

Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning

Grunnleggende motiv som lignelser i tre romaner av P.O. Enquist

En motivanalyse av tro og kjærlighet i Per Olov Enquists romaner *Nedstörtad Ängel*, *Kaptein Nemos bibliotek* og *Liknelseboken* i lys av Søren Kierkegaard og Mikhail Bakhtin

Jørgen Berg Larsen

Masteroppgave i nordisk litteratur NOR-3910 Mai 2023



Sammendrag

Denne masteroppgaven tar sikte på å analysere motiver i Per Olov Enquists romaner *Nedstörtad Ängel* (1985), *Kaptein Nemos bibliotek* (1991) og *Liknelseboken* (2013). Motivene analyseres basert på Mikhael Bakhtins filosofi knyttet til intertekstualitet, samt Søren Kierkegaards filosofi om kjærlighet og tro. I masteroppgaven kommer det frem at motivene i romanene, og på tvers av dem, bygges som lignelser som formidler et større budskap om hva det vil si å være menneske. Kierkegaard, Bakhtin og Enquist møtes etter min mening på et sentralt punkt: De opponerer alle mot ideen om en homogenisert tanke eller diskurs. I disse romanene er det tydelig at karakterene som Enquist beskriver, er de som velges ut av, kastes ut av eller opponerer mot den dominerende kulturen. Jeg viser i avhandlingen hvordan Enquists forfatterskap er et litterært prosjekt som konsekvent går i dialog med seg selv. Lignelsene får ny drakt, og de taler til noe nytt ved hver utgivelse. Likevel er det i stor grad de samme historiene fortalt på nesten samme måte, hvor fortolkningen stadig forskyves.

Forord

Jeg vil gjerne takke alle de som har hjulpet meg med fullføringen av denne masteroppgaven. Det har vært en lang prosess, og jeg brukte lang tid på å bestemme meg for hvilken retning denne masteroppgaven egentlig skulle ha. Først og fremst vil jeg takke min veileder, Henning Howlid Wærp, for inspirerende samtaler og rettleiding. I tillegg vil jeg takke for den generelle leseglede du også har møtt disse romanene med. Det har bidratt til å gjøre arbeidet til en glede.

Jeg vil også takke mine medstudenter fra skriveseminaret, i tillegg til Lisbeth Pettersen Wærp, som ledet seminaret, for gode tilbakemeldinger og motiverende råd. Disse møtene har vært givende for min del og hjulpet med min egen evaluering av det jeg har skrevet.

De kanskje viktigste støttespillerne mine har nok vært mine foreldre Rolf Inge Larsen og Ellen Berg Larsen. Jeg er uendelig takknemlig for så langt mye mer enn bare hjelp til denne masteroppgaven, men det er det jeg takker for her. Takk for utallige kommentarer og råd, til både skriving og pauser. Takk for at dere har stilt opp til samtaler, hørt på klaging, og hjulpet meg med å finne støttelitteratur når det har trengtes. En ekstra takk til min mor for å ha introdusert meg til Per Olov Enquist, som jeg ikke ville ha skrevet denne masteroppgaven foruten.

Jeg vil også takke mine brødre Joakim Berg Larsen og Johannes Berg Larsen for hjelp, motivasjon, distraksjoner og alt derimellom. Dere har alltid vært tilgjengelig for en prat om jeg har hatt behov for det, noe jeg setter stor pris på. Jeg vil i tillegg nevne Kristian og Hågard for deres støtte og vennskap. Uten dere hadde det siste året vært tyngre og kjedeligere enn det hadde trengt. Takk for at dere stiller dere til rådighet for å høre meg prate i tide og utide om Kierkegaard og Bakhtin og Enquist. Og til alle andre det gjelder, så beklager jeg at jeg maser, men jeg vil fortsatt oppfordre alle og enhver til å lese P.O Enquist. Dere vil ikke angre.

Aller sist, men kanskje mest åpenbart, må jeg takke P.O Enquist for fornøyelige leseropplevelser, underholdende tolkningsmuligheter og en utømmelig kreativ inspirasjonskilde.

Innhold

1	Innledning.....	5
1.1	Problemstilling.....	5
1.2	Disposisjon	5
1.3	Per Olov Enquist.....	6
1.4	Nedstörtad Ängel.....	7
1.5	Kaptein Nemos bibliotek	8
1.6	Liknelseboken.....	10
1.7	Tidligere forskning	11
2	Teoretisk metodisk innfallsvinkel	12
2.1	Motivanalyse	12
2.2	Lignelser	13
2.3	Mikhail Bakhtin.....	13
2.3.1	Språkets minste bestanddel	13
2.3.2	Dialog	14
2.3.3	Raznoretsje	15
2.3.4	Polyfoni	15
2.3.5	Den store diskursen	16
2.3.6	Karnevalismen.....	16
2.3.7	Avrunding av Bakhtin	17
2.4	Intertekstualitet	18
2.5	Religion i litteratur.....	19
2.6	Søren Kierkegaard og troen.....	20
2.7	Søren Kierkegaard og kjærligheten	21
2.8	Eros og Agape	23

3	Karaktergalleri.....	24
4	Analyse.....	27
4.1	Motiver som lignelser.....	27
4.2	Intertekstuelle karakterer og identiteter.....	29
4.3	Kjærligheten og religionsbruddet.....	45
4.4	Himmelharpen.....	53
4.5	Den stumme guden.....	58
4.6	Dyremotiver.....	64
4.7	De fordømte.....	72
4.8	Grotten/såret.....	82
5	Konklusjon.....	87
6	Referanser.....	90

All words have the «taste» of a profession, a genre, a tendency, a party, a particular work, a particular person, a generation, an age group, the day and hour. Each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life; all words and forms are populated by intentions. (Bakhtin, 1981, s.293)

1 Innledning

I denne oppgaven vil jeg undersøke tro og kjærlighet som motiver i tre romaner fra Per Olov Enquists forfatterskap. Kjærlighets- og trosmotivene vil bli sett i lys av Søren Kierkegaards filosofi, samt Mikhail Bakhtins ideer om dialogen. Jeg har valgt å skrive om disse tre romanene fordi *Nedstörtad Ängel* gjorde et sterkt inntrykk på meg da jeg leste den. Dette inspirerte meg til å lese flere av Enquists verker som jeg fant at det kunne være interessant å arbeide med. Jeg har valgt å se på motiver på tvers av de tre romanene som jeg tolker til å si noe om det rent menneskelige, det å være et menneske.

1.1 Problemstilling

Som problemstilling har jeg valgt følgende to spørsmål: *Hvordan bruker Enquist tro som motiv for å si noe om kjærlighet? Hvordan bruker Enquist kjærlighet som motiv for å si noe om menneskets eksistens?* Den grunnleggende metoden jeg vil bruke er en motivanalyse. Jeg vil også bruke Mikhail Bakhtins dialogbegrep for å se på hvordan tekstene dekontekstualiserer og rekontekstualiserer hendelser, karakterer og tematikker. Gjennom denne rekontekstualiseringen vil jeg se hvordan det bygges polyfone ytringer, som motivene dermed kan tolkes som argumenter for. Materialet jeg skal ta for meg er romanene *Nedstörtad Ängel* (1985), *Kaptein Nemos bibliotek* (1991) og *Liknelseboken* (2013). Min hypotese er at enkelte gjennomgående motiv hos Enquist – både innad i romanene og på tvers av romanene – utvikles til å bli en type lignelser, fortellinger som illustrerer og utforsker etiske og religiøse problemstillinger.

1.2 Disposisjon

Jeg vil begynne med å redegjøre for tidligere forskning knyttet til P.O Enquists litteratur, samt gi en kort introduksjon av forfatteren. Deretter vil jeg gi en presentasjon av romanene jeg skal

se nærmere på i min analyse. Så skal jeg redegjøre for teori og metodevalg i tillegg til noen sentrale begreper som jeg vil ha fokus på i analysen.

I selve analysen skal jeg nærlese intertekstuelle motiver som underbygger tematikken kjærlighet og tro. Jeg vil ha særlig fokus på hvordan det ser ut til å være en kobling mellom disse tematikkene i Enquists litteratur og Søren Kierkegaards filosofi. Deretter skal jeg se på grunnleggende motiver i Enquists romaner som dukker opp på tvers av de tre romanene. Jeg skal videre analysere motiver som er knyttet til overordnede ideer, det vil si et overordnet bilde. Først vil jeg redegjøre for motivene som en form for lignelse, der betydningen av det jeg analyserer er å finne i koblingen til det abstrakte som motivet formidler. Jeg vil analysere de grunnleggende motivene «religionsbruddet», «himmelharpen» og «grotten». Disse motivene går igjen i Enquists forfatterskap og jeg tolker dem som en form for lignelser. Jeg skal også utforske mindre motiver som jeg mener underbygger et større helhetlig motiv. Disse motivene er knyttet til «identitet» og til «de fordømte».

1.3 Per Olov Enquist

Per Olov Enquist er en svensk forfatter som levde fra 1934 til 2020. Enquist debuterte som forfatter i 1961 med boken *Kristallögat* og den siste boken han gav ut ble *Liknelseboken* (2013). Han skrev gjennom sitt forfatterskap romaner, noveller, skuespill, barnebøker, sakprosa og filmmanus. Han har ved flere anledninger skrevet dokumentariske romaner om historiske personer og begivenheter, som for eksempel *Legionärena* (1968), en dokumentarisk, men fiktiv fortelling om utleveringen av 146 baltiske soldater til Sovjetunionen. Det samme kan sies å være tilfelle for romanen *Livläkarens besök* (1999), en roman som handler om den psykisk syke Christian den syvende, hans kone dronning Caroline Mathilde og kongens livlege Johan Friedrich Struensee. Samtidig er flere av Enquists romaner preget av selvbiografiske tendenser. Flere av verkene, som *Musikanternas Uttåg* (1978), tar utgangspunkt i området han selv vokste opp, Västerbotten i nord i Sverige. Det knyttes også tråder til hans eget liv, hvor mange av romankarakterene har mistet faren sin i tidlig alder, noe som forfatteren selv opplevde. I *Liknelseboken* er det en felles uttalt navneidentitet mellom forfatter, forteller og protagonist. Dermed kunne det vært givende å gjøre en lesning av boken som autofiksjon, det er derimot ikke mitt fokus i denne oppgaven.

1.4 Nedstörtad Ängel

Nedstörtad Ängel (1985) har undertittelen *En kärleksroman*. Hovedpersonen i boken er dens jeg-forteller. Han kan sies å fortelle fire historier. Den første historien er historien om pojken, K og K's hustru. Denne historien handler om fortellerens venner K og K's hustru som i etterkant av skilsmissen gjennomlever en serie bisarre hendelser som fortelleren undersøker gjennom fortellingen. Disse hendelsene er knyttet til pojken, en gutt som er innlagt ved et mentalsykehus fordi han har drept en ung jente. På mentalsykehuset har noen av de andre innsatte fått det for seg at pojken også hadde begått et seksuelt overgrep mot jenta, derfor bestemmer de seg for å kastre han. I etterkant av dette blir pojken flyttet til et sykehus i området der K's hustru bor. Hun leser om dette i avisen og fatter interesse for pojken og de innleder et forhold. Dette forholdet leder til at pojken på et tidspunkt er alene hjemme med datteren i huset, hvor han plutselig dreper henne. I etterkant av drapet oppretter også K et forhold til pojken. Han introduserer til og med fortelleren til pojken. K og K's hustru oppretter et nesten familiært forhold til pojken, og fortelleren prøver å undersøke hvorfor. Denne historien ender i at pojken begår selvmord, noe han har prøvd å gjøre flere ganger tidligere.

Den andre historien kan følger Pasqual Pinon og Maria. Pasqual Pinon er en «sirkusfreak», det vil si et menneske som settes på utstilling fordi han ser annerledes ut. Han har en utvekst på hodet i form av et annet ansikt. Dette ansiktet er Maria. Historien om disse to karakterene er en kjærlighetshistorie, hvor de forelsker seg, gifter seg, og til slutt dør ved et sykehus. Fortellingen deres analyseres av fortelleren som en del av undersøkelsen av kjærligheten. Handlingen rundt Pasqual og Maria starter på 1930-tallet da John Shideler, innehaveren av et sirkus, finner dem i en gruve i Mexico.

Pasqual Pinon er navnet på en ekte person som jobbet ved sirkus tidlig på 1900-tallet i USA. Han levde fra 1889-1929, noe som vil si at det ikke er en biografisk gjengivelse av hans liv som skildres i *Nedstörtad Ängel*. Han jobbet som utstillingsobjekt og ble sagt å ha hatt to ansikter. Han var kjent som *Pasqual Pinon, den tohodede meksikaneren*. Den ekte personen hadde ikke faktisk to hoder, det «andre hodet» kan ha vært en cyste hvor sirkuspromotøren lagde en voksmaske som de satte på cysten (Bogdan, 1988, s.84-85). Han var likevel i arbeid som en såkalt «sirkusfreak», altså en person som var på utstilling fordi vedkommende ikke så «normal» ut.

Den tredje historien handler om de historiske personene Ruth Berlau og Bertolt Brecht. De var elskere, men Bertolt Brecht var gift med en annen. Denne historien utspiller seg etter at Ruth Berlau er blitt innlagt på et mentalsykehus. Fortelleren beskriver hvordan hun i etterkant av Brechts død begynner å gå rundt med en voksavstøpning av Brechts hode i en hatteeske. Deler av denne historien fortelles gjennom brev dem imellom og deres reaksjoner på disse. Fortelleren undersøker forholdet deres for å utforske definisjonen av kjærlighet.

Den fjerde historien handler om fortelleren selv. Denne historien fortelles gjennom mange former, som dagboksnotat, gjengivinger av drømmer og historier. I drømmene og drøftingene fortelleren gjør, skaper han en tydelig kobling mellom seg selv og de andre historiene. Det er på mange måter som om han sammenligner seg med dem. Det er igjen en del av fortellerens søken etter en definisjon av kjærligheten. Fortellerens motpart er imidlertid kanskje heller å finne i hans foreldre. Fortellingene fortelleren forteller om seg selv er i de fleste tilfellene knyttet til hans egen familie, hans avdøde far og hans dominerende mor. Gjennom å sammenligne seg med de andre karakterene virker han å søke en nærhet og familiær kjærlighetsrelasjon.

1.5 Kaptein Nemos bibliotek

Kaptein Nemos bibliotek (1991) er en roman som utspiller seg i Västerbotten i Nord-Sverige. Romanen har en jeg-forteller som også er protagonisten. Hovedhandlingen i historien er om fortelleren og hans bestevenn Johannes. Det blir oppdaget at disse to har blitt ombyttet på fødestuen, og at de dermed har blitt med feil familie hjem. Derfor blir de byttet tilbake når de er seks år gamle. Jeg-fortelleren flyttes derfor fra Josefina, som var hans mor, til Sven og Alfild Hedman, som var Johannes' foreldre. Dette er ikke et bytte fortelleren er fornøyd med, og han føler seg bortsatt. I tillegg får Johannes, dagen etter at de er byttet tilbake, en fostersøster i form av Eeva-Lisa.

Johannes og fortelleren blir begge glad i Eeva-Lisa, men Josefina får et dårlig forhold til henne. Det hele blir verre når Eeva-Lisa blir gravid og Josefina kaster henne ut av huset. Natten hun skal føde, dukker hun opp hos fortelleren, og ber ham om hjelp. Fortelleren, på dette tidspunktet rundt elleve år, lover å ikke fortelle noen andre om det og de går ut i vedboden der hun føder. Barnet er dødfødt og Eeva-Lisa dør også ikke lenge etter. Fortelleren får i oppgave av Eeva-Lisa å kvitte seg med det dødfødte barnet, så han legger det i elva og

lar det drifte av gårde. Før hun dør, forteller Eeva-Lisa til fortelleren at hun kommer til å gjenoppstå.

Fortelleren og Johannes tror begge på en gudeskikkelse i form av kaptein Nemo. Han hjelper dem med mye forskjellig, ettersom «menneskesønnen» aldri har tid. Kaptein Nemo er den som forteller protagonisten hva han må gjøre for å hjelpe Eeva-Lisa å gjenoppstå. Fortelleren får i oppgave å ta Johannes med seg og å seile til Franklinøya for å gjenfinne den dødfødte gutten. Denne gutten må han ta med til en grotte som han og Johannes oppdaget da de var små, og der vil Eeva-Lisa gjenoppstå. Fortelleren og Johannes lager en flåte, men på Franklinøya forsvinner Johannes. Fortelleren utfører oppdraget og Eeva-Lisa kommer tilbake til ham i form av en katt.

Selve fortellingen er fortalt av fortelleren som voksen. Denne fortelleren, på oppfordring av kaptein Nemo, reiser til vulkanøya Franklinøya for å finne ubåten Nautilus i vulkanens indre. Inne i Nautilus gjenfinner han Johannes, som nå er en døende gammel mann. Der inne er også kaptein Nemos bibliotek. Den sentrale handlingen i boken fortelles av fortelleren mens han er om bord på Nautilus.

Det er en del navn som står i referanse til *Den hemmelighetsfulle øya* (1874), en roman av Jules Verne, deriblant tittelen. Kaptein Nemo er en karakter fra dette verket. I tillegg er ubåten som han er kaptein for, Nautilus, også nevnt. Det er om bord Nautilus at kaptein Nemos bibliotek finnes, både i Enquists roman og i Vernes. Det er der Johannes og fortelleren befinner seg i prologen og epilogen av romanen. Et ytterligere navn som brukes fra Verne er Franklinøya. Der befinner, i Enquists roman, kaptein Nemos bibliotek seg, dit Johannes og fortelleren sendes.

Enquist bygger videre på en historisk hendelse om ombytting av hans søskenbarn Bo Enquist som ble ombyttet med Valter Enquist når de var nyfødte på fødestua i 1942 (Kristensen, 2022). Valter Enquist forble derimot hos familien Enquist etter Høyesteretts avgjørelse om å bytte barna tilbake, fordi familien Svensson ikke var enige i avgjørelsen. Deretter ble Valter Enquist adoptert av familien Enquist og vokste opp sammen med sin bror Bo Enquist.

1.6 Liknelseboken

Liknelseboken (2013) har som *Nedstörtad Ängel* også undertittelen *En kärleksroman*. Den tar for seg tidligere deler av Per Olov Enquists forfatterskap i ni nye lignelser. Romanen handler om en aldrende forteller som ser tilbake på livet sitt. Det er viktig å påpeke at fortelleren påtar seg rollen som forfatter av Per Olov Enquists tidligere utgivelser. Det inkluderer de to andre verkene jeg skal analysere i denne oppgaven.

Fortelleren drøfter i begynnelsen minnetalen han skrev til moren sin, i etterkant av hennes død. Historien vokser deretter til å drøfte flere hendelser fra hans eget liv, og hvordan han har tolket dem, men den sentrale handlingen kan sies å knyttes til den ikke navngitte kvinnen på det «kvistfrie gulvet». Denne kvinnen var rundt tretti år eldre enn fortelleren, og tok jomfrudommen hans når han var femten år gammel. Fortelleren beskriver den seksuelle akten dem imellom i detalj, og erindrer over hvilken åpenbarelse det var for ham. I tillegg forteller han om de to andre møtene han hadde med henne, før han til slutt får en invitasjon til hennes begravelse.

En annen historie som fortelles i denne romanen er historien om gutten Nicanor Siklund. Siklund er en psykisk syk gutt, som var innlagt ved et mentalsykehus, inntil han begikk selvmord. Fortellerens ekskjæreste, Lisbeth, jobber som psykolog ved sykehuset. Hun får høre om Siklunds forfatterdrømmer, og ber derfor fortelleren om å opparbeide et forhold til gutten, noe fortelleren også gjør. Siklund får en katt av Lisbeth og noen andre forskere som starter et forskningsprosjekt. De forsker på de tvangsinnlagte pasientene, hvor de gir noen av dem et dyr for at de skal da vare på det, mens andre pasienter ikke får et dyr og er en kontrollgruppe. Siklunds katt blir kastet over et gjerde av Eriksson, en sjalu pasient som er en del av kontrollgruppen.

Liknelseboken er også en roman der fortelleren søker å definere kjærligheten. Fortelleren utforsker sine tidligere forhold, i tillegg til andres forhold, for å utforske kjærligheten i handlinger. Fortelleren gjengir deler av Søren Kierkegaard og Regine Olsens forhold, og undersøker hvordan dette skal ha påvirket Søren Kierkegaard og hans tanker. Denne undersøkelsen er basert på biografiske hendelser, men er grunnleggende fiktiv. Kjærligheten knyttes nært til det seksuelle i dette verket. Dette gjøres i lignelsene om kvinnen på det

kvistfrie gulvet, fortellerens tidligere forhold til Lisbeth, Stefan og Burmans eldste datter som snek seg unna nattverden for å ha seksuelt samvær, samt drøftinger om morens kjønnsliv.

