sitt syn på leseren og forfatteren:

En skrivhandling skulle kunna beskrivas som en provokation, en uppfordran eller en gåva; en läsaakt skulle på motsvarande sätt kunna ses som en motreaktion, en förtroendehandling eller en förpliktelse. På samma sätt som min jagidentitet bara kan fullständigas genom den andres externa perspektiv, har den litterära texten sin förutsättning både i författarens och i läsarens formkapande verksamhet. Det är endast genom författarens och läsarens gemensamma ansträngningar och goda vilja som ett konstverk kan bli till som etisk och estetisk kommunikation [...]. (Tyrberg, 2005:236-37)

Tyrberg forklarer hvordan en tekst blir til, og hvordan kommunikasjonen mellom forfatter og leser foregår, ved å sette forfatteren og leseren på motstående sider med teksten mellom seg, som deres felles grunnlag for kommunikasjon. (Slik jeg også forsøker å understreke ved å skrive forfatter – tekst – leser.) Den felles teksten opprettes gjennom et kontraktstyrt samspill mellom skrift og lesning (Tyrberg, 2002:18). Dette samspillet er, som all annen kommunikasjon, ikke alltid enkelt og harmonisk. Leser og forfatter er egne individer, og har ulike utgangspunkt for forståelse. De drar i ulike retninger hva gjelder forfatterens *intensjon* og leserens *applikasjon*. Dessuten ligger det som en uungåelig forutsetning i et litterært verk, at leser og forfatter befinner seg ulikt i tid og rom: ”[Kommunikasjonen] försvåras emellertid av att författare och läsare går in i språkspelet utifrån olika positioner i rum och tid, med olika förförståelser, avsikter och förväntningar” (Tyrberg, 2002:19). Mellom disse to ytterpunktene, forfatter og leser, befinner den litteraturpedagogiske fortolkeren, eller ”interpreten” seg (Tyrberg, 2002:18). Denne kan gå mellom forfatterens skrift og leserens lesing, og utvide grunnlaget for en felles forståelse av teksten ved å ”sätta den i samband med sådana kontexter som ingår i både författarens och läsarens livsvärldar” (Tyrberg, 2002:19).

Realiseringen av en litterær tekst krever altså både en forfatter og en leser, og Tyrberg ser på kommunikasjonen som foregår dem i mellom som en gave og en forpliktelse (Tyrberg, 2002:17). Forfatteren og leseren har ulike måter å oppfylle sine oppgaver, eller sine roller på.

Forfatteren har for eksempel ulike litterære virkemidler han kan bruke for å føre leserens lesning dit han ønsker. Forfatteren har måter å invitere, eller legge til rette for leserens forståelse av teksten. Leseren på sin side kan være sympatisk med forfatterens intensjon, men vil alltid bringe noe av seg selv inn i teksten. Både forfatter og leser blir dermed formet. Ord har makt og å fortelle er å blottstille en leser eller lytter for en maktutøvelse og en forførelseskunst. Å eksponere seg som leser innebærer også et implisitt samtykke til et slikt ”førførelsesforsøk” (Tyrberg, 2002:26-27). Tyrberg forklarer i sitatet som følger hvordan den felles teksten skapes, og peker på to eksempler på ulike måter en forfatter kan introdusere sine vilkår i forhandlingen om denne, nemlig paratekster og intertekster:

Den gemensamma texten skapas genom ett dialektiskt och komplementärt spel mellan författarappell och läsars ansvar, och i detta textspel har författaren flera olika medel att introducera sina villkor i förhandlingen. [...] Genom paratekster på tröskeln till texten och genom intertekster inne i den kan författaren med olika kraft bjuda, mana eller truga läsaren in i den fiktiva världen och visa vilken sorts allvarlig uppmärksamhet som han förväntar sig av läsaren [Tyrberg refererar her til Genette i en sluttnote]. Läsaren å sin sida kan underkasta sig författarens kommunikativa signaler eller välja en läsart utifrån helt andra faktorer. Ju mer samstämmiga författarens och läsarens kontexter är, desto större är möjligheten för en harmonisk kommunikation mellan skrift och läsning och därmed också sannolikheten för en gemensam text i den betydelse som här avses. (Tyrberg, 2002:22)

I dette ligger, slik jeg forstår Tyrberg, viktigheten av den litterære fortolkeren, eller interpreten. Fortolkeren kan peke på forfatterens vilkår i forhandlingen, og ved å analysere dem skape et bedre grunnlag for en felles tekst. I kapittelet peker Tyrberg både på paratekstualitet og intertekstualitet som ulike grep forfatteren kan bruke i sin tekst. I denne oppgaven velger jeg også å analysere paratekstuelle og intertekstuelle element som innganger til en videre forståelse av romanen og også av Enquists forfatterskap.

Før jeg går over til analysene, vil jeg gjøre et poeng av at Tyrberg tolker forfatterens kommunikasjon med leseren som et *anrop*. Når jeg anroper noen, sier Tyrberg, ”bekänner jag min utsatthet och brist: att anropa är att påkalla någons uppmärksamhet utifrån en behovs- eller nödsituation. [...]. I anropet är det den tilltaltades goda vilja som avsändaren måste underkasta sig” (Tyrberg, 2002:28). Det anropet Tyrberg skal studere i sine analyser, har sine røtter i de bibelske tekster, hvis overgripende fortellinger handler om inngåtte forbund og brutte løfter (Tyrberg, 2002:28). Min analyse har verken vært rettet, eller skal rettes, spesielt mot dette, men aspektet er verdt å ha i bakhodet. Religiøsiteten som ligger som en viktig undertone i *Nedstörtad ängel*, og hos Enquist som forfatter generelt, gjør at de religiøse konnotasjonene som ligger i ordet *anrop* blir betydningsfulle. Karakterenes, og ikke minst jeg-fortellerens, bønner og forsøk på å påkalle noens oppmerksomhet i en behovs- eller

nødssituasjon, passer godt inn i Tyrbergs forståelse av anropet. Hele romanen kan kanskje også forstås som et anrop fra sin forfatter, Enquist, til oss, lesere.

Etter å ha gjort rede for forholdet forfatter – tekst – leser, og interpretens rolle, skal jeg nå gå over til å analysere to element som jeg mener er viktige premisser i lesningen av *Nedstörtad ängel*, nemlig paratekstualiteten og intertekstualiteten.

3.3.2 Paratekstualitet

Gjennom *paratekster* som står på *terskelen* til teksten kan forfatteren byde, mane eller true sin leser inn i den fiktive verden og vise hvilken alvorlig oppmerksomhet han forventer seg av leseren, skriver Tyrberg, og referer dermed til Gérard Genettes begrep (Tyrberg, 2002:22). Paratekster utgjør på den måten en slags kommunikasjon mellom forfatter og leser, som kan være av betydning for teksten. Ved å analysere paratekstuelle element, kan den litterære fortolkeren utvide fellesteksten. I *Nedstörtad ängel* er det først og fremst to slike paratekstuelle grep jeg skal gjøre rede for, nemlig omslagsillustrasjonen og undertittelen. Før jeg tar fatt på analysen, vil jeg først gjøre rede for begrepet *paratekst*.

I *Litteraturvitenskapelig leksikon* defineres paratekst som ”all tekst som direkte vedrører en litterær tekst, men som ikke, eller bare delvis, er en del av den aktuelle teksten [...] Paratekst er derfor et terskelfenomen som befinner seg innenfor eller utenfor teksten, men som aktiviserer ulike koder i leserprosessen” (*Litt.vit.leksikon*, 1999:189). Begrepet *paratekst* er Gérard Genettes, og blir nevnt i hans verk *Palimpsests* (1997) for deretter å bli grundigere gjennomgått i den senere *Paratexts* (1997).¹⁸

I *Palimpsests* tar Genette for seg fem ulike typer ”transtextual relationships”. Transtekstualitet definerer han som alt det som setter en tekst i et forhold til, enten åpenlyst eller skjult, andre tekster (Genette, *Palimpsests*, 1997:1). En av disse fem transtekstuelle forholdene, kalles ”paratext”, og blir definert som en type tekst som forholder seg mindre eksplisitt og mer fjernt til selve teksten. Paratekstuelle element kan være titler, undertitler, forord, illustrasjoner og lignende. Felles for dem er at de, offisielt eller ikke, setter teksten inn i en sammenheng, eller virker som en kommentar til den (Genette, *Palimpsests*, 1997:3).

I *Paratexts* utdyper Genette begrepet ved å si at et litterært verk i sin snevreste forstand, består av kortere eller lengre sekvenser med verbale utsagn som er utstyrt med mer eller mindre betydning. Men, fortsetter han, en tekst presenteres sjelden helt ren og usminket (”unadorned”), uten å bli forsterket og fulgt av et visst antall verbale eller andre element, som forfatterens navn, en tittel, et forord, illustrasjoner og lignende. Og selv om vi ikke alltid vet

¹⁸ Originalutgaven av disse kom ut respektivt i 1982 og 1987.

om disse utenomtekstlige elementene må ses som tilhørende teksten eller ikke, så omgir de og utvider den uansett (Genette, *Paratexts*, 1997:1).

Parateksten står på mange måter på utsiden av teksten, men tilbyr samtidig leseren en vei inn til den. Genette sier: "More than a boundary or sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*[...], or [...] a "vestibule" that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. It is an "undefined zone" [...] between the inside and the outside [...]" (Genette, *Paratexts* 1997:1-2, forf. kurs.). De to paratekstuelle elementene jeg skal analysere, mener jeg man må kunne lese som intenderte åpninger til teksten. Jeg vil nå gjøre rede for og utdype tolkninger og konnotasjoner som finnes i romanens omslagsillustrasjon og undertittel, *En kärleksroman*.

"Jobs bok" – omslagsillustrasjonen

Bokomslaget på førsteutgaven av *Nedstörtad ängel* fra 1985 er delt i tre parallelle, horisontale deler.¹⁹ Øverst står Per Olov Enquists navn skrevet med rød skrift på hvit bakgrunn. Det tredje og nederste feltet angir tittelen, *Nedstörtad ängel* og undertittelen *En kärleksroman*. Men det er midtpartiet som er av størst interesse i denne forbindelse. Feltet på midten er en stor blå sirkel på sort bakgrunn, og inne i sirkelen er en illustrasjon av to forferdelige uhyrer. Øverst står et stort flodhestlignende dyr, og under dette, liggende på rygg i et brusende hav, er en krokodille, eller et slangelignende vesen. Illustrasjonen er laget av den engelske kunstneren og poeten William Blake (1757-1827), og viser et utdrag fra en serie illustrasjoner laget til "Jobs bok" i 1826. Andrew Wright sier, i *Blake's Job* (1972), at serien er et resultat av Blakes mange års dvelen ved historien fra Det gamle testamentet (Wright, 1972: xv). Illustrasjonen viser de bibelske beistene behemot og leviatan. I dette avsnittet skal jeg først presentere "Jobs bok"²⁰ og si litt om de to uhyrene som er avbildet på illustrasjonen. Deretter skal jeg se på koblinger og konnotasjoner omslagsbildet har i forhold til *Nedstörtad ängel*.

