

Å plutselig se seg selv

Monstre og monstrøsitet i
Per Olov Enquists *Nedstörtad ängel*



Av Linn Helen Kornerud

Studentnummer: 159871

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen

Høst 2010

Abstract

In my reading of Per Olov Enquist's novel *Downfall*, I have explored the role of the monster and the monstrous. The novel is said to investigate «what a human being is»; and to do so uses monsters. By examining the monstrous and grotesque, in categories as boundaries, and the gaze, this paper seeks to show how the linguistic images of Enquist never can reach a fixed point, and are never finished. The novel constructs an emptiness around which it evolves and is constantly pointing towards something outside the limits of language. In the world of Enquist, to truly see oneself is to recognize the grotesque which is only available to us in brief moments through art. I explore the use of dream as a method for truth as contrary to science in *Downfall*, and the use of a montage-technique as a monstrous form.

Først en takk til Omar Aarag som introduserte meg for denne underlige romanen en iskald desember i 2007. Takk til Gisle Selnes for gode råd og veiledning under arbeidet, og til mine medstudenter på litteraturvitenskap for motivasjon og kaffepauser. Takk også til Karina Nøkleby Presttun, Linda McGuffie og Bo Solesvik Oppedal for hjelp, støtte og de gode samtalene. Og selvsagt takk til mine foreldre, som aldri slutter å stille opp.

Innhold:

Kapittel 1: Innledning	5
1.2 Problemstilling	9
1.3 Resepsjon	10
Kapittel 2: Teoretiske utgangspunkter	15
2.1 Kulturens monstre	15
2.2 Hva er et monster?	17
2.3 Monsteret og det groteske	19
2.3 <i>Nedstörtad ängel</i> i en litterær tradisjon?	22
Kapittel 3: Presentasjon av romanen	25
3.1 Historiene	27
3.2 Grensene	30
3.3 Blikket som grenseskapende	33
Kapittel 4: Enquists monstre	37
4.1 Pinon og Maria	38
4.2 Monstrenes kirke	41
4.3 Pojken	41
4.4 Fortelleren	43
4.5 Gastroskopi – å se seg selv	
4.6 De ordløse	
Kapittel 5: Språklige bilder	50
5.1 Himmelharpen	51
5.2 Mannen i isgraven	54
5.3 Albatrossen	56
5.4 Hinnen	58
5.5 Fremkalling	59
Kapittel 6: Drøm som metode	61
6.1 Språkets grenser	63
6.2 Kunsten som betingelse, kunsten som grense	65
6.3 Metafor og myte	68
6.4 Vertikal og horisontal tekst	69
Kapittel 7: Montasje som monstrøs form?	73
7.1 Hva er litterær montasje?	73
7.2 Montasje i <i>Nedstörtad ängel</i>	76
7.2 Prosessualitet	79
Avslutning	82
Litteraturliste	84

Kapittel 1: Innledning

Den lille romanen *Nedstörtad ängel* kom ut i 1985, som den eneste fra Per Olov Enquists hånd gjennom hele 80-tallet. Med sine knappe 144 sider gjør den ikke noe stort ut av seg i bokhyllen, men likeså fullt rommer den en av de merkeligste og mest kraftfulle romanene i Enquists forfatterskap. Til tross for svært gode kritikker da den utkom, har den i ettertid ikke vært like mye gjenstand for oppmerksomhet som flere av Enquists øvrige romaner. Romanen kan ved første øyekast se ut som den befinner seg i periferien av Enquists samlede forfatterskap, med sitt fortettede, lyriske språk og fragmenterte montasjestruktur synes den å skille seg fra øvrige romaners fortellende, narrative stil. Så ser man nøyere etter, og ser at den i stedet er helt sentral. Den tar utgangspunkt i helt sentrale element i forfatterskapet, før den drar dem helt til sitt ytterste. Vi finner her finner mange av de temaene som Enquist ellers behandler og utforsker i større grad i sine andre romaner. Thomas Thurah trekker frem i sin behandling av Enquist i *Så hvad er et menneske?* (2002) at det er en roman med tråder både fremover og bakover i forfatterskapet, at man derfor «kan se begge veje og se i ren form. Romanen er grundfortælling, en matrice – eller maske – for mange av Enquists romanfortællinger» (Thurah 2002:20). Romanen er på mange måter en nøkkelroman i forfatterskapet, eller kanskje riktigere: en knuteroman. Mange av de sentrale temaene står her samlet, men så viklet inn i hverandre og så stramt fortettet at det kan være vanskelig å nøste dem opp. Språket er fortettet ned til helt sentrale punkter, romanens ulike fortellinger er viklet inn i hverandre, samtidig som Enquists grunntemaer fra andre romaner møtes her i denne ene. Det er en stram knute. Jeg vil i denne oppgaven forsøke å nærme meg disse grunnfortellingene, som jeg mener er grunnleggende monstrøse. Derfor er de så vanskelig å

nærme seg. De lar seg ikke løse på en enkel måte.

Romanen er bygget opp av fire (noenlunde) separate historier. Det er de to tydeligste, som er den om monsteret Pasqual Pinon som er født med et ekstra kvinneansikt voksende ut av pannen, og det er den om ekteparet K og deres omsorg for en ung gutt, bare kalt pojken, som har myrdet deres datter. Så er der to mindre fortellinger, eller i det minste mindre narrative, det er den om Bertholt Brechts elskerinne Ruth Berlau, og det er til sist den om fortelleren selv. Fordi *Nedstörtad ängel* inneholder så mange av Enquists motiver i fortettet form, er den et godt sted å starte når man vil nærme seg forfatterskapet. Den korte romanen benytter et språk som tenderer mot poesien, og en fortellerstemme som tenderer mot et lyrisk jeg. Romanen synes å fortelle noe om hva det vil si å være et menneske, og for å nærme seg dette tyr den til det ekstreme, til de som oppholder seg på grensen av hva vi kan akseptere som menneske. Det er slik sett en roman om monstre, da den gjennomgående tanken synes å være at vi må til grensene for å se hva som ligger innenfor. Logikken er ufornektelig: Et emne er kun definert ut fra sine grenser.

Det er altså en roman om monstre, både fysiske og psykologiske monstre. Her finner vi både apedamen, krokodillemannen, en mann med to hoder og en kaldblodig barnemorder. Men det at en roman handler om monstre, gjør den ikke uten videre monstrøs. Et begrep som *det monstrøse* må her leses som et møtepunkt mellom det som populært kalles «monsterteori» og det som benevnes som «det groteske». Monsteret forbindes ofte med frykt. Monsteret er et uttrykk for vår frykt og vår usikkerhet, et rasjonelt ankepunkt for våre irrasjonelle følelser. På samme måte forbindes det groteske gjerne med det som både skaper frykt og vekker latter samtidig, altså som formidler to motsatser samtidig. Enquist sin roman er, i motsetning til horrorlitteratur og mye annen monsterlitteratur, ingen skummel bok. Hos Enquist er ikke monstrene en kilde til frykt, men preget av en intens dragning mot dem, og en dyp melankoli.

Likevel mener jeg at den spiller på det groteske. Enquists roman synes å ville lage vei for noe annet, en annen måte å forstå og kommunisere på, som ligger nærmere poesi, drøm og fantasi.

Flere omtaler og anmeldelser av *Nedstörtad ängel* tar i bruk beskrivelser som monstrøs og grotesk om romanen. Disse brukes da kun som beskrivende adjektiv, uten å gå videre inn i hva som faktisk utgjør dette groteske og monstrøse. Det er få som har forfulgt det groteske sporet hos Enquist, til tross for at han selv henviser spesifikt til det groteske som litterær og kunsthistorisk tradisjon i en av sine tidligste romaner, *Magnetisörens femte vinter* (1964). Her finner vi et syn på det groteske som «det innersta rummet hos människan [...] den nedersta botten» (Enquist 1967:92). Når Enquist nesten 20 år senere har satt seg fore å si noe om hva som utgjør det menneskelige, vender han seg altså mot monstrene og det groteske. Det gjør han i en form som synes å skulle lage plass til det uforståelige og usagte. *Nedstörtad ängel* kommer nærmest et uttrykk for sin egen poetikk når den sier:

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 innsikten, det är ingen flod, det leder inte obönhörligt från det ena till det andra.

Det måsta betrakteas med vaksamhet, tills, plötsligt (Enquist 1985:41-42)¹.

Det uforenlige og det som gir den mest utilgjengelig innsikten leser jeg som en henvisning til det groteske. Innsikten om denne kan vi ikke komme frem til i den vanlige narrative fortellingen, den oppstår i bruddet. Innsikten kommer alltid «plötsligt».

Romanen legger i store deler opp en spørsmål-svar struktur, der fortelleren stiller et spørsmål, og så forsøker å finne ut av svaret, gjerne ved å prøve å feile. Den hermer en vitenskapelig undersøkelse, men der metoden er skjønnlitterær i stedet for naturvitenskapelig.

1 Heretter vil jeg kun bruke sidetallet når jeg henviser til *Nedstörtad ängel*.

Målet er en søken etter sannhet, og metoden er skjønnlitteraturen, altså fantasien. Vi får allerede tidlig i romanen beskjed om at den sannheten eller sammenhengen fortelleren søker, befinner seg i drømmene. Drøm, fantasi og poesi er redskapene som skal hjelpe oss frem mot svaret, mot sannheten.

De drømmene som beskrives i romanen, består av henvisninger til tidligere tekster av Enquist, ofte orderette gjengivelser fra andre bøker. Jeg leser dette som en invitasjon til å ta trekke inn andre romaner i min lesning av *Nedstörtad ängel*. Enquists romaner stiller seg slik på et vis alltid åpne og uavsluttede, romanenes kjerne finnes ikke kun innad i dem selv, men vil også stadig forandres ved hver ny tekst som skrives, og hver ny gjennomlesning som gjøres.

Jeg vil foreta en lesning av *Nedstörtad ängel* på dens egne premisser, og se hvordan de ulike tekstelementene forholder seg til hverandre og utdyper hverandre. Med «dens egne premisser» mener jeg at vi må gå utenfor en streng nykritisk nærlesning. Enquists utvidete bruk av stoff fra sine egne romaner, så vel som fra litteraturhistorien for øvrig, inviterer, nesten påkrever, at vi trekker intertekstuelle elementer inn i lesningen og leser den også ut fra hans andre romaner. Enquist opprettholder ingen klare grenser mellom romanene sine. Forfatterskapet kan betraktes som en helhet, som ett verk, der de samme motivene utforskes fra flere ulike sider. Dette er nok et trekk som preger mange forfattere, men det synes likevel som det gjelder sterkere for Enquist enn for andre. Både Thomas Bredsdorff og Eva Ekselius leser i sine avhandlinger som jeg vil forholde meg til i denne lesningen, leser Enquists forfatterskap på denne måten. Både personer, bilder, motiver og ned til helt konkrete uttrykk følger gjennom store deler av forfatterskapet, og romanene griper inn i hverandre på en detaljert og intrikat måte. Hele scener fra tidligere romaner siteres tilnærmet ordrett, samtidig som hele sider fra *Nedstörtad ängel* går igjen i andre romaner. Den siste boken fra Enquist er

hans selvbiografi *Et annat liv* fra 2008, og jeg vil lese denne på lik linje med de andre romanene. Til tross for at den er blitt presentert som en selvbiografi, tror jeg ikke den befinner seg verken nærmere eller lengre i fra sannheten når det gjelder tolkningen av de bildene Enquist benytter seg av. Enquist har nærmet seg den samme tematikken fra flere forskjellige sider: politisk, historisk, religiøst, mytisk, og altså også biografisk. Det er en selvbiografi med utpregete skjønnlitterære trekk, der han omtaler seg selv i tredje person og der vi også finner alle de språklige bildene som jeg vil ta for meg i denne lesningen: himmelharpen, hinnen, albatrossen og isgraven. Det er derfor naturlig i lesningen å også trekke linjer til andre romaner av Enquist, samt til forfatterskapet generelt.

1.2 Problemstilling

Nedstörtad ängel spør: «Hva er et menneske?» og «Hva ser vi når vi ser oss selv?». Disse spørsmålene er også mine i min lesning av romanen. Hva er det som kommer til syne i mellomrommene mellom tekstblokkene som utgjør romanen? Er det her leseren møter seg selv ansikt til ansikt? Jeg vil forsøke å klargjøre *hva* det er romanen vil formidle, og *hvordan* den gjør det. Min hovedtese er at den innsikten romanen vil formidle er grunnleggende monstrøs, og det interessante blir da å se hvordan man i det hele tatt kan formidle en grunnleggende monstrøs innsikt.

Den videre oppgaven har en firedelt struktur. Jeg vil først foreta en presentasjon av romanen, og se på de tematiske sammenhengene og monstrene vi finner her. Jeg vil gå gjennom de tydeligste monstrene i romanen, som er Pasqual Pinon og pojken, og også se på de episodene der forfatteren *ser seg selv*. Jeg vil også komme inn på andre karakterer i boken som kan sies å ha monstrøse tendenser. I del to vil jeg nærme meg de språklige bildene som romanen er bygget opp rundt, og hva det er ved dem som gjør dem så ustadige og

ambivalente. I del tre vil jeg se nærmere på bruken av drøm i romanen, da den fremsetter et syn der drømmen er veien til en bedre sannhetsforståelse. Til sist vil jeg se på montasjen som litterær form, og hvordan denne kan sies å ha tilknytning til det monstrøse.

1.2 Resepsjon

Det har kommet en del utgivelser om Per Olov Enquist forfatterskap, men resepsjonen er på ingen måte overveldende. En av de tidligste er Erik H. Henningsens *Per Olov Enquist. En undersøgelse af en venstreintellektuel forfatters forsøg på at omfunktionere den litterære institution* (1975), der han plasserer Enquist som forfatter med et politisk prosjekt. Jan Stenkvist har skrevet *Flykt och motstånd. Fyra studier i politisk dikt* (1978). Utenfor skandinavia har Ross Shideler skrevet *A Critical Study* (1984) som i hovedsak er en presentasjon av Enquists forfatterskap for et akademisk amerikansk publikum. De to første ser hovedsakelig på det dokumentariske ved Enquists forfatterskap, som var sentral i hans tidligste bøker. Med Ross Shideler ser vi derimot en endring i resepsjonen, og han konsenterer seg i større grad om de tematiske elementene som går igjen fra roman til roman og sammenhengen mellom dem, og viser til en tendens som også gjør seg gjeldende for Enquists senere bøker. Den senere delen av Enquists forfatterskap har vendt seg i en noe annen retning, noe som speiles i de to nyeste bøkene om Enquist: Thomas Bredsdorffs *De sorte huller* (1991) og Eva Ekselius' *Andas fram mitt ansikte* (1996). Det er disse jeg hovedsakelig har benyttet meg av i arbeidet med denne oppgaven. En viktig inspirasjon og inngangsport til romanen var også Thomas Thuraus kapittel om Enquist i *Så vad er et menneske? Tre kapitler om P.O. Enquist, Peer Hultberg og Jan Kjærstad* (2002). I tillegg har Axel Englunds artikkel «Det kodade meddelandet. Metaforisk interaktion och dödslängtan i Per Olov Enquists *Nedstörtad ängel*» (2006) vært interessant i sitt forsøk på å kontrastere Eva Ekselius lesning.

Ingen bøker er utgitt fra norsk hold om Per Olov Enquist, men derimot en rekke tidsskriftsartikler, blant annet to som spesifikt tar for seg *Nedstörtad ängel*: «Analyse» (1994) av Live Stokstad i *Norskraft*, og «Identitet som montasje i P.O.Enquists *Nedstörtad ängel*» (2001) av Toril Opsahl og Jonas Bakken i *Bøygen*. I tillegg kommer en masteroppgave ved UiO våren 2006, *Det är ett slags meddelande...* av Stine Malin Brynildsen, som har fokus på språk og kommunikasjon i *Nedstörtad ängel*, med teoretisk utgangspunkt i Mikhail Bakhtins teorier om menneskets dialogiske natur.

Andas fram mitt ansikte er Eva Ekselius' doktoravhandling, med undertittelen «Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist». Denne avhandlingen på sine vel 400 sider er en av de mest gjennomgripende studiene som hittil er gjort av hele Enquists samlede litterære virksomhet. I motsetning til Bredsdorff vil hun ikke plassere Enquist som modernist, men hevder at ulike tradisjoner hos ham står mot hverandre - den romantiske, den realistiske og den modernistiske. Hun forsøker i sin avhandling å nå frem til det underliggende eksistensielle ved Enquists forfatterskap, og undersøker de forskjellige temaene med blick på den mytiske strukturen og psykoanalysen. Hun legger vekt på de motstridende tendensene som hersker i menneskenes sjelsliv, forbundet til Freuds to drifter Eros og Thanatos, der den ene strever etter «nærhet, delaktighet, sammensmältning» og den andre etter «avskiljande, ensamhet, avstånd» (Ekselius 1996:66). Hun mener at konflikten mellom disse to sterke strømningene er grunnleggende for den tematiske strukturen hos Enquist. I *Nedstörtad ängel* ser hun hovedbevegelsen i romanen som den mot helhet og sammensmeltning, fra konflikt til integrasjon: «*Nedstörtad ängel* är i detta perspektivet en romaen om försoning» (Ekselius 1996:212).

Axel Englund trekker i sin analyse av romanen «Det kodade meddelandet» (2006) i *Tidsskrift för litteraturvetenskap* inn Roman Jakobsons inndeling av språket i to ulike poler,

metafor og metonymi. Det er et grep jeg tror har mye for seg, da metaforen utvilsomt har en særegen plass i denne romanen. Videre argumenterer han for at romanens innerste er et forsvar for mennesker med en sterk dødslenge. I motsetning til Ekselius leser han ikke romanens avslutning som et bilde på sammensmelting og forsoning, men som en bevegelse som oppløsning og død.

Berättarjaget gestaltar individer som är så besatta av döden att de närmat sig det monstruösa, för att sedan förfäktat deras normalitet och mänsklighet. På så vis försöker han legitimera den dödsängtan som han själv plågas av, men inte förmår formulera annat än genom metaforiska sammanställningar av historier som ger en bild av honom själv. (Englund 2006:77)

Både Englund og Ekselius ser begge drivkreftene i romanen, både den mot helhet og den mot oppløsning, men fremmer begge en lesning som ser den ene strømmingen som dominant i forhold til den andre. Dersom vi skal ta det monstrøse aspektet på alvor, som min lesning er et forsøk på, må vi betrakte dem begge strømmingene som likeverdige og samtidig virkende, slik de fremstår i romanens avslutning. Om vi skal applisere Enquists egen logikk på to motstridende syn, må vi samtidig spørre: «Är det två identiska ståndpunkter?» (34). Hvordan dette kan være mulig, vil jeg ta for meg i analysen av romanens avslutning (kap.6.2).

Slik sett vil kanskje min lesning ligge nærmere den til Thomas Bredsdorff. Han tar i *De sorte huller* (1991) utgangspunkt i språkets fremvekst og forandring hos Enquist, og betrakter hele forfatterskapet som ett verk. Han fokuserer på bruddene i teksten og spennet mellom det sagte og usagte, mellomrommet eller «de sorte hullene». Disse sorte hullene minner svært mye om det jeg her betrakter som det groteske, nemlig blindpunkt der meningen oppløses. Han skriver Enquist inn i en modernistisk tradisjon, fra Ezra Pound og T.S.Eliot via Ernest Hemingway og frem til svenske Thorsten Jonsson. Han finner at Enquist språk har to viktige røtter, impresjonismen og imagismen, og plasserer Enquist spesielt innenfor denne

siste. *Nedstörtad ängel* betrakter han som den ytterste konsekvensen av en slik imagistisk prosa, og kaller den «en oppløsning af epikkens fabel til ordel for lyrikkens konstellation af spændinger» (Bredsdorff 1991:176). Han diskuterer videre *Nedstörtad ängel* i lys av dette, og med fokus på mennesket, spesielt «det ubrukelige mennesket». Bredsdorff sitt fokus på de språklige bildene som det som driver romanen fremover, anser jeg som riktig og viktig i arbeidet med romanen. Han undersøker i særlig grad de språklige bildene hos Enquist, slik de går igjen fra roman til roman, og viser hvordan fragmenter, når de stilles opp ved siden av hverandre, får en ny betydning utover enkeltdelene.

Thomas Thurah skriver i likhet med de to andre også ut fra at Enquists forfatterskap er å betrakte som ett verk, der de samme temaene og grunnfortellingene går igjen. Han mener at det hos Enquist starter med en mangel, et hull, som så skal fylles. Han tar utgangspunkt i *Nedstörtad ängel*, og knytter denne til Paradismyten, en syndefalls- og tapsmyte, og kombinerer slik sett både Bredsdorff tanker om de sorte hullene i teksten, og Ekselius blottleggelse av de mytiske strukturene hos Enquist. Det er i forlengelsen av en slik tankegang at denne oppgaven også vil legge seg.