Et siste sentralt tema i dette verket er døden. Fortelleren drøfter sin fars død, sin mors død, Siklunds død, kvinnen på det kvistfrie gulvets død, sine aldrende venners død og sin egen påventende død. Alt dette sammenfaller i de forskjellige lignelsene med spørsmål om hans egen tro, spesielt i henseende til fortellerens tidligere utgivelser.

1.7 Tidligere forskning

Per Olov Enquist er en forfatter det er skrevet ganske mye om. Det er flere som har skrevet om intertekstualiteten i bøkene hans, blant annet Dagny L. Sandøy som undersøker dette fokuset i sin mastergrad (2018). Masteroppgaven har som formål å analysere *Liknelseboken* ved å se på intertekstualiteten til andre verk som en underbyggende faktor for tematikken i verket. Fokuset er på hvordan *Liknelseboken* gjør bruk av store deler av Enquists tidligere litteratur. Min oppgave vil derimot være orientert mot en motivanalyse av kjærlighet og tro i et utvalg av Enquists romaner. Intertekstualiteten vil jeg bruke for å se på de samme motivene og hvordan de utvikler seg på tvers av verkene, ikke bare på hvordan de påvirker *Liknelseboken*.

Eva Ekselius analyserer i sin doktoravhandling *Andas fram mitt ansikte: Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist* (1996) flere av de tekstene jeg skal ta for meg i min analyse. Mer spesifikt drøfter hun flere av de hendelsene, karakterene og egenskapene som jeg analyserer her. Jeg finner avhandlingen inspirerende, men jeg skal ikke legge psykoanalysen til grunn for mitt arbeide. Dermed har jeg tro på at min analyse kommer til å skille seg fra hennes.

Ekselius tolker *himmelharpan* som er beskrevet i Enquists romaner til å være musikken fra verdensrommet. Det er lyden av de døde stjernene som toner ned til karakterene. Det er mulig å tolke dette videre til å være et bilde på at Gud er død. Himmelleget dør, og vi lever i etterdønningene av hva dette betyr. Man kan sammenligne samfunnet, som er i en sekulariseringsprosess, med en planet som fortsatt belyses av fjerne, døde stjerner. Himmelen eksisterer fortsatt, selv om det vi ser i det fjerne er erklært dødt. Min tolkning avviker fra dette, noe jeg vil komme tilbake til. Videre betrakter Ekselius Kaptein Nemo som Jesu

stedfortreder i *Kaptein Nemos bibliotek* (s.303-304). Dette stiller jeg meg også tvilende til, og vil i analysen drøfte andre muligheter.

Jeanette Sky har i boken i *Religion og fortelling – Fra Ingmar Bergman til Harry Potter* (2015) undersøkt hvordan religionen kan brukes som en *readymade* i litteraturen. Readymade er et begrep fra kunstverden som beskriver hvordan man tar noe ut av sin kontekst og plasserer det i en ny kontekst. I den nye konteksten får dette objektet en «forstyrrende» effekt. Denne forstyrrende effekten er ifølge Sky målet. Gjennom at det forstyrrer fortolkeren av verket, skal det gjøre at fortolkeren må tenke mer i dybden over hva objektet er i seg selv, og hvorfor det ikke er noe annet. Det å anse kristendommen i Enquists romaner som en *readymade*, stiller jeg meg kritisk til, og er noe jeg vil drøfte i avhandlingen.

Jofrid Karner Smidt har analysert *Kaptein Nemos bibliotek* i en artikkel ved navn «Bakhtin leser Enquist» (2002). Her viser hun hvordan en mulig bakhtinsk tolkning av Enquist kan foregå, hvordan Bakhtins ideer om dialog og karnevalisme kan brukes til å vise fortellerens kamp mot homogeniteten i verket.

En slik entydig verden er det fortelleren kjemper med. I dette tilfellet representeres den av en fundamentalistisk kristendom, med en streng og straffende Gud, tolket og bekreftet av Rosenius og de lokale predikanter. Dette er autoritetsordet som bestemmer verden som en, med ett gyldig språk. (Karner Smidt, 2002, s.452)

Smidt tolker *Kaptein Nemos bibliotek* til å handle om kampen mellom fortelleren og den dominerende kristendommen rundt ham. Denne tolkningen vil jeg legge til grunn for deler av min analyse, siden jeg mener at dette er et gjennomgående tema hos Enquist.

2 Teoretisk metodisk innfallsvinkel

2.1 Motivanalyse

I denne masteroppgaven skal jeg gjøre en motivanalyse på tvers av tre verk av Enquist. Jeg skal benytte meg av nærlesing som metode, men ikke i den forstand at jeg skal se på hele verket. Nærlesingen, slik den ble til i nykritikken, har som mål å sette hele teksten i fokus og forstå den som et selvstendig verk. Jeg skal derimot se på motiver fra forskjellige verk og gjøre en form for nærlesing på tvers av disse bøkene. Jeg skal ikke gjøre en fullstendig

analyse av alle tre bøkene, men bare utvalgte motiver som går igjen. Dermed blir dette også en komparasjon siden jeg skal sammenligne motivene fra alle de tre romanene.

2.2 Lignelser

Åsfrid Svendsen definerer lignelsen som «en mer entydig allegori med didaktisk sikte» (Svendsen, 1985, s.89). En lignelse er med andre ord et billedlig uttrykk. Bildet betyr en ting i seg selv, men bærer med seg en abstrakt mening. Lignelsen er som regel knyttet til Bibelen, spesifikt til Jesus, som ofte talte i lignelser. En lignelse er gjerne formulert som en historie, som har som formål å tydeliggjøre en ide. Svendsen utdyper:

I liknelsen har den abstrakte betydningen større vekt enn fiksjonsplanet; fortellingen i seg sjøl fanger mindre oppmerksomhet enn meningsinnholdet, moralen som forkynnes gjennom allegorien. (ibid)

Det fiktive planet, det vil si historien i seg selv, er ikke det tolkeren skal bry seg så mye om. Det som fanger oppmerksomheten, er historiens moral. Det vil si, den underbyggende grunnen for å fortelle historien, den abstrakte ideen som formidles. Etter min mening er noen av motivene hos Enquist en type lignelser, dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 4.1.

2.3 Mikhail Bakhtin

Mikhail Mikhailovitsj Bakhtin (1895-1975) var en språk- og litteraturforsker fra Russland og Sovjetunionen. Hans litteraturteori er av flere blitt definert som en *romanteori*, eller *prosaeteori*, ettersom den hovedsakelig fokuserer på romanformen (Morson og Emerson, 1990, s.271). For Bakhtin var romanen den ypperste av de litterære sjangrene.

2.3.1 Språkets minste bestanddel

Bakhtins språkfilosofi er i motsetning til lingvistikken ikke fokusert på setningen, men på ytringen (Bakhtin, 2003, s.12). Det viktige med ytringen er at den aldri står isolert, men i en dialog. En ytring må alltid stå i relasjon til tidligere ytringer i tillegg til at den står i relasjon til en forventet respons (Morson og Emerson, 1990, s.137). «Ord» er ifølge Bakhtin absolutte ytringer, dermed er de lukkede (Morson, 1986, s.123). Ytringen står derimot i evig utvikling siden den alltid måles opp mot det som er kommet før og det som vil komme etter.

En ytring er alltid delt *til* noen, og krever dermed en motpart. Slik blir også en ytring påvirket og modifisert av motpartens tolkning. Enhver mottaker vil ikke ha kunnskapen som trengs for å forstå enhver ytring i sitt fulle og hele. Dermed introduserer Bakhtin begrepet *superadressat* (superaddressee, *nadadresat*) (Morson, 1986, s.135). Superadressaten er en tredjepersonsmottaker som forstår ytringen akkurat slik den er intendert og på helt rett måte. Dette er ikke en faktisk person, men et metalingvistisk fakta som er grunnleggende for alle ytringer.

2.3.2 Dialog

Dialogen er et av de viktigste begrepene hos Bakhtin. Dialogen står i kontrast til *monologen*, og danner grunnlaget for hans syn på litteraturen. For Bakhtin er romansjangeren en dialogisk sjanger. Poesien anser han derimot som en monologisk sjanger. En dialogisk sjanger er ifølge Bakhtin en sjanger som tilrettelegger for at protagonistens stemme skal kunne skille seg fra forfatterens. Det vil si at protagonisten og forfatteren ikke forfekter de samme idealene og synspunktene. Dette betyr at karakterene blir fullendte personer med egne synspunkter som endrer seg og blir mer varierte (Bakhtin, 2003, s.196). En monologisk sjanger fungerer ifølge Bakhtin som et talerør for en forfatter som forfekter sine egne ideer gjennom litteraturen, uten motsetninger. Det er et poeng at Bakhtin anser romansjangeren for å være dialogisk, men det finnes monologiske romaner også. Bakhtins store eksempel er Leo Tolstojs litteratur, som han anklager for å være monologisk.

For å se et eksempel på dialogisk litteratur bør man, ifølge Bakhtin, se til Fjodor Dostojevskij.

I forfatterens kunstneriske plan er Dostojevskijs helter *ikke bare objekter i forfatterens diskurs, men også subjekter i sin egen umiddelbare, meningsskapende diskurs*. Heltens diskurs kan derfor overhodet ikke forstås uttømmende i kraft av sine karakteriserende og pragmatiske susjettfunksjoner. Men den tjener heller ikke som talerør for forfatterens egen ideologiske posisjon (som for eksempel hos Byron). (Bakhtin, 2003 s.136)

Protagonistene hos Dostojevskij er mer enn narrative funksjoner eller propaganda for forfatterens ideologi. De er skapende rundt tematikker i seg selv. De er likeverdige med forfatteren og fortelleren som meningsbidragsyttere til et verk. Protagonistene gjøres slik gjennom selvrefleksjon, hvor karakteren hele tiden utvikler seg, mer spesifikt utvikler

personligheten sin. Dette gjør de gjennom å gå i dialog med andre karakterer. Bakhtin skriver at «Selvbevisstheten til Dostojevskijs helter er gjennomført dialogisert: på ethvert tidspunkt er den brettet ut, henvender seg intenst til seg selv, til en annen og til en tredje» (Bakhtin, 2003, s.196). Karakterene er bevisste gjennom dialogen. Det gir også uttrykk for en dypere del av Bakhtins språkfilosofi.

Og det er bare mulig å fremstille det indre mennesket kunstnerisk, slik Dostojevskij forstod det indre mennesket, gjennom å framstille dets samkvem, kontakt med en annen. Bare i samkvemet, i menneskets samhandling med et annet menneske åpner «mennesket i mennesket» seg, for andre så vel som for seg selv. (Bakhtin, 2003, s. 196)

Det Dostojevskij forstår som «det indre mennesket» er underbevisstheten. På denne måten utvikler karakterene seg til å bli selvstendige karakterer med egne tanker som forfatteren ikke lengre har kontroll over. Gjennom nesten konstant dialog dyttes de hele tiden fremover for å fastsette sine synspunkter og utvikle dem til å bli fullverdige standpunkter.

Det grunnleggende poenget Bakhtin peker på med dialogen er ikke egentlig knyttet til karakterer, men heller til språket. Det han viser til er ord, eller ytringer, med mer enn en betydning. Ytringers mangfoldige betydninger er selve kjernen for dialogen, det er det som gjør at monologen ikke styrer alt. Fordi det alltid er et krav om tolkning.

2.3.3 Raznoretsjie

Et sentralt begrep i Bakhtins språkfilosofi er *raznoretsjie* som av Audun Johannes Mørch oversettes til *flerspråklighet* (Bakhtin, 2003, s.19). Det fremstilles som en parallell til dialogismen og en motsetning til monologiseringen og enspråkligheten. Språk slik Bakhtin anser det er svært personlig og knyttet til ethvert individs sosiale historie (Morson, 1986, s.124). Det er definert av dialekt, slanguttrykk, uttale og lignende. I tilfellet Per Olov Enquists litteratur kan man se slike versjoner av fortellerens og karakterenes *eget* språk i lokale dialektuttrykk som «vå» istedenfor «var», på norsk «hvor».

2.3.4 Polyfoni

Et annet begrep som er sentralt hos Bakhtin er *polyfoni*. Det er et begrep hentet fra musikkteorien som betyr flerstemt. Begrepet viser til at *språket* i seg selv er flerstemt.

Ytringen er koblet til tidligere ytringer, så den bringer med seg *smaken* av tidligere ytringer. Språket er på mange måter fanget av talerens posisjon. Talerens ytringer er verdiladet i og med at det alltid er knyttet til taleren. Det blir representativt for taleren, og blir talerens stemme. Med dette mener jeg at talerens *stemme* alltid er koblet til talerens sted, tid og erfaring. Det flerstemte oppstår i at man samtidig hører *andre* stemmer. Et enkelt eksempel på dette er at jeg her formidler Bakhtins teori. Mine ytringer blir slik bare en del av den helhetlige formidlingen av Bakhtins teori. En ytring i seg selv er alltid bare ett ledd i en større kjede av ytringer.

Polyfonien oppstår i romanen gjennom dialogen som gjør karakterene til likeverdige ideologiforfektere på linje med forfatteren. Poenget er at alle stemmene har lik verdi, det er ikke noen stemmer som overkjører de andre. Fra et tolkningsperspektiv kan man anse det som at ingen har et gitt fasitsvar på hvordan man skal tolke en tekst. Det er ikke slik at forfatteren har enerett på å definere sin egen fortelling. Dermed kan man si at forfatteren, fortelleren, karakterene og fortolkeren har like stor definisjonsmakt av et verk.

2.3.5 Den store diskursen

Bakhtins dialogisme blir et nøkkelbegrep for å få en forståelse av *den store diskursen*. Den store diskursen er den offentlige diskursen, samfunnets mangfoldige stemmer, alt fra skjønnlitteratur til reklame og politiske debatter. Samfunnsdiskursen er «en uopphørlig dialog, men samtidig finnes det stemmer som streber etter å monologisere diskursen, dominere de andre stemmene og tvinge dem til å tale *sitt språk*» (Bakhtin, 2003, s.15). Maktinnehavere vil stadig søke å monologisere debatten for å kontrollere andre gjennom språket. Dialogismen blir dermed en motpart til maktens ønske om å monologisere.

2.3.6 Karnevalismen

Et viktig begrep for Bakhtin er *karnevalismen*. Begrepet kommer av Bakhtins fasinasjon for den franske forfatteren Francois Rabelais. Karnevalismen viser til karnevalet som var en tradisjon som utspilte seg i Frankrike i middelalderen. Det understreker latterens viktighet, og muligheten for å gi plass til mer enn bare en monologisert diskurs. Karnevalismen som Bakhtin beskriver forholder seg til romanformen. Den viser hvordan man i litteraturen kan latterliggjøre det høytidelige.

Alvoret i en klassekultur er offisielt, autoritært og kombineres med vold, forbud og begrensninger. I et slikt alvor er der alltid et element av frykt og avskrekkelse. [...] Latteren derimot, innebar en overvinnelse av frykten. Det finnes ikke forbud og begrensninger skapt av latteren. Makten, volden og autoriteten taler aldri latterens språk. (Bakhtin, 2003, s.68)

Latteren figurerer som en avskrekkende effekt. Med andre ord kan humor brukes for å skape en form for dialog i en ellers monologisert diskurs. Latteren har dermed en frigjørende effekt fra autoritære strukturer, den underbygger nemlig en ironisk ambivalens i at det finnes mer enn bare de autoritære strukturene. Latteren kan brukes som en motpol.

En del av det som latterliggjøres i karnevalismen er religionen. Dette kaller Bakhtin for den «hellige parodien» (Bakhtin, 2003, s.60). Den hellige parodien forholder seg til det som anses som hellig. Det hellige har en tendens til å opphøyes, i tillegg er kirken en institusjon som søker å dominere og å monologisere diskursen.

Under hele middelalderen var Kirken og staten tvunget til å gjøre større og mindre innrømmelser i forhold til markedsplassen, og å regne med den. (s.67)

Ifølge Bakhtin var parodieringen av kristendommen i den tidlige middelalderen en viktig del av å holde kirken ansvarlig i forhold til markedsplassen. Markedsplassen er betegnende for den generelle offentligheten. Gjennom å latterliggjøre autoritetene, som var karnevalets mål, trekkes autoriteten ned på det allmenne nivået, og forhøyer det alminnelige opp til det autoritære nivået.

2.3.7 Avrunding av Bakhtin

For Bakhtin står dialogismen og monologiseringen sentralt i et syn som er sterkt påvirket av hans eget liv. Dialogismen kan anses å representere kampen mot monologiseringen og homogeniseringen av samfunnets medier som oppsto i Sovjetunionen. Bakhtin selv ble både forfulgt og forvist fra samfunnet, og levde store deler av sitt liv i Sibir. Bakhtins dialogisme viser hvordan enhver ytring er avhengig av kontekst. Selve kontekstualiseringen er det som blir mest relevant for meg i denne oppgaven.

2.4 Intertekstualitet

Intertekstualitet kan defineres som at «en tekst må forstås som et sted der tekster krysser hverandre, slik at det i en tekst alltid finnes elementer fra andre tekster» (Skei, 2019). Typiske eksempler på intertekstualitet vil være direkte referanser til andre verk, som tittelen *Kaptein Nemos bibliotek*. Tittelen er en referanse til boken *Den hemmelighetsfulle øya* av Jules Verne. Referansene kan også være mindre tydelige. Det kan være kjente utsagn eller handlinger som oppstår i løpet av teksten, men som ikke påpekes som en direkte kobling til en annen tekst.

Ifølge Bakhtin er alle ord preget av en kontekst (Bakhtin, 1981, s.293). Når et ord brukes, er det påvirket av en intensjonalitet som medføres i konteksten. Språket er alltid påvirket og modifisert av kontekst og intensjonalitet. På denne måten er det mulig å tolke intertekstualitet. Poenget er at en del av en tekst dekontekstualiseres og rekontekstualiseres i en annen tekst. Når den rekontekstualiseres er det viktig å forstå *hvorfor*. Hva er det denne rekontekstualiseringen bringer til dette verket? Hva hadde det å si der det kom fra? Og hvorfor velger man å si det man sier på denne måten?

Hos Bakhtin inngår dette i et mer helhetlig syn. Et språklig bilde, altså en ytring, kan konverteres til et symbol for å gi det semantisk *dybde* og semantisk perspektiv (Bakhtin, 1987, s.186). Det å gjøre en ytring til et symbol handler om å gi det større kraft, ofte i form av repetisjon. Det kan også defineres som å bruke et ord for å symbolisere noe annet enn hva det grunnleggende har betydd. Med andre ord viser det at språket får flere betydninger og dermed flere tolkningsmuligheter. For eksempel vil et kors i dag hovedsakelig kobles til kristendommen, men det kan også kobles til et tortur- eller strafferedskap.

Et av de grunnleggende prinsippene for intertekstualiteten er at en ytring som brukes i en ny kontekst alltid vil eksistere i etterkant av den første ytringen. Hvis jeg skriver «Det var i den tid jeg gikk omkring og sultet i Kristiania ...», så er det en tydelig referanse til *Sult* (1890) av Knut Hamsun. Spørsmålet blir altså hvorfor jeg skriver inn denne referansen til *Sult*. Det kan for eksempel være fordi jeg vil skape en kobling til noe av tematikken fra dette verket. Men det kan også være at det jeg bare vil skape en kobling til en lignende handling. På denne måten blir intensjon og kontekst viktig.

Målet med fokuset på intertekstualiteten i denne oppgaven er å se på intertekstuelle elementer fra de tre utvalgte tekstene. Elementene jeg skal se på knyttes til motivene kjærlighet og tro. Jeg skal velge ut elementene for å se dem i sine gitte kontekster og dermed gjøre en bredere tolkning av hvordan motivene underbygger sentrale ideer hos Enquist. Det vil si, hvordan grunnleggende motiver gjenbrukes for å si noe om tro, kjærlighet og det menneskelige.

2.5 Religion i litteratur

Jeanette Sky analyserer religionens framstilling i litteraturen i boken *Religion og fortelling* (2015). Hun ser på om religion er blitt en type *readymade*. Begrepet *readymade* er «et allerede ferdig laget produkt som er flyttet ut av sine vante sammenhenger og plassert inn i nye der de fremstår som forstyrrende» (Sky, 2015, s.12). Det er et begrep som egentlig kommer fra kunsthistorien. Det er svært likt intertekstualiteten i konseptet. Man tar noe ut av en kontekst og setter det inn i en ny kontekst. Den begrensende faktoren er at det i den nye konteksten skal framstå som *forstyrrende*.