"Jobs bok" er en gammeltestamentlig tekst, og hører til den såkalte visdomslitteraturen i Det gamle testamentet (Granerud m.fl., 1996:194). Boken består av en rammefortelling skrevet på prosa, og en hoveddel som er et dramatisk dikt. "Jobs bok" tar for seg den velstående og rettskafne Job, som lever et fromt og gudfryktig liv. Gud er fornøyd med Jobs levemåte, og spør en dag Satan om han har lagt merke til denne hederlige mannen. Satan svarer da at det er lett for alle som har det godt å tro og være fromme, men mener spotten ville

¹⁹ Bokomslaget ligger som vedlegg 1, etter litteraturlisten.

²⁰ Henvisningen til "Jobs bok" finnes under *Bibelen* i litteraturlisten. Fordi jeg henviser til flere bibelsteder i denne oppgaven utenom "Jobs bok", og fordi jeg regner det som allment kjent at "Jobs bok" hører til i Bibelen, ser jeg det ikke som nødvendig med en egen henvisning i litteraturlisten til denne bibelteksten.

kommet til syne dersom Job mistet det han hadde kjært. Satan får lov til å teste Jobs tro ved å føre ulykker over ham, og han tar fra ham alle hans eiendommer, utsletter familien og gjør Job syk med byller. Til sist sitter Job syk og sliten på en avfallsdyngge, og tre av hans venner kommer til ham. I syv dager og syv netter sitter de sammen, uten å si et ord. Når Job så åpner munnen for å snakke, er rammefortellingen slutt og det dramatiske diktet, som går over nesten førti sider, starter. Hovedspørsmålene i diktet dreier seg om Guds rettferdighet og hvorfor den rettferdige må lide og bli forlatt av Gud. Job bedyrer sin uskyld og krever svar fra Gud, som til sist også svarer ham og minner om sin kraft og visdom, som verdens skaper. Job angrer det han har sagt, underkaster seg Gud, og får til sist oppreisning for sine lidelser. I følge Joan Comay tar temaet i ”Jobs bok” for seg årsaken til menneskelig lidelse og reiser dyptgående spørsmål om guddommelig rettferdighet (Comay, 1996:199).

Både Comay og Granerud m.fl. karakteriserer ”Jobs bok” som et litterært mesterverk. Comay hevder at hoveddelen av boken er ”den mest gjennomførte poesien i Det Gamle Testamentet, og det eneste bibelske verk som er satt i dramatisk form” (Comay, 1996:199). Granerud m.fl. henviser til Alfred Lord Tennyson som betegnet ”Jobs bok” som et av verdenslitteraturens skjønneste verk (Granerud m.fl., 1996:194).

Uhyrene behemot og leviatan skildres i ”Jobs bok” (Job 40, 20 og 40).²¹ J.R. Porter beskriver, i *Illustrert nøkkel til Bibelen* (1996), leviatan som et urtidskaosuhyre, som dukker opp i mange forskjellige former i Bibelen (Porter, 1996:23). I følge det uavhengige nettleksikonet Wikipedia er behemot og leviatan i jødisk tro: ”[...] the primal unconquerable monster of the land [and] the primal monster of the waters of the sea” (”Behemoth”, 2005).

Etter å ha gjort rede for omslagsillustrasjonens opprinnelse og tilknytninger, mener jeg koblingen til tematikken i *Nedstörtad ängel* blir slående. Udyrene behemot og leviatan gir konnotasjoner til de menneskelige monstrene i romanen, men det er kanskje først og fremst tilknytningen illustrasjonen gir til ”Jobs bok” som er mest spennende å se nærmere på. I ”Jobs bok” tematiseres, som i *Nedstörtad ängel*, årsaken til lidelse og spørsmål omkring rettferdighet. Karakterene i romanen forsøker å finne svar både på den årsaksløse kjærligheten og den årsaksløse ondskapen. I *Nedstörtad ängel* skildres mennesker som uten grunn eller skyld, får store ulykker ført over seg. Særlig knyttet til illustrasjonens betydning, blir kanskje Maria og Pinon som uforskyldt og uten å be om det er monstre, og må leve og dø som monstre. Men også pojken, som med sine egne hender har drept to barn, kan leses som et offer for den

²¹ Navnene behemot og leviatan forekommer i de eldre, norske utgavene av Bibelen, for eksempel 1910-utgaven (Det Norske Bibelselskaps forlag, Kristiania, 1910). I min utgave fra 1985 er disse oversatt til ”flodhest” og ”krokodille”. Jeg vil samtidig understreke at navnene på begge de to uhyrene skrives med liten forbokstav i 1910-utgaven, og at jeg derfor også har gjort det samme i denne oppgaven.

årsaksløse lidelse og ondskap. Pojkens gjerninger er uforklarlige og grunnløse, og selv antyder han sin egentlige uskyld i et av sine møter med K: ”Pojken kan ha sagt: ”Är det inte orättvist att det just måste bli jag som skulle bli utsedd?”/ Som om någon tvingade honom att mörda två små barn. Det är möjligt att han var svårare sjuk än han verkade” (NÄ, 1985:115).

I kapittel tre, ”Jobs klage”, forbanner Job at han overhode ble født, og ønsker han aldri hadde sett dagens lys. Denne klagen mener jeg kan leses i forbindelse med pojkens og hans dødsønske. Ikke bare forsøker han åtte ganger å ta sitt eget liv, han lever også livet som død, idet han påstår å være sin egen døde bror som ble nøddøpt Christian, et navn som også gir religiøse konnotasjoner: ”[...] nu upprepade han [pojken] med manisk envishet något som jag först tog som ett skämt, men inte är det helt igenom. Det, att det var han själv som dog, och att den pojke som föddes fem år senare var hans bror” (NÄ, 1985:101). I sin klage ønsker også Job at han aldri hadde fått leve:

11 Hvorfor fikk jeg ikke dø/ da jeg ble født,/ utände straks jeg kom fram/ fra mors liv?/ 12 Hvorfor tok de meg på fanget/ og la meg til brystet/ så jeg fikk mat?/ 13 Nå kunne jeg ha ligget stille/ og sovet i fred og ro [...]/ 16 Eller jeg hadde ikke vært til,/ likesom et nedgravd foster,/ lik barn som aldri så dagens lys./ 17 Der raser ikke de gudløse mer,/ der hviler de/ som har mistet sin kraft. (Job 3, 11-17)

Nedstörtad ängels korteste definisjon av et menneske, retten til å ville opphøre, ligger også nære Jobs klage: ”20 Hvorfor gir han de lidende lys,/ hvorfor lar han de ulykkelige/ leve?/ 21 De venter forgyeves på døden/ og søker den med større iver/ enn en graver/ etter skjulte skatter./ 22 De ville glede seg og juble,/ ja, fryde seg om de fant en grav” (Job 3, 20-22).

Jobs årsaksløse lidelse og hans lengten etter å få disse lidelser til å opphøre, er noe som også monstrene i *Nedstörtad ängels* kan relateres til. Men, i tråd med romanens ambivalens på alle områder, ligger den store forskjellen mellom Job og *Nedstörtad ängels* karakterer, i deres forhold til Gud. Job forlater egentlig aldri sin gudstro, og etter at Gud har talt til ham, angrer han på det han har sagt og underkaster seg Gud helt og fullt. Moralen, slik jeg forstår Granerud m.fl., blir at Guds storhet, allmakt og rettferdighet ikke kan måles i det menneskene kaller lykke eller ulykke (Granerud m.fl., 1996:194). Monstrene derimot bekjenner seg til slutt til Satan og menneskeheten selv, i stedet for til Gud i himmelen. Deres lidelser får ikke en mening i Guds rettferdighet, men tvert om er deres liden et offer for Mennesket og den gud som representerer disse, nemlig den fra himmelen styrtede engelen:

Deras lidande hade varit helt igenom meningslöst. Ett lidande utan mening var det smärtsammaste av allt. Nu förstod de att genom Gud gick en ränna, att kärleken var både död och liv, och att de själva representerade livet. Nu förstod de att deras lidande varit ett offer för den Gud de valt, inte han som

nedstörtade Satan, utan för Människan. Och att smärtan varit nödvändig, just därför. (NÄ, 1985:127)

Det er først når Maria og Pinon, og de andre monstrene i deres satan- og menneskehetsdyrkende sekt, oppnår denne innsikten at deres liv får mening.

William Blakes illustrasjon ble valgt til å stå på omslaget av førsteutgaven av *Nedstörtad ängel*. Ved andre utgivelser av romanen mangler den samme illustrasjonen. Dette mener jeg er synd fordi, som jeg har forsøkt å vise, er koblingene mange og illustrerende, i dobbel forstand, til romanen. Hva gjør dette paratekstuelle grepet for lesningen? Jeg mener det gir en rekke konnotasjoner til religiøsitet, årsak og mening, lidelse og også kjærlighet. Dermed både understreker og utvider det romanens tematikk og tolkningsmuligheter. Illustrasjonen setter romanen inn i et større, religiøst perspektiv. Dessuten kobles verkene sammen som litterære verk, i det at største delen av ”Jobs bok” er et dramatisk dikt, også kalt et av verdens vakreste, og det at *Nedstörtad ängel* er en lyrisk roman, også kalt et prosadikt av Thomas Bredsdorff (Bredsdorff, 1991:174).

De ulike delene på omslaget, som jeg beskrev i begynnelsen, skaper en spennende kobling mellom ”Jobs bok”, det monstrøse, den religiøse tittelen, *Nedstörtad ängel*, og undertittelen, *En kärleksroman*. Allerede ved romanens *terskel*, for å bruke Genettes uttrykk, anes den ambivalens og tvetydighet som preger hele romanen. Bokens omslag kan få leseren til å undre hva de mørke, religiøse kreftene, som behemot, leviatan og den styrtede engelen og en kjærlighetsroman har til felles.