Sekundærlitteraturen om Enquist går i liten grad inn i den spesifikk groteske litteraturtradisjonen, men legger flere steder opp til en slik lesning. Bredsdorffs fokus på tekstens bilder og sorte hull, og Ekselius lokalisering av de mytiske strukturene, er begge lese måter med forbindelsespunkter mot det groteske, og kan begge benyttes i en slik lesning. Også Thomas Thurah stiller seg tematisk på samme side når han skriver at det er *mangelen* som er utgangspunktet for romanen. Ekselius er den eneste av de jeg har nevnt som nevner det groteske i forbindelse med Enquist, men vier ikke temaet stort mer enn to fotnoter.

Stine Malin Brynhildsen nevner grensene i sin masteroppgave om *Nedstörtad ängel* fra 2006 som en av fire beslektede tematikker i romanen: «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.» (Brynhildsen 2006:36), og henviser også senere til det hun kaller den «enquistske ambivalensen» (Brynhildsen 2006:106). Denne ambivalensen og usikkerheten som preger romanen mener jeg er et uttrykk for det monstrøse. Romanen tegner opp grensene, men ønsker samtidig å overskride dem.

Bredsdorff kommenterer at fragmentene i romanen plasseres ved siden av hverandre, uten noen kommentar og uten å forklare hverandre, men at de henter energi fra hverandre. Utover dette har ikke bruken av montasje har ikke fått noen uttømmende analyse i noen av disse bøkene.

Kapittel 2: Teoretiske utgangspunkter

Før jeg går videre er det nødvendig med en gjennomgang av det groteske og det monstrøse, og hvilke aspekter ved dette jeg vil ilegge størst vekt i min lesning av *Nedstörtad ängel*.

Både det groteske og det monstrøse har vist seg å være begreper som unndrar seg en entydig definisjon, og har vært gjenstand for mange ulike bruksmåter opp gjennom tiden. Fra et slags opprinnelig utgangspunkt, befestet i selve ordet, har det groteske senere fått et vidt nedslagsfelt. Det monstrøse har også fått økt oppmerksomhet de siste tiårene, men her er nedslagsfeltet bredere, og beveger seg i større grad i en kulturanalytisk retning. Likevel er det grunnleggende likheter mellom de to begrepene og flere overlappende lesemåter. I denne oppgaven vil jeg benytte det monstrøse stort sett synonymt med det groteske, men med den utvidelsen, og samtidige innsnevringen, at det også rommer det konkrete monsteret. Jeg vil her redegjøre for de ulike historiske utgangspunktene, før jeg til sist vil forsvere å plassere *Nedstörtad ängel* innen denne tradisjonen.

2.2 Kulturens monstre

Vi lever i en tid av monstre, der strømmen av alienfilmer, vampyrserier og skrekklitteratur aldri ser ut til å ta en pause. Om de gamle monstrene vi kjenner fra mytene mot formodning skulle tape vår interesse, står vitenskapen parat til å produsere stadig nye. De siste årene har vi sett en fremvekst av genmanipulerte monstre (som for eksempel i den amerikanske filmen *Splice* fra 2009). Men fortellinger om monstre er ikke noe nytt fenomen og heller ikke særskilt for vår kultur. Kunsten og litteraturen har alltid vært full av dem, fra kinesiske drager, persiske ghouls og greske kykloper. Som Laura Feldt peker på i artikkelen «Monstrøsitet som kulturell og religiøs diskurs», er monstrøsitet som fenomen således både aktuelt og av tilsynelatende allmennmenneskelig karakter. (Feldt 2003:43).

Selv om monstrene alltid har vært en del av kunsten og kulturen, er det først i de siste årene at tenkning rundt det monstrøse som konsept virkelig har slått om seg. Vi har blant annet fått verdensomspennende «monsterkonferanser»², og særlig etter 1990 har studier og kulturanalyser av monstret og det monstrøse økt betraktelig. Ved siden av dypdykk ned i horrorlitteraturen finner vi et utall bøker om den historiske betydningen av monstre og monstrenes sosiale funksjon. I mye av litteraturen rundt monstre, som for eksempel den nyere *On Monsters. An Unnatural History of Our Worst Fears* (2009) av Stephen T. Asmas, er hovedtanken at hver tid og hver kultur produserer sine monstre. Disse sier både noe om kulturen, dens gjeldende moral og frykt, og vår måte å forholde oss til dem sier noe om vår håndtering av denne usikkerheten, frykten og ambivalensen. Monstrene blir betraktet som en nødvendig kulturell konstruksjon for opprettholdelse av en sosial orden. De fyller funksjonen som «Annen», som det som bekrefter vår egen normalitet. Monstret blir plassert som en begrunnelse for våre irrasjonelle følelser, og slik en måte å rasjonalisere dem på.

Monstrene har også blitt betraktet som eksempler på den dekonstruktive prosessen, slik vi blant annet finner det i Jeffrey Jerome Cohens *Monster Theory: Reading Culture* fra 1996. Boken inneholder en samling artikler fra forskjellige forfattere under temaer som teori, identitet, undersøkelser og historie. I innledningskapittelet skisserer Cohen selv opp syv ulike teser om «Monster Culture», der han fremholder at vi må lese kulturer ut fra de monstrene de bærer. Monstrene oppstår i kulturelle krisetider, de er konstruert av kulturen og en projeksjon, de betyr alltid noe annet enn seg selv (Cohen 1996:4). Cohen argumenterer for at monstrene er en kroppsliggjøring av femonemenet Derrida har kalt «supplement», og at de markerer grensen på den hermenutiske sirkelen selv. (Cohen 1996:7). De bryter ned den binære tenkingen om enten-eller og introduserer en logikk som ligger nærmere både-og.

2 «Monsters and the Monstrous» ble avholdt første gang i 2003 og har siden den gang holdt flere tverrfaglige konferanser som har resultert i ni ulike publikasjoner rundt monstre og monstrøsitet.

2.3 Hva er et monster?

Hva er et monster? Hva er det som rettferdiggjør en slik samlebetegnelse? De aller fleste som skriver om monstre eller monstrøsitet passer på å nevne at en fullstendig definisjon aldri kan finne sted. Det ligger i monsterets natur å konstant unndra seg definisjonen, å alltid glippe unna i siste øyeblikk for så å gjenoppstå et annet sted. Monstrene er det som unndrar seg enhver kategori, enhver definisjon. Idet man kommer opp med en gyldig definisjon for det monstrøse, slutter monsteret å være monster, som Simen Hagerup pekte på i forbindelse med boken *Grufulle Tomrom* i 2009.

For å nærme oss en definisjon kan vi begynne med ordet. Etymologisk stammer monster fra det latinske *monstrum*, som har sine røtter i *monstrare*, som betyr å fremvise, demonstrere, og *monere*, som betyr å advare og påminne. Monsteret er «that which reveals», «that which warns» (Cohen 1996:4). Går vi til nyere leksika, vil vi finne beskrivelser av monster som «uhyre, misfoster som er abnormt stort» og monstrøs som «uhyrlig; uformelig, vanskapt» (snl.no). Monsteret og det monstrøse er det som ikke passer inn i formen, som ligger utenfor normalen. Noe av det monstrene har til felles, er at de avviker fra en norm om kroppslig integritet; «Monstret er ”kroppsligt ekstrem”; det er en skikkelse, i hvilken de kategoriale grænser mellem det menneskelige, det animalske og det stofligt/tingslige bryder sammen» (Feldt 2003:44). Monstrene er gjerne hybrider, ofte satt sammen av menneske og dyr eller menneske og ting, og også av dyr og dyr, eller tilført fantastiske elementer. De kan også være kroppslig avvikende på andre måter; ha for mye kropp eller for lite kropp.

Monstrene hører hjemme ved grensene, i randsonene, ikke geografisk, men begrepslig, det vil si i utkanten av kulturen. Eva Ekselius anvender et mytisk perspektiv når hun behandler monstrene (eller monsteret, da det i hovedsak er Pasqual Pinon hun betrakter som monster) i *Nedstörtad ängel*, og fremholder at monstrene er skapt av Gud, og dermed ikke

onde, men befinner seg tross alt i menneskenes verden (Ekselius 1996:236). Hun skiller dem fra demoner, som er onde og befinner seg på Djevelens side. Da blir heller ikke varulver og vampyrer monstre, fordi de ikke er skapt av Gud. En slik hierarkisk oversikt kommer jeg ikke til å forholde meg til i denne oppgaven, og andre som skriver om det monstrøse skiller heller ikke på monstre og demoner. Men også hos Ekselius står poenget med monsteret som ambivalent, som utenfor kategoriene, de «hörda hemma i ett mellanrum mellan Satan og människorna» (Ekselius 1996:236). Monstrene er ved grensen - rommet, mellomrommet som er grensen.

«I det monstrøse fremstilles eller trækkes grensen mellem menneskeligt og ikke-menneskeligt. Det truer kategorierne, f.eks. kategorien ”menneske”, fordi det på den ene side kropsliggjør alt det, der kan opløse mennesket som menneske.» (Feldt 2003:44). Monstrøse kropper er sammensatte, og definert nettopp ved det at de tilhører mer enn en kategori. Monstrene virker dermed forstyrrende på gjeldende orden og struktur, fordi de overtramper normer ved å tilhøre ikke bare ulike kategorier, men kategorier som absolutt ikke skal ha noe med hverandre å gjøre. Feldt går i sin artikkel inn på det paradoksale i at monstrene både har en bevarende funksjon, i og med at de skal bevare homogeniteten, og samtidig en oppløsende funksjon, i og med at de truer homogeniteten nettopp ved å bebo grensene mellom oss selv og det Andre. «Monstre bebor de huller, der er mellem zoner af erkendelsesmæssig og social betydning, og afslører således de klassifikatoriske grænser som skrøbelige ved altid at true med at opløse grænsen mellem ‘anden’ og ‘samme’» (Feldt 2003:45).

Det skremmende ved monsteret er ikke frykten for det fremmede, for den Andre, men frykten for opphevelsen av forskjellen. Det vi opplever er angsten for forskjellsløshet mellom oss selv og de andre, en fjerning av distinksjonene. Den franske litteraten René Girard har beskrevet denne mekansimen i «The Scapegoat» (1982) og viser hvordan forskjellighet

utenfor systemet er fryktingytende fordi det truer med å avsløre systemet, som noe relativt, skjørt og oppløselig (Cohen 1996:12). Monstrene er truende fordi «De avslører den farlige sandhed, at systemer er relative, arbitrære og konstruerte»(Girard hos Feldt 2003:45). Det er i dette perspektivet monstrene har en forbindelse med språket, og med dekonstruksjonen: «The monsters destructiveness is really a deconstructiveness: it threatens to reveal that differens originates in process, rather than in fact» (Coehn 1996: 14).

Men monstrene er ikke kun skremmende. Populariteten til monsterbøker og monsterfilmer viser at vi også nærer en dyp fascinasjon for dem. Cohen trekker frem vår fascinasjon for monstre som et ønske om å domestisere dem, domestisere det truende og gjøre det forståelig. Men det er også noe annet, monstrene står ved grensen og både lokker og advarer. Advarselen er at går du videre, kan du bli angrepet av monstre, eller verre, bli et monster selv. Det som lokker, er det forbudte, en mulighet for rømning, til å unnsnippe. Monstrene bærer i seg en mulighet til å se verden på en annen måte, å omskape verden; «The horizon where the monsters dwell might well be imagined as the visible edge of the hermeneutic circle itself: the monstrous offers an escape from its hermeneutic path, an invitation to explore new spirals, new and interconnected methods of perceiving the world» (Cohen 1996:7). Når vi ikke kun snakker om monsteret som figur, men om *monstrøsitet* som litterær kategori, beveger vi oss svært nært det som legges i det *groteske*.

2.4 Monsteret og det groteske

Et vanlig sted å starte når man skal ta for seg det groteske, og vanligvis også poengtert som et sted å starte i mangel på et bedre alternativ³, er opprinnelsen til selve ordet *grotesk*. «Grotesk» stammer fra det italienske ordet for «grotta», som betyr nettopp grotte, hule. Helge Nielsen beskriver opprinnelsen av ordet i sin gjennomgang av det groteske fra 1976. Her skriver han

3 Se for eksempel både hos Harpham og Haag

at grotesker ble i sin tid betegnelsen på en spesiell form for ornamentikk, som på slutten av 1400-tallet ble funnet ved utgravningen av ruinene av den romerske keiseren Titus' palass. Stilen var karakterisert ved at planter, dyre- og menneskeskikkelser smeltes inn i hverandre på en slik måte «at naturens orden ble radikalt opphevet. Blandingsvesener oppstår av planter, dyr og mennesker, dyr vokser ut av planter, forvrengte menneskelegemer eller deler av menneskelegemer går over i dyr og planter». (Nielsen 1976:59). Blandingsveser, monstre, var plassert i mellomrommene, som utfyllende dekorasjon. Her, ved opphavet, er monstrene det groteske.

Geoffrey Harpham gjør sitt arbeid på det groteske med et postmodernistisk utgangspunkt. Han arbeider spesielt med forholdet sentrum – periferi, som også står sentralt i behandlingen av monsteret og det monstrøse. Monstrene er de som definerer grensene - over på dem skyver vi alt det vi ikke ønsker skal være en del av oss, av det å være et menneske. Om den groteske lesemåten er den som setter det marginale i sentrum: «The grotesque provides a modell for a kind of argument that takes the exeptional or marginal, rather than the merely conventional, as the type» (Harpham 200w6:26). Monsteret vil alltid representere dette marginale, monsteret er marginalitet og unntaket per se.

Det monstrøse og det groteske har tette forbindelseslinjer. Der teorier rundt det monstrøse har kommet for fullt de siste tiårene, har det groteske lange tradisjoner i litteraturteorien. Det groteske blir da gjerne brukt om elementer som ikke naturlig hører sammen, som umulig kan høre sammen, paradokser. Det groteske er det som vekker både frykt og latter.

Ingemar Haag har skrevet om den groteske tradisjonen i modernistisk svensk prosa, i *Det Groteske* fra 1998, der han undersøker det groteske hos den svenske og finlandssvenske modernismens store navn, som Per Lagerkvist, Edith Södergran, Artur Lundkvist og Gunnar Ekelöf m.fl. Jeg vil støtte meg til Haag, der han forsøker å komme frem til det minste felles

multiplum for de ulike grotesk-forståelsene, og lokaliserer denne som «en oførsonlig konflikt, en sammanstötning av heterogener» (Haag 1998:55). Haag vender seg mot Neil Rhodes *The Elizabethan Grotesque* og finner her at det groteske belager seg på bilder med en fysisk liket: «I centrum för denna bestämning befinner sig den fysiska likheten, en precisering av den likhet som metaforen utger sig för att inringa.» (Haag 1998:56). Her gjør han oss samtidig oppmerksomme på en forbindelse mellom de groteske bildene og metaforen, en forbindelse også Harpham gjør. Metaforen har altså en sentral rolle i det groteske, fordi den sammenstiller elementer som ellers ikke sammenstilles. Dette gjør den ved hjelp av fysiske likheter, altså ved hjelp av det visuelle: «Med den ”fysiske” överensstämelsen har vi tagit steget in i ett territorium behärskat av blicken. Det groteska kan inte erfaras i ett abstrakt eller intellektuellt register som exempelvis ironin, utan det är framför allt ett föremål tillgängligt för ögat» (Haag 1998:56).

Å skrive om det monstrøse må nødvendigvis innebære å skrive om grenser, da det er grensene vi tegner opp som bestemmer hva som er et monster og hva som ikke er det. Monsteret er sammensatt av flere ulike deler, hentet fra motstridende kategorier, og det som virkelig betegner monstrene at de krysser grensene, transcenderer de oppsatte kategoriene og unndrar seg kategorisering. Monstrene er grensevaktene mellom kategoriene, og bærer derfor også med seg et løfte om transcendens og overskridelse. Blikket kan i et slikt perspektiv leses som en grense – kategorier og grenser eksisterer kun i kraft av et subjekt som ser dem som kategorier og grenser.

Det lese med det monstrøse vil også innebærer også å se på de konkrete monstrene i romanen og hvordan disse fungerer i teksten. Vi vil for eksempel se at monstrene svært ofte er ordløse, ute av stand til å kommunisere etter det gjeldende språket. De kommuniserer fra en plass utenfor språket, eller i hvert fall fra dets grenser.

Monstrene tar mange ulike former, men er i utgangspunktet mytiske. De har alltid vært

en del av kulturen, helt tilbake til de gamle mytene. Å lese med monstrene vil også være å lese med mytene, å lese en tekst som monstrøs vil være å se de mytiske strukturene i teksten. Det er min oppfatning at monstrene åpner for en annerledes måte å lese tekst på. De åpner for en assosiativ fremfor en narrativ lese måte. I stedet for å lese teksten horisontalt, kan man lese den vertikalt, som ett eneste punkt som strekker seg over flere lag med tekst. I stedet for å lese utifra et tidsperspektiv og en handlingsutvikling, kan man lese mot en form for drømmelogikk, der metaforen og myten står i fokus.

En retning å gå ut fra det groteske, er mot det mytiske. Både Harpham og Haag trekker inn myten når de snakker om det groteske, at stedet der det groteske kommer til syne er ved mytiske elementer i en ikke-mytisk kontekst. I det mytiske er det groteske også tettere knyttet til monsteret. Michael Uebel argumenterer i sitt bidrag til *Monster Theory* for hvordan monsteret hører hjemme i en mytisk kontekst:

In other words, monsters expose classificatory boundaries as fragile by always threatening to dissolve the border between other and same, nature and culture, exteriority and interiority. It is therefore understandable why monsters are at home in the belief structures of myth. They are mythic creatures in the precise LeviStraussian sense: as figures of liminality or in-betweenness. (Cohen 1998:266)

I mytene finner monstrene og det groteske sitt felles utgangspunkt.

2.6 Nedstörtad ängel i en litterær tradisjon?

Nedstörtad ängel stiller seg inn i en lang tradisjon. Bredsdorff viser hvordan Enquist plasserer seg inn i en tradisjon han kaller imagisme, og trekker linjene tilbake til Ezra Pound og Ernest Hemingway. På begynnelsen av 1900-tallet begynte nye strømninger, og sammen med dem en ny måte å lese litteraturen på.

I *Nedstörtad ängel* finner vi mange referanser til et mytisk verdensbilde, men også til en lang og omfattende litteraturhistorie. Det verket vi kan spore flest referanser til, både direkte og indirekte, er Dante Alighieris *Divina Comedia*. Når vi etterpør etter det groteske aspektet kan vi også trekke linjene helt tilbake til Dante. Mange av de temaene og strukturene som senere har blitt stående som kjennetegn for det groteske, er noe av det som Dante gjorde. Harpham plasserer Dante i groteskens gullalder: «Dante, writing in the golden age of the grotesque before it became self-conscious» (Harpham 2006:12). Dette er noe omdiskutert. For Bakhtin og hans idé om karnevalets kollektivisering er det åpenbart at Dante ikke har noe som helst å gjøre med det groteske, skriver Haag (Haag 1998:58). For Harpham derimot, belyser Dante nettopp en av det groteske bildets egenarter, «its skewing of logical or ontological categories», og også «its confusion of hierarchy: one of the most grotesque features of Dantean demons is that they do not respect the proportions of high and low» (Harpham 2006:13).

Dante foretar i sin komedie en nedstigning, gjennom drømmen, til underverdenen. Der møter han mytiske monstre og demoner, men alle er plassert i et strengt hierarkisk system. Denne nedstigningen i underverdenen hos Dante er like mye en nedstigning i sinnet, i det ubevisste. I Enquists verdensbilde er ikke lenger disse hierarkiene mulig å opprettholde, og himmel og helvete glir inn i hverandre og er umulig å holde fra hverandre. Både himmel og helvete samles i monsteret, eller som det senere viser seg: i mennesket. I likhet med Dantes drømmenarrativ, der hele romanen kan leses som en indre reise, slik kan også *Nedstörtad ängel* leses som en indre psykologisk opplevelse. Samtidig gjør den det ved å beskrive konkrete, ytre handlinger, og bidrar slik til et spenn mellom indre og ytre, typisk for det groteske bildet.

Ved å bruke sine tidligere romaner inkorporert i verket, og ved å bruke elementer fra

flere kanoniske verk i litteraturhistorien, åpner *Nedstörtad ängel* også for flere lag.

Det er en roman som åpner for en mytisk lesning, da vi kan spore flere gamle myter i den, slik både Eva Ekselius og Thomas Thurah gjør i sine lesninger av romanen. Gjennom mylderet av referanser til andre verk, til historiske begivenheter og popkulturelle henvisninger kan vi skimte en mytisk grunnstruktur, som Eva Ekselius redegjør svært godt for i *Andas fram mitt ansikte* (1996).