I praksis blir *readymade* og det intertekstuelle svært ofte å overlape. Det som er flyttet inn i en ny kontekst vil ofte oppleves forstyrrende, siden det ikke passer inn der, det er nettopp derfor man blir nødt å vurdere hva det gjør der. Likevel mener jeg det er et problem med å bruke ordet forstyrrende når det gjelder skjønnlitteraturen. Det problematiske med å si at det er forstyrrende er den negative konnotasjonen. Det insinuerer at det er noe *galt* ved å plassere det i en ny kontekst, eller den gitte nye konteksten spesifikt. Problemet er at det tilrettelegger for at det kreves en *rett* kontekst. Det blir som å si at religionen ikke passer i litteraturen, og dermed brukes på en forstyrrende måte når den ikke gjengis med religiøs velvilje.

Den negative ladningen gjør seg kanskje bedre i kunstverdenen når man snakker om utstillingskunst. Det å ta noe som kulturelt ikke hører til en plass og sette det inn i en ny sammenheng lager et visst statement ut av det.

Sky analyserer i boken hvordan religionen rekontekstualiseres i litteraturen. Hun ser på diverse motiver som går igjen i forskjellige forfatterskap, og rekontekstualiseres på forskjellige måter. Et motiv som Sky ser på er Gud som den straffende faren, og hvordan dette opptrer hos Enquist: «Paradokset er at farens – eller gudens – fravær forsterker trusselen.» (Sky, 2015, s.103). Guds fravær vil her si at Gud tolkes av noen andre. Det er ikke

Gud selv som straffer eller truer, det er de som tolker Gud. Gud anses som alles far, og i tilfellet Per Olov Enquist er faren død. Noe som også er tilfellet for mange av fortellerkarakterene i bøkene hans. Derfor blir faren, akkurat som Gud, tolket for gutten.

2.6 Søren Kierkegaard og troen

Søren Kierkegaard skriver i *Frykt og beven* (under pseudonymet Johannes de silentio) om historien om Abraham og Isak. Abraham blir bedt av Gud om å ofre sønnen sin Isak. Abraham adlyder Guds ordre og drar til Moria berg for å ofre sønnen, men i siste liten dukker det opp en geit som skal ofres i stedet. I dette verket søker Kierkegaard å definere hvorfor man ikke skal tolke Abraham som en morder, eller i det minste en mann som er forberedt på å bli en. For Kierkegaard kan dette forklares med troen. Troen på Gud overskrider det etiske. Om man tolker Guds ord som befalinger, så skal de gudommelige imperativene overskride menneskelig etikk. Dette blir for Kierkegaard den grunnleggende forskjellen mellom en «troens ridder» og en tragisk helt. Den tragiske helten vil alltid søke en etisk begrunnelse i det allmenne, der en troens ridder ikke kan argumentere for sin sak. «Den tragiske helt trer ikke i noe privat forhold til guddommen, men det etiske er det guddommelige, og derfor lar det paradoksale seg mediere i det almene» (Kierkegaard, 1843, s.64). Det etiske blir det guddommelige for den tragiske helten, med andre ord kan det etiske argumenteres i det offentlige. Derfor kan den tragiske heltens etiske overskridelser ofte bortforklares med etiske hensyn.

Troens ridder kan derimot ikke bortforklare sine handlinger. Av han forlanges det taushet. Kierkegaard påpeker at Abraham ikke kan fortelle noen om hendelsene ved Moria berg siden han da må forklare, og dermed ta stilling til, det moralske og etiske dilemma det er å drepe sønnen sin for å ofre ham til Gud. «Den tragiske helt resignerer på seg selv for å uttrykke det almene, troens ridder resignerer på det almene for å forbli den enkelte» (Kierkegaard, 1843, s.79). Den tragiske helten resignerer for å forholde seg til andre mennesker og har etikken som overordnet kompass for sine handlinger. Troens ridder ofrer derimot forholdet sitt til resten av menneskeheten. Troens ridder er klar for å ikke forstås, for å mistolkes og for å anses som en som handler uetisk. Samtidig elsker han sine medmennesker. Han eksisterer i et paradoks. Troens ridder er ikke underkastet etikken. Han er derimot underkastet Gud, og Gud overstyrer etikken.

2.7 Søren Kierkegaard og kjærligheten

I sitt verk *Kjerlighedens Gjerninger* fra 1847 søker Søren Kierkegaard å definere den utøvende kjærligheten. Det er nemlig et viktig poeng for Kierkegaard at man ikke kan definere kjærligheten, som han påpeker i forordet til *Kjerlighedens Gjerninger*.

Hvad der i sin hele Rigdom er *væsentligen* uuttømmeligt, det er ogsaa i sin den mindste Gjerning *væsentligen* ubeskriveligt, just fordi det væsentligen er heelt tilstede overalt, og *væsentligen* ikke til at beskrive. (Kierkegaard, 1847, s.9)

Kjærligheten er i kraft av troens evighet uuttømmelig. Dermed blir den ifølge Kierkegaard ubeskrivelig, siden det er umulig å beskrive det vesentlig evige. Det som i sitt vesen er evig, er umulig å beskrive, det må forklares gjennom handlinger. Dette kan også forstås som å forklare gjennom lignelser.

Kierkegaard tar utgangspunkt i den kristne nestekjærligheten («Du skal elske din neste som deg selv» (Mat, 22, 39)) som ifølge han er den *sanne kjærligheten*. Den sanne kjærligheten er den oppofrende nestekjærligheten som har som bud at man skal elske alle som seg selv. Ifølge Kierkegaard er denne kjærligheten en *plikt* som er pålagt den kristne av Gud. Gjennom å gjøre kjærligheten til en plikt blir den for Kierkegaard *evig*.

«Du skal elske». *Kun naar det er Pligt at elske, kun da er kjerligheden for evig betrygget mod enhver Forandring; evig frigjort i salig Uafhængighed; evig lykkelig sikkret mod Fortvivelse.* (Kierkegaard, 1847, s.34)

Det er gjennom plikten, forventningen om kjærlighet, at mennesket blir sikret mot *fortvilelsen*. Dermed er den ubetinget. Fortvilelsen er på mange måter å forstå som det hedenske. Det er det fortvilende i å ikke tro, og å ikke kjenne Guds kjærlighet. Ethvert menneske som ikke kjenner den sanne kjærligheten, lever i fortvilelse (Kierkegaard, 1847, s.45).

Nestekjærligheten settes i kontrast til den *usanne* kjærligheten. Den hedenske, gudsbespottende kjærligheten som dikteren forkynner. Dikterens kjærlighet er ikke evig, fordi den ikke er begrunnet i noe evig. Den er ikke sann, for den sverger ikke ved noe større enn seg selv. Den er bare ord og retorikk: «Altsaa den umodne og den bedragerske kjerlighed er

kjendelig paa, at Ord og Talemaader er dens eneste Frugt.» (Kierkegaard, 1847, s.18).

Dikteren knytter også kjærligheten til det fysiske planet, som *elskoven* (det seksuelle).

Kierkegaard definerer forskjellen mellom dikterens og kristendommens kjærlighet slik:

Elskov og Venskab er Forkjerlighed og Forkjerligheds Lidenskab; Den Christelige Kjerlighed er Selvfornegtelsens Kjerlighed, derfor borger dette «skal». [...] Men Forkjerlighedens lidenskabelige Grændseløseste i at udelukke er, kun at elske een Eneste; Selvfornegtelsens Grændseløseste i at hengive sig er, ikke at udelukke een Eneste. (Kierkegaard, 1847, s.56).

Dikterens kjærlighet er egoistisk. Den kristne kjærlighet er å fornekte seg denne egoismen. Dermed blir kjærligheten evig. Gjennom å elske slik dikteren gjør, forguder egentlig dikteren seg selv. Dikteren forhøyer og elsker den elskede og vennen, men egentlig er dette *det andre jeget*, og ikke *det første duet* (den neste). Det blir en form for selvkjærlighet som elsker en forlengelse av seg selv i et annet menneske, og som gjennom sin dyrkelse av dem i dikterens form forguder seg selv. Et menneske som ser til både dikteren og kristendommen for å forklare livet og der finner mening, har vrangforestillinger (Kierkegaard, 1847, s.55). Dette er ifølge Kierkegaard en umulighet siden de forklarer to motsatte ting. Dikteren priser kjærlighetens tilbøyelige karakter, og vil alltid motsette seg den kristnes pliktige kjærlighet. Den kristne kjærligheten vil alltid prøve å kvitte seg med kjærlighetens tilbøyelighet.

Et annet uttrykk for kjærlighet er å finne i historien om Tobias og Sara i Tobits bok. Sara elsker til tross for sin offerstatus, hun er blitt et offer for en demons kjærlighet. Derfor dør alle de hun elsker på bryllupsnatten. Hun har mistet syv ektefeller før Tobias kommer.

Kierkegaard anser Sara som heltinnen i denne historien fordi hun tør å elske. Sara er for Kierkegaard det største eksemplet på nestekjærlighet, nemlig de som er ydmyke nok til å motta hjelp.

For hvilken kjærlighet til Gud hører det dog ikke til for å ville la seg helbrede, når man slik fra begynnelsen av er forkvaklet uten skyld, fra begynnelsen av et forulykket eksemplar av et menneske. (Kierkegaard, 1843, s.106)

Det er et uttrykk for gudskjærlighet å ta imot hjelp, når det ikke er din skyld at du er ulykkelig. Hun er heltinnen fordi hun er forutbestemt til å leve ulykkelig. Hun er fratatt det

evige, i form av kjærligheten, men likevel tør hun å elske. Hun elsker dermed i kraft av en absurd tro. Hvem ellers ville vel ha elsket en åttende mann, når de vet at en demon har drept de syv foregående som hun har elsket. Hun er trofast, selv om hun er ulykkelig, og vet at den største sannsynligheten er at hun blir å fortsette å være ulykkelig. Derfor blir hun belønnet av Gud med kjærligheten, i denne historien i form av Tobias.

2.8 Eros og Agape

Eros og agape kan defineres som to typer kristen kjærlighet. Disse begrepene er i nyere tid definert av Anders Nygren i verket *Agape och Eros* (1953). Det grunnleggende skillet Nygren gjør mellom Eros og Agape er knyttet til dem som fundamentale motiver.

Agape and Eros are contrasted with one another here, not as right and wrong, nor as higher and lower, but as Christian and non-Christian fundamental motifs. We are dealing with a difference of type, not of value. (Nygren, 1953, s.39)

Disse fundamentale motivene har hver sin unike kontekst, som Nygren tilknytter religionen, og det blir det som tilrettelegger for at dette er to forskjellige typer kjærlighet. Eros er en menneskelig kjærlighet til Gud. På mange måter ligner den på det Kierkegaard definerer som den dikteriske kjærligheten. Nygren definerer eros slik:

Eros, the central motif of the Hellenistic theory of salvation, is desire, egocentric love, for which man occupies the dominant position as both starting-point and goal. The starting point is human need, the goal is the satisfaction of this need. It is characteristic of this Way of salvation that the human is to be raised to the Divine. (Nygren, 1953, s.235)

Eros er tiltrukket av et objekt, med andre ord gjøres det forskjell på objekter som gjenstand for kjærlighet, basert på hva mennesket trenger. Som i Kierkegaards ide om den dikteriske kjærligheten, forhøyes mennesket til det gudommelige. Agape er derimot som Kierkegaards nestekjærlighet.

[Agape] has nothing to do with desire and longing. It «seeketh not its own,» but does not ascend, like Eros, to secure advantages for itself, but consists in sacrifice and self-giving. And it bears this character ultimately because its prototype is God's own love.

The human is not here raised to the Divine, but the Divine, in compassionate love, descends to the human. (Nygren, 1953, s.236)

Agape er Guds kjærlighet for mennesket. Den elsker alt og alle, uansett. Det er den oppofrende kjærligheten. Det er Guds kjærlighet som fornædret seg til mennesket. Anders Nygren definerer eros som egosentrisk gudskjærlighet og agape som teosentrisk gudskjærlighet. Det vil si at eros setter mennesket i sentrum for Guds kjærlighet, mens agape setter Gud i sentrum for Guds kjærlighet.

3 Karaktergalleri

Før jeg begynner på selve analysen vil jeg presentere et karaktergalleri. Dette gjør jeg fordi det til tider kan være vanskelig å skille de forskjellige karakterene fra hverandre, og fra de forskjellige verkene, særlig når jeg begynner å sammenligne dem eller argumentere for en felles identitet hos noen av karakterene. Derfor vil jeg også bare ta for meg karakterer som jeg skal analysere, ikke alle karakterene som er relevante for verkene i sin helhet. Noen av karakterene jeg presenterer her som felles identiteter, er identifisert slik temmelig tydelig også i romanene.

Fortellerne:

Fortellerne er hovedpersonene i alle tre bøkene. Det er ikke nødvendigvis en felles identitet mellom alle tre fortellerne, noe jeg vil se nærmere på, men de vil for det meste refereres til som fortelleren. I *Liknelseboken* er det i motsetning til *Kaptein Nemos bibliotek* og *Nedstörtad Ängel*, en uttalt identitet på fortelleren, nemlig Per Olov Enquist. Fortelleren i alle tre bøkene forteller i fortid. Hovedhandlingene som det fortelles om har allerede hendt. Fortellingen i *Nedstörtad Ängel* handler hovedsakelig om hendelser rundt fortelleren som voksen. I *Kaptein Nemos bibliotek* fortelles det om hendelser fra fortellerens liv fra han var omtrent seks til elleve år gammel. I *Liknelseboken* er fortelleren gammel og ser tilbake på hele livet sitt fram til dette punktet.

Pojken/Siklund:

Pojken er en karakter fra *Nedstörtad Ängel*, han er tvangsinnlagt ved et mentalsykehus i Uppsala for å ha myrdet to jenter. Han har en felles identitet med karakteren Nicanor Siklund fra *Liknelseboken*. Fortelleren i *Liknelseboken* oppsummerer historien hans slik:

Påminde om pojken Siklund som uppsøkt honom 1974, innan denne Siklund blev tokut och dödde. (s.10)

Jeg skal også analysere muligheten for at fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek* har lik identitet som pojken/Siklund.

Josefina/moren:

Josefina er moren til fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek*. Hun har en felles identitet med morskarakteren i både *Nedstörtad Ängel* og *Liknelseboken*. Hun er i alle bøkene karakterisert som en strengt troende kristen som styrer hjemmet med jernhånd.

Faren:

Faren er en karakter som opptrer i alle bøkene. Faren er død. Et felles trekk han har i alle bøkene er at han skrev dikt i en notatblokk, som etter hans død ble brent av kona, jeg-fortellerens mor. Faren opptrer på mange måter som den grunnleggende fasinasjonen fortelleren har for døden.

Pasqual Pinon:

Pasqual Pinon er det tohodede *monsteret* fra *Nedstörtad Ängel*. Han har to ansikter, og det viser seg at det andre ansiktet er en egen person. Han arbeidet på et sirkus i USA på 1930-tallet, og mot slutten av sitt liv bodde han i California med sin kone Maria, der de ble medlemmer av en satanistkirke.

Maria:

Maria er personen som kun er et ansikt i *Nedstörtad Ängel*. Hun vokser ut av hodet til Pasqual Pinon. Hun kan ikke snakke, siden hun ikke har tilgang på lunger. Hun kan derimot bevege på ansiktet, og tydeligvis synge. Lyden slipper ikke ut av henne, men Pasqual Pinon kan høre henne.

K og Ks hustru:

K og Ks hustru er venner av fortelleren i *Nedstörtad Ängel*. K er psykolog, datteren hans myrdes av pojken. Etter hvert utvikler han og pojken et nesten kjærlig forhold, hvor K kan tolkes som en farsfigur for pojken. Ks hustru innleder et seksuelt forhold med pojken. K og Ks hustru er karakterer som fortelleren prøver å analysere gjennom verket.

Alfild:

Alfild er den *tildelte* moren fra *Kaptein Nemos bibliotek*. Alfild er moren til Johannes, og blir moren til fortelleren etter ombyttet. Hun får blodpropp i løpet av de første to månedene etter at fortelleren flytter inn hos henne. Deretter mister hun evnen til å snakke, beskrevet av fortelleren som at hun blir til et dyr, en hest.

Sven Hedman:

Sven Hedman er gift med Alfild, og er faren til først Johannes, så fortelleren. Likevel defineres han alltid som Sven eller Sven Hedman.

Kaptein Nemo:

Kaptein Nemo er en jesuslignende skikkelse for fortelleren og Johannes i *Kaptein Nemos bibliotek*. Han er en entitet de ber til, som dermed på mange måter representerer en mytologisering av fiksjonen.

Johannes:

Johannes er en karakter fra *Kaptein Nemos bibliotek*. Han er gutten som fortelleren ombyttes med, og samtidig fortellerens beste venn. Han er fremstilt som fortellerens motsetning, der fortelleren er stygg, er Johannes pen. Der fortelleren oppfører seg dårlig, oppfører Johannes seg eksemplarisk. I tillegg virker han til å få alt det som fortelleren har lyst på.

Eeva-Lisa:

Eeva-Lisa er fostersøsteren til Johannes i *Kaptein Nemos bibliotek*. Det refereres også til henne i *Liknelseboken*. Hun har et svært komplisert forhold til fostermoren Josefina. Hun ender opp med å bli gravid, og føder barnet i et vedskur hvor fortelleren (rundt elleve år på dette tidspunktet) blir nødt å opptre som jordmor. Sønnen hennes er dødfødt og Eeva-Lisa dør etter fødselen. Fortelleren blir overbevist om at Eeva-Lisa skal gjenoppstå. Noe hun ifølge fortelleren gjør, i form av en katt.

Lisbeth:

Lisbeth er en tidligere kjæreste av fortelleren i *Liknelseboken*. Hun er også en del av en forskningsgruppe som forsker på blant andre Siklund. I *Liknelseboken* er det hun som ber fortelleren om å opprette kontakt med Siklund.

4 Analyse

I analysedelen skal jeg analysere noen av de sentrale motivene som er å gjenfinne i de tre romanene. Jeg vil analysere motiver som handler om tro og kjærlighet i lys av Kierkegaards teorier om disse, samt se på hvordan karakterene defineres som annerledes eller utstøtt av samfunnet de lever i. Først skal jeg vurdere om motivene i det hele tatt bør anses som motiver, eller om de er mer anvendelige om de tolkes som lignelser. Deretter vil jeg se på intertekstuelle karakterer og identiteter og hvordan de kommer til uttrykk i de tre romanene. Videre skal jeg se på motiver knyttet til kjærligheten og religionsbruddet, for så å undersøke motivet om himmelharpen. Deretter vil jeg ta for meg motiver som er knyttet til det overbyggende bildet om den stumme guden, for så å se på motiver knyttet til de fordømte, et kjennetegn på karakterene i Enquists litteratur. Til slutt i analysen skal jeg undersøke motivet om grotten i de tre romanene.

4.1 Motiver som lignelser

Det er flere av historiene som fortelles i romanene som kan tolkes som lignelser. Dette eksemplifiseres tydeligst i *Liknelseboken*. Her er boken i tillegg ikke inndelt i kapitler, men i de forskjellige lignelsene som fortelles. Kapittelinndelingene er interessante å se på i alle tre romanene. *Liknelseboken* er som nevnt inndelt i lignelser, *Nedstörtad Ängel* er inndelt i sanger og *Kaptein Nemos bibliotek* er inndelt i kapitler. Formen på kapitlene i *Kaptein Nemos bibliotek* er verdt å merke seg, siden de kan sammenlignes med inndelingen i Bibelen. Det er kapittel med tittel i tillegg til undertittel og under det nummer igjen. Man kan dermed referere til *Kaptein Nemos bibliotek* slik: III, 1,2. Det vil i så fall være en referanse til side 123 hvor del to av første delkapittel av kapittel tre begynner.

Fortelleren i *Liknelseboken* trekker også inn lignelsene i forhold til sin egen bestefars historier, og hvilken påvirkning de hadde på fortelleren.