En kjærlighetsroman

Når jeg velger å analysere undertittelen i et eget avsnitt, men ikke selve tittelen, *Nedstörtad ängel*, er det delvis fordi tittelen, som er såpass nær knyttet innhold og tematikk, blir kommentert og analysert underveis i oppgaven. Undertittelen, *En kärleksroman*, blir derimot stående litt mer tilbake i analysen, men jeg mener den allikevel har stor innflytelse på lesningen av romanen. Hvordan og hvorfor jeg mener dette, skal jeg forsøke å gjøre rede for i dette avsnittet. Undertittelen har også en noe mer spesiell ”skjebne” i forhold til hovedtittelen, i det at den har forsvunnet fra flere av de senere utgavene av *Nedstörtad ängel*.²²

Hva gjør det med lesningen at en paratekst som *En kärleksroman* står på forsiden? Ved å kalle *Nedstörtad ängel* en kjærlighetsroman benytter Per Olov Enquist seg av et ganske sterkt paratekstuelle grep, som man kan anta vekker en rekke konnotasjoner hos leseren. Sjangerbetegnelsen vil sannsynligvis påvirke leserens inngang til romanen. Ordene *roman* og

²² Dette gjelder blant annet utgavene fra 1991 og 2005. Se litteraturliste for fullstendige referanser.

kjærlichkeit gir ulike forventninger. En roman forventes for eksempel å være en klart prosaisk tekst av en viss lengde med en klar oppbygning og utvikling. At den skal handle om kjærlichkeit skaper tradisjonelle forventninger som at den skal handle om forholdet mellom mann og kvinne. Spørsmålet blir om disse forventningene har blitt innfridd når man har lest ferdig romanen. I en anmeldelse av *Nedstörtad ängel* i *Östersunds-Posten* den 19. august 1985 skriver Sune Askaner: "Enquist kallar *Nedstörtad ängel* för "en kärleksroman", något som måhända väcker andra förväntningar och gör läsaren en smula undrande" (Askaner, 1985, min kurs.). Flere anmeldelser setter spørsmålsteget ved romanbetegnelsen på grunn av dens relativt korte lengde. Bettina Heltberg argumenterer, i sin anmeldelse av *Nedstörtad ängel*, også for at romanen ikke er en roman. Hun har ingenting å utsette på lengden, men går ganske langt i å avroman(t)isere den: "Når Enquist kalder sine [sic] nye bog for en kærlighedsroman har han formentlig ret, hvad angår kærlighed- [sic]. Mindre velmotiveret forekommer det at kalde bogen for en roman. I nogen klassisk betydning er det i al fald ikke en roman. Ingen af dens personer er fiktive, og der er ingen handling og ingen skjult fortæller" (Heltberg, 1985).

Min lesning av undertittelen er at den er treffende, men at dens betydning forandrer seg fra *før* til *etter* man har lest romanen. *Nedstörtad ängel* handler om og tematiserer absolutt kjærlichkeit, men det er en kjærlichkeit som står på grensene. Kjærligheten i romanen er både grotesk, sammengrodd og mørk, men den viser også kjærlichkeit på sitt reneste, i for eksempel agapebegrepet. Jeg leser undertittelen som både ironisk og alvorlig på samme gang. Kjærlichetsbegrepet settes så å si på prøve, og dets mening forskyves og utvikles gjennom hele romanen. Også ved valg av undertittel blir den enquistske leken med det tvetydige og ambivalente ordet, med sannhet og med leseren, tydelig.

Tyrbergs forklaring av sjangerbegrepet mener jeg kan overføres til lesningen av *Nedstörtad ängel*. Tyrberg påpeker at sjangeren presiserer vilkårene i kommunikasjonshandlingen som foregår mellom leser og forfatter. Samtidig er ikke sjanger et strikt klassifikasjonssystem, men snarere et utgangspunkt som til slutt bare kan bestemmes i møtet mellom skrift og lesing:

Genom genren preciseras villkoren i det kontrakt som författare och läsare upprättar i kommunikationshandlingen. Snarare än ett klassifikationssystem skall genrebegreppet här uppfattas som en relation mellan texter och som en bro mellan de båda privata domänerna, författarintentionens och läsrapplikationens. [...] Ett verks genreidentitet kan således bara bestämmas i mötet mellan skrift och läsning [...]. (Tyrberg, 2002:21)

Dette mener jeg er nettopp det som foregår i *Nedstörtad ängel*. Enquist gir leseren signal om at dette er en kjærlichetsroman, og det setter i gang visse antagelser hos leseren. Etter hvert

som leseren leser, må hun endre, og samtidig beholde, denne inngangen til teksten.

Undertittelen, *En kärleksroman*, blir en del av spørsmålet om hva kjærlighet er, og dermed også hva mennesket er. Undertittelen er med på å gi en forventning om romanens tematikk, og en utdypning av denne. Definisjonen og forståelsen av undertittelen kan bli helt ulik fra før man starter å lese og til man går tilbake til den etter at man har lest romanen.

Undertittelen har, som sagt, forsvunnet fra flere av de senere utgavene. En viktig del av romanens paratekstualitet forsvinner dermed også. Per Olov Enquist har selv poengtert flere ganger at *Nedstörtad ängel* er en kjærlighetsroman. I "E-post I" skriver han, som jeg også nevner i innledningen, at undertittelen ikke er tatt bort med mening: "För NÄ [sic] är en kärleksroman, verkligen" ("E-post I", 2005).

3.3.3 Intertekstualitet

Intertekstualitet, slik jeg vil bruke det i denne oppgaven, definerer jeg på en snever måte til å bety element som peker direkte tilbake til, eller fram mot, Enquists eget forfatterskap.

Jeg har tidligere påpekt at Per Olov Enquist er en meget fortettet forfatter, som bruker mange av de samme elementene om igjen i det han skriver. Dette gjelder både tematikk, persongalleri, symboler og hendelser, og *Nedstörtad ängel* regnes som en av hans mest selvrefererende tekster. Som jeg har gjort det klart har dette kapitlet, altså kapittel 3.3, utgangspunkt i forholdet mellom forfatter og leser, og i dette avsnittet skal jeg trekke frem noen av de intertekstuelle elementene som finnes i *Nedstörtad ängel*. Jeg håper med dette på å trekke linjer fra denne romanen og ut til Enquists øvrige forfatterskap, slik at den felles teksten mellom forfatter og leser kan utvides. Tyrberg peker også på relevansen av å undersøke en forfatters øvrige verk for så å koble kunnskapen til det verket man arbeider med:

[Det finnes] goda skäl att förutsätta både en viss konstans och en viss koherens i en skönlitterär författares samlade produktion. När läsaren försöker rekonstruera den kommunikativa betydelsen i ett litterärt verk, dess grundläggande idelologi och normsystem, förefaller det därför vara både rimligt och lämpligt att återkoppla texten även till det författarskap som den är en del av. (Tyrberg, 2002:20)

Jeg ønsker også å se Enquists intertekstualitet som en måte han kommuniserer hele sin *oeuvre*, eller sitt forfatterskap, til leseren på. Å ha kjennskap til de ulike intertekstuelle elementene, skaper bredere tolkningsmuligheter og konnotasjoner for leseren.

Nedstörtad ängel peker både framover og bakover i forfatterskapet. Det kan virke ulogisk å kalle en roman intertekstuell i forhold til utgivelser som kommer ut etter den selv, men dette mener jeg kan ses som nok et bevis på *Nedstörtad ängels* sentrale plass i Enquists

forfatterskap.

Trådene til forfatterskapet er mange, og det er ikke min mening å prøve å dekke over alle. I stedet har jeg valgt ut tre ulike eksempler som jeg synes er interessante, og som også står sentralt i *Nedstörtad ängel*. Det første eksempelet omhandler intertekster i forhold til Enquists ”gröna hus” i Västerbotten, hans barndomshjem. Elementer og opplevelser hentet fra dette miljøet finnes igjen og igjen i Enquists romaner. I det neste eksempelet tar jeg for meg én spesiell tekstblokk som står sentralt i *Nedstörtad ängel* og som gjentas nesten ordrett i både *Kapten Nemos bibliotek* og *Boken om Blanche och Marie*. Det siste eksempelet viser hvordan forfatteren, Per Olov Enquist, og jeg-fortelleren knyttes sammen via intertekstualiteten i romanen.

Romanene som er mest relevante i denne sammenheng er *Sekonden (Sek)*, *Musikanternas uttåg (MU)*, *Kapten Nemos bibliotek (KN)* og *Boken om Blanche och Marie (BM)*. I tillegg kommer Enquists eneste novellesamling, *Berättelser från de inställda upprorens tid (Berättelser)*.²³

”Det gröna huset” og andre hjemlige forbindelser

I svært mange av Enquists romaner dukker bilder og episoder opp som alle kan knyttes til ”det gröna huset” i Västerbotten. Fordi dette huset var Enquists barndomshjem, kaller jeg i overskriften til dette avsnittet de forbindelser jeg skal presentere for ”hjemlige”.

Eva Ekselius peker også på forekomsten av det grønne huset i Enquists romaner. Ekselius understreker at selv om huset sikkert har hentet autentiske trekk fra Enquists egen barndom, er det ikke først og fremst noe selvbiografisk hus (Ekselius, 1996:157). Dette er et syn jeg også støtter meg til. Huset blir i stedet, i Enquists forfatterskap, ”den faste punkt omkring vilken fiksjonens värld kan breda ut sig, samtidigt som det är ”behållaren” för den värld som gestaltas” (Ekselius, 1996:157).

Det grønne huset er bygd av jeg-fortellerens far, det er det jordiske festet for himmelharpen og det er det huset moren vender tilbake til i sin ensomhet når hun blir enke. I *Kapten Nemos bibliotek* beskrives husets utseende og beliggenhet:

Huset låg ungefär ettusenettundra kilometer norr om Stockholm, och på höger hand, om man kom från Nordmarks, eller på vänster, om man kom från Koppra. Det var grönt./ Huset låg uppe i skogskanten./ Det var i två våningar, varav den övre våningen var inredd till hälften. [...] [Ute] på den ena kortsidan stod en rönn./ Det var ett lyckoträd. (KN, 1991:44)

²³ Forkortelsene i parentes er de jeg vil benytte i henvisningene til de ulike verkene i denne delen.

Denne nøyaktige plasseringen og beskrivelsen er med på å understreke husets status som et fast og trygt punkt i verden. I *Kapten Nemos bibliotek* får vi også en utdypelse av rognens betydning. I himmelharpedrømmen til jeg-fortelleren leste jeg rognen som hadde blader på vinterstid, som et tegn på den forløsning som skulle komme. Også i episoden fra *Kapten Nemos bibliotek* ser vi dens lykkebringende effekt. Den er et lykketre og dermed et godt tegn for jeg-fortelleren. Treet er knyttet til det trygge, tydelige og hjemlige.

Et mer ambivalent bilde som er knyttet til huset er himmelharpen, som jeg har pekt på flere ganger i løpet av oppgaven. Himmelharpen er i den ene enden festet i det ytre, mørke universet, mens den andre sitter i huset: ”[...] telefonrådarna var fästa i husets vägg, huset var av trä och pappa hade byggt det själv, det var som en jättelik resonanslåda, och trådarna sjöng” (NÄ, 1985:75). Himmelharpens dobbelthet ligger i dens kommunikasjonsforsøk, som på en side gir de ordløse en stemme, mens den på en annen side ikke kommer med løfter om å bli hørt, ettersom den ene enden er knyttet til svarte, døde stjerner. Eva Ekselius tegner, slik jeg forstår henne, et veldig mørkt bilde av himmelharpen og dens betydning. Himmelharpen er knyttet til døde stjerner, og sloknede stjerner leser Ekselius som bilder på melankoli, fravær og tap (Ekselius, 1996:159).