Kapittel 3: Presentasjon av romanen

Nedstörtad ängel er bygget opp av i hovedsak tre ulike historier⁴ som presenteres bruddvis og fragmentarisk. Uten å følge en kronologisk tidslinje handler de om Pasqual Pinon, en tohodet vanskapning, Ruth Berlau, Bertholt Brecht elskerinne, psykiateren K, hans kone og pojken, en ung gutt som umotivert myrder deres datter. Disse ulike historiene sammenlignes ikke eksplisitt i teksten, men ved å gjenta hverandres motiver og språklige bilder. Slik blir de samme språklige symbolene brukt og belyst fra flere ulike sider og skaper nye spenninger i teksten. De fortelles gjennom en autodiegetisk forteller, og slik dannes romanens fjerde fortelling, fortellingen om fortelleren selv. Romanen består av totalt 86 tekstblokker, der de korteste kun er et par linjer, mens de lengste er 3 sider på det meste. Den er videre delt opp i seks sanger i stedet for kapitler. Den starter med «Försång», der leseren presenteres kort for de fire ulike historiene, så følger «Sången om likkortet», «Sången om pannlampan», «Sången om björntråden» og «Sången om den nedstörtade ängeln», der alle historiene er med i alle kapitlene, før den avsluttes med «Coda» der trådene samles i samme bilde.

Fortelleren har en dagbok, som han sitter og noterer i. Han befinner seg på et rom, har utsikt over et vann, i rommet er det en katt som nekter å bli berørt, og en fikusplante som kanskje lever, kanskje er død. Dette er scenen. Men hvorfor skriver han, hva er motivasjonen? Fortellerens utgangspunkt er at han ønsker å finne et svar, i møte med noe han ikke forstår. Dette er også en oppgave han føler seg pålagt av de andre karakterene i boken:

Jag antar de ville att jag skulle formulera en fråga åt dem [...] 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. (24)

4 Jeg vil her og i det videre benytte *historie* om det narrative innholdet, og *fortelling* om den narrative teksten, i tråd med Petter Aaslestad's *Narratologi: En innføring i anvendt fortellesteori* (Aaslestad 1999:27)

Romanen er altså spørsmålet, et deformert (eller monstrøst) spørsmål, som skal innbefatte dem alle, og ikke minst fortelleren som betrakter dem. Det nevnes også en annen motivasjon for romanen, i forbindelse med fortellerens avdøde far. Han hadde en notisblokk der han noterte, og som ble brent da han døde: «Ett meddelande som aldrig ble avsänt. Ibland tror jag att en del av det jag själv försökt göra måsta uppfattas som försök till rekonstruktion av ett bränt notesblock» (134). Felles for både dette, å rekonstruere noe som er tapt, og å forsøke å formulere et spørsmål, er at begge deler er forsøk på å skape helhet og sammenheng der det eksisterer en grunnleggende mangel. Det er forsøk på å nærme seg en sannhet.

Når vi begynner å lese romanen, vet vi ingenting. Vi får noen løse bilder og tekstbrokker presentert, men uten mulighet til å trekke forbindelseslinjer mellom dem. Vi blir plassert i et tomrom og må lese videre for å forstå hva vi faktisk leser. Ved bokens slutt ser vi at de løse bildene vi ble presentert for på de første sidene, var det helt sentrale. Her får vi presentert drømmen som stedet der man kan finne svaret: «Vaknade 3.45, drömmen fortfarande alldeles levande. [...] Hade varit mycket näre svaret.»(7). Drømmene skal siden utforskes, og de blir fremstilt som det stedet der sannheten kan nåes. Videre står det :«Jag kunde föreställa mig att jag befann mig på en yttersta strand, och framför mig ingenting» (8). Fortelleren befinner seg på en grense. Det er fra grensen fortelleren skriver, det er herfra han ser. I romanen er grensen stedet der sannheten kan innsnevres, siden det er grensene rundt som definerer noe. Videre: «Jag antecknar i dagboken: ”Likkortet. Plötsligt ser han sig själv.” Signal.» (9). Å se seg selv, det er et signal, et tegn. Det å virkelig se seg selv, er å se sannheten om seg selv.

Etter hvert skimter vi konturene av noen historier. Disse er fulle av huller, noen punkter utelates, mens andre ganger fortelles det samme øyeblikket igjen og igjen. Fokuset er ikke på den narrative fortellingen, selv om historiene blir fortalt på utmerket vis underveis,

men på de ulike situasjonene, bildene. Om vi skal si det med Enquist, må vi kalle dette smertepunktene.

3.1 Historiene

Historiene presenterer fragmentarisk. I begynnelsen er vi i villrede om hva vi egentlig leser, før det sakte danner seg et bilde av de ulike historiene. For oversiktens skyld presenterer jeg de fire fortellingene slik de ville fremgått kronologisk.

K, hans hustru og pojken

K er psykiater ved Ullesåker sykehus og en venn av fortelleren. K og konen er skilt, ved en særdeles stygg skilsmisse i 1980. Etter dette fatter konen interesse for en 22 år gammel gutt, som uten noen særskilt grunn har myrdet en 6 år gammel jente og nå sitter på mentalsykehuset Säter. Han har fått tilnavnet "Vargen fra Säter". Ks hustru oppsøker ham, og når han får permisjon fra sykehuset begynner de å treffes regelmessig. Han får nøkkel til leiligheten hennes. En dag kommer han noen timer for tidlig til henne, bare parets datter er hjemme og etter å ha lekt med henne en stund, dreper han henne. Konen legger seg samme dag inn på Ullesåker sykehus, der hun og K fortsetter å ha et stumt forhold. De ringer til hverandre uten å si noe, hun stiller seg nedenfor kontoret hans på sykehuset, og de møtes og ligger sammen i et skur.

K oppsøker etter hvert pojken regelmessig. I begynnelsen hatefullt, men etter hvert med økende ømhet. Pojken skriver her beskjeder på små lapper som han smører inn med avføring, og han forsøker gjentatte ganger å ta sitt eget liv. I en bok som K overleverer fra fortelleren selv, finner han en metode som endelig virker: Han holder igjen en plastpose over hodet til han ikke lenger puster. K, hans kone og fortelleren er de eneste oppmøtte i begravelsen. Senere flytter K igjen sammen med sin kone.

Ruth Berlau

Ruth Berlau er for de fleste kjent som Bertholt Brecht elskerinne. Han er ikke lenger interessert i henne, og hun blir stadig mer alkoholisert. Hun blir lagt inn på et mentalsykehus. En gang forsøker Brecht å hente henne ut, men hun krever at han også skal ta med seg de andre pasientene. Når han ikke vil det, bestemmer hun seg for å bli. «Hellre tillsammans med de fördömda än de frikända» (9). Når Brecht dør får hun laget en gipsavstøpning av hodet hans, basert på dødsmasken. Hun har gipshodet i en hatteeske som hun alltid bærer med seg, hun snakker med det og krangler med det. Sykepleierne undrer seg over at de stadig finner henne beruset på sykehuset der hun har strengt alkoholforbud, før de oppdager at hun har hult ut gipshodet med plass til en whiskyflaske.

Pinon og Maria

Historien om Pinon presenterer fortelleren ved hjelp av to kilder. Den ene er en brevveksling med sykepleieren som passet Pinon den siste tiden, mens den andre er en biografi skrevet av impresarioen som «oppdaget» Pinon og viste ham frem på sirkuset. Fortelleren treffer en ung studine ved begynnelsen av 70-tallet i Los Angeles, som har en mormor ved navn Helen Portitz. Slik får han høre historien om Pasqual Pinon for første gang. Pinon er født med to hoder, det egentlige og et mindre som vokser ut av pannen hans. Han blir oppdaget i en gruve nord i Mexico i 1922. Ingen vet hvor han kom fra, han var sannsynligvis født på begynnelsen av 1880-tallet. Han holdes fanget i gruen av arbeiderne som beskyttelse mot ulykker, da de mener at han er et barn av satan og at satan ikke vil skade sine egne. John Shideler, en omreisende impresario, henter ham ut derfra ved hjelp av trusler og bestikkelser. Han innlemmer dem i sitt omreisende freak-show. Det blir klart for folk at Pinon betrakter det andre hodet som et eget menneske og kaller henne Maria. Maria kan ikke snakke, men hun

«synger» i Pinon, meddelelser som han er den eneste som kan høre og tolke, men som han nekter å formidle videre. I 1926 har de sin ekteskapskrise. Pinon forelsker seg i en annen kvinne ved tivoliet, Ann, og de stikker av sammen. Etter to uker kommer dog Pinon tilbake, Maria synger ondt i ham og det er uutholdelig.

I 1930 ankommer Anton Lavey Los Angeles. Han grunnlegger en religiøs sekt med djeveldyrkelse som trosforestilling. Pinon og Maria finner trøst her, de ser at de har en mening, som en trosbekjennelse til mennesket, forsvar for de nederste.

Pinon dør 21.april 1933 på et sykehus i Los Angeles. Da de dør på sykehuset der Helen Portitz arbeider, dør først Pinon, og siden Maria, åtte minutter senere. Etter deres død kappes hodet av Pinon til bruk i vitenskapelig øyemed, for eksempel til undervisningen, men Potitz får dette omgjort. Hun syr hodet fast på kroppen igjen og vokter over den til den skal begraves.

Fortelleren

Informasjon om fortelleren selv er sparsom. Det vi vet, er at han er født og oppvokst i Norrland. Han er oppdratt av sin mor, faren dør når han er 6 mnd. Faren skrev vers i en notisblokk som man brente da han døde, sannsynligvis fordi vers ble regnet som synd. Man kan gå ut ifra at han er forfatter, en gang nevner han at han sender noen av sine egne bøker til K. Han sitter i sin leilighet med morgentåken utenfor, han noterer kodeord i en dagbok som han siden tolker for seg selv, og han drømmer. Han sier at han har sett seg selv to ganger: Som 16-åring da han kom over likbildet av sin far og først trodde at det et bilde av ham selv. Andre gangen er 30 år senere da han undergår en gastrokopisk undersøkelse.

Dette er i korte trekk de fire fortellingene, men bokens egentlige historie er et annet sted. Den er et forsøk på å konstruere en helhet som innbefatter fortelleren selv og hans subjekt. Dette

understrekes i teksten av fokuset på hendelser der fortelleren har opplevd å «se seg selv».

Det er en spørsmål-svar struktur som ligger til grunn for romanen, der det viktigste er å finne det rette spørsmålet. Det viktigste spørsmålet i romanen synes å være: hva vil det si å være et menneske? For å finne svaret går den til grensene. Både i skuespillet *I loddjurets timma* (1988), der fortellingen til pojken bygges videre ut, og senere i *Boken om Blanche og Marie* (2004), der historien om Pinon og Maria spiller en viktig rolle, benytter Enquist seg av et treffende bilde for å illustrere dette. Det er som når man drypper sitron på en østers. Om randen trekker seg sammen, lever vesenet, men man ser det kun ved kanten. Skal noe defineres, må man trekke opp grensene rundt det. *Nedstörtad ängel* behandler det monstrøse, og til tider det groteske, nettopp ved sitt utgangspunkt ved grensen, ved å gjøre grensen til sitt sentrum. Enquist har gjennom hele sitt forfatterskap næret en interesse for de utstøtte, for utkantmennesket. Han skriver i *Et Annat Liv* (2008) at han som liten var overbevist om at han befant seg i Sveriges midte, og dermed verdens midte, og at han dermed hadde et *ansvar* for utkantmenneskene: «Man fick dock ej bli högmodig för att man var född i mitten av riket, snarare hade man ett ansvar för utkantsmänniskan» (Enquist 2008:19). *Nedstörtad ängel* forsøker å finne svar på sine spørsmål først og fremst ved en rekke bilder eller symboler. Disse gjentas og bygges ut i løpet av romanens hundre sider, i tillegg til at flere av disse går igjen i både tidligere og senere bøker i Enquists forfatterskap.

3.2 Grensene

Monstrene er menneskehetens grensevakter i *Nedstörtad ängel*: «De såg sig som människans ytterst försvarare. De befann sig vid människans yttersta gräns: där, vid gränsen, slog de läger» (122). De er det ytterste av hva man kan betrakte som menneske, og som svar på spørsmålet om «hva er et menneske» stiller de seg selv som svar, eller «prövade sig själv som svar» (122). Monstre som voktere av grensene har en lang tradisjon. Laura Feldt har gitt noen

gode blikk på dette i artikkelen «Monstrøsitet som kulturel og religiøs» (2003), der hun gjør en antropologisk lesning av monstrøsitet, og undersøker den som grensefenomen. Hun gjør en undersøkelse av monstre i gamle religiøse og mytiske sammenhenger. Hun skriver blant annet at «Monstrets anvendelse i religiøse diskurser kan ses i forbindelse med det religiøse fenomenet *portal*. Portaler er steder, hvorigennem man træder ind i eller forlader et rum, og de implicerer et skel, en adskillelse» (Feldt 2003:48). Disse portalene er grenseoverganger, som dermed også har i seg muligheten til overskridelse og transcendens.

Det monstrøse, som det groteske, kjennetegnes ofte av at det konstitueres av paradokser, forener det som ikke kan, eller skal, forenes. Bakhtin nevner monsteret som den kroppen der vi skyver over alt som ikke passer inn, som er til overs. (sitat) Monsteret er alt dette som er til overs, det vi fortrenger. I et slikt perspektiv kan behandling av monsteret og det monstrøse ha mye å tjene på å bli sett i sammenheng med Julia Kristaves begrep om det *abjekte*, slik Cohen gjør i *Monster Theory*: «The monstrous lurks somewhere in that ambiguous, primal space between fear and attraction, close to the heart of what Kristeva calls "abjection"» (Cohen 1996:19). Vår erfaring med monsteret er på mange måter en erfaring av det abjekte. Det abjekte hos Kristeva er det som «disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite» (Kristeva 1982:4). Det abjekte truer våre oppsatte grenser, på samme måte som Cohen argumenterer for at monsteret gjør det.

Ekksklusjonen av uønskede elementer bli slik en viktig del av konstitueringen av selvet, og dannelsen av en identitet. På samme måte som subjektet støter fra seg det som ikke skal være en del av subjektet, slik må også samfunnet støte bort det som ikke passer inn, ikke kan være en del av det normaliserte samfunnet. Dette tar form av monstre, «The monster is the abjected fragment that enables the formation of all kinds of identities - personal, national, cultural, economic, sexual, psychological, universal, particular» (Cohen 1996:19). Slik kan vi

holde det på avstand, på den andre siden av grensen av oss selv. Men det er en skjør grense, og monstrene gjenoppstår i stadig nye former for å minne oss på hva det er vi har støtt bort: «the monster itself turns immaterial and vanishes, to reappear someplace else» (Cohen 1996:4).

Om *Nedstörtad ängel* er et deformert spørsmål som forsøker å finne et svar, en undersøkelse, så forsøker den å gjøre dette ved å gå til grensene og skissere dem opp. Man forsøker å finne grensen mellom menneske og ikke-menneske, subjekt og annen, liv og død, kjærlighet og hat. Dette er grenser som stadig prøves og stadig trues fra begge sider. I denne sammenheng er det viktig å huske på at grenser ikke kun er det som definerer og skiller, men også møteplasser. Grensene er gjort opp av kontaktpunkter, og slik også stedet hvor utveksling, møter og forandring er mulig. Slik er ikke monstrene å betrakte som utelukkende den «andre», som det som er utenfor, men nettopp som grensefenomen, «et fænomen, der konstant er med til at skabe og udslette grænserne, der skiller inde fra ude, historie fra fiktion, mening fra nonsens» (Feldt 2003:48). Grensene er stedet der kriger blir utført, og i *Nedstörtad ängel* finner det sted en konstant nedbryting av grensene, en oppløsning av klassifikasjonene. De grensene vi ser bli skissert opp, grenselinjer mellom menneske og ikke-menneske, kjærlighet – hat, liv - død etc., blir i neste øyeblikk uklare, de blandes sammen til en ny monstrøs form der det ikke lenger er mulig å skille dem fra hverandre. I det monstrøse finnes denne muligheten, som i det groteske, til å forene det uforenlige. Det hele eksemplifisert ved monsteret Pinon og Maria. De er et monster ut fra deres kroppslige deformitet, som er en overskridelse av normalkroppens grenser, men enda mer i det de også overskrider en annen grense, grensen mellom kjønnene. Deres forhold beskrives som et «ekteskap», men er like mye et fengsel, og om de hater hverandre eller elsker hverandre, er ofte usikkert. De kan aldri bli fri fra hverandre, og deres forhold er bortenfor språket, Maria kan kun kommunisere med Pinon gjennom det romanen beskriver som en ordløs sang.

Deres forhold er det ekstreme eksempelet, belyst fra grensen: «Infångade i varandra levde de tätt intill den yttersta gränsen, deras äktenskap var ett tillstånd inte utöver det vanliga, men kanske tydligare» (Enquist 2005:138). Et ekteskap kanskje ikke utover det vanlige, slik vi også finner det igjen i forholdet mellom K og hans hustru. K og hans hustru elsket hverandre, de var gift. Så skilte de seg fra hverandre, og «han avskydde henne» og hun «har hatat honom på ett sätt jag inte trodde var möjligt» (:25). Siden smelter det hele sammen, de kan ikke bli fri fra hverandre, og de befinner seg i et språkløst mellomrom der det er både kjærlighet og hat. De kan ikke lenger snakke sammen, men de ringer hverandre og er stumme i telefonene. K sier at det er «ett slags meddelande, fast inte med ord [...] En ordlös sang» (26).

Dikotomien menneske og ikke-menneske, er nært knyttet til dikotomien liv og død. Grensen for hva liv er, må være døden. Men det finnes også et tredje utenfor denne dikotomien, nemlig å være levende død. Det tematiseres flere ganger, tydeligst gjennom mannen i isgraven, et bilde vi skal komme tilbake til i kapittel 5.2. I en film fortelleren har sett, kommer han inn på forbindelsen mellom menneske-ikke menneske og liv-død. Filmen omhandler en soldat i en sykehusseng, deformert, ute av stand til å kommunisere. Er han et menneske? Til slutt klarer en sykepleier å utvikle et kodespråk for å kommunisere med ham, og det første han sier er «drep meg». Fortelleren konstaterer: «Den kortaste definition jag vet av vad det är att vara människa: rätten att längta efter att upphöra. Ett slags gräns?» (67).

3.3 Blikket

Et viktig element i *Nedstörtad ängel* er blikket om konstituerende for subjektet.

Gjennomgående i romanen er at personene blir mennesker gjennom den andres blikk, gjennom å høres, sees og elskes av den andre. Blikket er en grense, det tegner opp grensene for oss selv. Vi er et tomrom, et hull, men konstitueres idet vi treffer den andres blikk, slik

konstitueres skallet rundt oss selv. Man blir sett som uavhengig og hel, man blir anerkjent som subjekt gjennom andres blikk. Å *bli sett* går igjen som en del av svaret på hva det vil si å være et menneske i Enquists tekst. Ruth Berlau går til grunne når hun ikke lenger sees av Brecht; «hon var plötsligt ett ormskinn bara, efterlämnad i en skogslänta. Han såg henne inte lengre. Det var som om hun inte fanns. [...] blir man inte sedd, då är man ingeting» (9). Da han dør får hun støpt et gipshode ut av dødsmasken hans, som hun alltid bærer med seg. Slik er han alltid tilstede, og hun finnes. Det er deres lykkeligste tid sammen, kommenterer fortelleren.

Når fortelleren skal fortelle blikket og det å bli sett, gjør han det ved å gå til kunsten. Han husker filmen «Simmaren» med Burt Lancaster, der hovedpersonen befinner seg noen kilometer fra sitt hjem i California, og bestemmer seg for å svømme hjem ved å gå fra svømmebasseng til svømmebasseng i raden av villaer som ligger langs veien hjem. Fortelleren «minns att det var en mycket dålig film» (34), men som han likevel husker godt. *The Swimmer* er helt riktig en film med Burt Lancaster, som utkom 1968 og var basert på en novelle av John Cheever. Filmen er surrealistisk og allegorisk, og uten et egentlig narrativt plot. I stedet har den en paradigmatiske struktur og benytter seg flere steder av montasjeteknikk. Ikke bare vender fortellern seg til kunsten når han ønsker å forklare noe, han refererer også kunstnerlige uttrykk som ligger tett opp mot det som brukes i romanen, og som legger vekt på det visuelle og det metaforiske til fordel for det narrative. Fortelleren gjør sin egen tolkning av filmen, der menneskene hovedpersonen møter blir mer og mer fiendtlig innstilt ovenfor ham. «Plötsligt – ordet plötsligt tycks i mitt minne ständigt återkomma som om det vore den hotfulla nyckeln till det som sker – plötsligt tycks alla vänners ansikten vara djupt fientliga. Man kan undra över om de verkligen tyct om honom någon gång. Eller – man kan undra över om han någonsin sett sig själv» (34).