Historien om korsräven var en biblisk liknelse för honom. Stärkare och kraftigare än Nya Testamentets urvattnade och blåmjöklignande liknelser, som till exempel den om den förlorade sonen. (Enquist, 2011, s.128)

Historien om korsreven er historien bestefaren hans fortalte ham om en utstoppet rev bestefaren vant en pris for. Da måtte han reise helt fra Hjoggböle til Stockholm og tilbake igjen. Korsreven er en type rødrev som finnes i store deler av verden. Navnet kommer av at den har et mønster i pelsen som sies å ligne et kors. Bestefarens historie sammenlignes med det nye testamentets lignelser. Lignelsen fortelleren her alluderer til, den bortkomne sønnen (Luk,15,11), forklarer han videre på denne måten:

Den var ju bara plagsåm, och skavde, särskilt när han själv kommit ut från behandlingshemmet, alltså det andra dårhuset för fyllon, det på Island, och som genmäle fått sig denna liknelse tillitjaskad i ansiktet, eftersom alla antydde att han snart skulle ha ett skarpt återfall. (ibid)

Fortelleren setter disse to lignelsene i kontrast til hverandre. Gjennom måten de sammenlignes på, kan man anta at fortelleren tolker budskapet i lignelsene likt. Det vil si at lignelsen om korsreven blir en god lignelse for fortelleren i forhold til hans egen alkoholavhengighet og avrusning ved et behandlingshjem på Island. Fortelleren er – på samme måte som den yngste sønnen fra Bibelen og bestefarens korsrev – blitt bortkommen. Fortelleren blir alkoholiker, men finner veien hjem igjen, i form av avrusing. På samme måte som den bortkomne sønnen returnerer til faren sin etter å ha mistet alt, og på samme måte som reven returnerer til Hjoggböle. Likevel er det en forskjell, og det kan tolkes som grunnen til at fortelleren liker lignelsen om korsreven, men ikke lignelsen om den bortkomne sønnen.

Barnebarnet fäste sig särskilt vid *korsrävens hemkomst*. Den framgångsrike var ödmjuk och återvändande till byn! PW hade, särskilt, i barnets sinnen påtryckt det faktum att den framgångsrika räven *hade återvänt!* (s.129)

Korsreven valgte å returnere selv om den var fremgangsrik. Med andre ord hadde den ikke mistet alt. Den valgte å returnere som et uttrykk for at den var ydmyk, at den visste hvor den kom fra. Som fortelleren fortsetter: «Detta med stockholmerna! och Drottningen! var *intet* mot att återvända till de sina.» (ibid). Det er et uttrykk for å kjenne sin plass i verden. Den bortkomne sønnen derimot returnerer til faren sin i etterkant av å ha mistet alt. Han har ikke noe annet sted å dra, og drar hjem fordi han har mislyktes. Han er likevel ydmyk, han er klar for å mottas, ikke som en sønn, men en tjener. Denne forskjellen viser til intensjon. Det er det fortelleren underbygger, at fortelleren selv valgte å dra til behandlingshjemmet, ikke etter at

han hadde mistet alt, men fordi han visste at det ikke var der han hørte hjemme, i alkoholens favn. Dette påpeker han selv:

Var hade han fått det ifrån? Att det var han som var korsräven! Och skulla *utbära budskapet!* (s.130)

Han er den returnerte reven, ikke den bortkomne sønnen. Han valgte selv å dra tilbake, han valgte selv å bli edru. Det er han som har et budskap å formidle, og det er derfor han forteller i lignelser.

Det er som sagt mulig å tolke Enquists forfatterskap som at noen av motivene han bygger ut egentlig er lignelser. Et motiv vil ofte defineres som ytre karakteristika av en tekst. Det blir gjerne sett på som en kontrast til et tema, som da er å forstå som den dypere liggende konteksten. Jeg vil derimot ikke anse de motivene jeg ser på som *overflaten* av teksten. Det jeg ser på er ikke bare motiver, men dypere sett lignelser. Historiene fungerer som parabler, det er et abstrakt nivå til dem. De formidler tanker om menneskelig eksistens, tro og kjærlighet.

4.2 Intertekstuelle karakterer og identiteter

Identitet er et tema som utforskes i dybden i de tre romanene. Jeg vil her se på hvordan noen av de forskjellige identitetene utspiller seg på tvers av romanene. Grunnen til å utforske dette ligger i å se sammenhengen mellom lignelsene som fortelles. Først vil jeg imidlertid se på noen intertekstuelle forbindelser som er knyttet til noen av karakterene i de tre romanene.

De tre romanene er preget av intertekstuelle forbindelser. Det er for eksempel mange av karakterene som går igjen. Det er ikke spesielt merkelig med tanke på at fortelleren i *Liknelseboken* i stor grad grunner over hendelser fra de tidligere verkene.

Som Bakhtin påpeker, har alle ytringer med seg en «smak» av tidligere ytringer. De står i et flerstemt forhold til hverandre, som et kor. Navn gjør også det. Navn bærer med seg henvisninger til tidligere mennesker og karakterer med de samme navnene. Det er for eksempel ikke uvanlig å oppkalle barn etter foreldre eller besteforeldre. Navn er med andre ord ofte spesifikt utvalgt for å representere noe. Flere navn er for eksempel blitt svært

populære på grunn av deres kobling til religion. I litteraturen er det ikke uvanlig at navn er en henvisning eller en homage til et tidligere verk eller en innflytelse på det gjeldende verket.

I *Kaptein Nemos bibliotek* har ikke protagonisten navn, men virker å ha felles identitet med pojken/Siklund (s.248). I den norske oversettelsen har protagonisten fått navnet Christian, men det er ikke et navn som opptrer i den svenske (originale) utgaven. Christian er derimot et navn som dukker opp i *Nedstörtad Ängel*. Da er det Pojken som forteller om broren sin som var dødfødt. «Han blev nöddöpt till Christian och begravd» (s.101). Man kan altså anta at oversetteren, Per Qvale, har tolket en karakterlikhet her.

Han hadde dødd akkurat da han skulle begynne å leve. De hadde gitt ham samme navn som jeg hadde fått, Christian, lagt ham i veslekista og ikke fotografert ham. (s.85)

Han hade dött just när han skulle börja leva. De hade döpt honom till samma namn som jag senare fick, lakt honom i lillkistan och inte fotograferat honom. (s.96)

Dette er etter min mening kritikkverdig siden oversetteren her overskrider sin rolle. Jeg er uenig i at man kan trekke den slutningen som er gjort her. Oversetteren har på mange måter gjort den samme tolkningen som meg, om at fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek* kan være pojken fra *Nedstörtad Ängel*. Den videre slutningen han trekker at de begge deler navnet Christian, er jeg uenig i. Det er to grunner til det. Den første er at navnet ikke er skrevet i den svenske utgaven, derfor bør den ikke være skrevet i den norske. Den andre grunnen er fremstillingen av dette i *Nedstörtad Ängel*. Der kommer det nemlig fram at pojken er manisk overbevist om at han *er* sin døde bror.

Det, att det var han själv som dog, och att den pojke som föddes fem år senare var hans bror. Han tycktes, närmast metaforiskt men med desperat övertygelse, söka efter en bekräftelse på att han själv var död, inte fanns till, att han fanns någon annanstans, och att hans bror levde. (s.101-102)

Det er en tydelig dissosiasjon mellom pojken og han selv. Pojken er med andre ord ikke til å stole på. Det er ikke umulig at pojkens navn er Christian, og dersom *Nedstörtad Ängel* og *Kaptein Nemos bibliotek* var de eneste to bøkene jeg analyserte kunne det virket svært sannsynlig. I *Liknelseboken* får derimot pojken et annet navn, Nicanor Siklund. Det er klart at Per Qvale ikke hadde tilgang på denne boken når han oversatte *Kaptein Nemos bibliotek* i

1991, men det viser hvorfor jeg mener at det er problematisk at det er gjort. Det er en tolkning, ikke en oversettelse, og oversetteren har ikke fullmakt til å gjøre den tolkningen for leseren.

Navnet Johannes er en referanse til Johannes de silento (som har hentet navnet sitt fra Grimms eventyr *Den trofaste Johannes*), et pseudonym for Søren Kierkegaard. Det var under dette pseudonymet han skrev *Frykt og beven*. Johannes blir i *Kaptein Nemos bibliotek* eksemplet på «ridderen av den uendelige resignasjon». Dette eksemplifiseres med at han blir *forræderen*.

– Fast till mig har hon sagt att hon är med barn. Då var det tyst länge, som efter en basunstöt av en ängel. (s.166)

Dette forteller Johannes til Josefina. Det er den innledende handlingen som fører til at Eeva-Lisa kastes ut, at hun drar til vedskjulet for å føde, og dermed dør både hun og barnet i fødselen. Kanskje det hadde endt annerledes om det hadde vært voksne der for å hjelpe. Johannes tviler, han tror ikke. Derfor forteller han Josefina om Eeva-Lisa. Det er også dette som gjør Johannes til forræderen.

Johannes de silento betyr Johannes den stille. Han er stille og tier i Grimms eventyr fordi han er trofast. I eventyret er det slik han settes på prøve. Johannes må prøve å redde prinsessen som kongen skal gifte seg med, men kan ikke fortelle noen hva som skal skje. Dermed kan han ikke forklare hvorfor han handler som han gjør. Hvis Johannes røper hvorfor han handler som han gjør, vil han bli forvandlet til stein. Johannes settes på prøve, og ender opp i en umulig situasjon hvor han skal bli henrettet av kongen for å ha reddet prinsessen (nå dronning), men ingen andre vet det. Dermed røper han hemmeligheten og forvandles til stein. Kongen får til slutt muligheten til å forvandle Johannes tilbake igjen, men da må han ofre sine to barn. Han kutter hodet av dem begge, og Johannes bringes tilbake. Når Johannes er forvandlet tilbake får kongen og dronninga barna sine tilbake. Kongen og dronninga er begge overbevist om at det var rett å ofre barna sine for at Johannes skulle forvandles tilbake. Det at de får barna tilbake som følge av dette, underbygger synet om at det er det rette. De får Johannes og barna tilbake fordi de handlet riktig. De handlet, som Johannes, *trofast*.

Johannes (den trofaste) er med andre ord stille i sine kjærlighetshandlinger, siden trofaste handlinger er kjærlighetshandlinger. Hos Enquist gjengis dette også i karakterene Maria og Alfild. De kan ikke snakke, men de uttrykker seg gjennom sang og handling. De er stumme i trofast kjærlighet.

Navnet Johannes er ikke den eneste tilknytningen som er å finne til brødrene Grimm. I *Kaptein Nemos bibliotek* er det også en referanse til eventyret *Bymusikantene fra Bremen*. Eventyret handler om et esel som bor på en gård og overhører at det skal avlives. Derfor bestemmer det seg for å gå til Bremen for å bli bymusikant. På veien møter eselet andre dyr som også er mishandlet eller skal avlives ved gårdene de bor på, og inviterer dem til å slå følge med ham.

Det gives alltid något bättre än döden, sade åsnan. Kom nu Rödkam, så fortsätter vi.
Och det var därför de kom och räddade mig. (s.81)

Det finnes alltid noe bedre enn døden. Dette er å tolke som eventyrets moral, og er det eselet sier til sine nye ferdesvenner. Dette er skrevet i et av Johannes' notater om bord Nautilus. Det er med andre ord en underbyggende referanse i koblingen mellom karakteren Johannes og *Den trofaste Johannes*, som også er en karakter fra Brødrene Grimms eventyr. Det er også mulig å tolke som en overført tematikk til *Kaptein Nemos bibliotek*, hvor Eeva-Lisa dør, men siden gjenoppstår. Døden er altså ikke å anse som det eneste alternativet.

Navnet Maria er hentet fra Bibelen, den mest kjente Maria-skikkelsen er Jesu mor. Hun blir dermed ofte knyttet til en morsrolle. Likevel er det umulig for Maria å bli mor, i hvert fall fysisk. Hun er gift og er forelsket i Pasqual Pinon, men hun har ikke mulighet til å få barn. Maria som Jesu mor er et bilde på skaperkraft. Hun fødte frelseren. Maria i *Nedstörtad Ängel* kan ikke føde frelseren, men hun kan likevel tolkes som en skaper. Det er hennes eksistens som gjør Pasqual monstrøs, og hun kan derfor tolkes som skaper av «monsteret» Pasqual Pinon.

Det er noen scener som går igjen, som er med på å underbygge likheter mellom karakterer. Slike likheter kan enten tolkes som at man underbygger likheter mellom karakterer, eller som at karakterene skal overlappes. Et eksempel på dette fra *Kaptein Nemos bibliotek* er Eeva-Lisas ankomst til det grønne huset som Josefinas fosterbarn:

Eeva-Lisa kom från bussen, som stannat, och släppt av. Chauffören, det var Marklin, hade släppt av henne. Och hon gick upp mot det gröna huset. (s.41)

Eeva-Lisa kommer av bussen og går mot det grønne huset. Det er viktig å huske at dette er situasjonen der hun skal møte sin fosterfamilie. Hun har mistet alt hun hadde, begge hennes foreldre er døde, og hun er i dette øyeblikket alene. Det skapes her en kobling til en annen scene. Nemlig scenen som beskriver Josefina Marklunds tilbakekomst etter sin manns, fortellerens fars, død når fortelleren er seks måneder gammel.

De hade satt av henne vid spånhyveln; det var i mars, sent på kvällen och ännu djupsnö, och chauffören, det var Marklin, hade vänt sig bakåt i bussen och frågat om det inte var någon som kunde förbarma sig över henne. Men hon hade inte velat.

Sedan hade hon gått upp genom snön, mot skogsbrynet där det gröna huset låg. (s.164)

Josefina er i denne situasjonen lik Eeva-Lisa som steg av bussen for å møte sin nye fosterfamilie. Josefina har nettopp mistet mannen sin, og to år tidligere mistet hun sitt første barn i fødselen (som Eeva-Lisa også ender opp med å gjøre). Sjøføren Marklin går også igjen i disse to scenene. Denne scenen dukker også opp i *Liknelseboken*.

Hon hade då tagit bussen hem. Den hade stannat nedanför Det Gröna Huset vid pass 18.15 för att släppa av henne som flännat. Chauffören, det var Marklin!, hade då enligt legenden, trots sitt sträva lynne och eftersom det var djupsnö upp till huset, frågat om det icke var någon som kunde *förbarm sig över kwinna*. (s.24)

Det beskriver for det meste den samme scenen som i *Kaptein Nemos bibliotek*. Forskjellen i utgaven fra *Liknelseboken* er det Marklin sier: «*förbarm sig över kwinna*». Det kan tolkes som en generell oppfordring, i større grad enn å forbarme seg bare over Josefina. Jeg mener det underbygger koblingen mellom Josefina og Eeva-Lisa, som begge er kvinner som har måttet oppleve denne episoden. Derfor er det ikke en spesifikk kvinne å forbarme seg over, men en generell en.

Et annet poeng i disse historiene er fargen på huset. Det er *grønt*. I det forrige eksemplet fra *Liknelseboken* skrives det med store bokstaver, «Det Gröna Huset». Det blir dermed nesten mer som et navn enn en beskrivelse av det. Huset er på en måte så individuelt at det får navnet «Det Gröna Huset». Skildringen av huset er allerede med på å definere huset som annerledes.

Fortelleren påpeker dette: «Färgerna var också viktiga» (s.43). Den vanlige husfargen på den svenske landsbygda er tradisjonelt falunrødt.

Att vårt hus var grönmålat tyckte vi alla var lite märkligt, eftersom de flesta hus, av naturliga skäl, var röda. Men de flesta i byn tyckte ändå att man inte fick ta det så allvarligt, och sa ingenting, i varje fall intet ill Johannes och mig. (*Kaptein Nemos bibliotek, s.44*)

Det grønne huset definerer derfor alle som assosieres med det som *annerledes*. Det er noe med huset i seg selv, ikke bare de som bor der. Som fortelleren også påpeker her er det ikke noe barna nødvendigvis merker, annet enn at de synes det er rart. Likevel er det med på å definere Josefina ut av «det gode selskap». Det er en underbyggende faktor for å se Josefina som et *offer* istedenfor en del av den store diskursen. En slik tolkning underbygges videre av fortellerens gjengivelse av Josefinas tur tilbake til huset etter at fortellerens far er død. Man må huske å forbarne seg over henne, hun er et offer. Likevel er det to sider ved denne tolkningen også. Josefina er tross alt den som higer etter monologiseringen. Hun støtter den monologiserte tolkningen. Huset er bygd av faren, ikke av Josefina, med andre ord er den grønne fargen på huset representativ med at faren var annerledes. Faren var annerledes fordi huset var grønt og fordi han diktet. Josefina er den som står i det i etterkant. Hun brenner diktene, i etterkant av farens død, men hun maler ikke huset. Det tyder på at hun er ambivalent i forhold til den monologiserte diskursen.

Noen identiteter har store likhetstrekk, og kan dermed underbygge ikke bare en likhet mellom karakterene, men også at de skal ha en form for felles identitet, som eksempelet med Pojken og Siklund. De er stort sett den samme karakteren, som fortelleren i *Liknelseboken* utdyper det:

Påminde om pojken Siklund som uppsökt honom 1974, innan denne Siklund blev tokut och dödde. Han mindes Siklunds ögon som var avslöjande och sinnessjuka; men sedan hade Siklund blivit frälst, och katten var återuppstånden, och denne Siklund hade genom at knåda i hop sin död till en biblisk liknelse under några dagar nästen återfrälst honom till den bortstuderade tron. (s.10)

De har en felles identitet i *Liknelseboken*, selv om deler av fremstillingen kan tolkes forskjellig. For eksempel er pojken definert som en morder. Han har drept to små jenter. Siklund er derimot ikke en morder ifølge fortelleren i *Liknelseboken*.

Pojken hallucinerade på något sätt, påstod att han var dubbelmördare, men det gick inte att bevisa. (s.160)

Siklund er ikke en morder i *Liknelseboken*, han har bare hallusinasjoner. Johannes i *Kaptein Nemos bibliotek* derimot har ikke en slik felles identitet med disse to, men har noen likhetstrekk som skaper en tilknytning til dem. Fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek* tilskriver noen handlinger til Johannes som pojken har stått for. Fortelleren påstår at Johannes har «rymt från sjukhuset, åkt hela vägen, och försökt bränna ner huset och sig själv» (s.80). I *Liknelseboken* er Siklund overbevist om at det er han som har brent det grønne huset.

Han hade växt upp med sin morfar, sedan dog denne, huset såldes till ett äldre par. Och så brann det, och båda dog. Det fanns ingenting som bevisade att Pojken varit inblandad, men han var sinnessjuk och tog på sig. (s.160-161)

Siklund er ifølge fortelleren helt utilregnelig. Han har ikke et reelt skille mellom fiksjon og fakta, og er totalt overbevist om at han selv er morder. Det er også antageligvis dette eldre paret han er overbevist om at han har drept. Samtidig blir definisjonen dobbeltmorder lett å knytte til jentene fra *Nedstörtad Ängel*. Dermed skapes det en viss handlingslikhet mellom Johannes og Siklund og pojken.

Johannes' tekster kan lignede til pojkens tekster og litteraturinteresse i *Nedstörtad Ängel* og *Liknelseboken*. Det er for eksempel flere av disse notatene som går igjen.

«Andas fram mitt ansikte.» (*Nedstörtad Ängel*, s7. *Kaptein Nemos bibliotek*, s.15, *Liknelseboken*, s.162)

Disse notatene underbygger en karakterlikhet mellom personene. Samtidig underbygges det en likhet til fortellerne i bøkene, som også er forfattere, og derfor knytter bånd til dem av samme grunn. Johannes, pojken og Siklund er på den måten alltid nært knyttet til fortelleren. Det skapes et ambivalent forhold mellom protagonistene og disse karakterene. Johannes er svikeren og pojken/Siklund er en psykopatisk morder. I tilfellet Johannes gir det komplekse

forholdet mening med tanke på de to barnas vennskap før de ble byttet om. Protagonisten har vært sjalu på Johannes lenge, men han føler ikke på hat mot Johannes før han blir forræder. Pojken/Siklund er litt annerledes. Fortelleren opparbeider et forhold til karakteren med informasjonen om at han allerede har drept to personer. I *Liknelseboken* gjør han det på oppfordring fra Lisbeth, mens i *Nedstörtad Ängel* gjør han det for å hjelpe sin venn K og hans tidligere kone.