Slik jeg har lest himmelharpen, har jeg ikke bare pekt på den som et mørkt og dystert bilde, men også sett den som uttrykk for et fellesskap som karakterene ikke har kunnet finne ellers. De ordløse kan møtes i himmelharpen, og dermed få en stemme som når utover deres egen: ”Ta vara på min stumhet om du inte hör mina ord. [...] vi är många som kan ropa våra stumma rop tillsammans” (MU, 1978:69). Leser man himmelharpen i *Nedstörtad ängel* i forbindelse med *Sekonden*, mener jeg dens fellesskapsbringende trekk blir ennå tydeligere. I denne romanen bor jeg-fortelleren sammen med sin far i det grønne huset. Jeg-fortelleren er et barn, og våkner om natten av himmelharpens sang og blir sittende og lytte til den. Faren står opp og kommer inn til ham:

[...] jag sa till honom: det sjunger så konstigt. Hör du det. Och då stod han där lydigt i sina underkläder vid fotändan av min säng, med ansiktet vänt mot dalen, och vi hörde båda den vinande sången från telefonrådarna och rymden. Jag försökte aldrig förklara för honom, inte detta med snäckan och rösterna. Men vi lyssnade tillsammans, och han måste ha hört rösterna för han stod där tålmodigt med armarna hängande och ansiktet stilla lyssnande. Och vi lyssnade tillsammans. (Sek, 1971:60-61)

I dette sitatet blir himmelharpens mangeårige og sørgelige sang noe som knytter far og sønn sammen i et ordløst fellesskap. Fellesskapet, og den kjærlighetsbringende effekt som himmelharpen har på grunn av dette, så vi også i forbindelse med himmelharpedrømmen til jeg-fortelleren. Mens det i *Sekonden* er far og sønn som lytter til musikken fra rommet, er det i

Nedstörtad ängel Pinon og pojken, som også befinner seg i et slags far – sønn-forhold.

I *Sekonden* og *Musikanternas uttåg* finnes en far i tilknytning til det grønne huset. I *Nedstörtad ängel*, *Kapten Nemos bibliotek* og *Boken om Blanche och Marie* har jeg-fortelleren derimot mistet sin far da han bare var seks måneder gammel, slik Enquist selv mistet sin: ”Min egen far dog när jag var sex månader gammal. Amputerad från mig, det oskyldiga barnet! Utan sorg och saknad! Jag menar, det är vad man säger” (BM, 2004:93). I alle de tre sistnevnte romanene er tapet av faren et tema som til stadighet tas opp. Den såre ironien i jeg-fortellerens ord, ”[u]tan sorg och saknad” (BM, 2004:93), tydeliggjøres i at denne hendelsen repeteres gang på gang i romanene. Ikke bare føler jeg-fortelleren sorg over aldri å ha fått lære å kjenne sin far, men det handler også om, som vi har sett tidligere i analysen, deres felles arv som forfattere. Farens brente notisblokk og gjenkjennelsen hos jeg-fortelleren i hans likfotografi er også element som blir gjentatt i alle tre romanene. Faren og hans død beskrives alltid med en sart og vemodig tone. At disse intertekstuelle episodene stadig dukker opp i Enquists romaner gjør at de, på tross av at de sjelden nevnes på mer enn et par sider for hver gang, blir meget tydelige for leseren. Deres viktighet i romanene og fortolkningen av dem gjøres klart ved at de blir gjentatt og gjentatt.

Jeg-fortellerens far er tømmerhogger, og dør fordi han får et tre over seg. Han etterlater seg både sønnen, altså jeg-fortelleren, men også sin hustru, jeg-fortellerens mor. På samme måte som med faren, gjentas og gjentas korte episoder som omhandler moren. I sentrum står hennes busstur hjem til det grønne huset, etter at mannen er død. Nesten ordrett beskrives, i roman etter roman, hvordan hun settes av ved høvleriet en kald marskveld:

De hade satt av henne vid spånhyveln; det var i mars, sent på kvällen och ännu djupsnö, och chauffören, det var Marklin, hade vänt sig bakåt i bussen och frågat om det inte var någon som kunde förbarma sig över henne. Men hon hade inte velat. Sedan hade hon gått upp genom snön, mot skogsbrynet./ Huset var mörkt./ Det oerhörda första steget in i den långa ensamheten: som det svindlande steget ut i ett ofantligt tomrum. (NÄ, 1985:133)

Episoden beskriver den tragiske, men også selvvalgte ensomhet som moren velger. Moren takker *nei* til omverdenens barmhjertighet, og takker dermed også nei, slik jeg leser henne, til agape, den ufortjente og uforklarlige kjærligheten. Morens ensomhet blir stående, særlig hvis vi leser den i forhold til *Nedstörtad ängel*, som både en motsetning til og en understrekning av den uoppløselige kjærligheten. Hennes kjærlighet har forsvunnet og hun trekker seg til ensomheten: ”Någon går upp mot huset i skogen, i djupsnö, trettio två år gammal, vacker, stillsam, förtvivlad och ännu inte så hård som kärlekens bottenlösa frånvaro kan göra en människa. Och framför ligger femtio sex år av ensamhet, som hon valde alldeles själv, i sin

dårskap” (BM, 2004:95).

Dersom vi setter morens tilstand i sammenheng med mannen som ble klemmt under et tre og skrev ”GULLE DIG MARIA JAG” (NÄ, 1985:36), ser vi at lesningen av denne episoden forskyves. I kapittelet om jeg-fortelleren peker jeg på at denne mannens halve beskjed er et uttrykk for den mangel på, og ambivalens til, ordet, som både faren og jeg-fortelleren også opplever. I *Kapten Nemos bibliotek* gis derimot scenen en annen tolkningsmulighet:

Som Eriksson i *Fahlmarksforsen* som fick tallen på sig och hade blivit fastklämd, och skrivit *Gulle dig Maria du ...* med frifingret. Mamma kanske frös ihop så där, fast hon inte hade ett frifinger ens, och ingen snö att skriva i, och ingen att skriva Gulle dig till ens. (KN, 1991:154, forf. kurs.)

Dersom man setter *Nedstörtad ängel* og *Kapten Nemos biblioteks* like, men samtidig ulike, scener mot hverandre, kan den leses slik at det viktigste ikke er om man har ord eller ikke i en eksistensiell situasjon. Enda viktigere er det å ha noen å skrive *til*. Eriksson klarer kanskje ikke å gjøre seg fullstendig bruk av sine ord, men han klarer i det minste å kommunisere noe viktig til omverdenen og, ikke minst, til den kjære Maria, ”gulle dig”. Morens ensomhet er så stor, fordi hun ikke har en frifinger, snø eller noen å skrive ”gulle dig” til engang.

Ved å peke på disse intertekstuelle trekkene i Enquists forfatterskap, trekkes linjer mellom det, og kanskje også ut til Enquists selvbiografi. Den største fortjenesten, etter mitt syn, er at disse koblingene forsterker scenene i *Nedstörtad ängel*. I romanen utgjør disse knapt mer enn en tre-fire sider, men man forstår, særlig etter at man kjenner dem igjen i andre romaner, at dette er viktige, viktige sider.

”3.45- oppvåkningen”: Ensomhet og befrielse – død og kjærlighet

Scenen jeg har valgt å kalle ”3.45-oppvåkningen”, er den scenen som åpner *Nedstörtad ängel*. Denne oppvåkningen finnes også, nesten ordrett gjengitt, i *Kapten Nemos bibliotek* og *Boken om Blanche och Marie*.²⁴ Nå har vi sett i avsnittet før dette, at Enquist gjengir setninger eller hele tekstblokker flere ganger i sitt forfatterskap, men jeg synes allikevel at denne oppvåkningen er spesiell. Dette fordi den ikke er knyttet til det grønne huset, men også fordi det er en usedvanlig vakker scene med et sterkt poetisk preg og lyrisk uttrykk. At det er et såpass langt stykke tekst som dukker opp i tre ulike romaner, med den nøyaktige tidfestingen 3.45, gjør den lett gjenkjennelig i den senere del av Enquists forfatterskap.

Oppvåkningen er slående lik i de tre romanene, men er samtidig tilpasset den romanen den hører hjemme i. Oppvåkningen er alltid knyttet til hovedpersonenes historie. I *Nedstörtad*

²⁴ Tekstutdraget fra de tre ”3.45-oppvåkningene” ligger vedlagt denne oppgave, som vedlegg 2.

ängel er det jeg-fortelleren og Pinon/Marias skjebne det dreier seg om. I *Kapten Nemos bibliotek* er oppvåkningen knyttet til jeg-fortelleren som barn, og hans forhold til den unge Eeva-Lisa, som dør en tragisk død etter å ha abortert et foster. I *Boken om Blanche och Marie* dreier scenen seg omkring Marie Curies tap av ektemannen Pierre, som dør når han blir overkjørt av en hestekjerre. Mens det i *Nedstörtad ängel* og *Kapten Nemos bibliotek* handler om å våkne fra en drøm, er Marie i *Boken om Blanche och Marie* i drømmen, som hun gjenforteller etter at hun våkner. For å vise likheten i de tre romanene, vil jeg sitere åpningssetningene fra de ulike oppvåkningene:

Vaknade 3.45, drömmen fortfarande alldeles levande. Strök ofrivilligt med fingret mot ansiktet, mot kindens hud./ Hade varit mycket nära svaret./ Gikk upp. (NÄ, 1985:7)

Vaknade 3.45, drömmen om de döda kattornas grotta fortfarande alldeles levande. Strök ofrivilligt fingret mot ansiktet, mot kindens hud./ Hade varit mycket nära svaret. (KN, 1991:38)

Marie hade vaknat klockan 3.45, skriver Blanche, morgonen efter Pierres död, och drömmen hade varit alldeles levande. Hon hade strukit med handen mot sitt ansikte, mot kindens hud, för att veta att hon var vaken: drömmen hade varit mycket verklig, och hon mycket nära svaret. (BM, 2004:71)

Felles for alle er at scenen handler om å miste noen man står nær, og at et kjærlighetsforhold dermed avsluttes ved døden. I forlengelsen av den uoppløselige kjærlighetstematikken jeg har pekt på i *Nedstörtad ängel*, minner scenen om det ekteskapelige løftet, ”til døden skiller dere ad”, og spørsmålet om det noen gang, selv i døden, er mulig å skilles fra hverandre.

Oppvåkningsscenen handler dessuten om å finne svar i sine drømmer. Alle hovedpersonene forsøker å forstå, og alle er nær, men når ikke fram til den klare innsikten.