Fortelleren finner filmen dårlig, men dypt skremmende. Det er det å bli sett som er skremmende, det er både nødvendig og smertefullt. «Det skrämmande hade att göra med

riskene å bli sedd, eller kanskje motsatsen. Är det två identiska ståndpunkter? Skräcken att bli sedd, och skräcken att inte bli sedd?» (34). Skrekken for ikke å bli sett er tydelig, da forsvinner man nesten, slik som Ruth Berlau. Det kan også være omvendt, at ved å bli sett kan man gå fra å ingenting, til å bli et menneske. Det er det som er tilfellet med Maria. Da de henter Pinon ut av graven gjemmer han seg, og rundt Maria har han surret et tøyestykke. Om det er for å beskytte henne, eller fordi han skammer seg over henne, vet vi ikke. Han har kun sett henne i gruvearbeidernes ansikter og trodd at hun var avskyelig. Når han senere ser henne i speilet, ser han at hun er vakker og begynner å omtale henne ved navn. Sakte beveger de seg fra å være et monster som ønsker å skjule seg, gjennom de andres bekræftende blikk til å bli ikke bare ett, men to individuelle mennesker. Det er spesielt Maria som tydelig gjennomgår denne forvandlingen, fra ikke-eksistens til et selvstendig menneske. Først er hun en utvekst, en *ting*, et ekstra ansikt som sakte avdekkes fra under skitne, inngrodde tøyfiller. Hun er det mest monstrøse ved ham, det mest avskyelige. Denne byllen, dette ansiktet, er det som senere får et navn, som blir Maria. Først er man i tvil om man skal betrakte henne som en egen person, men når det fremgår at Pinon gjør det, begynner også andre å gjøre det. «Man tänkte hela tiden på Pinon som «han». Människans gräns kunde ju bara dras på ett sätt: rundt honom som helhet. Alltså ingick hon i honom. [...] Han gav henne ett namn: Maria. Då förstod man. Då började också hon att existera» (58).

Siden lar Pinon dem forstå at Maria ikke er stum, men at hun «synger» i ham. Da blir hun enda litt tydeligere som individ. Hun kan ikke gjøre seg forstått, men hun er i det minste ikke ordløs. Siden skimter vi en slags personlighet, en egen person. Hun viser sitt raseri når Pinon forelsker seg i en annen dame, hun «synger ondt» i ham og straffer ham til han nesten tar sitt eget liv. Etter denne episoden går alle de andre monstrene sammen og sender hundemannen bort til dem for å stryke en fuglefjær over ansiktet til Maria, for «man menade att man gemensamt borda visa henne sin glädje» (100). Budskapet synes å være at vi ser deg,

vi ser at du finnes. Så, til slutt, viser det seg at Maria fortsetter å leve, i åtte minutter, etter at Pinon dør. I åtte minutter er hun et eget menneske, adskilt fra Pinon, bekreftet som et eget subjekt av andres blick (Mrs. Portitz). Hun er ikke lenger et monster, men et avgrenset subjekt, hun er et menneske.

Den andre delen av de to (muligens identiske) motsatsene, skrekken for å bli sett, er mer kompleks. Denne henger sammen med skrekken for å se seg selv, siden vi «speiles» i den andres blick, slik Pinon så Marias heslighet i gruvearbeidernes ansikter. Denne skrekken er tettere knyttet til det monstrøse. Når man ser seg selv i de korte bruddene der det muliggjøres, ser man monsteret i seg selv. Dette vil jeg komme nærmere inn på i kap.4.5. På dette tidspunktet nøyer vi oss med å konstatere at de som omverdenen betrakter som monstre også ønsker å skjule seg for blikket. Både Pinon og pojken forsøker å gjemme seg for andres blick. Pinon har surret tøyfiller rundt Maria, og det sies at han skammer seg. Pojken gjemmer også hodet sitt i et laken som han virrer rundt hodet «som om han skämdes» (44).

Kapittel 4: Enquists monstre

Nedstörtad ängel har en autodiegetisk forteller, som både er tekstens ”jeg” og den stemmen de øvrige historiene filtreres gjennom. Vi vet svært lite om ham, annet enn korte blikk til barndommen og at han er forfatter. Hans handlinger vet vi lite om, det er hans tanker og drømmer som blir presentert. Han er en kroppsløs stemme, et subjekt på søken etter en identitet gjennom teksten. For å se seg selv må man se seg utenfra, fra den andres ståsted. Vi må gå til den andre for å se oss selv, slik monsteret er vårt blikk på oss selv, vi blir til ved å bli sett av den andre. Cohen viser hvordan monstrene egentlig er et blikk på oss selv. Det er vi som en gang har skapt dem, og de viser dermed det vi ikke selv vil vedkjenne oss.

Monsteret er blikket på oss selv, det som viser oss hvem vi er. Fortelleren tyr til monstrene når han ønsker å finne seg selv, sin egen identitet og menneskelighet. Hans drømmer bebos opp monstrene, og Pinon i særdeleshet: «Han är en liten kamerakula som sänks ner i mig, betraktar mig och mina gamla drömmar inifrån, vänligt och kritisk» (20). Pinon er kamerakulen som senkes ned i ham og hjelper ham til å se seg selv.

Enquist henter alle sine monstre fra den empiriske verden. På samme måte henter også Dante sine monstre fra det allerede eksistrende, hovedsakelig fra romersk og gresk mytologi. I *Inferno* møter vi for eksempel Charon, fergemann og grensevokter. I mytologien fergemann over elven Styx, som skiller dødsriket fra det til de levende, men er hos Dante plassert over elven Acheron. Vi møter også Cerberus, den trehodede hunden som i gresk mytologi vokter inngangen til Hades, og flere andre mytologiske grensevoktere.

Enquist går ikke helt tilbake til mytologien, i hvert fall ikke for å hente sine karakterer. Men han henter dem fra den empiriske verden, ikke altfor langt tilbake i tid. Pasqual Pinon er en kjent skikkelse fra begynnelsen av 1900-tallet. Enquist har likevel gitt ham attributter han ikke hadde, og Maria var nok dessverre en bløff. Pasqual Pinon hadde en uvanlig stor utvekst

i pannen, og livnærte seg av å la seg vise frem på ulike freakshows. Over utveksten festet man et ansikt laget av voks for å få det til å se ut som at han hadde to hoder. Historien om Ruth Berlau er offentlig og kjent. Hun var Brechts elskerinne, som det skrives i romanen, og hun gav ut en novellesamling sammen med ham⁵, som også nevnes så vidt i romanen. Pojken er også basert på en reell person, kjent fra svenske nyhetsaviser på 1980-tallet. Han ble helt riktig kalt for vargen fra säter, og var anklaget for å ha drept en ung pike. Enquists monstre er ikke grensevoktere fra før av, som Dantes monstre, men får denne funksjonen gjennom romanen.

4.1 Pinon

Pinon er det tydeligste monsteret i *Nedstörtad ängel*, den kroppslige groteske og deformerte. Han hentes ut fra en grotte, der han holdes av gruvearbeiderne som beskyttelse mot ulykker, siden de mener han er satans barn, og at satan jo ikke vil skade en av sine egne. Der holdes han fanget, «Likt en från himlen nedfallen ängel» (60). Det er flere alluderinger til myten om Lucifer i teksten. Lucifer var Guds fremste engel, den største av alle stjernene. Han var lysbæreren, men ble grepet av overmot og derfor styrtet fra himmelen ned på jorden, og ble siden Guds motstykke. Ikke bare er Pinon nedfallen til den mørke graven, men når han først hentes opp av graven, er han et dyr: «Under hovudet fanns en bål, en hästlignande bringa, och extremiteter nästen liknande armar som avslutades med – var det hovar eller händer?» (Enquist 1985:13). Hover, som ofte satan blir portrettert med. I likhet med Pinon kan også satan ha et ekstra ansikt, ofte plassert på magen, knærne, eller iblandt på baken (Ekselius 1996:236).

Men Pinon er ikke satan, om enn i så fall like mye en frelser. Over graven han hentes opp fra svever det en albatross, «som om den högt der uppe på tusen meters höjd hade

5 *Ethvert dyr kan det* (1940), utgitt under pseudonym og betraktet som usømmelig av sin samtid.

velat markera platsen, som ett tecken» (Enquist 1985:12), og bringer slik tankene over på Betlehemsstjernen. Pinon og Maria får en ambivalent posisjon, med konnotasjoner til både satan og noe guddommelig. Tydeligst kanskje med Maria: hun er det groteske ved Pinon, hun er den abnormaliteten som gjør at han ikke kan sees på som et menneske. Han forsøker å skjule henne, han skammer seg over henne. Maria er det bortstøtte, det ordløse, det han ikke ønsker å vedkjenne seg. Kroppen har forsøkt å støte det bort, men Pinon kan aldri bli fri fra Maria. Det viser seg da, etterhvert, at Maria samtidig er det hellige ved Pinon: en omveltning fra underjord til overjord. Hun er det som gjør ham til et monster, men samtidig er hun også det hellige ved ham. Hun har et vakkert engleaktig ansikt og blir gitt et av de helligste kvinnenavnene i kristen tradisjon. Hun er den som former leppene etter salmesangen i kirken, mens Pinon synger verdslige viser.

I likhet med den opprinnelige nedstyrtede engelen, er også Pinon en lysbærer. Han bærer Maria som en hodelykt. Bildet av å bruke hodet som lykt, finner vi igjen i den 28. sangen i Dantes *Inferno*. Her er det riktignok sitt eget hode han har tatt av seg og lyser med:

Det hogne hovud bar han etter luggen,
det hang i handa som ei anna ganglykt,
det stirde på oss og det sagde: «Ve meg!»
Med sjølv seg for sjølv seg han lyste,
og dei var to i ein, og ein i baa (Dante XXVIII, 121-125)

Trond Berg Eriksen har skrevet en omstendelig veiviser til i Dantes *Inferno* med verket *Reisen gjennom helvetet* (1993). Om denne skikkelsen med lykten sier han blant annet at «Han minner om filosofen Diogenes, som gikk med lykt på lyse dagen og søkte etter mennesker» (Eriksen 1993:366). Hos Enquist bærer Pinon Maria som en hodelykt, og ut av henne faller et mørke som «föll rakt inn i oss»(72). Monsterparet brukes i romanen som en katalysator for de andre kjærlighetsforholdene.

Der finnes også flere andre antydninger til Dantes nedstigning i helvete. Shideler føres nedover av en «vægvisar», og på veien ned møter de «då och då anonyma skuggor på väg upp» (12).

Nedstigningen i grotten er på mange måter en nedstigning til det groteske, til det forvrengte og fortrenget. Pinon og Maria er det utstøtte, det vi ikke vil vedkjenne oss, de er noe gruvearbeiderne gjemmer vekk nederst i sin grotte og ikke ønsker skal bli hentet opp. Pasqual Pinon og Maria er himmel og helvete i ett, uløselig bundet sammen i et monstrøst ekteskap. Deres funksjon i romanen er som grensetilfellet, som hjelper å gjør det innenfor grensen synligere. Deres ekteskap en ekstremitet som hjelper å kaste lys over de andre.

Vi ser en utvikling gjennom *Nedstörtad ängel*, der Pinon og Maria går fra å være et defintivt monster, definitivt ikke menneske, til å bli mer og mer menneskelige. Første gang vi får beskrevet Pinon, er han noe groteskt – et dyr, et monster, et barn av djevelen. Beskrevet med dyre-metaforer, det påpekes to ganger at han ikke er et menneske, men nærmere djevelen, han omtales ikke som subjekt, men som «den». Enquist tar utgangspunkt i mennesker vi betrakter som monster, men med en tydelig undertone allerede fra starten av: dette er ikke monstre, dette er mennesker så godt som noen. Og han lykkes; en utvekst i mannens panne, uten stemme eller noen annen måte å kommunisere på, blir et menneske for oss. Han tar utgangspunkt i det ikke-menneskelige, og gir det menneskelig innhold.

Pinon er som nevnt det tydeligste monsteret i *Nedstörtad ängel* – et monster av den gode, gammeldagse sorten, med en tydelig deformerhet så vi vet å kjenne ham igjen. Han er et monster fra en annen tid, der monstre var enklere å definere og kategorisere. De ble definert, fikk sin merkelapp, og dermed en fremtid innen freakshowet. Pinon er født monster, «Monster var den korrekta beteckningen. Det var den han använde på sig själv» (56). Det er verre med de monstrene som eksisterer nærmere vår egen tid. Tidligere var verden full av

monstre, skriver fortelleren, men senere har vi trukket dem inn i oss selv. I de gamle mytene var monstrene klare, man visste hvilke krefter man hadde med å gjøre. I den moderne litteraturen bærer de derimot mer og mer preg av å være en del av oss selv, og monstrenes menneskelige trekk underbygges i en fremvisning av at de er akkurat som oss selv. Verdens motstridende strømninger finnes ikke lenger i verden rundt oss, men inne i oss selv.

4.2 Monstrenes kirke

Pinon og Maria er ett monster, en sammensmelting. De er både mann og kvinne samtidig, både himmel og helvete smeltet sammen i et ekteskap. Monstrene er et forsvar for menneskene. Nedstörtad ängel tar et oppgjør med gamle oppdelinger av verdensbilde, av religiøse inndelinger i himmel og helvete. Himmel og helvete finnes ikke, de er begge to en del av mennesket. I det monstrøse opphører dikotomiene, og i stedet står en tomhet. Gud finnes ikke, kun en kosmisk tomhet, og ondskaper er til stede i hvert menneske. Enquist setter mennesket uforbeholdent i sentrum. Pinon og Maria blir med i monstrenes kirke, en kirke som til syvende og sist har troen på mennesket som sitt høyeste trosgrunnlag: «Sekten var grundad på en religion byggd på satanism, och med församlingen nästan helt och hållet bestående av missbildade människor. Det var monstrenes kyrka, ingenting annat, bestående av missbildade eller deformerade människor» (121) De ytre forestillinger om godt og ondt, himmel og helvete, eksisterer ikke lenger i Enquists verden. Her er kun mennesket tilbake, som dermed må romme alt. Som Enquist skriver: Da han var barn var verden full av monstre, nå er de forsvunnet, vi har trukket dem inn i oss selv.

4.3 Pojken

Monsteret blir som vi har sett på som oftest definert ut fra sin kroppslige ekstremitet, kroppslige hybriditet. Men det er også en annen kategori av monster; det psykologiske

monsteret. Går vi til litteraturen ser vi at det ikke bare er de med kroppslig abnormalitet som bli beskrevet som ikke-mennesker, monstre, men også mennesker som utfører handlinger så forferdelige at vi ikke lenger ønsker å betrakte dem som mennesker. Pojken mord er utpreget monstrøse i det at de er ubegrunnede, uforståelige. Ikke bare myrder han et barn én gang uten motiv, men etter å ha fått sin straff, blitt møtt med forsoning og på ny blitt vist tillitt, så gjør han det igjen. De vi ikke kan betrakte som mennesker, tillegger vi ofte dyriske egenskaper. De kan ha en menneskelig kropp, men deres handlinger er «u-menneskelige». En seriemorder kan ha «øyne som en ulv», fengselsfangene «bjeffe som hunder» osv. Også historisk kan vi lese en dehumanisering av det vi ikke vil identifisere oss med: et folkeslag man er i krig med, mennesker som begår handlinger vi ikke ønsker å identifisere oss med (nazistene) eller seksuelle lyster vi ikke vil identifisere oss med (pedofile).

Pojken blir karakteristisk kalt «vargen i Säter». Men til tross for hans onde handlinger er det vanskelig å betrakte ham som ond, gjennom romanen vekker han vår sympati. Som både K og hans hustru begynner vi å holde av ham. I likhet med Pinons dype skam over sitt ekstra hodet, skammer også pojken seg. Han skjuler seg, ønsker ikke å bli sett, en insistering på at han ikke eksisterer. Han forteller historier der han selv ikke finnes, der noen andre lever i stedet for ham. Slik er han også dypt menneskelig, skal vi følge romanens egne utsagn med den korteste definisjonen på det å være et menneske, «rätten att längta efter att upphöra» (67).

Pojken er også monstrøs, eller monster-lik, både i sin insistering på å ikke finnes og i sin ordløshet. Der Pinon og Maria gjennomgår en transformasjon, en bevegelse fra ett monster, nedstengt og avstengt fra verden i en grube, til to separate mennesker – gjennom går pojken en motsatt bevegelse. Fra å være et menneske blir han et monster. Man kan si at han beveger seg fra midten, utover mot grensen. Der ved grensen blir han redd, han innkapsles i en voldsom skrekk. Han sier en gang til K: «Är det inte orättvist att det just måste bli jag som skulle bli utsedd?». Som om noen hadde tvunget ham, kommenterer fortelleren. Man kan

tenke seg pojken slik: som en utsendt fra menneskeheten midte, ut mot grensen for å teste grensene for det menneskelige. Han blir det ved å begå sine umenneskelige handlinger. På slutten av sitt liv sitter han, akkurat som Pinon i grotten, med et laken surret rundt hodet: ”han sitter på sin seng med lakanet rundt hovudet, innesluten i sin oerhörda skam” (Enquist 1985:101). Så får han isboksen i hånden fra K: «kyligt som ett isstycke» (101). Slik kobles også han til isen, isstykket. Så forteller han historier der han selv ikke finnes: «Han tyctes, nærmast metaforisk men med desperat övertygelse, söka efter en bekräftelse på att han själv var död, inte fanns till, att han fanns någon annanstans, och at hans bror levde» (102).

Her ser vi hvordan også pojken brukes til å belyse fortelleren. Fortelleren er den andre i romanen som skriver historier der han selv ikke finnes, men der andre lever i stedet, og benekter sentrum der han selv befinner seg

4.5 Gastroskopi – å se seg selv

Sentralt for dette identitetsprosjektet ligger opplevelsen av å bli sett av andre og av å se seg selv. En av opplevelsene av å se seg selv får han under det jeg her vil kalle gastroskopiscenen. Denne stiller seg svært sentral tematisk, er også bokens lengste sammenhengende scene, idet den strekker seg over nesten fem sider. Til tross for at fem sider kanskje ikke høres så langt ut, kan det nevnes at dette er nesten en tredjedel lengre enn bokens nest lengste scene.

Vi blir fortalt at fortelleren har opplevd å se seg selv har to ganger, begge gangene som korte glimt. Den andre gangen det skjer er den som blir fortalt først, det er i forbindelse med en gastroskopi-undersøkelse. Et lite kamera senkes ned i fortelleren, og han kan følge kameraets bevegelser gjennom kroppen på en skjerm: «Det här var jag. Så här såg jag ut. Det som rörde sig, pulserade, svällde, sjönk, talade med ljudlösa läpprörelser, det var jag själv» (Enquist 1985:31). Den andre gangen er når han kommer over likbildet av sin far⁶, som han

6 Det var en skikk der oppe i Nordsverige, forklarer fortelleren, å ta et bilde av liket når det lå i kisten (37)

aldri har møtt, og i et par sekunder er sikker på at det er ham selv: «Det var som att få ett slag på käften» (37). Begge disse episodene gjør et svært sterkt inntrykk på fortelleren, samtidig som han ikke kan uttrykke klart i etterkant hva det er han egentlig har sett. Felles for episodene er at han må se seg selv gjennom noen andre. Han må gå til det fremmede, det ukjente, for å virkelig se seg selv. Felles for begge episodene er også bruddet, og den medfølelgende følelsen å falle, eller av sjokk. Det er det plutselige sjokket av å se seg selv liggende i en likkiste, eller det støkket det gir å plutselig betrakte innsiden av sin egen kropp.

Fortelleren må gå til det fremmede for å se seg selv, på samme måte som han også benytter seg av monstrene i dette identitetsprosjektet. Scenen med likbildet av faren knytter ham på flere sett til pojken, ved å se seg selv som en levende død. Pojken forsøker gjentatte ganger å ta sitt eget liv, og insisterer stadig på sin egen ikke-eksistens. Han hadde en bror som døde før han ble født, men han insiterer på at det var ham selv som døde og broren som levde opp. Han selv finnes ikke. Fortelleren antyder også flere ganger, i tillegg til gjenkjennelsen av likbildet, at han betrakter seg selv som død: «En människa med bara tre drömmar måste ha dött mycket tidligt, nästan som foster, och bara kroppen blivit kvar» (Enquist 1985:19).

Gastroskopiscenen knytter ham derimot tett til Pinon. Pinon hentes opp av en grotte, og det er i indre grotte fortelleren ser seg selv gjennom gastroskopien. Den knytter ham også til Maria, med beskrivelsen av sin egne organers «ljudlösa läpprörelser» som «tycktes tala, fast stumt, i andra former än dem jag kunde uppfatta och tolka», på samme måte som Marias sang. Pinon var det monstrøse, det groteske som ble hentet frem fra det fortrenget, fra underverdenen. På samme måte som Pinon og Maria sakte ble «fremkalt» etter sitt opphold i grotten, på samme måte «fremakaller» de det groteske i fortelleren. De hjelper ham til å se seg selv. For å se seg selv vender han seg til monstrene, for om monstrene befinner seg på grensen må de jo nettopp kunne belyse det som ligger innenfor.

Opplevelsene av å «se seg selv» kan kun oppleves i korte øyeblikk, «Vad är det vi ser,

när vi får syn på oss själva? Men de ögonblicken är ju så korta. Man hinner nesten ingenting. / Och så glömmer man ju.» (117). Også i referansen til filmen *The swimmer* så vi hvordan det å se seg selv fremstod som brudd, der ordet plutselig er den «hotfulla nyckeln til det som sker» (34). Den svenske litteraturviteren Lars Nylander tar for seg dette poenget i en psykoanalytisk lesning av *Nedstörtad Ängel*, publisert i «Literature and psychology» i 2000. Ved å ta for seg Lacans teorier rundt konstitueringen av selvet, identifiserer han fortellerens opplevelser av å «se seg selv» med det Lacan har kalt «aphanisis»: «The experience of 'seeing myself' refers to a sudden disruption of the specular ego, dissociating 'I, here' (subject) from 'me, there' (image; ego; self), hereby exposing the subject as (a) void. What is called 'to see oneself' is thus concretized by experiences of a sudden loss of self» (Nylander 2000:12).