Det virker også å være en felles identitet mellom fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek* og pojken/Siklund. Dette kommer frem i epilogen:

De gav mig en katt, för de trodde att jag tyckte mycket om kattor: jag skulle ta ansvar för katten, och det skulle stärka min karaktär under förvaringen. (s.248)

Han har fått en katt mens han var i forvaring. Siklund fikk også en katt mens han satt i forvaring. I *Liknelseboken* forklarer Lisbeth at det handler om å skille mellom «människa och ickemänniska (s.166). Det er en test for å se hvordan han behandler katten. Det blir dermed en tydelig kobling til Siklund. Hvis Johannes derimot skal anses som en oppfunnet karakter, som protagonisten påpeker, så er det nærliggende å tolke det som at det er protagonisten selv som har skrevet tekstene i biblioteket. Med andre ord er det han som har skrevet notatene som er felles med notatene pojken har skrevet i de andre bøkene. Dermed er det fortelleren selv som har vært i forvaring.

Fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek* ender opp i forvaring mot slutten av fortellingen. Dette skjer i etterkant av at Eeva-Lisa har gjenoppstått: «De tog ner mig till det gröna huset, innan de förde mig vidare till förvaring» (s.241). Denne fortelleren har altså også vært i forvaring, og det er også han som har fått skylden for Eeva-Lisas død.

Man sade intet om vad som hänt med Eeva-Lisa. Alla talade om henne som om hon varit död, och som om det var jag som hade skulden: en gång bad man för mig på Juniorföreningen. (s.198)

Eeva-Lisas død ble lagt på protagonisten. Det er ikke det samme som at han har drept henne, det er ikke den tolkningen fortelleren heller har, men det er han som har skyld i at hun døde. Denne skylden kommer av at han ikke sa ifra til noen voksne, da kunne Eeva-Lisas liv muligens ha vært reddet. Hun er eldre enn jentene som pojken har drept i *Nedstörtad Ängel*,

og fortelleren har ikke begått en faktisk drapshandling. Karakterene har altså ikke helt den samme identiteten. De har ikke det samme biografiske hendelsesforløpet. Likevel virker de til å ende opp på den samme plassen, i forvaring.

Fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek* og Siklund/pojken har mange likheter, og kan gjerne tolkes som en identitet. Selv om den biografiske fremstillingen varierer fra de forskjellige bøkene, mener jeg at personlighetstrekkene er såpass tydelige at de må tolkes som den samme karakteren. Hovedproblemet med denne tolkningen er at Siklund virker så mentalt ustabil at alt går i surr. Det samme kan man spørre seg om er tilfelle for fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek*, for han kan ved flere tilfeller virke som en upålitelig forteller. Samtidig er den viktigste grunnen til at jeg anser dem for å være den samme identiteten knyttet til akkurat det. Fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek* og Siklund er begge klart upålitelige fortellere, det er flere ganger påpekt. Fortelleren forteller ut av minner fra han var seks til elleve år gammel. Han har åpenbart separasjonsangst og er svært hevngjerrig ovenfor Johannes, som han selv påpeker er en fiktiv person. Siklund er erklært sinnssyk og er i det minste selv overbevist om at han har drept to mennesker. De tror begge på en katt som gjenoppstår fra de døde. Poenget er at de er upålitelige. Det handler om *tro*. Det er et *trosspørsmål*. De er *troens riddere*, som krever av leseren at leseren også aktivt må velge å *tro* på dem.

I *Liknelseboken* går fortelleren i direkte dialog med Søren Kierkegaard ved å gjengi en «biografisk» hendelse fra Kierkegaards liv:

I ett av förarbetena till Søren Kierkegaards Frygt og bæven finns en aldrig publicerad anteckning om den enda gång han såg en kvinnas bröst. Kierkegaard uppfattar då, bakom ryggen på sin vän, hur dennes hustru, i det inre rummet, avhöljer sin blus, för att påtaga sig en annan. Hon är naken därunder. Hon vrider sig långsamt, med ett litet leende, ser att han ser, men döljer sig icke, och påskyndar icke sin akt, som är en inbjudan. (s.157-158)

Ifølge fortelleren skrev Kierkegaard dette selv i *Frygt og bæven* (1843), men det ble ikke publisert. Det er den eneste gangen Kierkegaard skal ha sett en kvinnes bryst og det skal ha gjort et sterkt inntrykk på Kierkegaard som fortsatt var forlovet på dette tidspunktet. Kierkegaard skal deretter ha kommentert «Är då kärleken ett enda vrålande nödrop, som från en drunknande?» (s.158). Utsagnet kan tolkes på flere måter. Dette nödropet kan være den

troendes nøddrop til Gud, der den troende bare ser fordervelse rundt seg. Fordervelsen representeres i så fall av denne kvinnen som eksponerer seg for ham. Med andre ord drukner den troende i fordervelse, og blir et symbol på at mennesket er fordervet. Det kan også tolkes som at denne kvinnens eksponering er en akt av kjærlighet. At det er hennes «vrålande nøddrop», og at det er hun som er den druknende. At akten å eksponere seg og den seksuelle tilknytningen som kan knyttes til dette blir kjærlighetsakten for de druknende menneskene. Denne ambivalensen tolker jeg som målet med denne gjengivelsen.

Fortelleren i *Liknelseboken* forklarer også at han har tolket Kierkegaard og kjæresten Regine som en forklaring på kjærlighetens innerste struktur.

Först när denne Kierkegaard förvandlat sig till ett monster *som den älskade avskydde*, då kunde han bli fri, och *skriva sant* om kärleken till henne. (s.144)

Denne beskrivelsen om at Kierkegaard forvandlet seg til et monster, kan tolkes som en referanse til Maria og Pasqual Pinon. Pinon avskydde først Maria, når de var i graven. Da skjulte han henne for omverden bak et linklede og hatet henne. Det var først etter dette hatet, og etter de kom ut av graven, at han forelsket seg i henne. Det var da hans *sanne* følelser for henne åpenbarte seg for ham.

Den videre beskrivelsen av Kierkegaard og Regines forhold gjengir Kierkegaards tro på at Regine fortsatt elsker ham og bare venter på at hennes nye ektemann skal dø, slik at de kan være sammen igjen.

Om han bara ville dö! hade hon viskat. Och han visste att hon hatat sin make så intensivt, och med så besvärjande åtbörder och med så uppriktiga böner, att det var ett mirakel att denne ännu levde. Och för Søren själv återstod endast att föreställa sig deras kärlek efter det att maken dödde, hemkallad av Regines hat; att hans och Regines kärlek då senare skulle bli så svindlande ren att hon egentligen förtjänat belöningen. (s.144-145)

Fortelleren ser for seg en Kierkegaard som er overbevist om at Regine er totalt hengiven til han. At hun elsker ham like ærlig og sant som alltid, og at dette giftemålet med sin nye make ikke var noe hun ønsket seg. Det viser seg imidlertid at dette ikke er tilfellet.

Men så hade maken dött. Och intet! intet! var kvar av kärleken. Det var tomt! Blankt! Och Regine höll honom ända fast och sjöng ont! som om hon satt ovanpå hans skalle, som en dubbelskalle på ett monster, ett alldeles normalt skendött äktenskap, så att det varma innersta rummet var stängt, och som vore kärleken instämplad i honom, som brännjärn i ett djur! (s.145)

Etter makens død skjer det ingenting. Regine kommer ikke tilbake til Kierkegaard, det er ikke lenger noen kjærlighet der. Døren til det innerste rommet er lukket. Fortelleren sammenligner det igjen med Maria og Pasqual Pinon, som en dobbeltskalle på et monster.

Det er mulig å tolke K og hans hustru til å være basert på Søren Kierkegaard og Regine Olsen. Med dette mener jeg ikke at fortellingen er basert på deres liv i en helt biografisk forstand, men at deler av Kierkegaards tanker er gjengitt eller kommer til syne gjennom denne *lignelsen*. Med andre ord mener jeg at fortellingen om K og hans hustru er en lignelse som viser Kierkegaards ideer i en narrativ form, at det hele er en metafor for Kierkegaards ideer om kjærlighet og tro.

Fortelleren har kjent K og hans hustru i over tjue år. K's hustru får aldri noen annen identifikasjon, selv om de også er skilt. Fortelleren påstår at han aldri har forstått forholdet deres.

Tjugo år har jag känt dem, och inte förstått ett dugg (s.25)

I den forstand kan K og hans hustru lignedes med Kierkegaards filosofiske verker. Det protagonisten ikke forstår er dermed Kierkegaards verker. Dette kan man også se gjennom hvordan forholdet er etter bruddet mellom K og hans hustru.

De är frånskilda, men i viss mån kan man nu betrakta henne som hans patient, vilket ju är en pervers situation. (s.25)

Fortelleren opplever K's hustru som en pasient av K i etterkant av bruddet deres. I boken har hun nemlig blitt «sinnessjuk» i etterkant av bruddet, som er grunnen til at K, som er psykolog, har blitt den som hjelper henne. Ordet pasient mener jeg underbygger at det kan være en kobling til Kierkegaard. Kierkegaard brukte bruddet med Regine aktivt i skrivingen sin, og

hun ble dermed en form for offentlig pasient som Kierkegaard diagnostiserte menneskeheten gjennom.

K og hans hustru fortsetter å være avhengige av hverandre. Denne avhengigheten er lik den som Kierkegaard hadde ovenfor Regine i sine filosofiske verker (Jor, 1969, s.7). Med det mener jeg måten han fortsatte å bearbeide forholdet deres på i offentligheten ved flere anledninger i etterkant av bruddet. Samtidig beskrives forholdet til K og hans hustru som noe mer enn bare fysisk «menneskelig» kjærlighet. K beskriver for fortelleren hvordan ekskonen hans ofte ringer han på telefonen. Og begge bare står der med røret mot øret, uten å si noe som helst.

Han säger att det är ett slags meddelande, fast inte med ord. Om det är ett ordlöst meddelande begriper jag inte vad de använder telefonen till, uppriktigt sagt. En ordlös sång, säger han. (s.25-26)

De kommuniserer altså gjennom en ordløs sang, som kan sees som et bilde på himmelharpen (som jeg vil komme tilbake til i kapittel 4.4), det overnaturlige og gudommelige, men også kjærligheten og troen slik Kierkegaard beskriver den. Det som beskrives hos K og hans hustru er større enn menneskelige følelser, det er uforklarlig med menneskelige begreper. Det er grunnlagt i en tro på det uendelige. Dermed kan det tolkes som agape, det er en overmenneskelig kjærlighet.

I en slik tolkning kan også pojken lignedes med noe annet. Pojken er gjennom sin tro og sine handlinger en representant for Kierkegaards tro. Det er derfor pojken dreper datteren til K, fordi datteren representerer det som er igjen av K og hans hustrus kjærlighet. Dette kan lignedes til Kierkegaard og Regines brudd, hvor Kierkegaards tro tok livet av forholdet deres, og førte til at han avbrøt forlovelsen. Derfor beskrives også mordet som uforståelig, siden det er en kjærlighetens gjerning. Derfor begynner de å kommunisere uten språk, fordi kjærligheten ikke kan forklares. Kierkegaard forklarer ikke kjærligheten, bare dens gjerninger. Dette underbygges igjen av Ks hustru.

«Man kan inte förklara kärlek», skrek hon. Men om man inte försöker, om man inte försökte, var stode vi då? (s.12)

Man kan ikke forklare kjærligheten. Denne ytringen kan man følge tilbake til Kierkegaard som ikke prøver å forklare kjærligheten, fordi kjærligheten for ham er et trosspørsmål. Fortellerens svar på dette blir sentralt for denne tolkningen. Hvis man ikke prøver, hvor stod vi da? Fortelleren stiller altså spørsmålet «hva er kjærlighet?», og i forlengelsen av dette spørsmålet «hva er tro?».

Slik jeg tolker *lignelsen* om K og K's hustru er de et bilde på Kierkegaards tro- og kjærlighetsfilosofi. De eksemplifiserer trosidealet til Kierkegaard gjennom en metafor om deres barn (kjærligheten) og pojken (troen). Troen prøver med andre ord å forene kjærligheten med Gud (pojken dreper jenta). Jeg mener at dette underbygges av fortellerens tolkning av forholdet K har til pojken: «Det er egendomligt. Men ibland tror jag K älskade honom mer än han nånsin älskade sitt eget mördade barn.» (s.116). Sett som en lignelse om Kierkegaard kan det tolkes som at Kierkegaard elsket troen mer enn kjærligheten til Regine. At Gud, og menneskets forhold til Gud, var viktigere for Kierkegaard enn menneskets kjærlighet til andre mennesker.

Pojken, som Kierkegaards tro, kommer også til uttrykk i forholdet mellom K og pojken.

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

Pojken er den som defineres som faren i denne relasjonen. K er den som trenger tilgivelse, eller i den overførte betydningen, kjærlighet. Pojken er den trofaste, som tilgir. Den som besitter agape, og som i sin tro kan tildele den til alt og alle. Dette kommer også til uttrykk i fortellerens definisjon av agape.

Agape: att inte behöva göra sig förtjänt av förlåtelsen. (s.76)

Agape er, ifølge fortelleren, å slippe å gjøre seg fortjent til tilgivelse. Det er en vanlig tolkning av begrepet innenfor kristendommen. Gud elsker mennesket uansett, derfor må du aldri gjøre deg fortjent til forlatelse, så lenge du tror. Jesus har allerede dødd for dine synder. Dette kan også finnes igjen i Anders Nygrens definisjon: «Agape is primarily God's love, unveiled at its deepest in the Cross of Christ, in His offering of Himself for sinners» (s.236). Agape er Guds

tilgivelse til synderne, den gudommelige tilgivelsen i form av kjærligheten, i form av Jesu offer på korset. Denne definisjonen dukker også opp i *Kaptein Nemos bibliotek*:

Man måste inte heller göra sig förtjänt av nåden. Men kanske måste man göra sig förtjänt av döden, annars levde man ju inte. (s.81)

Det bygges altså videre på denne ideen. Man behøver ikke gjøre seg fortjent til nåden, den er medfødt. Vi fortjener alle tilgivelse. Det vi må gjøre oss fortjent til er døden. Min tolkning av dette er at man må gjøre seg fortjent til himmelriket. Altså forlengelsen av døden i kristen forstand. Det vil si at det å «gjøre seg fortjent til døden» er det samme som å leve troverdig. Det å leve ifølge troen, og det å tro i kraften av det absurde. Det er det det vil si å gjøre seg fortjent til døden. Samtidig er døden også et interessant konsept i disse tre romanene, siden døden ikke er endelig for alle, i den forstand at katten (og Eeva-Lisa som katten) gjenoppstår.

Det å ende opp i fortvilelse tematiseres også hos Johannes:

Och medan jag skrek i förtvivlan och skräck förstod jag, alltmer klart, och det skulle sätta punkt för en fas i mitt liv och slunga in mig i en ny, att i detta ögonblick skulle både Eeva-Lisa och min mor tas ifrån mig, på samma sätt som allting tagits från mig en gång tidigare när jag byttes ut, och Eeva-Lisa och min mor skulle lämna mig kvar, som ett tomt snäckskal, och ingenting skulle nånsin kunna ge mig dem åter. Och jag skulle senare förstå att detta var den punkt i mitt liv som gång på gång skulle upprepas, övergivandets och fråntagandets punkt. (s.31)

Johannes ender opp i fortvilelse som følge av resultatet av Eeva-Lisa og Josefinas krangel. Han ser hvordan dette kommer til å bli den tilbakevendende kampen i hans liv. Det å være alene, eller rettere sagt det å bli forlatt. Det kan underbygge en tolkning av Kierkegaard, hvor fortvilelsen kommer av fraværet av Gud. Dette kommer til syne i fortsettelsen:

Detta var hur Eeva-Lisa lämnade mig, men också hur min mor till sist blev övergiven. Jag såg hennes ansikte då hon vände sig mot mig. Och efteråt har jag tänkt: Så egendomligt, att en mäktig och straffande Gud kan känna skräck för att bli övergiven. (s.31)

Johannes føler seg etterlatt, først av Eeva-Lisa, så av Josefina. Josefina blir her Gud for Johannes, som er den som har skrevet dette. Josefina er dette «gudommelige» tapet som gjør at Johannes vet han må leve i fortvilelse. Man kan forstå det som et fundamentalt brudd med familien. Nesten som et brudd der man innser at man ikke *tror* på Gud. Disse karakterene tror ikke lengre på familien. I denne situasjonen er jo også familien i større grad et trosspørsmål. Josefina har to barn der et av dem, Eeva-Lisa, er et fosterbarn. Det er derimot usikkert om Johannes er hennes barn i det hele tatt. Det er altså et trosspørsmål om Johannes er hennes sønn, og i videreføringen av dette om de i det hele tatt er en familie.

I motsetning til Johannes sin situasjon så tror ikke Alfild og Sven Hedman. De er i opposisjon til troen, men fortelleren tas veldig godt imot av familien og blir fort en del av den.

Fortelleren selv tolker det som at han er et problem for dem.

Högsta Domstolen var rikets högsta juridiska instans och hade fastslagit att han [...] hade haft fel, och ådomt honom mig. Det måste vara lite högtidligt att bli ådömd ett barn av Högsta Domstolen. (s.88)

Ifølge fortelleren vil nok Sven Hedman tolke det som at han er *idømt* et barn, og dette må nesten være *høytidelig*. Det er paralleller her til hvordan man kan tolke at Gud idømmer barn til sine utvalgte i Bibelen. Med det mener jeg for eksempel at Gud forteller Abraham at han skal bli stamfar, og på mange måter dermed idømmer han Isak. Det hele underbygges av ord som høytidelig, som om det er et grunnlag for feiring. Protagonisten tenker seg at Sven Hedman elsker Johannes mer enn både ham selv og Alfild.

Han hade kanske fått en glasskärva i ögat, så han såg henne som ful, eller i varje fall hoptorkad. Alla andra tyckte så. Varför skulle han vara eljest. När hon fått barnet, och blodproppen samtidigt, blev hon ännu fulare. Det vackraste han visste var nog Johannes. Mig hade han blivit ådömd. Då såg han väl mig först på samma sätt, alltså genom glasskärvan. Jag och Alfild blev nånting fult. (s.89)

Fortelleren tror at Sven Hedman anser dem som stygge, som om han hadde fått et glasskår i øyet. Det kan tolkes som en referanse til Peer Gynt som får et snitt i øyet slik at han kan se trollprinsessen som vakker. Med andre ord kan fortelleren og Alfild sammenlignes med troll fordi de er så stygge. Johannes er den vakre. Dette understreker hvordan protagonisten føler at

han står utenfor, og de ytre karakteristikaene er med på å underbygge hvorfor. Det er ikke Sven som er den som er *annerledes*, det er Alfild, for det er hun som ser ut som «en tater». Det er derfor det er gjennom henne at dette videreføres til protagonisten. Det er et poeng at det i denne familien er moren som definerer protagonisten som *annerledes*, mens det i den første familien med Josefina er faren som definerer protagonisten som *annerledes*. Det er som om familiene er speilvendte.

Problemet til fortelleren er at han sitter igjen med en følelse av svik fra sin mor Josefina, som var en pådriver for at de ble ombyttet, samtidig som han føler seg sveket av Johannes som egentlig også er et offer i denne situasjonen. Fortelleren klarer heller ikke helt å forstå hva som foregår fordi han ikke forstår sin egen rolle i den nye familien. Han forventer å være barnet som skal motta kjærlighet og beskyttelse, men han blir fort en omsorgsfigur for Alfild. Likevel beskrives alltid Sven og Alfild med en ømhet som underbygger fortellerens nærhet til dem.

Eftersom jag så småningom fick klart för mig att Nyland, södra Finland, var det området varifrån *de* kom, alltså *de* som hade ett hemligt språk, eller som var lika mig, och mycket vackra eller mycket fula, söderifrån och långt borta, fast inte från Stockholmshället till, så bestämde jag mig att det var därifrån Alfild var. (s.99)

Fortelleren anser Alfild som lik seg selv, og en som snakker det hemmelige språket. Hun som var veldig pen og så ble skikkelig stygg. Det viktigste er jo det at fortelleren anser dem som de «som var lika mig». Han sammenligner seg med Alfild. De er de som står utenfor det allmenne, og som bedømmes av det allmenne. Dette underbygges gjennom måten han beskriver Alfilds blodpropp på: «sedan blev Alfild Hedman en häst» (s.58). Denne beskrivelsen av Alfild som en hest er underbyggende for likheten som fortelleren ser mellom seg selv og henne.

Det var väl därför han besökte mig medan jag var tyst, och klappade mig på mulen som om jag varit en häst. Men han kanske förstod att jag inte var säker på att jag var en riktig människa längre. (s.58)

Fortelleren sammenligner både seg selv og Alfild med hester. De er ikke lengre helt sikre på om de er mennesker. Det er denne grunnleggende likheten fortelleren ser i seg selv og de

utstøtte. De er ikke *helt* mennesker, men samtidig er det det fortelleren søker etter, hva som er det menneskelige.