I scenen vises en ambivalens i om døden er en befrielse eller om den er ensomhet. Spørsmålet gjelder kanskje spesielt for de som er igjen, og som har vært, på godt og vondt, knyttet til den som forsvinner. Ambivalensen i om døden innebærer frihet eller ensomhet, er spesielt tydelig i *Nedstörtad ängel* og *Boken om Blanche och Marie*:

Precis så måste det ha varit när Pinon dog. Som en fågel som lyfter och stiger och plötsligt är borta./ Fri. Eller ensam. (NÄ, 1985:8)

Så hade hon vaknat, och tänkt att så kanske det var när Pierre dog. Som en fågel som lyfter och stiger och plötsligt är borta./ Fri, hade hon tänkt, befriad. Sedan hade hon tänkt: ensam. (BM, 2004:72).

Det gis ingen klare svar på spørsmålet frihet/ensomhet, men det kan synes som om døden først og fremst gjør ensomheten tydeligere.

I alle tre scenene er fuglebildet viktig. Fuglene som letter fra havoverflaten blir

stående som et vakkert, fredfullt og stille dødsbilde. Som vi har sett i løpet av denne masteroppgaven representerer Enquists fugler ofte forløsning og innsikt, og er et positivt symbol på medmenneskelige forbindelser. I *Boken om Blanche och Marie* og *Kapten Nemos bibliotek* står dessuten denne våre skildringen av døden i sterk kontrast til den brutale måten de det handler om faktisk dør, altså en som blir knust under en vogn og en som blør i hjel etter å ha født. I *Kapten Nemos bibliotek* blir dette understreket når jeg-fortelleren sier: ”Så hade hon säkert dött. Inte som ljudet av sniglar när de krossas under mina fötter. Utan lätt, som när en fågel lyfter och stiger och plötsligt är borta” (KN, 1991:38).

Oppvåkningen foregår på grensen til de drømmene karakterene våkner fra, og scenen får et drømmeaktig og, bokstavelig talt, tåkete preg: ”Därute över sjön hängde en egendomlig morgondimma [...]” (NÄ, 1985:7). Spørsmålet man kan stille seg er: hvorfor våkner de nettopp kl 3.45? Tidspunktet betyr at oppvåkningen skjer i gryningen. Gryningen representerer grensen mellom natt og dag, lys og mørker, liv og død og innsikt og ikke-innsikt.

Personene selv føler også at de befinner seg på en ytterste grense, eller en ytterste strand. Tåken, stranden og det uendelige havet gir en følelse av dette: ”Jag kunde föreställa mig att jag befann mig på en yttersta strand, och framför mig ingenting./ En yttersta gräns. Och så fåglarna, inborrhade i sina drömmar” (NÄ, 1985:8 og KN, 1991:38). Tidspunktet speiler dermed at alle tre står på eksistensielt viktige steder i sine liv. De må forsøke å gjenopprette seg selv og verden, og akseptere sin skjebne etter at de har mistet noen de har stått nær.

Å lese oppvåkningsscenerne i de ulike romanene, gjør at man overfører eller legger til mening fra den ene til den andre. Koblingene og konnotasjonene det gir å lese på denne måten blir dermed utvidet, og som leser kan man føle en dypere forståelse. Leser man denne scenen i *Nedstörtad ängel* i sammenheng med den samme i *Kapten Nemos bibliotek*, åpnes det for eksempel for et håp om gjenforening, og/eller tilbakekomst mellom den som har blitt forlatt og den som har forlatt denne verden. Etter at jeg-fortelleren i *Kapten Nemos bibliotek* har skildret Eeva-Lisas død som en fugl som letter og flyr opp gjennom tåken, sier han: ”Och man alldeles säkert vet at den [fuglen] åter ska sjunka genom dimman, ner mot vattnet, och återvända, på något sätt, men helt säkert” (KN, 1991:38).

Jeg-fortelleren og forfatteren

To ganger i løpet av *Nedstörtad ängel* refererer Enquist til sin novellesamling *Berättelser från de inställda upprorens tid*, en gang relativt åpenlyst, og en gang mer skjult.

Den mest åpenlyse intertekstuelle koblingen gjelder novellesamlingen, som jeg-fortelleren sender med K for å gi til pojken, og Enquists egen novellesamling skrevet i 1974:

”En gång sände jag med ett par av mina egna böcker; [...] det var en novellsamling från början av 70-talet” (NÄ, 1985:91).

Novellen det refereres til heter, i *Berättelser från de inställda upprorens tid*, ”De trofasta själarnas oro”. Novellen handler om en mann ved navn Josef Bachmann som sitter fengslet for å ha skutt og forsøkt å drepe Rudi Dutschke, en av lederne innenfor den politiske venstresiden i Vest-Tyskland. Etter drapsforsøket får Bachmann først brev som støtter ham og det han har gjort, men etter en tid stilner støtten og kaoset rundt ham, og i stedet begynner Dutschkes tilhengere, ja, Dutschke selv, å sende ham brev. I brevene fritar de Bachmann for skyld og plasserer hans ”uvitenhet” som førte til skuddene, inn i en større politisk sammenheng. De fratar ham på mange måter ansvaret for det han har gjort, og dermed også meningen i hans handlinger. Slik jeg leser novellen, er det når Bachmann begynner å tvile på sin egen posisjon og meningen med det han har gjort, at hans handlinger mister sin høyere intensjon og at hans offer dermed har blitt forgjeves. Etter dette starter Bachmanns utallige selvmordsforsøk. Seks ganger mislykkes han og blir reddet, før han endelig lykkes den syvende gangen.

Novellens siste linjer, der den døde Bachman skildres, er helt korrekt gjengitt i *Nedstörtad ängel*, og er også den passasjen som pojken fortvilet har streket under. Dette siste avsnittet gir ham løsningen på hvordan han selv skal få hvile i døden.

Likhetene mellom pojken og Bachmann ligger ikke bare i deres mange forsøk på å begå selvmord, og den stahet som må til for å kunne kvele seg selv med en plastikkpose. Bachmann og pojken sitter også begge innestengt, en i fengsel og en på et sinnssykehus, for de alvorlige forbrytelsene drapsforsøk og drap. Noe av det mest interessante, slik jeg leser disse to karakterene, er deres mangel på mening i de gjerningene de har utført. Bachmanns forbrytelse hadde en tydelig mening til å begynne med, men denne blir vanskeligere og vanskeligere for ham å gripe, og hans liv blir dermed meningsløst. Pojkens drap er meningsløse i seg selv, men pojken hevder at han ikke har kunnet la være, at han har blitt styrt av høyere makter.

Den andre, og mer indirekte intertekstuelle referansen til Enquists *Berättelser* gjelder Helen Portitz barnebarn, Katherine. Jeg-fortelleren kommer i kontakt med mrs. Portitz, som er en av hovedkildene hans i beretningen om Pinon, via hennes barnebarn som han kjente fra før: ”Jag kände en gång hennes dotterdotter, Katherine, som gav mig en poster föreställande två nyckelpigor, samt en dikt till den” (NÄ, 1985:26). I *Berättelser* møter vi den unge studinen Katherine Nancy Ann Portitz i novellen ”Ur nyckelpigornas liv”. Også hun er en bekjent av novellens jeg-forteller. I studentleiligheten har Katherine posteren med marihønene og det

tilhørende diktet hengende. Bildet forestiller to mariehøner der hannen, hengende på en grein, prøver å krype opp på hunnens rygg for å pare seg:

Bilden var lustig, och i ena hörnet av plakatet var tryckt en vers, ett litet poem. Den löd: ”Jag gör mina saker, och du gör dina./ Jag finns inte i denna värld för att leva upp till dina förväntningar./ Du finns här inte för att leva upp till mina./ Du är du. Och jag är jag./ Och om vi av en slump finner varandra/ är det bra./ Om inte: så kan det inte hjälpas.” (*Berättelser*, 1974:88)

Det påpekes i novellen at posteren er søt og morsom, men lest i lys av novellens tematikk blir bildet og diktets ”lustighet” til mørk ironi. Novellen handler om menneskelig ensomhet og om den pris individualismen har. I novellen identifiserer Katherine seg mer med mariehønenes atskillende skall enn deres nonchalante individualisme. Skallet er en forutsetning for å elske: ”Nyckelpigornas skal en förutsättning för deras sätt att älska” (*Berättelser*, 1974:89).

Dette intertekstuelle elementet er, som sagt, ikke det mest åpenlyse i *Nedstörtad ängel*, men en desto mer spennende ledetråd å følge. Novellens poster, som i romanen er i jeg-fortellerens eie, både understreker og utvider *Nedstörtad ängels* tematikk om den vanskelige kjærligheten og medmenneskelige forhold. I novellen blir det beskyttende, men samtidig avskjærende skallet, det som hindrer mennesket i å elske.

At forfatteren Per Olov Enquist i sin roman *Nedstörtad ängel*, via en jeg-forteller, peker direkte tilbake til sitt eget forfatterskap gjør at forbindelsen mellom jeg-fortelleren og Enquist selv blir fristende å trekke. Jeg mener naturligvis ikke å påstå at jeg-fortelleren er Per Olov Enquist, men ved å bruke sine egne tekster på denne måten både skjuler og viser han seg samtidig, og den gjennomgående ambivalensen han skaper for leseren, blir tydelig også på dette planet.

En kobling som ligger litt på siden av den intertekstualitet jeg her har snakket om, men som allikevel er spennende å trekke fram i denne forbindelse, dreier seg om den påståtte biografien som John Shideler har skrevet om monsteret Pinon, ”A Monster’s Life”, fra 1934 (som forøvrig er Enquists fødselsår). Da *Nedstörtad ängel* i 1985 ble omtalt i anmeldelser, trodde flere, antagelig i lys av Enquists ry som dokumentarist, at dette var en bok som virkelig fantes. Det gjør den ikke, og, som Bredsdorff sier: ”den dokumentariske illusion er nu helt demonstrativt illusion” (Bredsdorff, 1991:177). I stedet antyder Bredsdorff at biografien ikke er skrevet av John, men av Ross Shideler, og at tittelen på denne boken ikke er så monstrøs, i det den lyder: *Per Olov Enquist. A critical study* (Bredsdorff, 1991:177). Ekselius nevner også sammenkobling Enquist antyder mellom seg og monstrene i *Nedstörtad ängel*: ”Därmed ger texten anvisning om en tänkbar läsart: romanen om ett monsters liv handlar om det som anges i titeln på Shideler’s bok: författaren Per Olov Enquist” (Ekselius, 1996:241-42).