Å se seg selv er kun mulig ved et plutselig brudd i det normale, en forskyvning av kategoriene. Det er ikke den vitenskapelige, medisinske metode ved bruk av gastroskopi som gjør fortelleren i stand til å oppleve sitt eget subjekt, det er den plutselige sammensmeltingen av verden og kroppen, av den ytre verden og den indre verden. «För första gongen. Ingen matematikk» (31). Det er opplevelsen av det groteske.

Enquist har i en tidligere roman, *Magnetisörens femte vinter* (1964), beskrevet det groteske, og sammenstiller det her med å se den nederste bunnen i seg selv: «"Grotesk" kan härledas från grotta» skriver han her, og beskriver ett bilde av Jacques Callot. Og han gir sin egen oppfattelse av det groteske: «Sålunda är grotesken det innersta rummet hos människan [...]den nedersta botten, den avskydda med ständigt mörka konturen i tavlan. Vi ser den som et ornament: hus gator, människor, ormar, djurhovuden, fågelben, avföring, skratt, extas. Utan kontur ingen bild». (Enquist 1967:92) Bruken av ornament henspiller på funksjonen til de gamle groteskene, som ofte var fyllmasse, ornamentet rundt de egentlige bildene plassert i sentrum av lerretet. «Utan kontur ingen bild»(Enquist 1967:92) fortsetter han så, og vi ser hvordan det groteske allerede her knyttes til grensene og konturene. Videre fortsetter han:

«Liksom den romantiska idén är en spegel av vårt innersta hopp, så är den groteska bilden en spegel av sanningen om oss själva.» (Enquist 1967:92). Vi ser hvordan Enquist her sammenbinder det groteske med sannheten om oss selv, det som i *Nedstörtad ängel* bare blir *å se seg selv*. Når vi ser oss selv, er det det groteske vi ser.

I *Nedstörtad ängel* blir dette neda tydeligere ved at Enquist går til kroppen for å vise det. Gjennom nedstigningen i kroppen skjer en sammenbinding til den ytre verden. Der inni ham finnes både Solarishav, grotter og veldige innsjøer. Når han ser seg selv beskrives det som at han har gjort en reise til jorden midtpunkt gjennom Hekla (32). Fortelleren har gått ned gjennom Hekla, har vært i sine egne ikke underjordiske, men underkroppslige, grotter, og der nede har han sett monsteret. Det å se seg selv er skremmende, og etterpå ligger han på undersøkelsesbenken og hjertet slår og slår.

Disse opplevelsene av å se seg selv beskrives som rystende, muligens skremmende, men også noe han konstant dras mot og ønsker. Fortelleren skremmes ikke av sine monstre, men han dras mot dem, drømmer om dem og skriver om dem med stor ømhet - i stedet for å generere frykt slipper de til syne en dyp lengsel. Jeffrey Cohen har skriver at monstre ikke kun fungerer som fryktinngytende. Fordi de forbindes med det forbudte og farlige, vekker de også fascinasjon; de lokker med frihet fra regler, en rømningsvei fra normale strukturer. Cohen trekker frem at det er derfor vi strømmer til kinoene for å se monsterfilmer, eller kaster oss over skrekk- og krimlitteratur. Der får vi oppleve den kilende følelsen av frykt, samtidig som vi vet at det er tidsbegrenset; de utgjør ingen reell fare, og vi kan når som helst gå ut av kinosalen eller klappe sammen boken (Cohen 1996:17-19). Hos Enquist synes dette begjæret å strekke seg lenger, det er ikke kun et ønske om å rømme for en stund, det er en lengsel etter å få slippe å eksistere, å oppløses. Jeg har allerede skrevet at romanen drives av et ønske om helhet, av å fylle ut en mangel. Vi kan kalle det for romanens ene drivkraft. Den andre drivkraften ligger i nettopp å få forsvinne, å opphøre.

Fortelleren vender seg mot monstrene og det groteske for å se seg selv tydelig, og også mot drømmen. I drømmen kan den innsikten nås som ellers stadig forflytter seg utenfor rekkevidde.

I scenen med likbildet og i gastroskopiscenen ser forfatteren seg selv, men han har ennå ikke sett seg selv fullt ut, “ändå inte den nedersta botten” (32). Dette skal han gjøre en siste gang, i bokens siste scene.

4.6 De ordløse

Om vi ser bort fra diskusjonen om vi skal betrakte fortelleren som et monster er det altså to tydelige monstre i romanen: dobbeltmonsteret Pinon/Maria, og pojken. De egentlige monstrene er kanskje likevel dem vi ikke får øye på – de som er fullstendig berøvet for stemme, de som overhodet ikke blir sett. Av disse er fru K den minst tydelige, den som er vanskeligst å få øye på. Hun blir ikke sett, noe som resulterer i at hun ikke fremstår helt og fullt som et subjekt for oss lesere. K's hustru er i så måte det sorteste hullet i romanen. Hun har ikke engang et eget navn. Hun er indirekte skyld i sin egen datters død. Slik blir hun også den klassiske «monstremoren» - moren som setter sitt eget begjær foran barnets sikkerhet.

K fremmer til fortelleren en tanke, eller en tvil, om ikke K's hustru gjorde det med vilje – at hun lot datteren være alene med pojken som en straff mot K, fordi hun visste hvor mye datteren betydde for ham. Om det er slik eller ikke, de mister i hvert fall evnen til å kommunisere, K's hustru mister språket (og blir «gal») idet pojken myrder datteren. Hun er også stum ovenfor leseren. Kun ett sted får vi gjengitt direkte hva hun sier, og emblematiske nok utbryter hun da, full av sinne: «du forstår ikke!». Og nei, innrømmer fortelleren, han forstår henne ikke. K's hustru er kanskje den som forblir mest uforståelig i romanen gjennom – det hele kan kun forklare enten ved agape (nåden, forbarmelsen over den utstøtte pojken) eller ved grusomhet (at hun visste hva hun gjorde). Hun forsøker å forklare det en gang, men det er

umulig – det nærmeste hun kommer er et dikt som hun gir til K. Poesien fremsettes her som muligheten der meningen forsøkes formidles når det narrative språket blir utilstrekkelig.

Forfatteren er den som formidler budskapet til disse språkløse personene. Men ved å gjøre det står han også i fare for å begå et overgrep mot dem. Hvordan skal han omsette i ord det som det ikke finnes ord for? Ordenen må finnes i mellomrommene, og han må derfor skrive en roman med mange mellomrom og huller. Fortelleren blir flere ganger skjelt ut av disse kvinnene – de retter et voldsomt sinne mot ham som han ikke forstår, og han forsvarer seg heftig. Mrs. Portitz skriver til ham i en sint tone, der hun nekter å ha noe mer med ham og hans motiver å gjøre. Fru K skjeller ham ut fordi han ikke forstår. Også Ruth Berlau kommer til ham i en drøm og anklager ham. Felles for fortellerens forhold til de tre kvinnene er at han forteller deres historie, de får ikke slippe til selv men medieres gjennom fortellerens språk. De står i samme forhold til oss, leserne, som Maria står i forhold til menneskene rundt seg. Maria er avhengig av at Pinon tolker hennes sang, på samme måte som vi ikke har direkte tilgang til kvinnene det fortelles om, men må stole på fortellerens evne til å tolke dem og fortelle om dem. Karakterene sitter fast i fortellerens tekst – de kan kun komme til ordet gjennom hans tolkninger. Det både K’ustru, Ruth Berlau, og til en viss grad også Mrs. Portitz, siden hun har hørt himmelharpen i Maria, har opplevd, er det groteske. Dette kan de ikke uttrykke – stillheten er det eneste de kan ty til, og en ”ond sang”. Fortelleren skriver om dem, forsøker å plassere deres opplevelser innenfor språkets rammer, noe som aldri vil lykkes, for deres opplevelser overskrider disse rammene til språket.

Vi har sett på de tydeligste monstrene i romanen, de som blir holdt opp som speil, der vi kan se oss selv. Det må likevel nevnes at de egentlige monstrene kanskje er dem vi ikke ser, som fremdeles er som tomme mørke huller i teksten. Den som her er vanskeligst å få øye på er fru K. Det språkløse synes å kjennetegne monstrene i romanen, og noen av dem mangler slik språk at det er vanskelig å se dem gjennom romansidene. Det er påfallende at tre av

kvinnene kommer med heftige anklager mot fortelleren: Mrs. Portits, Ruth Berlau og fru K. Bredsdorff avfeier også på en litt merkelig måte Maria som egen person i romanen: «Den centrale historie om misfosteret Pasqual Pinon der elsker sin Maria, er jo trods alt, når al suggestion fejes til side, historien om en mand der elsker en gevækst på sig selv» (Bredsdorff 1991:187). Ja, om man ikke leser romanen på de premisser den tegner opp. Bredsdorff konkluderer med dette etter å ha sett at romanens slutt ender i den totale isolasjon: «Sådan endte ikke Pinons historie, derfor er den slut. Men sådan endte drengens, og derfor må den fortsætte» (Bredsdorff 1991:187), og viser til at pojkens historie fortsetter i det påfølgende dramaet *I lodjurets timma* (1988). Kanskje ville Bredsdorff ha lest annerledes, om han hadde kunnet forutse at Pinons historie faktisk fortsetter, og da mer og mer som Marias historie, i en bok som kommer ut 13 år etter at Bredsdorff skriver sin avhandling, nemlig i *Boken om Blanche och Marie* (2004). Det tok lang tid, men det viser at historien om Pinon og Maria ikke er en avsluttet, ferdig fortelling, avsluttet med det «humane barmhjertighetsbudskap» (Bredsdorff 1991:187).

Maria kan ikke gjøre seg forstått, og Pinon ar ikke språk. Også fortelleren har problemer med sin egen skrift. I stedet settes blikket frem, og det er de språklige bildene og vekslingen mellom dem som driver romanen fremover. Jeg vil derfor gå gjennom hovedbildene i romanen.

Kapittel 5: Språklige bilder

Nedstörtad ängel har byttet ut en kronologisk, narrativ struktur, med en struktur som ligger mye nærmere poesien, med et fokus på drøm og sang. Drømmene består av sansebilder, og det er de språklige bildene som legger den grunnleggende strukturen i Nedstörtad ängel. Det logosbaserte, narrative språket strekker ikke lengre til, og i stedet drives handlingen fremover av de språklige bildene og spenningen mellom dem. Thomas Bredsdorff kaller Enquists stil for «imagistisk prosa», og trekker en linje fra Ezra Pound, via Ernest Hemingway, og til Thorsten Jonsson i norden, som da også Enquist skrev sin licentiatavhandling om. I *Nedstörtad ängel* er denne imagismen trukket til sitt ytterste, med det resultat at romanen ikke først og fremst er en fortelling, men «en oppløsning av epikkens fabel til fordel for lyrikken konstellation af spændinger» (Bredsdorff 1991:176). Jeg vil i min gjennomgang av disse bildene ligge tett opp mot Bredsdorff lesning, men jeg vil også argumentere for at dette ikke bare er en fortelleteknikk som nesten bringer romanen over grensen til poesien, det bringer den også langt inn på det groteskes domene. Det groteske har sitt utspring i bildene, det har blikket som sin sans. Helt fra de første groteskene ble avdekket i grottegangene under Roma, disse «sogni di pittori», har det groteske først og fremst vært knyttet til det visuelle. Det groteske i ordkunsten vil da handle om å skape et motsvar til det visuelle, en bestrebelse etter «konkretion och ett bildspråk som övervinner det skrivna ordets abstrakta och intellektuella grund» (Haag 1998:56)

De bildene som males ut for oss i *Nedstörtad ängel* er gjengangere i Enquists forfatterskap, fra 60-tallsromanene og frem til hans foreløpige siste roman *Boken om Blanche och Marie* (2004), og også i hans selvbiografi *Et annat liv* fra 2008. Disse bildene så sentrale i Enquists forfatterskap, at de ofte blir stående som nøkkelscener i mange av hans romaner og skuespill, dette er de såkalte «smertepunktene». Enquists bøker motsetter seg å bli lest

individuell, i stedet inviterer de til et slags detektivarbeid, eller et rabusløp. Det er som om alt henger sammen, i et så intrikat system at man til tider kan bli litt svimmel. Personene går igjen i romanene, scener gjentas, motiver gjentas, hele sider fra en bok brukes om igjen i en annen. Jeg finner det derfor naturlig å se på hvordan disse bildene opptrer i andre, både tidligere og senere, verk av Enquist i min behandling av dem. Jo flere romaner av Enquist man har lest, jo flere betydningslag vil hver ny bok man leser av ham få – og den tidligere behandlingen av et språklig bilde vil spille inn når vi leser om det på nytt.

Disse bildene hos Enquist er mangefasetterte og langt fra entydige. Det kan synes som om de hele tiden også rommer sin motsetning, og spenningen i dem ligger i nettopp dette spillet mellom motsetningene. Jeg vil se på om de kan kalles grunnleggende groteske i den forstand at de ønsker å avhierarkisere motsetninger og vise en bevegelig prosess fremfor en fastsatt betydning.

5.1 Himmelharpen

Bildet om himmelharpen er et kjent bilde fra Enquists forfatterskap, kanskje et av de viktigste. Det dukket første gang opp i *Sekonden*, og siden i flere andre romaner, som *Musikanternas uttåg*, *I lodjurets timma*, *I min morfars hus*, *Kaptein Nemos bibliotek*, *Boken om Blanche och Maria*, og altså midt i denne rekken også i *Nedstörtad ängel*. Den får også sin plass i Enquists selvbiografi, der den igjen knyttes til forfatterens barndomshjem i Hjöggböle. I dette huset kunne man på særlig kalde vinternetter høre en svak sang fra telefontrådene som var festet i husveggen, og huset ble som en resonanskasse for telefontrådenes sang.

Himmelharpen opptrer kun to ganger i *Nedstörtad ängel*, men tar likevel en sentral plass. Første gangen den nevnes er i en drøm fortelleren har hatt. Her er han tilbake i det grønne trehuset der han bodde som barn, og der sitter Pinon og pojken sammen og lytter. Fortelleren vet straks hva det er de lytter til, for den sangen kjenner han godt fra han selv var

barn:

Det sjöng på himlaharpan som om någon där ute i vinternatten dragit med en jättestråke över strängarna, det sjöng, tusen år av sorg och förlåtelse, ordlöst och sorgset, natten lång, trådernas ena ända var fästa i ett trähus i Västerbotten men den andra ändan hängde fast långt ute i rymden, hängda i svarta söda stjärnor. Sången kom fra rymden och var ordlös och handlade om de ordlösa. Glöm oss inte, sjöng den, vi är som du, glöm oss inte. (75-76)

Trådene er festet i dette trehuset, mens den andre enden henger fast i stjernene ute i rommet. Det er stjernenes sang vi hører, og knytter seg dermed nærmere det gamle romantiske motivet med himmelharpen som en universets klang – der stjernene og himmellegemene mener å frembringe en bestemt tone eller harmoni i universet. Himmelharpen er knyttet til himmelen, til rommet, til kosmos. At det låter som om «noen» drar en kjempemessig bue over strengene for å fremkalle sangen understreker dette aspektet, tanken på at det finnes 'noen' der ute, et nærvær av noe mer, kanskje til og med en Gud. Det er det store kosmos som gir gjenklang ned til menneskene. Slik kan vi tenke oss at det er universet som taler, og gir opplevelsen av en tilstedeværelse. Men de stjernene som telefontrådene er festet i, er døde. Vi tenker gjerne døde stjerner som sorte hull, intetheten per se, der alt som kommer for nært kolliderer inn i seg selv. I stedet for at himmelharpen viser til kosmos og taler om et nærvær og meningsfylthet, er den tilstedeværelsen som oppleves den av meningsløsheten og tomheten. I stedet for et bilde på fellesskap, blir det et storslått melankolsk bilde på ytterst ensomhet, tomhet, og fravær på mening. Bildet er gir samtidig både inntrykk av et nærvær, og et fravær av nærvær.

Disse to ulike måtene himmelharpen kan opptre på, ser vi også tydeligere om vi ser på himmelharpens bruk i andre romaner av Enquist. I *Sekonden*, den første romanen der bildet av himmelharpen dukker opp, har ennå ikke bildet denne dobbelheten over seg. Her er bildet mer utvetydig et bilde på fellesskap og trøst. I dette bildet tar det grønne huset form som et sneglehus, en gigantisk konkylie, og lyden er mer konkret fra telefontrådene; det er lyden av

stemmer, «mennesker eller væsner som har kontakt, som kommuniserer» (Enquist, sekonden, s.79). Disse bringer med seg et håp om fellesskap, en vei ut av ensomheten (s.79). Først i *Musikanternas uttåg* blir himmelharpen det bildet som det skal fortsette å være frem til *Nedstörtad ängel*, der telefontrådene er festet i døde stjerner. Her presiseres det også at det er «sort marterie» trådene løper fra.

Himmelharpen synger om «tusen år av sorg», men det er et harmonisk bilde, der Pinon og pojken opplever et fellesskap sammen og de er «nesten lykkelige». Sangen kommer fra rommet og er ordløs og handler om de ordløse. Altså handler den jo om dem selv. De er monstrene, de befinner seg i mellomrommet, i det sorte hullet, og finner trøst i denne sangen som handler om dem. Slik blir himmelharpen igjen et bilde på fellesskap og trøst. Vi ser også at i dette bildet *er* skrekken for å bli sett og skrekken for ikke å bli sett to identiske standpunkter, som vi tidligere var innom (kap.3.3). Pinon og pojken er to av dem som har hatt en sterk trang til å ikke bli sett. Når de lytter til himmelharpen er de lykkelige – fordi de blir sett, men samtidig ikke, fordi det de blir sett av er et tomrom, et sort hull.

En gang til nevnes nemlig himmelharpen i romanen, og knytter den spesifikt til Maria. Denne gangen er det Pinon, som har lært seg å «lyssna innåt, till tyst sång, till himlaharpan i henne» (Enquist 1985:129), i Maria. Maria blir på mange måter et annet bilde på himmelharpen, også hun formidler denne ordløse sangen. Marias sang kan være både en om skrekk og ensomhet, «som en skärande dissonans, en hjälplöst vinande klagosång från en himlaharpa vars yttersta punkt var fäst inte i kärlek utan i död, i en svart stjärna långt ute i rymden» (Enquist 1985:129), eller den kan være om fellesskap, samhold og harmoni, som når hun «synger» til Mrs. Portitz.

Mrs. Portitz er den eneste, utenom Pinon, som får oppleve himmelharpen i Maria. I hvert fall er det slik vi må forstå det. Rett etter drømmen der Pinon og pojken har lyttet til himmelharpen i *Nedstörtad ängel* kommer et kort avsnitt, egentlig kun et par linjer, om

Mrs. Portitz, som lytter med hånden mot Marias kinn. Mrs. Portitz opplever en intuitiv forståelse av Maria, «men om det hon hörde skriver hon ingenting. Ingenting» (Enquist 1985:77). Lest i forbindelse med bildet av himmelharpen ser vi hvorfor: fordi det hun hører er den ordløse sangen, og om den kan man ikke skrive noe. Episoden blir beskrevet mer utførlig et par sider tidligere i romanen: Pinon hadde sovnet, men Maria hadde vært våken, Mrs. Portitz hadde lagt en hånd på kinnet hennes og «allting hade på en sekund sammanfallit, och hon hade känt något inom sig, en ton, eller att hon plötsligt hadde förstått. Ett ögonblick av nästan magisk innsikt»(Enquist 1985:73).

Himmelharpen er det bærende bildet i romanen. Både fru K's stumme telefonoppringninger til K, og pojkens små, kodete lapper må leses som en himmelharpe-sang. Etter tragedien med pojkens ringer ofte fru K til K, men hun sier ingenting, og det gjør heller ikke han. K mener at hun formidler "ett slags meddelande, fast inte med ord. [...] En ordlös sång" (Enquist 1985:25). Pojkens lapper på sin side er riktignok ikke ordløse, men jeg mener de må forstås ut fra samme bilde. De er koder, ikke tydelige, men budskap sendt ut fra ham der "inne i sin välige skräck". De er små koder sendt ut til omgivelsene fra et sted der han ikke kan nås, fra det sorte hullet han befinner seg i

Himmelharpen er det ordløse, og har derfor en sang som kan formidle noe vi ellers ikke kan formidle. Den handler om det ordløse, altså det som ligger utenfor språkets grenser. Språket kan nærme seg sine egne grenser, gjennom romanen, men vil aldri nå der uten å kollapse inn i seg selv som i et sort hull.