Alle disse identitetene og måten de knyttes sammen på underbygger et viktig poeng i Enquists litteratur. Det er på mange måter et holistisk prosjekt, der alt henger sammen. Det er ikke nødvendigvis den helt samme karakteren, fordi detaljer endrer seg, men reaksjonsmønstre og hendelser kan fortsatt være like. Identiteten er likevel ikke det sentrale poenget, for som med lignelsen er det ikke historien i seg selv som er poenget, det er det abstrakte nivået det formidler som er målet. Det er altså ikke karakteren, selve identiteten som er poenget, det er ytringene de kommer med, handlingene de gjør som er poenget.

4.3 Kjærligheten og religionsbruddet

Kjærligheten er ifølge Anders Nygren et fundamentalt motiv i kristendommen. Det vil si at kjærligheten er et grunnleggende konsept i kristendommen, uten kjærlighet er det ingen kristendom. Denne tanken kommer også til syne hos Kierkegaard, Gud er kjærlighet. I denne forstand blir kjærligheten å forstå som et trosspørsmål, hvor man også må *tro* på kjærligheten for at den skal eksistere. Jeg vil undersøke hvordan dette kommer til uttrykk i de tre romanene jeg analyserer.

I *Kaptein Nemos bibliotek* defineres kjærligheten mellom Sven og Alfild slik:

Man sa, i byn, att Sven och Alfild de första åren voro som dragdjuret med två huvuden i Uppenbarelseboken. Men Sven och Alfild själva visste kanske inte att de levde i stor plåga. Och vet man inte plågan finns den icke.

Alltså måste det vara kärlek. Lever man i plåga utan att förstå det måste skälet vara kärlek. (Enquist, 1991, s.92)

Dette kan tolkes som en beskrivelse av kjærligheten uten kristendommen. Det vil si det Kierkegaard viser til som å være i *fortvilelse*, siden kjærligheten ikke er evig grunnet i Gud. Grunnen til at de ikke merker seg fortvilelsen er illusjonen av lykke som den dikteriske kjærligheten bringer med seg. Samtidig kan man tolke dette som at det er akkurat dette fortelleren definerer som kjærlighet. Altså at fortelleren da motsetter seg Kierkegaards ide om nestekjærligheten som den *sanne* kjærligheten, og heller vil vise at den sanne kjærligheten er den menneskelige. Den fortvilende, avhengige kjærligheten.

I *Nedstörtad Ängel* kan man se denne kjærligheten i full blomst. De fleste hovedkarakterene er i par, og teksten kan fint leses som en analyse av kjærligheten i disse forholdene. Disse forholdene er alle fortvilede, avhengige og til tider monstrøse. Det tydeligste eksemplet på dette er Pasqual Pinon og Maria. De eksemplifiserer dette også rent fysisk. Maria er i form bare et ansikt som vokser ut på siden av hodet til Pasqual Pinon. Hun kan ikke snakke, bare synge. Den eneste som kan høre henne er Pasqual Pinon. Hun er dermed totalt avhengig av Pasqual Pinon, som defineres som Marias skaper. «Han gav henne ett navn: Maria. Då förstod man. Då började också hon att existera» (Enquist, 1985, s. 58). Hun begynner å eksistere i det hun tildeles ett navn. I Bibelen er det Gud som gir navn, slik lignes Pinon til Gud. Til og med etter at hennes eksistens er bekreftet av ham er hun også totalt avhengig av å ha han som en tolk for omverdenen.

Det han sagt var: Hon är inte stum. Hon är dessutom en människa. Jag kan höra henne, men jag är den ende som kan höra. Hon finns bara genom mig. (Enquist, 1985, s.70)

Pasqual Pinon kan dermed tolkes som Marias skaper, nærmest som en gud. Men jeg mener at den religiøse lignelsen egentlig går den andre veien, at Maria er gudeskikkelsen. Pinon blir nærmere presten, tolkeren av Maria. Maria kan dermed tolkes som overmenneskelig eller gudommelig. På samme måte som Gud eksisterer hun bare gjennom mennesket. Maria og Pasqual Pinon gifter seg. Det blir et eksempel på agape, hvor kjærligheten begrunnes i Gud. Det interessante med Maria og Pasquals kjærlighet er at den blir helt platonisk. Det er ingen form for seksuell tilknytning mellom dem. Det er altså et prakt eksempel på hvordan kjærligheten skal nå alt og alle likt, når den er evig grunnet i Gud. Kjærligheten dem imellom kan derfor tolkes som overmenneskelig.

Josefina (morens) kjærlighetsliv beskrives i *Liknelseboken*. Det vil si, fortelleren utreder historien rundt den brente notatblokka og diktene. Notatblokka var farens, og i den skrev han dikt. I *Liknelseboken* defineres det som kjærlighetsdikt. Moren har kastet notatblokka i peisen for å brenne diktene. Fortelleren tolker det som at hun mener at diktene er «smutsig» (s.24). Likevel blir fortelleren overbevist om at hun i siste liten reddet diktene.

Hon hade stirrat in i elden, och så instoppat sin hand, som var barhänt, och gripit tag i den nu flammande skriften, och trots den brännande smärtan räddat notesblocket undan förintelsen. (s.25)

Moren har altså ombestemt seg, og strekker hendene sine inn i flammen og redder diktene. Dette mener jeg alluderer til Kierkegaards tanke om kjærligheten som en flamme som er skjult i det innerste rommet (Kierkegaard, 1847, s.14). Diktene faren har skrevet er representative for farens kjærlighet, og når moren tar hendene inn i flammen er det som om hun berører faren i det innerste rommet. Det er som hun brennes av farens kjærlighet, eller muligens innlemmer diktene i sitt eget innerste rom. Det er med andre ord en lignelse for at kjærligheten brenner, slik som Kierkegaard tenkte det. Det å brenne diktene kan i seg selv anses som en akt av kjærlighet. Som det å mate flammen i seg selv. Med det mener jeg at det å motta kjærlighetshandlinger, som kjærlighetsdikt, mater flammen i vårt innerste rom. På samme måte kan man tenke seg at handlinger som motarbeider kjærligheten, som svik eller lignende, vil svekke flammen.

Et motiv som går igjen i disse verkene er bruddet med religionen. I *Nedstörtad Ängel* kan man se dette bruddet hos Pasqual Pinon og Maria. For å tydelig markere bruddet med kristendommen blir de medlemmer av en satanistisk kult. Denne kulten er ikke på noen måte ondssinnet. Den er ikke en moralsk motsetning til kristendommen, men heller en alternativ kirke for «alternative» mennesker. Grunnen til at de alle er «alternative» mennesker, er at det er en satanistisk kult hovedsakelig bestående av «monstre», definert slik av fortelleren. De er alternative i den forstand at de er definert til å være utenfor normalen, både utseendemessig og livsstilmessig. Det er også i den forstand at de blir monstre, syndere og falne engler.

I *Kaptein Nemos bibliotek* er religionsbruddet behandlet som noe som allerede har hendt. Det vil si forut for handlingen i boken. Fortelleren har allerede gitt opp kristendommen og funnet seg en annen velgjører, nemlig Kaptein Nemo. Kaptein Nemo opptrer i boken som en jesuignende skikkelse for Johannes og protagonisten. Han er ofte satt i kontrast til nettopp Jesus (Menneskesønnen) og blir en veileder for guttene.

På natten åkallade jag ändå Människosonen, som dock som vanligt inte hade tid, utan säkert hade fullt upp med att förbarma sig över alla andra i världen. Då åkallade jag Vålgöraren, han som förbarmat sig över de nödställda och strandsatta på Franklinön utanför Nylands kust, kapten Nemo. Och kapten Nemo hade tid. Det var typiskt. Han kom til mig om natten och talade lugnande och tröstande till mig. (s.158-159)

Kaptein Nemo er et alternativ til Jesus (Människosonen) som ikke har tid for protagonisten. Han er for opptatt med alle andre som trenger hjelp. Kaptein Nemo kommer derimot når protagonisten trenger det. Likevel virker det som det endrer seg utover i boken: «Ingen kom till mig i drömmen. Jag anberopade Ingen igjen, men han var väl upptagen.» (s.220). «Ingen» refererer igjen til Nemo, ettersom Nemo betyr ingen på latin. Det blir igjen underbyggende for religionsbruddet, hvor protagonisten tror på Ingen istedenfor å tro på Jesus. Det kan derfor tolkes som å *ikke* tro. Samtidig er det mer nærliggende for meg å tolke troen til å være der. Fortelleren *tror* på Kaptein Nemo. Eva Ekselius tolker protagonistens tro som en måte å innlemme Kaptein Nemo i treenigheten på, som en slags erstatning for den hellige ånd.

Kaptein Nemo har dock ved jämförelse fått behålla vissa likheter både med Fadern och Människosonen och med sitt namn Vägöraren ansluter han sig till dem som till en treenighet. (Ekselius, 1996, s.305)

Fortellerens tro likestiller dermed Kaptein Nemo med Jesus og Gud. Denne tolkningen er jeg uenig i. Jeg mener at Kaptein Nemo erstatter den bibelske troen, men «kler seg ut» som kristendom. Jeg mener at måten Bibelen gjengir på hos Enquist underbygger dette.

Jag kommer ihåg liknelsen från Johannesbrevet i Nya Testamentet, ett av de ställen Sven Hedman och jag fann den natten i Bibeln.

Liknelsen är denna. Det är Jesus som berättar liknelsen om åsnan och den tomma honungskrukan (s.137)

Denne lignelsen handler om eselet Ior, bjørnen Nalle Puh og grisen Nasse. På norsk er disse karakterene Tussi, Ole Brumm og Nasse Nøff fra A.A Milnes barnebøker om Christoffer Robin og Ole Brumm. Handlingen i lignelsen er derimot hentet fra barnefilmen *Winnie the Pooh and a day for Eeyore* (1983). Dette er først og fremst et komisk innslag, siden det åpenbart ikke er fra Bibelen. Likevel er det lignelsen står for, noe som man definitivt kunne ha funnet i Bibelen. Tussi har bursdag, og Nasse Nøff og Ole Brumm ødelegger bursdagsgavene som de tok med seg til Tussi. De ødelegger dem ikke for å være slemme, men ved «uhell» og gjennom å ikke tenke seg om. Tussi tilgir dette, og er heller glad for omtanken, og han ser verdi i de tingene han har fått, ikke i de tingene han skulle ha fått. Dette kunne fint ha vært moralen i en lignelse fra Bibelen, og kan tolkes som at man ikke skal holde Bibelen til en for høy standard, siden den også er skrevet av mennesker. Dette blir et

eksempel på Bakhtins karnevalisme, i og med at Bibelen, som er representativ for den autoritære stemmen i området fortelleren bor i, blir relatert til Ole Brumm. Samtidig som den autoritære kristendommen trekkes ned til det latterlige, opphøyes det latterlige til det religiøse. Ole Brumm blir til et eksempel fra Bibelen. Som Jofrid Karner Smidt beskriver det: «Det lave opphøyes og det høye nedtroniseres» (Karner Smidt, 2002, s.457). Lignelsen om Ole Brumm viser det sentrale poenget hos Bakhtin, nemlig det individuelle plass i samfunnet. I Bakhtins definisjon av karnevalismen skriver han:

Ikke bare gjør latteren intet unntak for de høyere sfærer, tvert imot, den er i hovedsak rettet mot de høyere sfærer. Videre er den ikke rettet mot deler og enkeltheter, men mot helheten, det allmenne, mot alt. (Bakhtin, 2003, s.65)

Latteren søker å latterliggjøre alt. Alt skal trekkes ned fra pidestallen for å latterliggjøres. Latteren står i opposisjon til alle undertrykkende instanser. Som hos Kierkegaard kan man se at det stilles i opposisjon til «det allmenne». Det sentrale er å stå i opposisjon.

Et annet poeng her er *hvilken* Bibel det henvises til. Fortelleren påpeker nemlig at «Hedmans hade ingen» Bibel (s.156). Hvilken Bibel er det Sven Hedman og protagonisten dermed har bladd igjennom? Basert på eksemplet kan det høres ut som om de heller har lest Ole Brumm, og at Sven Hedman har lest en historie for barnet på kveldstid, og protagonisten (barnet) har skapt en religiøs kobling til litteraturen, som med kaptein Nemo.

Grunnlaget for dette bruddet ligger i dikotomien kunst vs. religion. Protagonistens første mor (Josefina) nekter han å lese for mye litteratur som barn. Dette gjør at han forhøyer den litteraturen han leser.

Ja, kanskje var det så att hans mycket lilla bibliotek på tolv böcker i själva verket formade min värld (Enquist, 1991, s.23)

Det var de tolv bøkene han hadde lest i sin barndom, som her defineres som hans lille bibliotek. Det skapes dermed et polyfont forhold til satanismen i *Nedstörtad Ängel*. Dette gjøres gjennom guddommeliggjøringen av den litterære skikkelsen kaptein Nemo. Protagonisten blir syndig i sitt forhold til litteraturen.

Den første litterære skikkelsen som fikk en slik makt over fortelleren, var kaptein Nemo. Dette kommer tydelig til uttrykk i *Kaptein Nemos bibliotek*. En annen representasjon av litteraturen som helliggjort er å finne i *Liknelseboken* og fortellerens forhold til Kim (fra *Kim* av Rudyard Kipling). Her underbygger fortelleren denne overgangen fra kaptein Nemo til Kim.

Det första viktiga var ju Kapten Nemo, välgöraren i vulkanens krater inne i Den Hemlighetsfulla Ön. Detta fastslår han. Punkt. Men sedan kom Kim. (s.153)

Fortelleren blir sterkt påvirket av det han leser. Denne fortelleren, som utgir seg som forfatteren av de tidligere romanene, underbygger dermed den religiøse koblingen til Velgjøreren fra *Kaptein Nemos bibliotek*. Den videre koblingen til karakteren Kim blir motarbeidet av moren. Når moren leser boken finner hun ut at den ikke egner seg, i og med at den er nesten hedensk.

Barnet utstötte ord *nästan som en hinduist* och sade sig ha funnit en fader i en *illa klädd Lama!* Och då hade Modern stängt in boka i skafferiet, översthyllan, dit inte ens råttorna kunde nå upp. (s. 153-154).

Fortelleren, her referert til som barnet, har tydeligvis tatt fortellingen til seg. Han har funnet en farsfigur i en ille kledd Lama, og begynt å snakke som en hinduist. Det er altså to typer blasfemi, den tydeligste er knyttet til hinduismen som er en annen religion. Den andre typen er utskiftning av faren, hvor faren til fortelleren er død, men Gud i kristendommen skal anses som den ytterste faren. Dermed er lamaen et bilde på at fortelleren har erstattet Gud med en lama, en annen skikkelse. Om man gjør en kobling til *Kaptein Nemos bibliotek* kan man anta at det handler om at Gud/Menneskesønnen aldri har tid, mens lamaen kommer når fortelleren trenger det.

Sven og Alfild er definert som annerledes enn normen allerede i sin kjærlighet til hverandre, som nevnt tidligere. De blir også representative for det religiøse bruddet. De er de eneste som ikke tror på Høyesteretts (den øvre maktens) dom om at guttene ble byttet om på fødestuen: «Hedmans trodde inte på Högsta Domstolen, men vad skulle de göra.» (s.72). De er de eneste, i hvert fall offentlig, som motsetter seg den øvre makten. I tillegg defineres de som utenforstående (se tidligere eksempel om kjærligheten). De er dermed lik de *falne*, de som

Gud og Jesus ikke når, i Enquists litteratur. De som kun Kaptein Nemo hjelper. Det er også en underbyggende likhet mellom Sven og Alfild og protagonisten, som også føler seg som en utstøtt.

Protagonisten sammenlignes med Sven og Alfild også i beskrivelsen. «Det konstige var at jeg var ganske lik Alfild Hedman.» (s.61). Protagonisten har fysiske trekk som ligner på Alfild sine. Alfild er beskrevet som «taterlignende», utseende hennes er den grunnleggende faktoren for at hun fremmedgjøres av den generelle befolkningen i området.

Sven Hedmans hustru hette Alfild, och sades vara av tattarsläkt. Det kunde vara vallon också, [...] men den allmänna meningen var tattare. Alla kände ju till att tattare var tjuvaktiga [...] Hon kunde inte prata riktigt, men det berodde inte på att hon kanske var tattare, eventuellt vallon. Den almänna meningen var att hon blivit halvstum när hon fått Johannes. På det sättet var det hans fel, och man menade nog att det kunde lastas över på mig senare, efter utväxlingen. (s.59-60)

Alfild er rent utseendemessig definert som annerledes fra starten av. Det går rykter om at hun er tater, muligens vallon, med andre ord annerledes. Denne fremmedfrykten underbygges så senere med at hun mister evnen til å snakke *vanlig* etter fødselen. Fortelleren påpeker dette selv: «Hade hon inte varit kanske tattare hade ho nog varit allmänt omtyckt.» (s.60). Fordi hun blir ansett som tater, *kanskje*, er hun ikke allment likt. Denne annerledesheten er det som fortelleren lignes til, han er også annerledes, derfor passer han inn der. Johannes, som er et prakteksemplar av en gutt, passer bedre inn i det monologiserte samfunnet. Derfor får han plass hos den monologiserte Josefina. Fortelleren går langt i å definere det slik:

Jag tror att alla egentligen blev rädda för Sven och Alfild och mig eftersom vi inte var riktigt säkra på att vi var människor. (s.58)

De er annerledes fordi de stiller spørsmål om seg selv. De er utenfor den normative kristne etikken som dominerer samfunnet de bor i. De anser seg selv som monstre som følge av at de føler seg behandlet som monstre.

I *Liknelseboken* har religionsbruddet seksuell karakter. I scenen med «kvinnan på det kvistfria furugulvet» mister den femtenårige protagonisten Per Olov Enquist jomfrudommen sin til den

noenogførtiårige kvinnen på det kvistfrie gulvet. For fortelleren, som er protagonisten og husker tilbake til denne handlingen, er det som en religiøs åpenbaring.

Det var dette som var Höga Visan, och evigheten, och tid, all tid kanske, och aldrig skulle han uppleva detta starkare, men då hade han ju i alla fall varit med om *det yppersta*, om man såg det så. Det här var *det omtalade livet*, just det här. [...] *detta var att komma igenom! som dessa som plötsligt blevo häftigt frälsta! var det så här att komma igenom och bli frälst!* (s.118-119)

Det beskrives som en religiøs vekkelse. Det var dette som var det ypperste, det *evige*, sett i kontrast til Kierkegaard, der det evige er gud. For protagonisten i *Liknelseboken* blir den seksuelle handlingen gud, eller i alle fall blir Gud å finne i den seksuelle handlingen. Videre i beskrivelsen av den samme handlingen blir den knyttet til det religiøse bruddet.

Det ringde ju häftiga varningsklockor överallt, synd! och hamna i olycka! det var Stefan! var det så Burmans äldsta (och Stefan) hade känt det, och att ej gå till nattvarden som syndare! (s.119)

Først og fremst er protagonisten fullstendig klar over at dette er et moralsk fall innenfor den religiøse overbevisningen han har vokst opp i. Den seksuelle handlingen knyttes igjen til kristendommen gjennom å sammenligne det med Stefan og Burmans eldste datter som snek seg unna nattverden for å ha sex. De ble fordømt av lokalsamfunnet. Dermed overføres denne fordømmelsen til hans egen seksuelle akt. Dette knyttes videre til Kierkegaards ide om kjærligheten og det innerste rommet.

Han hade alltid, senare, uppfattat sexualiteten som att öppna den innersta dörren till en annan människa. (s.123)

Kierkegaards ide om det innerste rommet er at det er der kjærligheten holder til. Kjærligheten er for Kierkegaard en flamme som brenner i det innerste rommet av et menneske. Denne flammen inneholder menneskets kjærlighet og hat. Fortelleren viser til at den seksuelle akten er nøkkelen for å åpne døren til et annet menneskes kjærlighet. Med andre ord er bruddet satt i direkte forhold til kjærligheten, der en typisk kjærlighetshandling (sex) blir en syndig gjerning.

Denne kjærligheten som beskrives mellom fortelleren og kvinnen på det kvistfrie gulvet er nærliggende å tolke som en form for eros. Det er ikke på grunn av den fysiske nærheten, altså den seksuelle handlingen, men på grunn av *opphevelsen* av den seksuelle partneren. Måten fortelleren beskriver akten på er som om han blir frelst av sin seksuelle partner. Det er ikke Gud som frelser fortelleren gjennom akten, Gud kobler han fortsatt til det syndige. Den som dermed frelser fortelleren, er kvinnen. Det er et eksempel på hvordan kjærligheten kan opphøye mennesket til det gudommelige, i motsetning til å være mottakende for det. Kvinnen er den gudommelige for fortelleren, og han blir gudommelig gjennom å forene seg med henne.