I et e-postintervju jeg gjorde med Enquist ("E-post II") forsterkes denne koblingen i og med hans egen uttalelse. Jeg stilte der et spørsmål som dreide seg om blandingen av fiksjon og fakta i hans forfatterskap, og som eksempel trakk jeg fram det faktum at Pinon har eksistert, mot fiksjonen om biografien som er skrevet om hans liv. Jeg spurte om Enquist bevisst leker med leseren ved å blande disse. Svaret er spennende å anvende i denne sammenhengen: "Jamen boken om Monstret [sic] är ju den akademiska avhandling som amerikanen Ross Shideler utgav, med titeln Per Olov Enquist, a critical study [sic]. Men f.ö.leker jag inte. Jag fyller ut historiens svarta hål, för att leta reda på vad som hänt." ("E-post II", 30. januar 2006).

Intertekstualitet – effekten?

At Enquists roman har så mange og tydelige intertekstuelle trekk, mener jeg gjør at lesningen av romanen nærmest *må* bli påvirket. Effekten av å analysere de intertekstuelle grepene gjør at man åpner for å se koblingene og sammenhengene i Enquists forfatterskap. Enquists "gjenbruk" av litterære element skaper en helt spesiell tetthet, gjenkjennelse og forutsigbarhet i tekstene. I *Nedstörtad ängel* kommuniserer Enquist nærmest et helt forfatterskap, både bakover og forover, og stiller dette til leserens disposisjon.

Per Olov Enquists nært sammensatte arbeider, og de uendelig mange trådene som knytter dem sammen, er nok en av grunnene til at mange litterære avhandlinger og analyser om ham, like gjerne tar for seg hele hans forfatterskap, som enkelte verk. Thomas Bredsdorff, som er en av de som har studert Enquist under ett og sett hans forfatterskap som utviklingen av et eget språk, sier: "Jo lengere man lever med disse bøger, jo mere opleves de som et eget sprog der tager form – i stadig vækst og forandring" (Bredsdorff, 1991:207). På denne måten oppfatter jeg effekten av intertekstualiteten som et eget slags "språk" som vokser frem, sakte men sikkert. Om svarene i Enquists forfatterskap lettere lar seg oppdage, er jeg ikke sikker på, men at man ved å lese flere verk av Enquist får flere bilder man kan sette sammen og betrakte, er sikkert. Og da kanskje man, plutselig, oppdager sammenhenger og sannheter som man ellers ikke ville ha gjort.

3.3.4 Avslutning: forfatter – tekst – leser

I dette kapitlet har jeg gjort rede for sammenhengen og kommunikasjonsforholdet forfatter – tekst – leser, blant annet ved å peke på de ulike roller som *må* realiseres i denne kommunikasjons handlingen. Utredningen har vært gjort i tråd med Anders Tyrbergs tanker om at den litterære teksten har sin forutsetning i forfatteren og leserens *samskapende*

kommunikasjon, på samme måte som et jeg bare kan bli fullstendig i møtet med andres komplementerende fortellinger. Sammenkoblingen til Bakhtins tanker og teorier er også tydelige. Det er bare ”tilsammans” vi kan ”lösa uppgiften” (NÄ, 1985:142).

For å kunne kommunisere på best mulig måte, ut i fra de ulike forutsetninger forfatter og leser har, bør den felles teksten utvides i størst mulig grad. Mellom forfatteren og leseren, befinner seg derfor den litterære fortolkere, eller interpreten, som ved sine analyser og utlegninger kan hjelpe leseren til å ta sitt ansvar i leseakten:

Framför allt interpreten och litteraturpedagogen måste dessutom ta ansvar för tilltalet, uttyda och utlägga det så att den privata läsaren därefter med utläggningens hjälp kan inta en ansvarig position *inför* det, svara *på* det och i sista hand ta ställning *till* det i egen livssituation. (Tyrberg, 2002:30, forf. kurs.)

Ved å ta for meg ulike innganger til *Nedstörtad ängel* håper jeg å ha utvidet og utdypet noen av de tolkningsmuligheter og lesninger romanen kan ha.

Mitt mål med dette kapittelet var å se på språk og kommunikasjon på et helt spesielt nivå i *Nedstörtad ängel*, nemlig den mellom forfatter og leser. Tidligere i analysen har bønner, ”[a]ndas fram mitt ansikte”, stått som relevant i forhold til både jeg-fortelleren og de øvrige karakterene. Hva om man så tok for seg dette utsagnet i forbindelse med tanken om at en forfatters tekst er et anrop, en bønn, og en lesers oppgave er å være en ansvarlig andre, en som forstår. Et spennende spørsmål blir da om ”andas fram mitt ansikte” kan leses som en bønn fra forfatteren, Enquist, til leseren. Som jeg viser i kapittel 3.3.4, har Enquist selv sagt at han er monsteret i *Nedstörtad ängel*, ved å si at biografien om monsteret er Ross Shidellers avhandling om ham (Enquist). Kan parallellen dermed trekkes mellom *John Shideler* som klatrer ned i grotten til Pinon og *ser* ham, kamerakulen i gastrokopsenen som senkes ned i jeg-fortelleren og gir selvinnsikt og *Ross Shideler* som *ser*, i sine analyser, Per Olov Enquist? Og hvorfor sammenligner Enquist seg med monsteret? Spørsmålene er pirrende, og naturligvis fullstendig umulige å svare på. De er antageligvis ikke engang spesielt relevante for vår lesning av *Nedstörtad ängel*, som er en roman som absolutt står på egne bein, uten slike spekulasjoner. Jeg lar allikevel spørsmålene stå, ubesvarte, som det siste eksempelet på den enquistske ubestemmelighet og ambivalens, som gjør ham så spennende å lese.

4. ”Så var det; [...] det var hela historien” – avslutning

4.1 Oppsummering

I denne masteroppgaven har jeg gjort en lesning av Per Olov Enquists roman *Nedstörtad ängel* med fokus på språk og kommunikasjon. Utgangspunktet for denne problemstillingen har vært min fascinasjon av måten språk og kommunikasjon gestaltes og understreker tematikken i romanen. Romanen gir uttrykk for et ambivalent forhold til språket og det å kunne kommunisere. Mange av romanens karakterer enten kan, eller vil ikke kommunisere. I stedet synger de ordløst eller lar være å snakke. Den kommunikasjonen som foregår er ofte skriftlig, og like ofte uforståelig. Samtidig bruker jeg-fortelleren språket og historiene om de andre karakterene i en reise for å forstå seg selv og skape sin egen identitet. Mitt hovedkapittel, kapittel 3, har vært delt i tre deler, der jeg har undersøkt språk og kommunikasjon på ulike nivå i teksten. Dette kommer jeg tilbake til i oppsummeringen av kapittelet.

Jeg har arbeidet ut ifra en vid forståelse av språk og kommunikasjon. Språkbegrepet har favnet både det talte og det skrevne, i tillegg til ikke-lydlig og ikke-verbalt språk. Kommunikasjonsbegrepet har blant annet innebåret menneskers forsøk på å gjøre seg forstått og å bli forstått. Jeg har gjort min lesning ut fra tanken om at det å ha et språk og det å kunne kommunisere er en nødvendighet for menneskene, fordi dette utgjør grunnlaget for å kunne skape sin egen identitet i verden og finne sin plass i samfunnet. Et av mine grunnsyn har vært at et menneske blir til et menneske, et individ, i fellesskap med andre. For å bli seg selv, trenger man andre. Den viktigste bindelenken vi har til hverandre, er vår evne til å kommunisere. I språket og kommunikasjonen ligger muligheten for å bygge mellommenneskelige broer. Dette er allikevel ingen enkel oppgave, for hva om man ikke har noe språk man kan bringe ut i verden, som Maria, eller hva om man ikke engang klarer å sette ord på de tanker og opplevelser man har vært igjennom, som jeg-fortelleren selv.

I mitt innledningskapittel presenterte jeg mitt prosjekt og mine forutsetninger for oppgaven, samt *Nedstörtad ängel* og Per Olov Enquists øvrige forfatterskap. Jeg gjorde også rede for den sekundärlitteratur jeg ville støtte meg på, samt mine teoretiske utgangspunkter for oppgaven. Mine mest sentrale teoretiske refleksjoner har jeg hentet fra Mikhail Bakhtin, og hans begrep *otherness*, *dialogism* og *answerability*. Bakhtins poeng om at alle mennesker befinner seg i et jeg – du-forhold, der man er avhengige av hverandre for å skape seg selv og sin virkelighet har vært viktig. Å se og å bli sett står også sentralt. Bakhtin påpeker at fordi vi har *synsoverskudd* i forhold til hverandre, er vi alle både avhengig av og ansvarlige for å skape hverandre. Vårt synsoverskudd kan vi formidle via dialogen, som jeg også forstår som

språk og kommunikasjon, og som er brobyggeren mellom menneskene.

I kapittel 2 ga jeg en generell analyse av *Nedstörtad ängel* der jeg pekte på oppbygning av romanen og dens skrivemåte. Dessuten ga jeg en kort presentasjon av romanens karakterer, samt dens symbolikk og tematikk. Formålet med kapittelet var å danne et bedre grunnlag for, og en videre forståelse av analysene i kapittel 3.

Kapittel 3, som jeg kaller oppgavens hovedkapittel, tar for seg romanens språk og kommunikasjon på tre ulike nivå. Aller først gjør jeg en undersøkelse av romanens karakterer, Pinon, Maria, pojken, K, hans hustru og Ruth Berlau i kapittel 3.1. Avsnittet om Maria og Pinon tar spesielt for seg Maria, som er uten stemme og uten et språk hun kan formidle til omverdenen. Jeg forsøker her å vise hvordan hun blir til et individ etter at hun blir sett, hørt og til sist får en egen ordløs ”stemme”. I avsnittet om pojken, K og hans hustru står særlig pojkens bønnelignende kommunikasjonsforsøk i sentrum for undersøkelsen. I tillegg gjør jeg rede for de ulike og uvanlige kjærlighetskonstellasjonene som oppstår mellom de tre. Agapebegrepet, den uforståelige og ufortjente kjærligheten, spiller også en viktig rolle, i det at pojken er en av de ordløse som også tilgir ordløst, og dermed tydeliggjør agapekjærligheten. Den siste delen i kapittelet omhandler Ruth Berlau og hennes desperate forsøk på å bli sett og oppnå dialogisk kommunikasjon.

I kapittel 3.2 flytter jeg fokuset på språk og kommunikasjon i teksten, i det jeg tar for meg jeg-fortelleren og hans forhold til og bruk av språket. Jeg-fortelleren er den i romanen som har et språk og som kommuniserer sine historier til leseren. Samtidig er han i en tilstand der ord har mistet sin evne til å danne betydninger og sammenheng. Jeg-fortelleren befinner seg i en søken etter å forstå og rekonstruere sin egen identitet. Han forteller om flere episoder der han nesten har sett seg selv, som i likfotografiet av faren eller gastrokopikameraet. Slik mitt fokus på at et menneske ikke kan bli seg selv alene men trenger andres utfyllende blikk, har jeg lest historiene han forteller som et bakhtinsk ”du”, som til sist er med på å forløse jeg-fortelleren. Det er i jeg-fortellerens drømmer romanens øvrige karakterer kan samles, på tross av tid og sted, og det er også i drømmene jeg-fortelleren til sist får sin forløsning.