5.2 Mannen i isgraven

Tre bilder i Nedstörtad ängel som henger nøye sammen med hverandre: mannen i isgraven, albatrossen, og hinnen. De opptrer alle tre i bildet av mannen i isgraven. Dette bildet blir første gang presentert som en drøm: det er «den gamle drømmen» til fortelleren. Han

drømmer at en mann, uidentifisert, ligger i en isgrav. Smeltevannet renner over ansiktet han og danner en hinne av is. Gjennom denne stirrer han opp, helt til snøen kommer og dekker ansiktet hans, og detaljene forsvinner. Da er han fri. Over ham sirkler en albatross, men ishinnen er et dårlig vindu, og han tror det er en edderkopp som langsomt kryper over ansiktet hans.

Mannen i isgraven antar senere ulike identiteter. Han blir koblet til fortellerens far når han får se et bilde av faren på likskue, altså liggende i kisten. Først senere får vi høre det som må være opprinnelsen til bildet, og da identifiseres mannen som Finn Malmgren, etter et barndomsminne til fortelleren. Bildet har altså sitt utspring i en konkret historisk hendelse. Finn Malmgren (1895-1928) var en svensk meteorolog som deltok aktivt i polarforskningen. Han var på en italiensk ekspedisjon i området rundt nordpolen med luftskipet ”Italia” under general Umberto Nobile i 1928. Luftskipet havarerte, og Malmgren og to italienske offiserer fra mannskapet dro ut for å forsøke å kontakte hjelp. Luftskipet og italienerne ble siden funnet, men ikke Malmgren. Italienerne sa siden at han hadde bedt om å bli etterlatt, siden han var såret og forstod at han kom til å dø, men bad dem først om å hugge ut en isgrav til ham.⁷ Å forlate en mann slik stred mot gjeldende kodekser, og italienerne måtte senere gjennom flere avhør om hendelsesforløpet. Om de drepte ham eller overlot ham til å dø en langsom død har forblitt usikkert.

Også dette bilde av isgraven er et som går igjen i Enquists forfatterskap. Det dukker første gangen opp i *Hess* (1966). Beskrivelsen i *Nedstörtad ängel* bærer svært mange likhetstrekk med avslutningen av *Hess*: «När snön kom blev han helt ogenomskinlig och detaljerna försvann: då var han till sist fri och ute ur beskrivningen. Albatrossen var det siste han såg. Han trodde det var en spindel som långsamt kröp över hans ansikte» (*Hess* :277). Også her er isgraven en befrielse, men med det lille tillegget at han er ute av *beskrivelsen*, ute

7 Hendelsesforløpet rundt havariet og de påfølgende redningsaksjonene ble redegjort for i den amerikanske avisen Time, mandag 23.juli 1928

av språket.

Isgravene kan vi gjenfinne i den niende kretsen i Dantes Inferno. Så langt inne i helvete er det ikke ilden som regjerer, men isen:

Så vende eg meg om og såg framføre

Og under føtene ein sjø, som frosten

fekk til å likne glas meir enn på vatn.

[...]

Blåfrosne, heilt opp dit der skamma synest

stod dei forpinte skuggane i isen,

og tenne gav lyd som minte om stork. (Dante XXXII, 22-36)

Trond Berg Eriksen setter her isen i forbindelse med det stivnede og fastfrosede: «Kulden står for det tilstivnede, livløse og ufølsomme som er syndens vesen [...] når han [Dante] reserverer isen for det dypeste helvete, tenker han på den kulden som gjør alt livløst og ubevegelig» (Eriksen 1993:409)

5.3 Albatrossen

Albatrossen sirkler over mannen i isgraven. Den sirkler også over stedet til graven der Pinon blir funnet, nevnes det med referanse til i et sitat hentet fra John Shidellers biografi om Pinon: ”en vit albatross som i väldiga cirklar tyctes utmärka platsen för mig” (Enquist 1985:59). Da han så dette fikk han mot i seg til å trosse de meksikanske gruvearbeidernes motstand mot å slippe ham ned i graven. Albatrossen tar altså form av en markør, en utpeker eller budbringer. Skal vi bruke Enquists terminologi kan vi kanskje også si ”veiviser”.

Som så mye hos Enquist bruker han ikke bare konkrete historiske hendelser, men legger seg også over en lang litterær tradisjon når han skriver sine romaner. Albatrossen er

intet unntak, og har blitt brukt i mye forskjellige diktning. Mest kjent er den i Samuel Taylor Coleridges (1772-1834) dikt *The Rime of the Ancient Mariner*. Her fortelles det om en gammel sjømann som er kommet tilbake fra sjøen og beretter som sin skipsferd der. Skipet han seiler med kommer inn i Antarktis, der en albatross dukker opp og leder dem ut av isen og tåken. Sjømannen skyter albatrossen, en handling mannskapet straffer ham for ved å henge den døde albatrossen rundt halsen hans. I tillegg til å symbolisere håp, der den leder mannskapet ut av ulykken, blir den også et tegn på skyld, en tung bær å bære. Å bære en albatross rundt halsen er blitt et kjent uttrykk, som også Enquist benytter seg av i sin selvbiografi.

Albatrossen blir en ambivalent metafor, den kan både være lykke og ulykke, både et godt og dårlig tegn. Albatrossen betydning skifter fra å være et tegn fra gud, en velgjører som redder dem ut av tåken, eller et dårlig varsel, en som forleder dem inn i ulykken Slik bærer albatrossen på en ambivalens, man vet ikke om den viser til godt eller ondt.

Charles Baudelaire bruker albatrossen som symbol på dikteren i sitt dikt "L' albatros", og symboliserer slik friheten og skaperkraften. fra på Albatrossen også brukt som symbol på friheten og skaperkraften. Dette kan hjelpe oss til å forstå et annet bilde i Nedstörtad ängel. Scenen er hentet fra *Sekonden*, men fremgår her som en drøm fortelleren har hatt. Her går han sammen med en ukjent kvinne over en veldig isslette. Kvinnen tar opp et isstykke og på dette risser hun inn konturene av en fugl. Så holder hun isstykket mot munnen og puster, og isfuglen forsvinner langsomt - «lite värme, och så är konstverket borta» (Enquist 1985:20).

Kunstverket forsvinner om det blir utsatt for varme, den livgivende pusten. Betyr det at en tilbaketrekning fra livet er betingelse for kunstverket? Vi skal se videre på dette ved å se på hinnen, den tredje komponenten i dette bildet.

5.4 Hinnen

Hinnen er et annet gjennomgående bilde i Enquists forfatterskap, med enda lenger historie enn himmelharpen, og opptrer i ulike former som for eksempel ishinnen, fosterhinnen, plasthinnen. I *Nedstörtad ängel* er det hovedsaklig ishinnen over ansiktet til mannen i isgraven, og plasthinnen over ansiktet til pojken da han har begått selvmord.

Bredsdorff har tatt for seg de ulike former og betydninger hinnen opptrer som gjennom forfatterskapet. Ishinnen viser særlig til isolasjon. Det kan være påtvunget, at man blir tvunget ut i ensomheten, men det kan også være selvvalgt. Ishinnen gir også beskyttelse – som det sies i *Nedstörtad ängel*; «En så lustfylld skräck att leva och dö bakom en ishinna. Mer lust än skräck, kanske» (Enquist 1985:45). For denne isolasjonen er også en beskyttelse – det er færre smerter for den som isolerer seg for andre (i følge Freud sine prinsipper for lykke[ref: Ubehaget i kulturen]). Å avskjerme seg fra verden innebærer også en avskjerming fra de sorger og ubehag denne bringer med seg. Dette synet underbygges også andre steder i romanen, med utsagn som «Hjärtat som en sandsäck, det är enklast så.» (Enquist 1985:28).

Ishinnen legger seg over den levende begravde mannen i isgraven, den er et skille mellom liv og død, og også et skille mellom en selv og verden utenfor. Vi kan også se ishinnen i forbindelse med drømmen der kvinnen risser inn konturene av en fugl på et stykke is. Ishinnen, tilbaketrekingen fra verden, kan da leses som kunstens eksistensbetingelse.

I tillegg til ishinnen over ansiktet til mannen i isgraven, dukker hinnen også opp i fortellingen om pojken. Han lykkes til slutt med ta livet av seg ved å holde en plastpose stramt om hodet med den ene hånden. Plastposen blir ligger stramt over ansiktet som en hinne. Det er en selvmordsstrategi han har hentet fra en av bøkene til fortelleren i romanen, som K har med til ham. Vi finner den igjen i en av Enquists noveller i samlingen *Berättelser från de inställda upprorens tid* (1974), der Herr Bachman etter mange forsøk også tilslutt lykkes å ta sitt eget liv ved hjelp av en plastpose. Hinnen skiller mellom liv og død, den synes å utgjøre

en slags grense.

Å være innkapslet i en hinne viser også til hinnen som en fosterhinne. Enquists bruker bildet av en fosterhinne flere steder i sitt forfatterskap. Her viser hinnen tydelig til en lengsel mot det førspråklige. Fosterhinnen er et trygt sted, der man slipper å tenke, kun eksistere i en varm trygghet. Psykoanalysens teorier om hvordan vi alltid lengter tilbake til den symbiosen vi opplevde sammen med mor, blir vanskelige å unngå.

Bak hinnen er det både ensomhet og trygghet. Hinnen avgrenser individet fra å delta i verden, men skjerner samtidig mot verden. Hinnen er både symbiose og adskillelse. Begge deler handler i sin forstand om å «forsvinne», om å være et sted der man ikke behøver å tenke.

Tøystykkene som Pinon og pojken surrer om hodene sine, er også varianter av denne hinnen. De vil avskjerme seg fra omverdenen, som betrakter dem med dømmende blikk. Plasthinnen rundt pojkens hode er en endelig variant av ishinnen – den hinnen som både dreper og setter ham endelig fri.

4.3 Fremkalling

Vi ser at alle de hovedbildene som er trukket fram fra romanen – og som også spiller markante roller i Enquists øvrige forfatterskap – bærer i seg en dobbelhet. De dekker alltid også sin motsetning, og betydningen kan svinge fra den ene til den andre mellom hver gang de brukes. Til tross for at himmelharpen her er en språkløs sang om tomhet, fra døde stjerner, bærer bildet også med seg betydningen av en fellesskap og harmoni. På denne måten er bildene aldri ferdige, de bærer alltid med seg en rest av noe annet.

Det er den fysiske likheten som ligger til grunn for bildene og forbindelsen mellom dem, og skaper forbindelser som ellers ikke finnes. Slik kan både en ishinne og en plasthinne være det samme. Tydeligst ser vi dette i bildet av mannen som stirrer opp gjennom sin ishinne på albatrossen som sirkler der oppe, og som han tror er en edderkopp som sakte kryper over

ansiktet hans. Det er et bemerkelsesverdig bilde, fordi den sammenstiller så enkelt de to ulike hendelsene.

Enquists bilder inneholder alltid en rest av noe annet, det er en ambivalens som ikke går opp. Harpham fremholder paradokset som sentralt for det groteske: «om det groteske kan jamføres med noe så er det paradokset. Paradokset er en måte å vende språket mot seg selv ved å samtidig fremheve begge termene i en motsigelse» (Harpham hos Haag 1998:344).

Enquists bilder inneholder alltid en rest av noe annet, det er en ambivalens som ikke går opp.

Vi kan spørre hva disse bildene betyr, hva de er symboler på, men vi vil aldri finne noe klart svar. Som Bredsdorff sier: «Hver gang de tages frem, er der en ny fordeling af kontraster i dem» (Bredsdorff 1991:207). Disse språklige bildene som opptrer i romanen er på ingen måte fastsatt, de er stadig i endring. Mer enn symboler er de metaforer som sammenstiller to eller flere ulike deler i et bilde. Det mest betegnende med symbolene og de språklige bildene i Enquists roman er nettopp at de er i stadig forandring: de glir over i delvis nye bilder, eller de forandrer betydningsinnhold, små nyanser gjør at de aldri fremstår likt. Dette blir enda tydeligere om vi ser på de bildene som også dukker opp i andre av Enquists romaner. De språklige bildene er i konstant bevegelse mot fremkallingen, på samme måte som Maria og Pinon sakte kommer til syne for omverdenen når de tas opp av graven og vaskes, som «et fotografi i et fremkallelsesbad som langsomt blir synlig» (63). Bildene er uklare, vi kan myse mot dem og se noe være på vei til å bli synlig, men hva som faktisk er avbildet kan vi ikke være helt sikre på. Kanskje ligger ikke bildenes betydning i deres umiddelbare innhold, men i deres evne til transformasjon, deres stadige forandring.

Kapittel 6: Drømmen som metode

Drømmenes viktighet i *Nedstörtad ängel* har allerede blitt presisert. Fortelleren går til sin oppgave med en vitenskapelig nøyaktighet, han undersøker og søker svaret. Men de «svarene» han finner, befinner seg på ingen måte innenfor en logisk, vitenskapelig kontekst. I stedet undersøker han drømmer og empati, sangen og det ordløse. Romanen synes å tale fra et ståsted der den setter det irrasjonelle fremfor det rasjonelle og logiske, det assosiative og billedlige fremfor en fornuftsbasert logikk. Som fortelleren sier: «Jag har förstått så småningom att inte allt i livet är matematikk»(31).

Romanen både begynnes og avsluttes med en drøm, den er en roman innkapslet i drømmer. Allerede i andre avsnitt får vi beskjed om at det er i drømmene vi kan forvente å finne svaret: ”Vaknade 3.45, drömmen fortfarande alldeles levande. [...] Hade varit mycket nära svaret” (Enquist 1985:7). Drømmene er «mäniskt återkommen», de er «tydliga och därför alldeles omöjliga att förstå» (19). Drømmene er koder, de må tolkes for å forstås, og de yter en motstand, som gjør at man stadig vender tilbake til dem. Men de er samtidig det stedet hvor man kan forstå alt: «I drömmen är allting rationellt, och all sinte oförklarligt. I drömmen läggs det oförklarliga sida vid sida och jag förstår. Det är inte konstig alls. Allting är möjligt att förklara» (125).

Fortelleren sier at han kun har tre drømmer, av de egentlige, virkelige drømmene, og at han tenker at en som kun har tre drømmer må ha dødd svært tidlig. Den første drømmen er den med kvinnen og isfuglen, som hun puster på, og den forsvinner. Den andre drømmen er om mannen i isgraven, som vi har sett er både fortellerens far og Finn Malmgren, fra en artikkel fortelleren leste som barn og som gjorde sterkt inntrykk. Den tredje drømmen er den hvor pojken og Pinon sitter sammen og lytter til himmelharpen. Dette er «grunnldrømmene» men i romanen finnes stadig flere.

Drømmenes særegne logikk har lenge vært forbundet med de groteske bildene. Drømmene er stedet der grensene kan overskrides, der to eller flere i utgangspunktet uforenlige elementer sammenføres i samme bilde, på samme måte som i grotesken. I renessansen ble groteskene beskrevet som «sogni dei pittori» – kunstnerens drømmer (Haag 1998:47). Disse ornamentene i gamle Rom viste jo nettopp skikkelser som ikke var mulig i virkeligheten. Haag fører hos seg dette tilbake til *fantasia*-begrepet hos Aristoteles, et begrep som nettopp ble forbundet med drømmen: «så som (förhållandet är med) det (som visar sig för oss) i sömnen» (Aristoteles hos Haag 1998:25). Ikke dermed sagt at vi kan sette et likhetstegn mellom *fantasia* og det groteske, men det groteske er én av mange uttrykksform som kan avledes fra *fantasia*. *Fantasia*, og det groteske, er en motsats til det klassiske *mimesis*-begrepet, det representerer en trossing av ordning og system. Senere utviklet begrepet om det groteske seg i flere ulike retninger, men felles for dem alle er et fokus på det billedlige, på fantasi, og på drøm.

Freud er en av dem som har skrevet omstendelig om drømmer. Det er vanskelig å skrive om drømmer uten å i det minste nevne Freud. Hans begrepsapparat rundt drømmene og deres struktur viser seg også i stor grad overførbar på det groteske bildet, «För den speciella logikk som reglerar den groteska bilden kan också andra aspekter av Freuds komplexa tankebyggnad komma ifråga. Intuitivt har drömmen [...] associerats med ett irrationellt bildspel» (Haag 1998:47). Freud trekker blant annet frem fortetningen og forskyvningen, som to prosesser som gjør seg særlig gjeldende i drømmene. Nielsen peker i sin gjennomgang av det groteske på, via Freud, en sammenheng mellom drømmen og det groteske. Drømmene kan være groteske, skriver han, ”i kraft af blandingen af kendte og ukendte elementer, ved en delvis ophævelse af de i den empiriske verden gældende kategorier” (Nielsen 1976:42), og ender til slutt opp med å sette et likehetstegn mellom den groteske logikk og drømmelogikk (Nielsen 1976:79).

Vi har allerede sett på flere bildene som stadig dukker opp i drømmene i *Nedstörtad ängel*, slik som himmelharpen, fuglen, ishinnen og mannen i isgraven, og sett hvordan de aldri når én fast betydning, men stadig glir over i noe annet på en måte som undergraver grensene. I tillegg synes også grensene mellom karakterene å bli svakere i drømmene, og relasjonene mellom dem står ikke lenger like fast. Dette gjelder spesielt drømmene med Pinon, der det er uklart hvem som er far og hvem som er barn: «Jag tycks i drömmen vara mycjet liten, en pojke, men ändå är vårt förhållande oklart: är det barnet som är far, eller fadern barn?» (Enquist 1985:20). Drømmebildene hos Enquist er groteske i den forstand at kategoriene oppheves og bildene glir over i hverandre uten noen annen form for logikk enn assosiasjon.

6.1 Språkets grenser

Drømmen settes frem som svar der språket ikke lenger strekker til. For språket er noe ustadig, utilstrekkelig og upålitelig i *Nedstörtad ängel*. Det når rett og slett i alltid frem. En illustrerende episode fra romanen kommer når fortelleren beskriver en episode han husker fra han var barn. Et tre hadde veltet og en tømmerhugger hadde blitt liggende fastklemt under det, og til sist hadde han frøset i hjel. Før døden inntraff hadde han fått skrevet en siste beskjed i snøen med høyrearmen: "GULLE DIG MARIA JAG", "och så hade han inte nått längre med armen" (36). Språket rakk ikke frem; armen rakk rett og slett ikke lenger. Farens notisblokk som ble brant før innholdet kunne leses er et annet eksempel på et slikt avsendt budskap, som aldri når frem. Den klassiske, narrative kommunikasjonsmodellen avsender-budskap-mottaker, eller forfatter-tekst-leser, fungerer rett og slett ikke, men avbrytes og fragmenteres. Budskap blir avsendt, men når aldri frem til sin mottaker. Eller budskapene når frem, men fra en avsender som ikke er annet enn tomhet, slik som tilfellet er med himmelharpen, og i overført betydning også pojken.

Ved å avbryte og komplisere forfatter-tekst-leser kjeden på denne måten, stiller også

romanen spørsmålstegn ved klassisk narratologi. Vi får se at budskapet ikke alltid når frem og at den narratologiske rekken forstyrres. I stedet for et klassisk narrativ finnes også noe annet, en annen mulighet. Opp mot språkets utilstrekkelighet stiller Enquist opp sangen, poesien og drømmen.

I tillegg til Maria er flere av personene i *Nedstörtad ängel* helt eller delvis språkløse. Maria kan ikke gjøre seg forstått, men kommuniserer gjennom noe som blir beskrevet som «stum sang». Fru K, Ruth Berlau og pojken er andre personer som delvis mangler språk. Pojkens manglende mulighet til å gjøre seg forstått, kan forstås som en form for språkløshet. Han er ikke som Maria, uten fysisk mulighet til å kommunisere, men språket rommer ikke hans erfaringer og han kan ikke uttrykke seg gjennom det. Han forsøker i stedet å kommunisere med omverdenen gjennom kodeord på små lapper. Vi får oppgitt noen av dem i teksten, der står det «Andas fram mitt ansikte» (7), «Nedstörtad ängel», «Jag är väl ändå fortfarande ett slags människa» (113), «Någon måsta vara lanken mellan ljus och mörker» og «Bara de skyldiga förtjänar att frikännas» (118). Lappene smører han så inn med ekskrementer og kaster på gulvet. Disse blir beskrevet som et budskap til noen, der ute.

Enquist synliggjør tomrommet, men han stiller også opp med et alternativ. *Nedstörtad ängel* synes å ville gi plass til noe bortenfor språket. Himmelharpen er det tydeligste bildet på dette. Den formidler en sang uten ord, en sang om de ordløse. Det er den samme sangen som Maria formidler, eller forsøker å formidle. Pinon hører den, men han vil ikke tolke den, og blir opprørt når folk ber ham om det. Kanskje det er fordi, han ikke kan. Men han betegner det som en sang, og det kan være en god sang, eller en ond sang. «Ingen kunne tolka hennes munnrörelser, 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» (Enquist 1985:69).

Sammen med den utstrakte bruken av språklige bilder i romanen og fokuset på drøm og sang som noe med forrang for språket, synes det også som om romanen nærer en stor

mistro til språket som kommunikativt. Det må stadig tolkes, og slik tilsløres sannheten.