Man kan si at disse motivene står i et polyfont forhold til hverandre. De blir flerstemte jo mer de opptrår. De står alltid i referanse til de tidligere handlingene. Samtidig er de også polyfone i at de klinger av Kierkegaard og Nygrens tanker om kjærlighet. I den forstand er det også nærliggende å vise at det ikke er brudd med kjærligheten selv om karakterene bryter med religionen. Kierkegaard og Nygren er begge opptatt av at Gud er kjærlighet, men karakterene her finner kjærligheten i bruddet med religionen. Jeg mener derimot ikke at det er bruddet med Gud som er motivet, men bruddet med den organiserte religionen.

Det religiøse bruddet er et motiv i seg selv, samtidig er det i alle bøkene representativt for et brudd med samfunnets monologisering. Det er dermed mer gunstig å tolke de forskjellige religionsbruddene i romanene som lignelser. Da mener jeg at de er lignelser for generelle brudd med samfunnet. Bruddene motstiller seg et monologisert forhold til religionen. Det er tross alt ikke slik at karakterene i romanene ikke tror, det er heller slik at de har ett individuelt forhold til troen. Det er dette forholdet som skiller seg fra resten av samfunnets, derav at det blir et brudd med samfunnet og religionen, heller enn et brudd med troen. Dette bruddet med samfunnet finnes også i motivet med himmelharpen.

4.4 Himmelharpen

Himmelharpen er et tilbakevendende motiv i Enquists verker. I *Kaptein Nemos bibliotek* defineres den slik:

Musiken kunde höras vinternätter når det var kallt, då sjöng det i den hemlighetsfulla värld som han och jag skapat åt oss: fylld av stjärnor och trådar och musik och hemliga signaler. (s.21)

Himmelharpen er et symbol for det overnaturlige og det fantasifulle. Det blir også representativt for trossystemet til protagonisten. Det er nærmere knyttet til fiksjonen enn kristendommen, som han skiller den fra.

Man blir ju rent förtvivlad över dom som inte förstår att grodorna måste försvaras, att Vålgöraren sjunger genom himlaharpan när Människosonen låtsas inte ha tid längre [...] (s.248)

Himmelharpen kan tolkes som Velgjørerens (kaptein Nemos) måte å kontakte protagonisten på. Det er måten han kommuniserer med han på. Himmelharpen er allerede knyttet til musikken gjennom ordet «harpe». Navnet spiller på den klassiske forestillingen om engler som spiller på harper, som gjerne er den første assosiasjonen man har til ordet. Den religiøse konnotasjonen er der altså allerede.

Man kan tolke både Alfid og Maria som formidlere av himmelharpen. Maria kan ikke snakke, og kommuniserer i *Nedstörtad Ängel* kun med mimikk og med sang. Maria beskrives som fanget i Pasqual Pinon.

Hon förblev hela sitt liv infångad i hans huvud, och länge trodde man at hon var stum. (s.68)

Hun eksisterer hele sitt liv i konstant relasjon til Pasqual Pinon. Samtidig kan hun ikke ytre seg for noen.

Hon rörde sina läppar, men vad hon försökte säga, det kunde ingen tolka. (s.68)

Maria blir den som krever tolkning. Den som kan anses som Gud. Med det mener jeg at det er Marias ord som krever en utvalgt tolk. Dette kan man se gjennom de andres reaksjoner på Maria.

De som iakttog henne undrade ofta över om hon verkligen försökte härma munrörelser eller tal eller ord hos sin omgivning, om hon hela tiden var sysselsatt med at skapa en kod för att komma i kontakt med världen utanför. (s.68-69)

De prøver å tolke henne, men i enda større grad prøver de å forstå henne. Hva hun ønsker. Likevel klarer de ikke å tolke henne. Hun tolkes kun gjennom et annet medium. I Marias tilfelle er mediumet Pasqual Pinon. Han er derimot ikke svært begeistret over å måtte tolke hennes ytringer til andre.

Men når de frågde Pasqual vad han trodde hon försökte säga, då blev han avvisande, eller upprörd; särskilt det första året på tivolit ställde han sig helt avvisande til dem som ville att han skulle på något sätt vidarebefordra hennes meddelanden. (s.68)

Pasqual Pinon er ikke interessert i å være tolk. Likevel ender han opp med å være den som tolker henne for omverden.

– Nu sjunger hon elakt

Det var första gången han antytt en annan möjlighet än språket. Ingen kunde tolka hennes munrörelser, inte heller han, men de tycks ha haft en annan relation, ett språk inte baserat på ord. Han uttryckte det så, att hon «sjöng» för honom. Det kan ha varit sång, eller snarare ett slags ordlösa tonslingor som var möjliga att tolka. (s.68-69)

Sangen, som den kalles, kan tolkes som himmelharpen. Det er en sang uten ord som formidler et hemmelig «språk» som det er mulig å tolke. Himmelharpen viser da til det oversanselige religiøse aspektet i denne fortellingen. Maria kan synge, dog kun så Pasqual kan høre det. Fortelleren er usikker på hva Pasqual tenker om dette, men kommer fram til to tolkninger. Den første tolkningen er slik:

Så var det: de var infångade i varandra. Först var de olyckliga över att vara infångade, då sjöng hon ont, det gjorde ont. Sedan ville hon nå de andra med sin sång, då vägrade han. Då sjöng hon ont igjen. Han var den ende som kunnat förmedla. Han gjorde det inte. Var orsaken kärlek? (s.71)

Fortellerens første tolkning er at Pasqual Pinon forelsker seg i Maria, og dermed blir redd for å tolke henne til andre. At han er redd for å miste henne. Det at han er den eneste som kan

formidle, og den eneste som kan tolke henne, gjør henne totalt avhengig av ham. Den andre tolkningen fortelleren kommer med er slik:

Man kan også tenke sig en annen mulighet: at han på sätt och vis var rädd för henne, och därför inte vågade släppa ut hennes ord. (s.71)

Denne tolkningen viser til at Maria tross alt er det som gjør at Pasqual Pinon anses som et monster. Det er hennes hode som vokser ut av hans, selv om den tolkningen kan gå begge veier. Kanskje var meddelelsene hennes også monstrøse, kanskje var tingene hun ville si motbydelige eller groteske. Likevel kommer fortellerens tolkning tilbake til den samme konklusjonen, nemlig at det fortsatt handler om kjærlighet.

Kanske forsøkte hon desperat, i hela sitt liv, hitta de munrörelser som skulle ersätta sången, och befria hennes ord från beroendet av honom, Kanske var han rädd att då, på något sätt, förlora henne. Man kan tänka sig möjligheten att han älskade henne så mycket att han inte vågade. (s.71)

Maria er fanget i Pasqual Pinons kropp, og hun kan ikke komme seg fri. Kanskje er grunnen til at Pasqual Pinon ikke vil tolke henne for omverden at han ikke vil at hun skal forlate ham. I den grad Maria kan forstås som Gud i denne lignelsen, er det da dette gudommelige nærværet Pinon er redd for å miste. Maria må ikke nødvendigvis forstås som Gud, men muligens Guds ord, gjennom himmelharpen, Gud må da forstås som «en gud», ikke nødvendigvis kristendommens Gud.

Alfild fra *Kaptein Nemos bibliotek* er en annen karakter som brukes som et talerør for himmelharpen. Dette er særlig i etterkant av hennes andre blodpropp, hvor hun mister evnen til å snakke, og hun begynner å rope.

Hon ropade inget ont, jag mener elakt, men snarare som om hon velat förmedla ett viktigt budskap som hon funderat på länge. Ett nästan himmelskt budskap.
Änglabasunerna i Uppenbarelseboken ungefär. (s.93)

Det defineres i begynnelsen som rop og ikke sang. Videre skapes det en kobling til Marias sang når fortelleren definerer det som at hun «ropade inget ont, jag mener elakt». Det blir en referanse til at Maria av og til sang «elakt» og «ont». Med andre ord lages det en kobling som

Det er en sang som knyttes til vinteren og til kulde. Den henger som en resonans i telefontrådene som var festet i veggene. Alfilds versjon fra *Kaptein Nemos bibliotek* er tydeligvis dypere, mer levende, og virker nesten monstrøs til tider. Fortelleren i *Nedstörtad Ängel* knytter sangen til de «ordløse».

Sången kom från rymden och var ordlös och handlade om de ordlösa. Glöm oss inte, sjöng den, vi är som du, glöm oss inte (s.76)

Det er en sang for de ordløse, de som ikke må glemmes. Derfor gir det mening at karakterer som Maria og Alfild, som er stumme, blir bærere av dette budskapet. Samtidig er det et større budskap. De ordløse er flere enn bare de stumme. Det vil si, de stumme og ordløse kan defineres på flere måter. Josefina i *Kaptein Nemos bibliotek* beskrives også som ordløs.

Och när pappa dog, alltså när Johannes pappa dog, var det som om hon blivit stum.
(s.78)

Josefinas stumhet uttrykkes gjennom det hun ikke snakker om, det hun ikke forteller, i tillegg til mangelen på fysisk nærhet.

Himmelharpen kan leses som et uttrykk for det Bakhtin definerer som flerspråkligheten (raznoretsjje). Himmelharpen er språket som de ordløse, de som står utenfor den store diskursen, snakker. Den uttrykker en trosbekjennelse som står utenfor etikkens vilkår. Det er på mange måter en forent ide mellom Bakhtin og Kierkegaard, der den stiller seg imot samfunnet og den monologiserte ytringen om hvordan man skal være, tro, elske og så videre. Himmelharpen er et uttrykk for de som den monologiserte stemmen kaster ut, de som er utstøtte, som etikken fordømmer. Med andre ord de som forstummes av allmennheten.

4.5 Den stumme guden

Den stumme, som ikke klarer å ytre seg, i alle fall ikke med ord, er en karakter som dukker opp flere plasser i Enquists verk. Den tydeligste er Maria fra *Nedstörtad Ängel*, men den stumme faren er også en karakter i alle tre romanene. Den stumme faren kommer til uttrykk gjennom de brente diktene. Faren har opprinnelig uttrykt seg, men er påført stumhet av kona, som brenner notatblokka. Samtidig kommer dette tydeligere til uttrykk i bildet som fortellerens sønn viser han i *Liknelseboken*, hvor bildet prøver å snakke, men ikke får det til.

Mannen på bilden, som är hans döde far Elof, rör sig faktiskt. Ögonen blinkar långsamt, nästan finurligt, och munnen formar sig till ett leende. Det är ohyggligt. [...] Det ser ju ut som om Elof försökte säga något! Ögonen blinkar ganska skälmskt, ansiktet överdras av ett nytt allvar, så rör sig munnen igjen och formar ett ord, vad säger han? (s.66-67)

Bildet av faren begynner å bevege seg. Dette forfølger fortelleren, på samme måte som de ni notatsidene som moren hadde brent. Hva for et ord er det faren prøver å si? Det å se symboler eller tegn og tillegge de en mening blir en allegori for å tolke Gud. Dette utbygger fortelleren videre med følgende spørsmål.

Kunde man leva så, att bygga ett liv på sin fars nio utrivna notesblocksblad? Fanns det ingen förklaring? (s.67)

Det er et spørsmål etter mening, og om tro kan bidra til å gi mening til livet. Kan man finne mening i det som ikke gjengis av kilden selv? Guds ord er gjengitt av kirken og diverse bibelforfattere. Fortellerens far formidles av de som påstår å ha opplevd ham, de som har vært nær ham. Derfor kan man se faren, Elof, som en metafor for Gud. Det å leve etter de brente notatsidene som Elof skal ha skrevet, blir som å etterleve Guds vilje. Likevel er dette noe som bare gjengis av andre. Dette motivet oppstår også i *Nedstörtad Ängel*.

Jag vet inte varför. Men kanske var det så att dikt var synd, att konsten var något syndigt, att han fallit, och att det då var bäst att bränna. Men jag undrar ibland vad där stod. [...] Ibland tror jag att en del av det jag själv försökt göra måste uppfattas som försök till rekonstruktion av ett bränt notesblock. (s. 134)

Her er tematikken likevel litt annerledes. Dette er i større grad knyttet til at det som var skrevet i notisblokken var problematisk. Det å skrive dikt var syndig, og faren hadde skrevet dikt i notisblokken, derfor var den blitt brent. Det er altså en annen versjon av gjengivelsen av faren. Gjennom handlingen med å brenne notisblokken, skjules faren for barnet. Det er en del av det å bestemme hvilken fremstilling av faren som skal vises for barnet. På samme måte som at apokryfene ikke er blitt en del av den kanoniserte bibelen (det varierer fra ortodoks og katolsk kristendom til protestantisk). Det hele blir et bilde på hvordan Gud og faren skjules for fortelleren.

Dette motivet bygges det også videre på i *Liknelseboken*. Fortelleren kobler det til moren og hennes forhold til sin mann, fortellerens far.

Och som han däri (det var tre!) anklagat Modern för att ha bränt, och på sätt och vis också anklagat henne för att i honom ha injagat syndaångest inför det diktade, ja kanske uppdiktade. (s.19)

Dette er en mer direkte konfrontasjon med tematikk om synd og diktning. Fortelleren påpeker at han har anklaget moren for å ha brent farens dikt, og igjennom den handlingen har hun innprentet han med denne syndeangsten for det diktete. Fortelleren trekker det videre til å muligens også gjelde det fiktive. Det blir en kobling mellom synd og fiksjon. Det er ikke bare dikt, men all fiksjon, som er syndig. Denne syndeangsten kan man også se i Kierkegaards tolkning av diktning og kjærlighet. Dermed kan man tolke en korrelasjon mellom moren og Kierkegaard i dette eksemplet. Den syndige kjærligheten som dikteren forkynner, er bildet som både moren og Kierkegaard forfekter. Moren tar det lengre, og mener at diktning i seg selv er synd, mens Kierkegaard mener at det er kjærlighetsidealet som dikteren hyller som er det feilaktige. Som Kierkegaard påpeker, er det ikke diktningen i seg selv som er problematisk, det er hva den hyller som er problematisk: en kjærlighet ikke grunnet i Gud. Fortellerens tolkning er imidlertid at moren mener at all fiksjon er syndig, og det er dermed den tanken han internaliserer.

Dette motivet dukker også opp i en av protagonistens drømmer i *Liknelseboken*. I denne drømmen figurerer skuespilleren Jack Nicholson som Siklund. Fortelleren anser drømmen som en film, hvor Jack Nichol森 som skuespiller spiller rollen Siklund.

Plötsligt hade drömmen *omväxlat* honom, fast det var helt naturligt, så att det var Pojken, som hette Siklund, han som stod på knä framför honom själv, på det där naturliga sättet *som en son alltid står på knä framför sin far* och väser eller viskar *är du besviken så säg det!*, och det var på en gräsmatta utanför dårhuset, som var det gula bönhuset. Och Pojken hade sagt *belätta om Det Glöna Huset!* (s.152)

Denne drømmen må kunne tolkes i en større helhet som fortellerens tolkning av Siklund og sine egne prøvelser med Gud. Denne slutten, hvor han relaterer det til seg selv og sin bestefar, underbygger en slik tolkning. Den viser også til hvordan religionen (kristendommen) kan tære

på de troende som det alltid stilles krav til, som ikke nødvendigvis får sin belønning i dette livet, og hvor alt blir en prøvelse. Hvis du ikke er fornøyd, så bare si det, ikke gå rundt grøten på denne måten, la meg høre deg! Det underbygges videre i fortellerens drøm.

Jag vet att du kan röra munnen och berätta, jag ser det ju, munnrörelserna är tydliga nästan, *jag såg ju det på mobilen att du önskar genmäla något! munläpparna dina, pappa!, dom rörde sig alldeles jämmerligt, hade du icke velat framsäga att jag duger!* (s.152)

Her underbygges sammenligningen mellom Siklund som er dette første jeg-et, som ser sin far bevege på munnen for å si noe, og fortelleren, som tidligere så sin far i et bilde på mobilen hvor han prøvde å si noe. Sammenligningen er ikke bare mellom karakterene, men også i objektet de ser, nemlig Gud. Farsfiguren er en allegori for Gud, som i kristendommen er alles far. Det fortelleren dermed trekker ut av drømmen, er ønsket om å være god nok i Guds øyne. Når Siklund/Nicholson kneler og ber til sin far, og når fortelleren håper at faren hans skal si noe gjennom mobilen, så er det de ønsker å anerkjennes av Gud. Dette viser altså til et ønske om nærhet med Gud. Det kan tolkes som at fortelleren og pojken føler seg fordømte, i og med at de begge ikke får den nærheten de trenger hos Gud.

Motivet gjenfinnes også i *Kaptein Nemos bibliotek*, da som noe som er skrevet av Johannes i biblioteket på Nautilus.

«Efter hans död hittade man i hans ficka ett notesblock med dikter han skrivit, för hand, med blyertspenna. Det var lite egendomligt, skogshuggare där uppe skrev väl inte så ofta dikter. Man brände genast häftet. Jag vet inte varför. Men kanske var det så att dikt var synd, att konsten var något syndigt, att han fallit, och då var det bäst att bränna. Men jag undrar ibland vad där stod. Alltså: man brände, och så var det borta. Ett meddelande som aldrig blev avsänt. Ibland tror jag att en del av det jag själv försökt göra måste uppfattas som försök till rekonstruktion av ett bränt notesblock.» (s.247)

Det at det er markert med «» som et sitat viser til at det er skrevet på en notatlap, som Johannes har skrevet. Det beskriver det samme som i de andre bøkene. Faren har dødd, diktene er blitt brent, og det tolkes som at litteraturen i seg selv er syndig. Dette underbygger

også synspunktet om at Johannes kan tolkes som fortelleren i *Nedstörtad Ängel* og *Liknelseboken*, og at pojken dermed er fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek*. Samtidig påstår fortelleren at han har fått disse notatsidene og er i besittelse av dem.

Men varken hon eller Johannes visste ju att kapten Nemo en natt kommit till mig, och Eeva-Lisa, i de döda kattornas grotta, och gett mig notesblocket med verserna. (s.40)

Kaptein Nemo har her gitt fortelleren den brente notatblokken. Med andre ord har fortelleren fått tilgang på versene i kraft av troen. Fortelleren påtar seg rollen som en profet, som har fått budskapet av sin guddom, og han skal forkynne budskapet, nemlig versene.

Dette ønsket om nærhet som formidles i forhold til Gud tolker jeg som grunnlaget for guddommeliggjøringen av kaptein Nemo. Det er på mange måter dette fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek* snakker om når han påstår at Menneskesønnen aldri har tid. Guds stumhet er grunnen til at karakterene søker det gudommelige andre steder, og finner objektet for sin tro der.

Det å se seg selv blir også tematisert i døden. Dette kommer spesielt til uttrykk i *Nedstörtad Ängel* i form av likbildet. Et likbilde er et foto tatt av en avdød person som er til utstilling etter deres død, i dette tilfellet er bildet av fortellerens far. Fortelleren forteller at han var seksten år gammel første gangen han så likbildet.

Jag ska alltid minnas det. Det var som att få ett slag på käften. Jag stirrade på kortet, som förlamad, eftersom jag först inte förstod vem det var. Jag höll kortet i min hand, och trodde att det var mig själv jag såg. [...] Det var bara en sak jag inte förstod: varför jag låg i en likkista. Sen förstod jag att det var min far. (s.37)

Det er en svært intens opplevelse for fortelleren, som ser et bilde av sin avdøde far og ser seg selv, som død. På den ene siden defineres det som den første gangen han så seg selv.

En enda gång tidigare, tror jag, har jag sett mig själv. Det var ett mycket kort ögonblick, när jag var sexton år gammal. (s.35)

Det fortelleren her beskriver, er at når han så seg selv i likkisten var den første gangen han kunne huske å ha sett seg selv. Den andre gangen er når han var hos legen og så grotten i seg selv, noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 4.8. Det å se en avbildning av sin døde far er en

svært intens, eksistensiell opplevelse for fortelleren. Igjennom faren ser han en refleksjon av seg selv. Dette underbygges også gjennom karakterlikheten om syndighet som går igjen i farsrelasjonen.

Libildet dukker også opp igjen i *Kaptein Nemos bibliotek*. Det er fortellerens storebror, som var dødfødt, som har fått et likbilde.