Kapittel 3.3, som er den siste delen i kapittelet, løfter språk og kommunikasjon til et enda høyere nivå og ser på sammenhengen mellom forfatter – tekst – leser. I dette kapittelet redegjør jeg først for Anders Tyrbergs tanker og teorier i hans innledende kapittel i *Anrop och ansvar*. Et av hovedpoengene hans, som jeg gjør nytte av, er at forholdet mellom en leser og en forfatter er et kommunikativt forhold, der forfatteren med sin tekst, anroper en ansvarlig annen, en leser, som blir medskapende til denne teksten. For at en mest mulig felles tekst skal kunne bli til, trenger dette forholdet i tillegg en litterær interpret, som ved sine analyser og

utlegninger, kan gjøre leseren i bedre stand til å utføre sin ansvarlige lesehandling. I dette forholdet mellom forfatter og leser kan dessuten forfatteren legge ned visse premisser for hvordan han ønsker at leseren skal lese. To slike premisser er å finne i paratekstuelle og intertekstuelle elementer i teksten. I dette kapitlet gjør jeg derfor rede for paratekstuelle grep, ved å analysere *Nedstörtad ängels* omslagsillustrasjon og dens undertittel, *En kärleksroman*. I avsnittet om det gjennomgående intertekstuelle trekket i romanen, og Enquists forfatterskap for øvrig, viser jeg tre ulike eksempler på hans intertekstualitet. Jeg mener at de intertekstuelle elementene kan tydeliggjøre og utvide tolkningsmulighetene i *Nedstörtad ängel*, samtidig som jeg leser dem som en måte Enquist kommuniserer store deler av sitt forfatterskap på.

4.2 Avsluttende kommentarer

Å jobbe med *Nedstörtad ängel* ut fra det fokuset jeg har hatt i denne oppgaven, har vært både spennende og krevende. Ambivalensen i romanen finnes, som jeg flere ganger i løpet av analysen har pekt på, på alle nivå i teksten. *Nedstörtad ängel* er en roman som hele tiden stiller flere spørsmål enn den gir svar, og som av og til også skjuler selve spørsmålene. Dette gjør at man i sitt arbeid stadig må søke å se nye sammenhenger og meninger. Et av hovedprinsippene mine har jeg funnet i romanens utsagn om at det meste: "[...] måtte betraktas med vaksamhet, tills, plötsligt" (NÄ, 1985:42).

Det har vært utfordrende å plassere rett element på rett plass. Tettheten både i teksten og forfatterskapet har vært noe av årsaken til dette. Hos Enquist henger det aller meste sammen, og mye står i fare for å miste en del av sin betydning dersom det blir tatt ut av sammenheng og plassert for seg selv. Jeg har gjennom hele oppgaven forsøkt å trekke tråder både innad i romanen, og utenfor den, for på denne måten å kunne si noe om *Nedstörtad ängel* som det egne verket det er, men også sette det innenfor visse rammer. Samtidig krever analyser og definisjoner at man setter grenser og gjør noe klart på bekostning av noe annet.

Å lese *Nedstörtad ängel* med et spesielt fokus på forbindelsene som kan trekkes til Mikhail Bakhtins tanker og teorier, har vært meget spennende og har utvidet min tolkningshorisont betraktelig. Etter hvert som jeg begynte å trekke Bakhtins teorier over på romanteksten, åpnet stadig nye sammenkoblinger seg mellom den og mitt analytiske utgangspunkt for lesningen av *Nedstörtad ängel*. Jeg håper å ha klart å formidle noe av dette i denne masteroppgaven.

Jeg har hatt stor glede av å arbeide med Per Olov Enquists forfatterskap og hans tekster, og slutter meg helt til Bredsdorffs kommentar om at dess lenger man lever med

Enquists bøker, dess mer oppleves det som at et eget språk tar form (Bredsdorff, 1991:207).

I innledningen til denne masteroppgaven påstår jeg at jeg ikke er redd for å gjøre en analyse av en av mine favorittromaner, men at jeg i stedet håper å finne ut mer av hva det er som gjør *Nedstörtad ängel* så ”magisk”. Når jeg, ved avslutningen av mitt prosjekt, ser tilbake på denne påstanden, kan jeg spørre meg selv om mitt forhold til romanen og dens ”magi” nå. Har jeg funnet ut hva som gjør *Nedstörtad ängel* så magisk, eller har den kanskje mistet sin magi?

I den enquistske ambivalensens navn må jeg svare både ja og nei på dette. Jeg har i mine analyser oppdaget mange sider og fortolkningsmuligheter ved *Nedstörtad ängel* som jeg ellers aldri ville ha sett. Samtidig har den umiddelbare, identifikatoriske leseakten måttet vike plass for fortolkeren i meg. *Nedstörtad ängels* mange magiske dører har på den måten *både* åpnet *og* lukket seg i løpet av mitt arbeid.

Litteraturliste

- AB Pressurklipp. ”Nedstörtad ängel’ av Per Olov Enquist”. Komplet utskrift fra tv-programmet ”Framåt natten” sendt 19. november 1985 STV 2. AB Pressurklipp. (utskrevet 21. november 1985).
- Askaner, Sune. ”P O Enquists nya: Kärlek som tydliggör”. Avisanmeldelse i *Östersunds-Posten*. 19. august 1985.
- Bachtin, Michail. *Författaren och hjälten i den estetiska verksamheten*. Overs. Kajsa Öberg Lindsten. Gråbo: Anthropos, 2000.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky’s poetics*. Overs. Caryl Emerson. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1999.
- ”Behemoth”. Oppdatert 3. mai 2006. Wikipedia. Dato for tilgang 6. desember 2005.
<<http://en.wikipedia.org/wiki/Behemoth>>
- Bibelen*. 2. utg. Oslo: Det norske bibelselskap, 1985.
- Bredsdorff, Thomas. *De sorte huller: Om tilblivelsen af et sprog i P.O. Enquists forfatterskab*. København: Gyldendal, 1991.
- Børtnes, Jostein. ”Bakhtin, dialogen og den andre”. *Dialog, samspel og læring*. Red. Olga Dysthe. Oslo: Abstrakt forlag, 2001.
- Comay, Joan. *Hvem er hvem i Det Gamle Testamentet*. Overs. Eve-Marie Lund, Oslo: Kolibri Forlag, 1996.
- Dietrichson, Susanne. *Tap – taushet – tekst: En lesning av Per Olov Enquists roman Kapten Nemos bibliotek*. Hovedoppgave. Oslo: Universitetet i Oslo, 2000.
- Dysthe, Olga. ”Sosiokulturelle teoriperspektiv på kunnskap og læring”. *Dialog, samspel og læring*. Red. Olga Dysthe. Oslo: Abstrakt forlag, 2001.
- Ekselius, Eva. *Andas fram mitt ansikte: Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist*. Stockholm/ Stehag: Symposion, 1996.

- Emerson, Caryl. *The first hundred years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Enander, Crister. *Relief: Författarporträtt av Crister Enander*. Stockholm: Legus, 1995.
- Enquist, Per Olov. *Sekonden*. Stockholm: Norstedts, 1971.
- . *Berättelser från de inställda upprorens tid*. Stockholm: Norstedts, 1974.
- . *Musikanternas uttåg*. Stockholm: Norstedts, 1978.
- . *Nedstörtad ängel: En kärleksroman*. Stockholm: Norstedts, 1985.
- . *Kapten Nemos bibliotek*. Stockholm: Pan Norstedts, 1991.
- . *Nedstörtad ängel*. Stockholm: Pan Norstedts, 1991.
- . *Kartritarna*. Stockholm: Norstedts, 1992.
- . *Boken om Blanche och Marie*. Stockholm: Månocket, utgitt etter overenskommelse med Norstedts forlag, 2004.
- . *Nedstörtad ängel*. Stockholm: En bok för alla, 2005.
- ”E-post I, Per Olov Enquist”. I masteroppgaveforfatterens eie, fremvises hvis ønskelig.
Mottatt 3. november 2005.
- ”E-post II, Per Olov Enquist”. I masteroppgaveforfatterens eie, fremvises hvis ønskelig.
Mottatt 30. januar 2006.
- Freud, Sigmund. *Drømmetydning*. Overs. Trond Winje. Oslo: Bokklubben Dagens Bøker, 1999.
- Genette, Gérard. *Palimpsests*. Overs. Channa Newman og Claude Doubinsky.
Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1997.
- . *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Overs. Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