Tolking medfører alltid en ustabilitet og en usikkerhet. Fortelleren er stadig usikker på sin egen tekst. Han husker feil, han korrigerer seg selv flere sider senere, og han sier gang på gang at han ikke forstår, men at han forsøker.

6.2 Kunsten som betingelse, kunsten som grense

Disse språklige bildene er stadig vekk på vei inn i hverandre, og i bokens siste scene der vi befinner oss i fortellerens drøm, smelter alle disse bildene sammen til ett komplekst bilde. Her overskrides alle grensene. Det er den siste drømmen, som avslutter boken. Her ser endelig fortelleren seg selv igjen, for tredje gang. Drømmen er slik: alle bokens karakterer, Pinon og Maria, fortelleren, K, hans hustru, pojken og Ruth Berlau med hodet i hatteesken, befinner seg samlet, på vei over en veldig isslette. De er glade, nesten lykkelige, og de går lett. Grensene er ikke lenger tydelige: «det var som om det inte funnits några hinder» (Enquist 1985:141).

Her synes helheten å være oppnådd, alle romanens karakterer er samlet, og de er lykkelige for første gang. De har en følelse av at de hører sammen, at de er en organisme: «Vi var en organism, hade vi plötsligt förstått [...] Tillsammans var vi en människa.» (Enquist 1985:142). Monstrene har trukket seg tilbake i fortelleren som har skapt dem, og de opplever en følelse av enhet og helhet. Fortelleren smelter ikke bare sammen med monstrene, men også med mannen i isgraven (den levende døde), som både er hans far, og som også er polfareren Finn Malmgren - «Det var pappa [...] Italienarna hade lämnat honom här.» (Enquist 1985:143) Her oppfylles bokens to drivkrefter samtidig, helheten synes nådd og alle grensene overskrides. I denne siste scenen i boken smelter ikke bare ishinnen, grensen mellom liv og død, ensomhet og fellesskap. Alle bokens ulike bestanddeler synes her å smelte sammen i ett bilde, både bokens karakterer og alle bokens øvrige språklige bilder og drømmer. Både mannen i isgraven, ishinnen, og albatrossen opptrer her en siste gang. Albatrossen flyr i sirkler

over isgraven som for å markere stedet, akkurat som med Pinon den gangen han var fanget i graven. Albatrossen har fløyet så stille høyt der oppe «att dess linjer etsat sig in i ishinnan, tecknat sin kontur på isen» (143), og vi har på ny en fugl risset inn i et stykke is. Fortelleren bøyer seg så frem og ånder, så både kunstverket og ishinnen forsvinner, og gjør dermed det som pojken så innstendig ber om på en av sine lapper: «andas fram mitt ansikte» (7).

Hva annet kan vel dette være, enn tonen fra himmelharpen? De er nesten lykkelige der de går, som Pinon og pojken når de lyttet til himmelharpen, og alt harmonerer, vi er her i det øyeblikket hvor «allting hade på en sekund sammanfallit» (73). Men hva skjer så når vi endelig når dette punktet?

Som med himmelharpen har også dette bildet en dobbelthet. Bevegelsen over grensene, sammensmeltingen av kategorier, bidrar ikke kun til helhet, men må også en være oppløsning. Det er den Andre som konstituerer oss som subjekt, vi eksisterer i kraft av grensene mot andre. Om disse grensene ikke lenger finnes, flyter subjektet ut og oppløses. Det er her det groteske blir truende, fordi det truer grenser som er konstituerende for språket.

For Enquist skriver ikke noe mer om hva han ser i dette øyeblikket. Romanen er slutt her. Idet han puster frem ansiktet, forsvinner også fuglen som har risset seg inn i ishinnen over ansiktet, slik som den gjorde i den første drømmen, der kvinnen ute på Russlands sletter hadde risset den inn på et isstykket. Litt varme, og kunstverket forsvinner. Idet fortelleren ser seg selv, grensene overskrides og alt smelter sammen med seg selv, forsvinner også kunstverket. «Isfågeln försvann långsamt, ansiktet kom fram, och det var jag» (144) er romanens siste setning, kunstverket opphører her. På samme måte som Mrs. Portitz som har hørt himmelharpen i Maria, skriver han ingenting om det han ser. Ingenting!

Og vi vet jo fra før at de øyeblikkene vi ser oss selv er så korte. Siden våkner man jo, og «hade varit mycket nära svaret»(7). Den fullkommenheten og harmonien som kommer til overflaten i denne siste scenen er ikke noe varig, den bringer den oss rett tilbake til

begynnelsen av romanen igjen, i en sirkelstruktur.

Ved å slutte sin fortelling her opprettholder teksten inntrykket av at det faktisk finnes en opphøyd, dypere innsikt der ute, at det finnes noe utenfor språket som språket ikke kan gi uttrykk for. Språket tegner opp sine egne grenser: Hit - men ikke lenger.

Den eneste mulige formen for denne romanen er en montasje – det som ikke kan skrives, det som ligger bortenfor kunstverket, det kan kun slippe inn i romanen gjennom mellomrommene mellom de ulike fortellingene. De sorte hullene må forbli tomme. Innsikten, det å se seg selv, er kun mulig i korte øyeblikk, i bruddet. Fortellingen er ingen oversiktlig flod, den må «betraktes med vaksamhet, tills, plötsligt» (Enquist 1985:42). Denne innsikten er kun mulig i en drøm, i fantasien – altså nettopp i kunsten – og den er ikke mulig beskrive i språket. Kunsten er betingelsen, og kunsten er hinderet Her er vi fremme ved det grunnleggende paradokset i romanen. Sannheten, eller innsikten, er uopnåelig, men vi er nødt til å fortsette å forsøke å skrive den fram. «Men om man inte försöker, om man inte försökte, var stode vi då? (12). I kunsten, som i drømmen, er stedet der dikotomier kan overkommes, og i de groteske bildene kan paradoksene komme til syne og oppløses. Her gjelder begge polene i motsetningen samtidig – dette er det groteske. Som Enquist skriver i *Magnetisörens femte vinter* (1964), det groteske er «det innersta rummet hos människan [...] den nedersta botten» (Enquist 1967:134). Det groteske er det vi ser når vi virkelig ser oss selv, når vi ser sannheten. Kunsten er viktig, fordi den gir oss et sted der grensene kan overskrides, men sannheten vil alltid befinne seg bortenfor kunsten.

Det viktige blir da å fortsette, å aldri gi opp, men alltid være i bevegelse. Fortelleren legger selv vekt på dette flere ganger i *Nedstörtad ängel*, at det viktige er å se forandringen i drømmene, det er forandringen som er viktig. Enquist blir aldri ferdig med sine bilder, han blir aldri ferdig med sine personer. De dukker opp, igjen og igjen, de er smertepunktene som vi aldri kan bli kvitt, fordi de heller aldri kan stilles skarpt. De er underveis, hele tiden.

Nedstörtad ängel har sin fortsettelse i flere romaner, både tidligere og senere i forfatterskapet. Fortellingen om pojken fortsetter blant annet i skuespillet *Loddjuret tima* (1988), mens kjærlighetsfortellingen mellom Pinon og Maria fortsetter særlig i *Boken om Blanche och Marie* (2004). Her brukes hele sider fra *Nedstörtad ängel*, og Enquist skriver: «Jeg vender stadig tilbake til Pasqual Pinon og han Maria. Kan man noensinne bli ferdig med dem? Og så redselen for at hvis man blir ferdig, vil det finnes et svar som ødelegger alt» (Enquist 2004:73). Det uferdige er det viktige – å aldri nå frem. Man lengter etter å nå frem, men i det øyeblikket vi når frem, oppløses det. Fortelleren lengtet etter å komme frem i *Nedstörtad ängel*, etter å se seg selv, men idet han gjorde det, tok boken slutt.

6.3 Metafor og myte

Harpham og Haag knyttet begge det groteske opp til metaforen som språklig bilde. Bildene i *Nedstörtad ängel* danner forbindelser ved fysisk likhet, og mindre av logisk likhet. Gjennom likheten dannes forbindelsen mellom ishinnen og plastosen, telefontråder og harpestrenger, eller en albatross langt vekke og en edderkopp. Dette kan vi også finne igjen i metaforen. I de språklige bildene er det metaforen som ligger til grunn, ved sammenstillingen av ulike lementer gjennom en visuell liket.

Harpham argumenterer for at det groteske representerer noe mytisk eller primitivt i vår moderne verden: «the grotesque consists of the manifest, visible, or unmediated presence of mythic or primitive elements in a nonmythic or modern context» (Harpham 2006:51). Dette mytiske knytter han igjen til metaforen, i ordets opprinnelige betydning som “føre over” etablerte grenser, og slik fornemme essensielle enheter der Aristoteles ville iaktta typologisk mangfold (Haag 1998:49). Et karakteristisk trekk ved myten er den uopphørlige metamorfosen der ingenting er kongruent med noe annet. Slik stiller han seg i en tradisjon etter den italienske filosofen Giambattista Vico (1668-1744), en av foregangsmennene som

for den historiske bevisstheten som vokste frem samtidig med den naturvitenskapelig inspirerte opplysningsfilosofien. Denne betraktet metaforen som «en opprinnelig, urgammel måte å tenke på» (Haag 1998:49). Vico la vekt på fantasien som en opprinnelig kraft som menneskene først ordner sine erfaringer av verden gjennom.

Metaforen ligger også som et grunnprinsipp for montasjen – ideen om at to elementer plassert sammen skaper noe tredje, en sidestilling av to ulike elementer som i utgangspunktet ikke har noe med hverandre å gjøre. I begge tilfeller, både for de groteske bildene og montasjen, synes det som om metaforen peker mot en annen måte å tenke på, en tenkning som baserer seg mer på bilder, assosiasjoner, meningsforskyvning og drøm. Metaforen peker mot noe førhistorisk, mot mythos fremfor logos.

Mytene er kan leses som sangen fra himmelharpen, den som har «reist i tusenvis av år», og gjør seg gjeldende som er som en klang eller en sang i vår moderne verden, på samme måte som den også skinner gjennom modernistisk litteratur i de punktene der den bryter sammen i motsetningene.

5.4 Vertikalt vs. horisontal tekst

Roman Jakobson er en av svært mange som har skrevet om metaforen. I 1956 utgav han «Fundamentals of Language» sammen med Morris Halle, en tekst som senere har blitt en klassiker innen språkteori. Harpham trekker også fram Jakobson som en av de mange som har forsøkt å kategorisere den narrative fortellemåtene, og bruke termene metonymi og metafor i stedet for mindre presise termer som realisme, symbolisme og romantikk (Harpham 2006:156).

Med utgangspunkt i Saussures språkteori mener Jakobson at enhver lingvistisk enhet kan inngå i enten en paradigmatisk eller en syntagmatisk forbindelse til andre elementer. Enkelt sakt kan vi dele det opp i horisontal versus vertikal fortellemåte. Enten står

tekstelementer i forhold til hverandre ved similaritet eller kontiguitet: «The development of a discourse may take place along two different semantic lines: one topic may lead to another either through their similarity or through their contiguity» (Jakobson 1971:90). Horisontale forbindelser kjenner vi fra fortellende romaner og noveller, her står elementene i et syntagmatisk forhold (det Jakobson kaller kontiguitet) – her er det metonymien som er det overordnede prinsippet. Det vertikale forbinder vi gjerne mer med poesien, her er det similaritet som styrer forbindelsene, og altså metaforen som ordningsprinsipp.

Vi ser konturene av et skille, der han plasserer metafor, romantisme, symbolsisme, myte, drømmenarrative på den ene siden, og metonymi, narrativ på den andre siden. Ingen tekst vil selvfølgelig benytte seg utelukkende av metaforer eller utelukkende metonymi, men ha tyngdepunktet sitt i en av leirene. Enhver tekst må også da ha det andre prinsippet med, som Harpham skriver: «All narratives, though dominated by one principle, must incorporate the other as a subordinate element. One of the primary tasks of interpretation, therefore, is to establish the "mix", the relative position of, and interaction between, the two principles» (Harpham 2006:156).

Nedstörtad ängel, med sin bruk av gjentakelser, paralleller og kontraster vil få et klart nedslag på den metaforiske siden i oppstillingen av disse to polene. Det er mulig å snakke om to ulike typer logikk forbundet med disse to språkstrukturene. Et skille mellom lineær, historisk logikk, og det vi kan kalle en drømmelogikk. Harpham synes å peke i den retningen når han snakker om «the split between mythological and historical ways of thinking» (Harpham 2006:79). Jeg vil i forlengelsen av dette påstå at drømmene er det strukturerende prinsippet i *Nedstörtad ängel*, på den måten at romanen følger en drømmelogikk mer enn et logosbasert, lineært narrativ. Teksten nærmer seg mer det lyriske jeg-ets subjektive *opplevelser* av hendelsene, mer enn fortellingen om hendelsene selv. Romanen viser oss den psykologiske prosessen som foregår hos fortelleren, mer enn den viser oss fortellingene om de

ulike monstrene. I stedet for å tenke oss romanen som en narrativ linje, kan vi tenke oss den som et punkt. Mens vanlige narrative fortellinger er horisontale – de følger en linje, eventuelt hopper frem og tilbake langs en linje, kan vi tenke oss for eksempel poesi som vertikal. Den tar utgangspunkt i et punkt og forteller der derfra. Punktet er en sentral idé eller følelse som tar opp i seg motstridende bilder, der alle deler en sentral kjerne. I stedet for å følge horisontalt fremover, en lineær historie basert på kausalitet, som en flod som siver uavbrutt frem, gjør Enquist punktnedslag. Dette punktet er i tillegg et tomt punkt, som den døde stjernen himmelharpens tråder er festet i. Sentrum av romanen, de ulike fortelleingenes kjerne, er et sort hull som ikke kan fortelles fra. I stedet må romanen bygges opp av det som ligger rundt punktet, som avtegner grensene mot dette. I stedet for å følge flere hendelser etter hverandre, åpner vertikal fortelleform for muligheten til å dvele ved ett enkelt øyeblikk, og utforske det fra flere forskjellige sider. Romanen er assosiativ fremfor logisk, med likhet som bærende prinsipp, assosiativ likhet på tvers av definerte kategorier. Det er dette som gjør bildene groteske. I stedet for å lese den som en lineær fortelling, må vi lese den om ett punkt, en psykologisk opplevelse i fortellerens indre, kun mulig å fortelle ved å gå til de ytre historier. Bredsdorff kommer frem til det samme, uten å gå veien om Roman Jakobson: ”alt i bogen, alle dens projeksjoner er spejlinger af et og samme indre” (Bredsdorff 1991:187). De forteller egentlig den samme historien, alle de fire fortellingene – de nærmer seg kun fra forskjellige vinkler.

Når vi ser nærmere på Enquists bruk av det groteske, altså som det å se sannheten om seg selv, se den nederste bunnen i seg selv – og at det vi der ser er språkløst og faller utenfor språket – ser vi også at romanen form må forsøke å innbefatte også det som er utenfor språket. Montasjen er her særskilt egnet, fordi den baserer seg på en teori om at meningen ikke oppstår i noen av de tekstblokkene som presenteres, men at den, likt metaforen, oppstår i et tredje «rom» som skapes i bruddet mellom de to tekstblokkene. Fordi betydningsdannelsen altså

foregår mellom tekstblokkene, og altså mellom tekstblokkene og leseren, vil denne være bedre egnet til å formidle det som ligger utenfor språket.

Kapittel 7: Montasje som monstrøs form?

Vi har sett på bilder i romanen som groteske, og monstrene som den andres blikk. Men kan man kalle en roman som helhet for grotesk eller monstrøs, monstrøsitet som litterær form? Simen Hagerup er innom dette i sin nylige bok *Grufulle tomrom*, der han kommer frem til at en monstrøs tekst vil være den som aldri blir utgitt, som er uleselig og aldri vil bli lest. (sitat) Om vi likevel skal driste oss til å velge en litterær form som tar utpreget hensyn til det monstrøse, må det være montasjen. Denne særegne formen som plukker elementer som i utgangspunktet ikke hører sammen, og plasserer dem opp ved siden av hverandre, slik at en tredje betydning dannes, som ikke finne si noen av de to elementene fra før.

Montasjen har en åpen, paradigmatisk struktur som tar vare på de ulike elementene uten å gi noen av dem dominans, og synes derfor å være godt egnet til å uttrykke den ambivalensen som kjennetegner det groteske. Hva skal man egentlig forstå med begrepet litterær montasje? I all enkelthet kan vi si at det dreier seg om en sidestilling av to elementer, der en tredje betydningsmulighet oppstår i bruddet eller samspillet mellom dem; en idé om at én pluss én noen ganger kan bli tre. Det er derfor nærliggende å tenke at den vil være spesielt egnet når man vil uttrykk Jeg vil her se nærmere på hvordan begrepet montasje generelt benyttes, dets opprinnelse og historie, før jeg ser nærmere på hvordan montasjen opererer i *Nedstörtad ängel*.

7.1 Hva er litterær montasje?

Litteraturvitenskapelig Leksikon definerer begrepet slik: «[...] kombinasjon eller sidestilling av 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 beholde sine særtrekk»⁸.

⁸ Litteraturvitenskapelig Leksikon, 2.opplag, Oslo 1999

Det dreier seg altså om å danne en ny samlende helhet ut av fragmenter, samtidig som bruddene mellom dem ikke hvikes ut men nettopp er en del av det betydningsskapende. Andre oppslagsverk trekker frem det prosessuelle ved montasjen,⁹ - det at montasjen består av to ulike prosesser: å trekke elementer ut av sin opprinnelige sammenheng, for så å plassere dem i en ny – mens andre igjen fokuserer på monterings mål om å frembringe en ny stemning eller oppfatning i hodet på leseren.¹⁰

Til tross for at montasjeteknikken har vært brukt i litteraturen fra langt tilbake, vi kan for eksempel nevne Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* som ble utgitt heftevis i årene 1759 til 1767, eller Henrik Wergelands *Jan van Huysums Blomsterstykke* fra 1840, må vi til filmen for å finne opphavet til selve montasjebegrepet, og for en teori rundt begrepet. Den første til å utforske prinsippet var den sovjetiske filmskaperen Lev Kuleshov (1899-1970), i det som blir betegnet som «Kuleshov-eksperimentet». Med utgangspunkt i et nøytralt og uttrykkløst bilde av skuespilleren Ivan Mozzhukhin, klippet han inn flere andre bilder: en skål suppe, en pike i en likkiste, en vakker kvinne. Til tross for at bildet av mannen alltid var det samme, ble publikum som overvar filmsnuttene fra seg av begeistring – for et skuespillertalent! Så levende denne mannen kunne fremvise følelser som sult, sorg og glede. Oppdagelsen var like selvfølgelig som enkel: Dersom man plasserte to urelaterte klipp etter hverandre i en film, så ville tilskueren tolke dem ut fra en større kontekst. Eller som Eisenstein senere skrev: «that two film pieces of any kind, placed together, inevitably combine into a new concept, a new quality arising out of that juxtaposition» (Eisenstein 1986:14).

Sergei Eisenstein ble den som videreførte montasjen i sovjetisk film. Montasjen ble i tillegg til en teknisk måte å redigere filmen på også et poetisk verktøy i den sovjetiske filmmontasjen, idet den lar filmskaperne frembringe en parallell til den litterære metaforen. I

9 *The Oxford English Dictionary*. 2nd Ed. 1989. OED Online. *Oxford University Press*.

10 *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, 2nd Ed. Boston 2003

det mye brukte eksempelet fra *Strike* (Eisenstein, 1925), ser vi bilder av streikende arbeidere som blir stormet av militære til hest kryssklippet med et bilde av en okse som blir slaktet, og slik danner metaforen at folkemassene blir slaktet ned som dyr. Metaforen er det grunnleggende prinsippet også for den litterære montasjen. Metaforen er jo nettopp, ifølge den klassiske retorikken, en bildedannelse der to umake ord brakt sammen frembringer et tredje.

Walter Benjamin (1892-1940) betraktes som opphavsmannen til begrepet *litterær montasje*, da han i forbindelse med det monumentale *Passagen-Werk* [The Arcades Project] slo fast: «Method of this work: literary montage. I have nothing to say. Only things to show». (Benjamin 2002:574) Benjamin beskriver storbyen Paris på begynnelsen av forrige århundre gjennom en rekke løse fragmenter og sitater, og tittelen henspiller på de nye, populære arkadene – glassoverbygde ganger som skapte nye byrom som verken var innendørs eller utendørs. Benjamins verk ser bort fra enhver lineær struktur, og krever i stedet en visuell logikk der byrommet blir det strukturerende prinsippet og slik får tiden til å vide seg ut og innbefatte flere lag av tid samtidig.

Den fremvoksende storbyen var viktig for mye av den modernistiske litteraturen, og også montasjen blir et typisk modernistisk produkt. Den moderne kriseerfaringen, der alle store fortellinger og meningssammenhenger er borte, får konsekvenser for tekstenes formale struktur - en ny opplevelsesform og endring i menneskenes iakttagelsesstruktur i retning av simultanitet og multiperspektivitet, avspeiles i oppløsningen av teksten til en montasje (Nielsen 1976:149). Den opprinnelige helheten er brutt, vi sitter igjen med fragmentene og rekonstruksjonsarbeidet som følger.