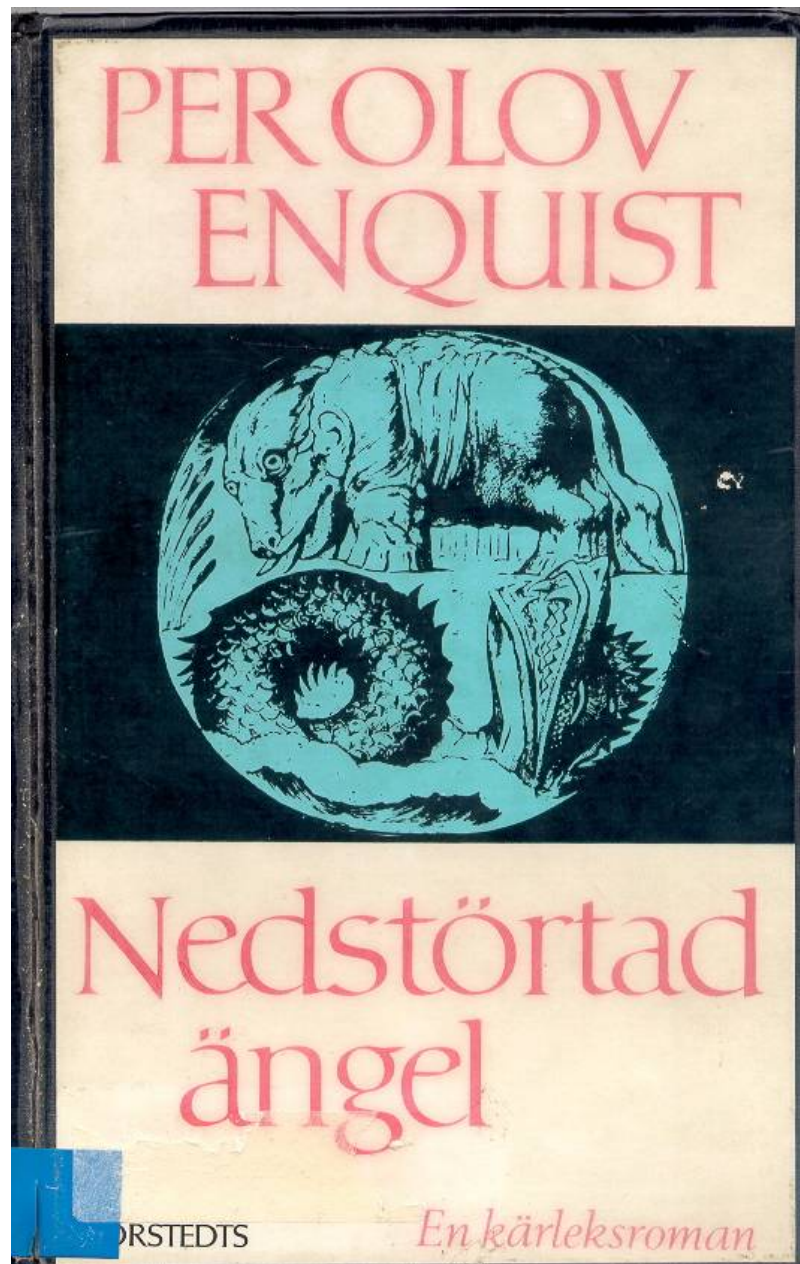
- Granerud, Svein, Asbjørn Kvalbein og Egil Sjaastad, red. *Lundes bibelleksikon*. Oslo: Lunde forlag, 1996.
- Heltberg, Bettina. ”Kærligheden som en nødvendighed. P.O. Enquists refleksjoner fra kærlighedens grænseland”. Avisanmeldelse i *Politiken*. 18. august 1985.
- Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London/ New York: Routledge, 1990.
- Haavardsholm, Espen. ”Det hemmelighetsfulle hos Enquist”. *Forfatteren* nr. 1 (2002): 26-31.
- Iglund, Mari-Ann og Olga Dysthe. ”Mikhail Bakhtin og sosiokulturell teori”. *Dialog, samspel og læring*. Red. Olga Dysthe. Oslo: Abstrakt forlag, 2001.
- Kittang, Atle. *Sigmund Freud*. Oslo: Gyldendal, 1997.
- Linell, Per. *Människans språk: En orientering om språk, tänkande och kommunikation*. Malmö: Gleerups, 1982.
- Litteraturvitenskapelig leksikon*, Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg, Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999.
- Lundquist, Åke. ”Att vila i fostervattnet, att se mekaniken”. *Från sextital til åttital: Färdvägar i svensk prosa*. Stockholm: Alba, 1981.
- Nerman, Bengt. *Människan som språk: Essäer 1963-69*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1970.
- Norsk ordbok*. Red. Tor Guttu. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1998.
- Nygren, Anders. *Eros och agape*. Stockholm: Verbum, 1966.
- Opsahl, Toril og Jonas Bakken. ”Identitet som montasje i Per Olov Enquists *Nedstörtad ängel*”. *Bøyggen* årg. 13, nr. 1 (2001): 16-19.
- Porter, J.R. *Illustrert nøkkel til Bibelen*. Overs. Finn B. Larsen. Oslo: Grøndahl Dreyer, 1996.
- Prinos, Anne Merethe Kjellsvik. ”Men vad vore vi, om vi inte försökte?’ Om forfatterskapet til Per Olov Enquist”. *Forfatterhefte: Per Olov Enquist*. Oslo: Biblioteksentralen, 2005.

- Rommetveit, Ragnar. *Språk, tanke og kommunikasjon: Ei innføring i språkpsykologi og psykolingvistikk*. 8. opplag. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2003.
- Shideler, Ross. *Per Olov Enquist: A critical study*. Westport Connecticut: Greenwood Press, 1984.
- Stokstad, Live. "Per Olov Enquists roman Nedstörtad ängel. En analyse". *Norskraft* nr. 84 (1994): 95-111.
- Sutherland, G. "Sailing". *Pop, rock, schlager och visa. 115 melodier. Del 3*. Red. Maud Schultz. Stockholm: Reuter & Reuter Förlags AB, 1993.
- Thurah, Thomas. *Så hvad er et menneske? Tre kapitler om P.O. Enquist, Peer Hultberg og Jan Kjærstad*. København: Samleren, 2002.
- Tyrberg, Anders. "Ingångar – kommunikation som gåva och förpliktelse". *Anrop och ansvar: Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren*. Stockholm: Carlssons, 2002.
- . "Att berätta, att läsa, att återupprätta. Ideologi och teologi i Per Olov Enquists *Lewis resa*". *Litteraturen og det hellige: urtekst – intertekst – kontekst*. Red. Ole Davidsen m.fl. Aarhus: Aarhus universitetsforlag, 2005.
- Weyler, Svante. "Intervju med PO Enquist". Oppdatert-/ copyrightdato ikke angitt (Intervjuet ble foretatt i august 2002). Norstedts. Dato for tilgang 11. april 2006.
<<http://www.panorstedt.se/templates/Norstedts/Page.aspx?id=28841>>
- Wright, Andrew. *Blake's Job: A commentary*. London: Oxford University Press, 1972.
- Ziener, Øystein S. "'...om man inte försökte...' Per Olov Enquist: *Kapten Nemos bibliotek*", *Vinduet* årg. 46, nr. 1 (1992): 66-74.

Vedlegg

Vedlegg 1

Nedstörtad ängel (1985) – Omslagsillustrasjonen



Vedlegg 2

”3.45-oppvåkningen”

Utdrag fra *Nedstörtad ängel*:

Vaknade 3.45, drömmen fortfarande alldeles levande. Strök ofrivilligt med fingret mot ansiktet, mot kindens hud./ Hadde varit mycket nära svaret./ Gikk opp./ Därute över sjön hängde en egendomlig morgondimma, mörkret hade lyft men där fanns ännu kvar ett svävande grått täcke, inte vitt, men med ett slags mörkrets återsken; det svävade kanske tio meter över vattenytan som var absolut blank och stilla, som kvicksilver. Fåglarna sov, inborrade i sig själva och sina drömmar. Var det så at fåglar kunde drömma? Dimman var så låg att den bare lämnade vatten och fåglar kvar att se, ingen bortre strand, bara en bred svart orörlig vattenyta, et oändligt hav. Jeg kunde föreställa mig at jag befann mig på en yttersta strand, och framför mig ingenting./ En yttersta gräns. Och så fåglarna, inborrade i sina drömmar./ Plötsligt en rörelse; en fågel som lyfte. Jag kunde inte höra ett ljud, såg bara hur den piskade med vingspetsarna mot ytan, kom fri, lyfte snett uppåt: och det skedde plötsligt, och så lätt, så tyngdlöst. Jag såg hur den lyfte och steg og steg opp mot dimmans grå tak och försvann. Och inte ett enda ljud hade jag hört./ Jag stod alldeles stilla och väntade, men ingenting mer, absolut ingenting. Precis så måste det ha varit när Pinon dog. Som en fågel som lyfter och stiger och plötsligt är borta./ Fri. Eller ensam. Hur lång tid är åtta minuter? Han hadde lämnet Maria efter sig, och i åtta minuter hadde hon varit ensam. (NÅ, 1985:7-8)

Utdrag fra *Kapten Nemos bibliotek*:

Vaknade 3.45, drömmen om de döda kattornas grotta fortfarande alldeles levande. Strök ofrivilligt fingret mot ansiktet, mot kindens hud./ Hade varit mycket nära svaret./ Därute över vattnet hängde en egendomlig morgondimma: mörkret hadde lyft, men kvar fanns ännu ett svävande grått täcke, inte vitt, utan med ett slags mörkrets återsken; det svävade kanske tio meter över vattenytan som var absolut blank og stilla, som kvicksilver. Fåglarna sov, inborrade i sina drömmar. Jag kunde föreställa mig att jag befann mig på en yttersta strand, og framför mig ingenting./ En yttersta gräns. Och så fåglarna, inborrade i sina drömmar./ Plötsligt en rörelse: en fågel som lyfte. Jag kunde inte höra ett ljud, såg bara hur den piskade med vingspetsarna mot ytan, kom fri, lyfte snett uppåt: og det skedde plötsligt, og så lätt, så tyngdlöst. Jag såg hur den lyfte og steg opp mot dimmans grå tak, og försvann. Och inte ett ljud hadde jag hört./ Så hadde hon sikkert døtt. Inte som ljudet av sniglar nær de krossas under mina fötter. Utan lätt, som nær en fågel lyfter og stiger og plötsligt är borta. Och man alldeles sikkert vet at den åter ska sjunka genom dimman, ner mot vattnet, og återvända, på något sätt, men helt sikkert. (KN, 1991:38)

Utdrag fra *Boken om Blanche og Marie*:

Marie hadde vaknet klokken 3.45, skriver Blanche, morgonen efter Pierres død, og drömmen hadde varit alldeles levande. Hon hadde strukit med handen mot sitt ansikte, mot kindens hud, för att veta att hon var vaken: drömmen hadde varit mycket verklig, og hon mycket nær svaret. Hon hadde stått intill en sjö, vid stranden. Det var inte havet, inte Saint-Malo, utan en insjö, kanskje i Polen, en sjö i nærheten av Zakopane./ Därute över sjön hadde en egendomlig morgondimma hængt kvar, mörkret hadde lyft men där fanns ännu ett svävande grått täcke, med ett slags mörkrets återsken; det svävade kanske tio meter över vattenytan som var absolut stilla og blank, som kvicksilver. Där fanns

Forts. vedlegg 2

fåglar. De sov, inborrade i sig själva och sina drömmar. Hon hade tänkt: är det så att fåglar kan drömma? Dimman hängde så lågt att den bare lämnade vatten och fåglar kvar att se. Ingen bortre strand, bara en bred orörlig vattenyta. Ett oändligt hav kanske, fast hon var inte säker./ Marie föreställde sig då att hon befann sig på en yttersta strand, och framför henne ingenting./ En yttersta gräns. Och så fåglarna, inborrade i sina drömmar./ Plötsligt en rörelse, en fågel som lyfte. Hon hörde inte ett enda ljud, såg bara hur den piskade med vingspetsarna mot ytan, kom fri, lyfte snett uppåt: det skede plötsligt, men lätt, nästan tyngdlöst Hon så hur den lyfte och steg upp mot dimmans grå tak, och försvann./ Inte ett ljud hade hon hört./ Hon hade stått stilla på stranden och väntat att drömmen skulle fortsätta, att en lösning skulle bli synlig, men ingenting hände. Så hade hon vaknat, och tänkt att så kanske det var när Pierre dog. Som en fågel som lyfter och stiger och plötsligt är borta./ Fri, hade hon tänkt, befriad. Sedan hade hon tänkt: ensam./ Hon hade stirrat i taket. Ingen skönhet alls, ingen frihet, hon hade erinrat sig av Pierre var död, och känt den vanliga förtvivlan och sorgen välla in genom gryningen. Drömmen hade tunnats ut. Plötslig var hon osäker./ Kanske handlade inte drömmen om Pierre, utan om henne själv. (BM, 2004:71-72)