Andre modernistiske forfattere som Virginia Woolf, James Joyce og Thomas Mann prøvde også å forholde seg til denne nye simultaniteten, gjennom å eksperimenterte med stream-of-consciousness og montasje. Joyces *Ulysses* (1922) er full av litterær montasje, og

viser frem for leseren selve arbeidet med skriveprosessen. Joyce reviderte romanen flere ganger, men ingenting ble strøket når nye tillegg og omskrivninger kom til. Slik blir romanen et lappverk som viser frem sin egen tilblivelse, og leserne må selv bla frem og tilbake i sitt eget arbeid med å danne en fortelling. Nettopp dette trekker Eisenstein frem når han skal beskrive montasjens styrker: «The spectator not only sees the represented elements of the finished work, but also experiences the dynamic process of the emergence and assembly of the image just as it was experienced by the author» (Eisenstein 1986:34). Men der de sovjetiske filmskaperne ville ha kontrollen og lede tilskueren i en bestemt retning, må vi se den modernistiske fortellerposisjonen som mer åpen, der en større del av konstruksjonsarbeidet legges hos leseren og dennes fortolkninger.

6.2 Montasje i Nedstörtad ängel

Han kom ihåg hur Eeva-Lisa en gång lärt honom leken med punkterna och elefanten: man hade ett papper och så fanns det siffror på det och varje siffra hade ett ord som betydde något, nej hur var det?

Till slut hade man fört pennan från punkt till punkt och det blev en figur förklarade allt. Och han hade fått hjälp av Eeva-Lisa som höll handen över hans, som för att hjälpa honom. Allting i livet gick ut på att få det att hänga samman. Och till slut förstod man och kunda ropa En elefant! Till exempel (Enquist 2008:408)

Anekdoten er hentet fra Enquists selvbiografi *Et Annet Liv*, men fungerer godt som et bilde på fortellerstrukturen i *Nedstörtad ängel*. som et bilde på fortellerstrukturen i flere av Enquists romaner. Montasjeteknikken er vel innarbeidet hos Enquists, og en teknikk han benytter seg av i større og mindre grad i alle sine romaner.¹¹ Enquist gir oss punktene, så må vi selv trekke linjene og se om vi forstår, før vi, når vi leser *Nedstörtad ängel*, kan rope *Et menneske!* For eksempel. I fortelleren forsnakkelse i denne anekdoten ser vi også hvordan det er i *Nedstörtad ängel*. Det er en struktur som i stor del baserer seg på litterær montasje.

Vi finner flere nivåer av montasje i Enquists *Styrtet engel*. På det et nivå finner vi

11 Se for eksempel Shidellers gjennomgang av *Sekonden* som et puslespill (Shideler 1984:79-84).

fortellerens arbeid innad i romanen med å sette sammen historier av de løsrevne bitene han har til rådighet. Det vi i praksis følger er fortellerens arbeid med å trekke linjer mellom de løsrevne punktene har\ n har kommet over. Historien om Pinon blir rekonstruert for oss av fortelleren ved hjelp av to kilder: brevene fra Mrs. Portitz og John Shidellers biografi ”A Monsters Life”. Fortellerens tilgang til historien er begrenset. På et annet nivå finner vi spillet mellom fakta og fiksjon i romanen. Dette blir ikke en montasje i tradisjonel forstand, da alle fakta vi får presentert er mediert gjennom forfatteren/fortelleren. Det kan likevel være interessant å se på hvordan dette skaper en indre spenning i romanen, og en usikkerhet hos leseren om hva som faktisk stemmer og hva som er oppdiktet. Alle fortellingene har sin rot i virkeligheten: Pasqual Pinon reiste rundt som en del av et freak-show tidlig på 1900-tallet, til tross for at det ekstra hodet egentlig var av voks. pojken, Ulven fra Säter, baserer seg på en reel mordsak i Sverige fra 1981, og Ruth Berlau er velkjent, blant annet som Bertholt Brechts elskerinne. I tillegg stemmer flere av opplysningene vi får om fortelleren i romanen overens med det vi vet om forfatteren Per Olov Enquist. Montasjen tar ikke hensyn til fragmentenes form eller opphav, det kan være brev, biografibrokker, dikt, huskelister eller kvitteringer. Det faktuelle bringes inn i fiksjonen og omvendt, forholdet mellom dem tilsløres, på samme måte som det tilslører forholdet mellom forfatter, verk og leser.

Vår tilgang til sannheten hos Enquist synes alltid begrenset, alltid mediert gjennom minst èn fortolkende instans, og som oftest flere. I siste instans er det vi som må fortolke de fragmentene vi blir forelagt. Det er et puslespill vi har fremfor oss, som vi møysommelig pusler sammen mens vi leser, der alle brikkene synes like viktige enten de tilhører den ene eller andre fortellingen, eller er hentet fra den faktuelle eller fiksjonelle verden – slik at noe nytt oppstår, som ikke fantes i de enkelte delene hver for seg.

Mennesket kan også synes å være en montasje hos Enquist. Fortelleren skriver frem sin egen identitet ved hjelp av de fragmenterte historiene, bruker montasjen som

fremgangsmåte for å danne et bilde av seg selv. Han ser seg selv stykkevis, og bemerkelsesverdig nok blir gastrokopien trukket frem som et avgjørende øyeblikk der han ser seg selv. Vi ser også hvordan prosessualiteten er viktig hos Enquist. Vi har en forteller som ikke vet noen ting, og følger gjennom romanen hans forsøk på å skrive seg frem til svaret. Romanen kan leses som en undersøkelse, kanskje ikke en vitenskapelig en, men i det minste et alternativ til en vitenskapelig en – en undersøkelse av hva det vil si å være et menneske.

I *Nedstörtad ängel* knyttes montasjen opp mot noe mer grunnleggende, som en måte å forholde seg til verden på. Romanen som helhet kan leses som en undersøkelse, eller en rekonstruksjon av en tapt helhet, noe som blir eksemplifisert gjennom fortellingen om farens notisblokk som blir brent før fortelleren kunne lese den.,

Stine Malin Brynildsen har i sin masteroppgave funnet frem til utskriften av et tv-program som Enquist deltok på ikke lenge etter utgivelsen av *Nedstörtad ängel*. Programmet het «Framåt natten», og her forklarer Enquist hvem som hadde lært ham formelen til hvordan han skulle arbeide med *Nedstörtad ängel*. Svaret var, både overaskende men kanskje likvel helt naturlig: atomfysikeren Niels Bohr.

[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)

Det er den vitenskapelige metoden, omformet til å passe skjønnlitteraturen, og minner mistenkelig om montasjen.

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)

Montasjen er aldri fullendt og alltid åpen, den bryter og er alltid avbrudt, slik heller ikke

Walter Benjamin fikk fullført sitt *Passagen-Werk*, men måtte forlate det ved sin død i 1940.

Ved å overlate rekonstruksjonen av sammenhengen til leseren henviser montasjen i større grad til assosiasjoner og konnotasjoner, som vil endre seg ved hver ny lesning, og gir plass til andre former for sammenhenger, en slags drømmelogikk fremfor en lineær logikk.

Montasje er en form som baserer seg i stor grad på leserinnlevelse, idet meningen ikke ligger i hver av tekstblokkene for seg, men oppstår i mellomrommet mellom dem idet de leses. På denne måten gir kunsten en mulighet for at også leseren, i likhet med fortelleren i romanen, kan se seg selv. I mellomrommet mellom tekstblokkene kan det monstrøse, det ordløse, komme til synem her kan leseren møte seg selv ansikt til ansikt.

6.3 Prosessualitet

Romanen mimer en vitenskapselig undersøkelse, og dens metode er skjønnlitteratur. Mer konkret: den er montasjen. Innbakt i dette, og i montasjen, ligger også en erkjennelse av at sannheten kun kan nåes prosessuelt. Vi har sett at de språklige bildene i *Nedstörtad ängel* aldri får en fastsatt betydning, men stadig utvikles og forandres, og ofte rommer to motsatte betydninger på samme tid. Vi har sett at romanen behandler språket som ustadig og vikende, som noe som stadig har problemer med å nå frem, og som alltid må tolkes. Vi har sett på drømmenes sentrale posisjon i romanen, og hvordan drømmer betegnes av at de stadig er i endring, alltid på vei over i noe annet. Vi har sett at montasjen er grunnleggende prosessuell. Montasjeteknikken fører også til en prosessualitet i verket som er vanskelig å oppnå på andre måter. Ved at montasjen aldri er avsluttet på samme måte som et vanlig, kongruent og lineært verk. Betydningen i en montasje oppstår i mellomrommet mellom de to elementene som føres sammen, et rom som også vil preges av leseren og dennes forståelseshorison. Betydningen ligger dermed ikke fast i teksten, men oppstår idet teksten blir lest. Den vil derfor stadig kunne være i endring, vil alltid oppstå på nytt og på nytt idet verket ledes. Den vil også

kunne endre seg etter hvem leseren er, eventuelt hvilken kunnskap eller erfaringer denne sitter med, hvor mye denne har lest tidligere, både av Enquists egne romaner og andre. Denne erkjennelsen av det prosessuelle er noe vi blant annet finner igjen i essayet. Gerard Haas, som er kjent for å ha skrevet en av de mest utfyllende verk om essayet, uttrykker det slik: «Sanning framstår alltid berre prosessuelt og ved handling, aldri som avslutta og endeleg erkjenning» Gerhard Haas (Haas 1982, 232).

Montaigne brukte begrepet grotesk om det stilistiske konseptet i sine essays: «grotesque and monstrous bodies, pieced together of the most diverse members, without definite shape, having no order, sequence, or proportion other than accidental» (Montaigne gjengitt hos Harpham 2006:32)

I *Boken om Blanche och Marie* tar Enquist opp igjen historien om om Pinon og Maria fra *Nedstörtad ängel*. Maria og Blanche knyttes her sammen i et slags sjebnefellesskap, de er begge redusert kropp, så redusert at man kan vurdere å sette spørsmålsteget ved om de er et menneske. Enquist skriver: ”Jeg vender stadig tilbake til Pasqual Pinon og Maria. Kan man noensinne bli ferdig med dem? Og så redselen for at hvis man blir ferdig, vil det finnes et svar som ødelegger alt.”(Enquist s.73). Dette er betegnende for Enquists litterære arbeid: han undersøker, han spør og han graver, han forsøker å nærme seg svaret. Det er en utrettelig jakt på et svar, og samtidig en stor frykt for dette svaret – for at det skal være for enkelt, for at det skal ødelegge. Han befinner seg alltid midt i undersøkelsen, i det prosessuelle. Dette yter jo også en motstand mot klassifiseringen. Å klassifisere er å finne et svar, å ha plassert noen, satt to streker under det. Slik sett er nok svaret på hva som utgjør det som Thurah lander på i sin gjennomgang av *Nedstörtad ängel*: et monster. (sitat). Men ikke fordi det er motsetningefyllt, uløselig bundet opp av kjærlighet og ondskap. Mer fordi det unndrar seg enhver forståelse. Harpham avslutter hele sin generelle gjennomgang av det groteske i sin bok ved å henvise til Montaigne, og hans syn på monsteret: «Insofar as the human condition is paradoxical, the marginal is the typical precisely because it is marginal. Monsters are for Montaigne

quintessentially human because they defy understanding.» (Harpham 2006:104).

Det er prosessuell metode, der det viktige ikke er å forstå alt med en gang, men å være i bevegelsen, være på leting etter svaret. Enquist bruker fantasien for å finne ut noe om det virkelige. Det er en litterær metode som henger nøye sammen med det groteske – det er en stadig endring, stadig bevegelse, en motsettelse av kategorier og grenser. I motsetning til natuvitenskapelige undersøkelser er det ikke svaret som blir det viktige – i stedet har romanene kanskje mer til felles med essayet, der veien og erkjennelsesprosessen er viktigere enn det endelige resultatet av undersøkelsene. Vi når aldri et svar i Enquists bok om hva det vil si å være et menneske, fordi svaret ligger i å aldri nå frem – men også i å aldri slutte å forsøke.

Det er også en helhetssøken her, en trang til å fylle ut tomrommene – ingenting skal stå tomt, man må stadig fylle ut. Dette henger også sammen med det groteske, med de groteske ornamentene. Man må fylle ut, man må skape sammenhenger, selv om man vet at man aldri kommer til å se hele bildet, hele historien – men vi må aldri gi opp å forsøke. Om det er noe som er Enquists budskap er det kanskje dette.

Avslutning

Det groteske er det vi ser når vi virkelig ser oss selv. Dette kan kun oppstå i korte øyeblikk, og etterpå er det umulig å formulere med ord. Dette er fordi denne innsikten, denne sannheten, er noe som ligger bortenfor språket. På mange måter hentet ut av noe før-språklig, før-logisk, mytisk. Det monstrøse preges altså av en uoppnåelighet – det finnes et punkt, en innsikt om man vil, som vi aldri kommer til å nå frem til. Men dette behøves ikke å forstås tragisk. Laura Feldt har i sin lesning av det monstrøse vist hvordan det monstrøse også er noe positivt, ved at det åpner for noe annet, en annen måte å forstå på.

De lesninger av romanen jeg har basert meg på i denne oppgaven leser alle Enquists forfatterskap som ett verk, og dermed at temaer og motiver kan gå igjen og fortsette i andre romaner. Men de leser også *Nedstörtad ängel* lineært, med en avslutning som – enten den ender i sammensmelting eller oppløsning – er en slutt. Jeg har her forsøkt å betrakte romanens siste side mer som et brudd, enn en slutt. Slutten inviterer til å lese boken forfra igjen, og helheten blir en sirkulær bevegelse som aldri slutter. Om vi leser teksten vertikal, som et punkt, blir begreper som begynnelse og slutt ugyldige.

Sanneheten er hos Enquist noe vi kun kan nærme oss gjennom kunsten, gjennom drømmen og fantasien, men vi kan aldri nå helt frem. I Enquists bok viser han dette ved å konstruere sorte huller for språket – lar språket sitt danne en grense. Dermed blir vi tvunget til å begynne på nytt, til å lese på nytt. Det svaret vi da blir stående igjen med, er den alltid fortsettende bevegelsen.

Ved å fastholde synet på det groteske som der to motstridende, og like gjeldende, strømninger møtes og brytes mot hverandre, som punktet der to motsatte syn kan fremtre samtidig og uten at den ene dominerer den andre, viser romanen sitt innerste – nemlig den konstante bevegelsen og fremdriften. Det er i disse plutselige bruddene – stedene der to

motstridende strømninger møter på hverandre at bruddene oppstår og nor nytt kan komme til syne.

Monstrene destabiliserer grensene, og truer de oppsatte kategoriene. Slik stiller de spørsmål ved grensene mellom rasjonelt og irrasjonelt, sannhet og fiksjon, drøm og virkelighet. Og når dette destabiliseres, det er da vi kan begynne å betrakte drømmen som en metode for sannhet, det er da monstrene åpner opp for en helt annen måte å forstå sammenhenger på.

I gastroskopiscenen får fortelleren et glimt av seg selv, og det gir ham en følelse av brudd, av sjokk eller fall. Det er det samme vi som lesere blir utsatt for ved romanens slutt, der alle bokens elementer sammentreffer i ett bilde, og der fortelleren igjen ser seg selv. Her skaper romanen det som har blitt beskrevet i to andre episodene der han ser seg selv: et plutselig brudd, og så er vi overlatt til fallet, til mangelen ved romanens begynnelse, alle tings sammensmelting og oppløselse. Dette er det skremmende, men også det begjærlige. Der bruddet oppstår, kan noe annet slippe til, der noe kolliderer sammen lages det et mellomrom som kanskje kan åpne for noe annet. I bruddet er muligheten for å se noe annet, se en sannehet som ikke er mulig å få øye på ellers. Dermed åpnes det for uendelig av muligheter. Som fortelleren opplever det når han ligger tilbake på undersøkelsesbenken etter gastroskopiundersøkelsen:

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.

Och jag kände hur hjärtat slog och slog. (33)

Litteratur:

Aaslestad, Petter (1999): *Narratologi: En innføring i anvendt fortelle teori*, Cappelen Akademiske Frlag, Oslo.

AB Pressurklipp: «'Nedstörtad ängel' av Per Olov Enquist». Komplet utskrift fra tvprogrammet «Framåt natten» sendt 19. november 1985 STV 2. AB Pressurklipp. (utskrevet 21. november 1985) [funnet hos Brynhildsen, Stine Malin (2006)]

The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms, 2nd Ed. Boston 2003

Benjamin, Walter (2002): *The Arcades Project*, ed. R.Tiedemann, oversatt av H.Eiland og K.McLaughlin.

Bredsdorff, Thomas (1991): *De sorte huller. Om tilblivelsen af et sprog i P.O. Enquists forfatterskab*, Gyldendal, København.

Brynhildsen, Stine Malin (2006): *Det är ett slags meddelande... En lesning av Per Olov Enquists roman Nedstörtad ängel med fokus på språk og kommunikasjon*, masteroppgave ved Universitetet i Oslo.

Cohen, Jeffrey Jerome (red.)(1996): *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Dante, Alighieri (1993): *Helvetet* (overs. Av Magnus Ulleland), Gyldendal Norsk forlag, Oslo

Eisenstein, Sergei (1986)[1943]: *The Film Sense* (overs. Av Jay Leyda), Faber and Faber, London.

Ekselius, Eva (1996): *Andas fram mitt ansikte. Om den mytiske och djuppsykologiske strukturen hos Per Olov Enquist*, Symposium, Stockholm / Stehag.

Englund, Axel (2006): «Det kodade meddelandet. Metaforisk interaktion och dödslängtan i Per Olov Enquists *Nedstörtad ängel*», i Tidskrift för litteraturvetenskap nr.1, s.62-78, tilgjengelig fra <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/article/viewFile/442/424> [20.11.10]

Enquist, Per Olov: *Hess* [1971]

Enquist, Per Olov: *Sekonden*

Enquist, Per Olov (1967): *Magnetisörens femte vinter*, Bokförlaget PAN/Norstedts, Stockholm

Enquist, Per Olov (1985): *Nedstörtad ängel. En kärleksroman* (2.utg.), P.A.Norstedt & Söners Förlag, Stockholm

Enquist, Per Olov (2004): *Boken om Blanche och Marie* (overs. av Bodil Engen), Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

Enquist, Per Olov (2008): *Et annat liv*, Norstedts, Stockholm

Eriksen, Trond Berg (1993): *Reisen gjennom helvete. Dantes Inferno*, Universitetsforlaget, Oslo

Feldt, Laura (2003): «Monstrøsitet som kulturel og religiøs diskurs», *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift*, nr. 42, s.43-64, tilgjengelig fra <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/rvt/article/viewFile/1908/1707> [20.11.10]

Haag, Ingemar (1998): *Det Groteska. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism*, Elanders Gotab, Stockholm.

Haas, Gerard (1982): «Essayets særmerke og topoi» i Grepstad (m.fl.), *Essayet i Norge. Fjorten riss av ein tradisjon*, Det Norske Samlaget, Oslo.

Harpham, Geoffrey Galt (2006)[1982]: *On the grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, 2.utg., Princeton University Press.

Jakobson, Roman (1971)[1951]: *Fundamentals of Language*, Mouton & Co., The Hague.

Kayser, Wolfgang (1981) [1957]: *The Grotesque in Art and Literature* (overs. Av Ulrich Weisstein), Columbia University Press, New York

Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (overs. av Leon S. Roudiez), Columbia University Press, New York.

Lothe, Jakob m.fl. (red.) (1999): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo.

Nielsen, Helge (1976): *Det groteske*, Berlinske Forlag, København.

Nylander, Lars (2000): «The celestial harp. Voices of desire and Jouissance in Per Olov Enquist's Downfall», *Literature and Psychology* vol.46 nr.3, s.14-42, tilgjengelig fra: <http://lion.chadwyck.co.uk> [20.11.10]

Opsahl, Toril og Bakken, Jonas (2001): «Identitet som montasje i Per Olov Enquists *Nedstörtad ängel*». *Bøygen* årg. 13, nr. 1, s.16-19.

Stokstad, Live (1994): «Per Olov Enquists roman *Nedstörtad ängel*. En analyse». *Norskkrift* nr. 84, s.95-111.

Store Norske Leksikon, tilgjengelig fra www.snl.no [20.11.10]

Thurah, Thomas (2002): *Så hva er et menneske? Tre kapitler om P.O. Enquist, Peer Hultberg og Jan Kjærstad*, Nørehaven Book, Viborg.

Time: «AERONAUTICS: Dead, Missing», 23.juli 1928, tilgjengelig fra <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,786904,00.html> [20.11.10]

Yoder, P og Kreuter, P.M. (red.) (2004): *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Interdisciplinary Press, Oxford, tilgjengelig fra <http://www.interdisciplinary.net/publishing-files/idp/eBooks/Monsters%202.1rev.pdf> [20.11.10]