De hade tagit ett likkort när han låg i kistan, som en äppelskrutt; det var egentligen, på sitt sätt, jag som låg där, men han dog och jag blev ju senare bortstött av henne. Som en trebent kalv. (s.168)

Fortelleren sammenligner seg med sin avdøde bror. Han ligner måten han ble utstøtt fra moren sin på, med det at broren hans døde som det samme. De er, ifølge fortelleren, begge som en trebent kalv. Det vil si at de begge er ubrukelige. De gjør ingen nytte for seg. Det er lett å se for seg hva man gjør med en trebeint kalv, man avliver den.

I *Liknelseboken* drøfter fortelleren hva det gjør med mennesket å bli fotografert som et lik.

Hur var det då med de avfotograferade i likkistan? Voro dessa i själva verket zombier? kunde man kanske, å likkortet, se om de rörde på munnläpparna i ett litet men menande leende!?! (s.234)

De døde taler til oss, er tolkningen hans. De døde er kanskje ikke helt døde, men zombier. Med andre ord levende døde. Fortelleren er i villrede i etterkant av å ha sett sin døde far avbildet på mobilen til sin egen sønn. Som nevnt tidligere i drømmen om den stumme guden beveger leppene seg på bildet i sønnens mobil. Fortelleren overfører det her til likbildene, til bilder i seg selv. Likbildene, og bilder generelt, kan tolkes som en metafor for metaforer i seg selv. En metafor formidler noe, bildet «taler» til mottakeren.

Likbildene tolker jeg som enda et bilde på at døden ikke er endelig i Enquists univers. Bildene av de døde viser hvilken effekt de døde har på de som fortsatt er i live. Det viser gjenklagen av hva disse døde har hatt å si for livet rundt seg, selv de som ikke ble eldre enn selve fødselsøyeblikket. De avdøde har fortsatt beskjeder å meddele. Om det er i form av at de prøver å tale gjennom et bilde, i en drøm eller gjennom gamle notater. Dødens endelighet utfordres også i andre motiver, som med katten.

4.6 Dyremotiver

Katten er et motiv som dukker opp flere steder i de tre romanene. I *Liknelseboken* får pojken en katt som en del av en test. Det er fremtidsgruppen på universitetet som bestemmer seg for at de skal gi forskjellige dyr til noen av pasientene. Deretter skal de forske på hvordan pasientene reagerer på det å ta vare på et levende vesen. Siklund gir katten navnet Kim, etter protagonisten i *Kim* av Rudyard Kipling, noe som underbygger forholdet mellom katt og fiksjon.

Kim (katten) skal kastreres, noe Siklund ikke synes er greit. Det hele kan leses som en lignelse om menneskelig kjærlighet.

Pojken hade med katten Kim tagit en liten bönestund och talat om detta att *försaka knullande*, och det lidande det gav, men bättre detta än *tomheten att vara utan möjlighet att knulla*. (s.177)

Siklund prøver å forklare katten at den må slutte å prøve å ha sex med tilfeldige gjenstander på rommet hans, siden resultatet av det er at han kommer til å bli kastrert. Det å bli kastrert representerer for Siklund forskjellen mellom det å la være å gjøre noe og det å ikke *kunne* gjøre noe, Det er forskjellen mellom å forsøke, og ikke få til, satt opp mot det å ikke ha muligheten til å gjøre det. Han utdyper videre:

Men då hade Pojken sagt att det var att beskära det mänskliga, liksom ta bort från varelsen detta att vara människa, eller katt, och man måste tro på att *lidandet att inte få knulla, fast man kunde, hörde till det där att leva*. (s.177)

Det å lide hører til det å leve. Det å beskjære det menneskelige tar bort den lidelsen. I dette tilfellet er det å fjerne lidelsen det samme som å ta bort muligheten til å feile. For Siklund er det å leve med konstant lyst til å ha sex, men hele tiden å avstå, en akt av kjærlighet. Dette kommer tydelig fram ved slutten av lignelsen, etter at Kim er blitt kastrert, der fortelleren virker til å si seg enig med Siklund.

Det är djurplågeri att låta bli, hade Lisbeth sagt. Dessa kvinnor! Otroligt! Fattade inte vad kärleken var! Dessa bödlar! (s.178)

Lisbeth mener at det er dyreplageri å ha katten innesperret i cellen med Siklund, når den samtidig har disse driftene som den ikke kan få utslipp for. Siklund er derimot overbevist om at de da fjerner kattens mulighet til å lide. Problemet er at katten ikke får ta valget selv, det blir mer som et offer.

I *Kaptein Nemos bibliotek* har protagonisten hatt en katt en kort stund. De hadde en hjemme hos seg, til den gjorde fra seg noen steder den ikke burde ha gjort det. Da måtte de kvitte seg med den.

[...] då hade jag fått en katt. Men Josefina skickade bort den, eftersom den sket på järnspisen. Det tyckte hon var onödigt att katta gjorde. Det var den enda katt jag haft. Den hade jag först, sen hade jag inte. Bättre om jag aldrig haft en katt, då hade det säkert aldrig varit hemskt. (s.71)

Fortelleren tolker dette som at det var derfor han ble ombyttet. Fordi han, som katten, ikke kunne oppføre seg. På denne måten blir katten et uttrykk for fortelleren selv. Det underbygger en stor del av tematikken i *Kaptein Nemos bibliotek* som handler om tap, hvor det går igjen at det er bedre å aldri ha hatt, enn først å ha hatt for så å miste det. Dette kan stå som en referanse til tapet av Eeva-Lisa, Johannes, faren og Alfeld, eller det kan være en referanse til kjærligheten i seg selv. Og da kanskje enda større, kjærligheten til Gud, og i forlengelse av det igjen, troen.

Dette motivet kommer tilbake mot slutten av *Kaptein Nemos bibliotek*, etter at protagonisten har skjult seg i grotten og ventet på Eeva-Lisas oppstandelse. Moren kommer og henter ham:

Nej, men jag ångrar att du aldrig fick ha katt. Men den första vi hade sket på järnspisen och då blev jag rent arg. Nu har jag tagit med en katt åt dig så du kan ha en, medans du är i yttersta nöd. (s.237)

Det hele utspiller seg i stor grad som en drøm. Det moren presiserer er at det var en *synd* begått av henne å ikke la gutten ha en katt. Samtidig har hun nå tatt med en katt som han kan få, siden han er «i ytterste nød». Grunnen til at dette virker som å være en drøm, er at moren her dukker opp sammen med kaptein Nemo, i tillegg til at hun beskrives som svært annerledes: «Hon såg alldeles konstig ut i ögona, alldeles snäll» (ibid). I tillegg gir hun etter for de tingene som protagonisten hele tiden har ønsket seg.

Jag ångrar att jag bytte bort dig, lite grann, sa hon liksom i förbigående. Johannes har ju aldrig egentligen funnits, sa hon, nästan högtidligt. Nä, sa jag, det är ju helt naturligt. Ja, sa hon, men det är ju det där att du aldrig fick katt som är värst. Kan du tillgiva mig. (ibid)

Moren gir etter på alle punktene der protagonisten har hatt problemer med henne, der han har vært usikker eller såret. Moren påpeker også her at Johannes aldri har eksistert, men også at hun aldri burde ha byttet om på barna. Likevel er det dette med katten som er verst. De opphøyer begge katten til noe mer enn bare en katt.

Här har du kattrackarn, sa hon. Det är Eeva-Lisa. Hon är återuppstånden. Våffor var du så arg på a'Eeva-Lisa, sa jag försiktigt. Jamen alla barna sammangaddade sig ju så jag blev helt efterlämnad, sa hon strängt. Ändå mer än förr, och det var ingen som förbarmade sig över en ensam kwinna. Ja det är klart, sa jag. Är det här Eeva-Lisa. Jo, sa hon och hördes snäll. Och hon är nu återuppstånden. (s.238)

Katten er, ifølge samtalen, Eeva-Lisa. Hun blir dermed representativ for troen hos fortelleren, som katten blir hos Siklund i *Liknelseboken*. Fortelleren og Eeva-Lisa, i form av katten, blir i grotten i 16 dager før hun forlater ham. I denne perioden er det tydelig at Eeva-Lisa ikke er en vanlig katt, i og med at fortelleren har samtaler med henne hvor hun svarer. I fortellingen er hun altså Eeva-Lisa, i skikkelse av en katt.

I sexton dagar levde och talade vi tillsammans. Det var som det skulle vara. Precis som jag alltid föreställt mig hur kärleken var. Vi skulle sitta och genmäla till varandra, och ibland skulle jag stryka över tulpantyget med hanna, och då skulle hon småle mot mig. (s.239)

Det er tydelig at fortelleren her gir etter for en ting han har prøvd å holde skjult i løpet av fortellingen, nemlig hans egen kjærlighet til Eeva-Lisa. Dette gir mening i tolkningen av katten, og nå da også Eeva-Lisa, som troen. Troen er i kristendommen, som Kierkegaard påpeker, direkte knyttet til kjærligheten. Ifølge Nygren er kjærligheten et fundamentalt motiv i kristendommen, Gud er kjærlighet, slik at troen på Gud er troen på kjærlighet. Når Eeva-Lisa dukker opp i sin «guddommelige skikkelse», som en katt, blir hun dermed også et symbol for troen på kjærligheten.

Den siste natten med Eeva-Lisa og fortelleren i grotten har stor betydning for fortelleren. Hele scenen som utspiller seg, underbygger et forhold mellom katten og fortelleren som ligner et forhold mellom to elskere heller enn et barn og dets katt.

Jag har varit borta, viskade hon medan hon låg med nosen uppe i mitt armveck och hade tulpantyget runt om sig som vi alltid hade det, men har återvänt. Sedan ska jag lämna dig igjen. Och du måste vara tyst nu, i några år, och tänka efter. (s.239-240)

Hun ligger i armkroken hans og hvisker i øret på fortelleren, som en elsker. Hun forklarer at hun har vært borte og har returnert, men snart må forsvinne igjen. Det er en scene som utspiller seg på to nivåer. På det ene nivået kan det tolkes som en lignelse om to elskere som må forlate hverandre, altså en kjærlighetshistorie. Samtidig kan det tolkes som en religiøs opplevelse, der katten ligner Jesus i at den har dødt, stått opp fra de døde og etter seksten dager forsvinner til himmelen. Disse to nivåene underbygger ideen om kjærlighet og tro som nært tilknyttet. Til slutt vender fortelleren tilbake til Kierkegaard.

Det skulle ta mange år innan jag förstod vad hon hade svarat. Så är det med dem som återuppstått. Det tar tid innan man förstår vad de säger, och varför de återvänt. Så hon berättade som det var. Och jag förstod ingenting. [...] Och hur jag än söker i kaptein Nemos bibliotek kan jag aldrig, aldrig finna det som utsäger vad den återuppståndna Eeva-Lisa den natten förtalte mig. Det kan inte nedskrivas, har jag förstått. Man kan bara lägga i hop. (s.240)

Fortelleren forstår ikke hva Eeva-Lisa forteller ham. Han utdyper heller ikke mer enn at det er et budskap knyttet til hvorfor hun har gjenoppstått. Eeva-Lisa forteller det som det er, og han forstår ingenting. Uansett hvor mye han har lett i kaptein Nemos bibliotek, klarer han ikke å finne det som er sagt, fordi det ikke kan nedskrives. Med andre ord, det kan ikke forklares. Som Kierkegaard formaler kan man ikke forklare kjærligheten, bare dens gjerninger (Kierkegaard, 1847, s.9). For fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek* blir det: man kan ikke nedskrive budskapet, bare legge det sammen. Ut fra dette tolker jeg budskapet som kjærligheten.

Eeva-Lisa, i skikkelse av katten, forsvinner til slutt inn i skogen, på samme måte som Jesus returnerer til himmelen etter gjenoppstandelsen. Dette skjer samme dagen som fortelleren blir oppdaget i grotten og hentes ut.

Eeva-Lisa hade smitit ut när de kom in genom grottans öppning. De försökte inte ta fast henne, och jag sade intet. Hon försvann in i skogen, hon hade återvänt som hon lovat, men nu försvann hon inn i min barndoms skog. (s.241)

Eeva-Lisa smyger seg ut av grotten og forsvinner inn i skogen, men ikke en hvilken som helst skog. Skogen er fortellerens «barndoms skog». Det tolker jeg som representativt for fortellerens tro, nemlig barnetroen. Lignelsen knyttes til Jesus og hans retur til himmelen. Himmelen i denne forstand er fortellerens forestilling, eller fiktive utgave av skogen. Det underbygger det å *tro på fiksjonen*. På mange måter blir troen i Enquists verker å kunne tolkes som troen på fiksjonens *sannhetspotensiale*. Hele historien om Eeva-Lisa kan tolkes som en lignelse for det som hendte med katten, eller omvendt. Eeva-Lisa er fra begynnelsen av koblet til katten.

Hon hade bleka kinder, vackra lite sneda mörka ögon, ansikte som en katt och böljande svart hår som hon hade uppsatt där bak i en svans. (s.125)

Eeva-Lisa har et ansikt som en katt, og håret beskrives som å være satt opp i en hale. Hun minner fortelleren om en sort katt, med andre ord. Det kan tolkes som et frempek mot hva som skal hende, men jeg mener det ikke forklarer alle likhetene mellom henne og katten. Hun forvises også, som katten, etter at hun overskrider Josefinas moral. Katten gjorde fra seg på ovnen, Eeva-Lisa ble gravid. Graviditeten kan også knyttes til katten, særlig til Kim i *Liknelseboken*, som ble kastret. Eeva-Lisa kastes dermed ut av huset, akkurat som katten. Spørsmålet er kanskje heller om hun var katten hele tiden, ikke om hun ble en katt mot slutten.

Katten er slik jeg tolker det en representant for troen. Katten representerer troen på det absurde, slik Kierkegaard beskriver troen. Dette gjør Siklund og fortelleren til troens riddere.

Katten sitter på golvet, en och en halv meter från mig, betraktar mig. Går jag in i nästa rum följer den efter, sätter sig på samma avstånd. Försöker jag klappa den går den

undan. Den kan inte leva utan mig, den kan inte låta sig beröras. Enklare än så är det inte. Vem har sagt att det ska vara enkelt. (*Nedstörtad Ängel*, s.22-23)

Dette kan tolkes som en lignelse på menneskets forhold til Gud. Gud, som katten, betrakter oss og følger oss hvor enn vi går, men vi når ikke Gud. Fortelleren påstår at Gud ikke kan leve uten menneskene. Gud kan ikke eksistere uten den troende. Denne lignelsen underbygges med kattens gjenoppstandelse, som blir en allegori for Jesus. Dette viser fortelleren i *Liknelseboken*.

Men Siklundspojken på dårhuset var værre. Katten som dog, og återuppstod igjen, och så dog och upptogs han, och *undret var möjligt*. Han hade när han skrev faktisk enträget trott att undret var möjligt! Också för honom! (s.135)

Siklunds tro inspirerer fortelleren til også å tro på underet. Underet blir eksemplet på det absurde, det som er så fjernt at det blir et mirakel, det som skulle vært umulig. Siklund og katten representerer Jesu død og oppstandelse for så å forsvinne opp til himmelen. For fortelleren i *Liknelseboken* blir katten representativ for troen i form av mer enn bare det religiøse.

Och Insikten, som var kattens hemlighet. (s.135)

Innsikten er på mange måter det som sidestilles troen i disse tre romanene. Det å se seg selv blir det som skjer i ens innerste, hvor man observerer en kosmisk sannhet. Om man ser dette sammen med Kierkegaards filosofi, vil det si at innsikten lar deg observere kjærligheten. Ettersom kjærligheten er det som befinner seg i menneskets innerste.

Fuglen er et annet dyr som går igjen i Enquists litteratur. I *Nedstörtad Ängel* er det en albatross. Jeanette Sky viser til Enquists selvbiografi *Ett annat liv*, hvor han skriver om Mia Hallesbys gjengivelse av evigheten. Historien Enquist gjengir er «Hvor lang er evigheten» fra Hallesbys bok *300 fortellinger til bruk i arbeid blant barn og unge* (1946). Enquists gjengivelse av dette går slik:

Hon hade fastlagit att evigheten, *det ordet som utmätte straffets längd*, var som liknelsen med berget i havet och fågel. Detta berg var en mil långt, en mil brett, en mil högt. Vart tusende år kom en fågel till detta berg och vässade sin näbb mot berget.

När hela berget på detta sätt var bortnött *hade endast en sekund av evigheten förflutit.*
(Sky, 2015, s.105)

Enquists tolkning av lignelsen er at evigheten er det ordet som bestemmer lengden på straffen. Sky bruker dette eksemplet for å vise hvordan Enquist ved bruk av dette eksemplet knytter Mia Hallesby til teologen og ektemannen Ole Hallesby, og gjennom den koblingen underbygger en del av bildet om faren/Gud som den straffende faren. Det er derimot også et innblikk i en del av intertekstualiteten i Enquists litteratur, hvor det gir mening til det tilbakevendende bildet med fuglen. I *Kaptein Nemos bibliotek* gjenfinnes denne lignelsen. Den har også gjort et sterkt inntrykk på fortelleren.

Vissa nätter kunde jag inte sova, eftersom denna ofantliga evighet fyllde mig med en sådan skräck. (s.22-23)

Fortelleren har tydeligvis hatt en lignende reaksjon som forfatteren Per Olov Enquist på denne historien, der denne illustrasjonen om evigheten har fylt ham med så mye skrekk at han ikke fikk sove.

I *Nedstörtad Ängel* er albatrossen et returnerende motiv. Den første gangen den nevnes er det i sammenheng med fortellerens drøm, og da spesifikt «den gamla drömmen».

Albatrossen högt där uppe var det sista han såg, om det var en albatross: Han trodde den var en spindel som långsamt kröp över hans ansikte. (s.11)

Albatrossen svever over ham i drømmen, eller lignes med en edderkopp som kryper over ansiktet. Gjennom Enquists tolkning av Hallesbys tekst, tolker jeg albatrossen til å representere den evige straffen. Med andre ord er den en påminnelse om at han er forlagt. Albatrossen blir et uttrykk for helvete. Dette er definert som en tilbakevendende drøm, «den gamle drömmen» og kan tolkes som en form for traume.

Albatrossen kommer også til syne ved introduksjonen av Pasqual Pinon.

Albatrossen cirklade högt där uppe, runt runt, som om den högt där uppe på tusen meters höjd hade velat markera platsen, som ett tecken. (s.12)

Albatrossen sirkler over graven hvor Pasqual Pinon befinner seg, som om den forfølger ham. Tusen meters høyde er antakeligvis en referanse til Mia Hallesbys fortelling, hvor tallet tusen går igjen. Det at den sirkler over Pasquals skjulested, tolker jeg som en markør for at Pasqual Pinon også skal tolkes som en synder, ergo en av dem som skal straffes.

Dette motivet skal ikke nødvendigvis tolkes som at de er *faktiske* syndere som fortjener straff. Poenget er heller at karakterene selv føler seg som syndere, i tillegg til at de sees som syndere, monstre og barn av djevelen av resten av samfunnet. Det virker også å være denne sannheten fortelleren kommer til i *Nedstörtad Ängel*.

Himlen var, som i den gamla drömmen, mycket mörk, och jag visste att långt där ute fanns ett berg, en mil långt, en mil brett, och en mil högt. Och vart tusende år kom en fågel flygande och vässade sin näbb mot berget. Och när berget var bortnött hade en sekund av evigheten gått. Förr drömde jag mig alltid ensam i den. [...] Jag satt och höll Pinons hand i min och Maria sjöng ljudlöst och stilla, och jag tror nästan att jag var lycklig. (s.125-126)

Drömmen er altså i direkte referanse til Hallesbys historie. Den gjenforteller historien om fuglen som flyr til berget. Forskjellen er tolkningen fortelleren har av drømmen. Før følte han seg alltid ensom i drømmen, men nå er han der med andre fordømte sjeler. Maria og Pinon har vist han at agape når fram til de fordømte. Den evige kjærligheten er som pojken skriver et sted hvor «Bara de skyldiga förtjänar att frikännas» (s.118). Med andre ord, det er bare synderne som kan tilgis. I fortellerens definisjon av agape er det dette det refereres til, det å ikke måtte gjøre seg fortjent til tilgivelsen.

I *Kaptein Nemos bibliotek* fortelles det også om albatrossen på en litt annen måte.

Bland vissa albatrossarter, fåglar större och mäktigare än Eeva-Lisa och jag, existerar något som kallas «Kainsyndromet». Fågeln kläcker två, ibland upp till tre, ägg. Fågeln ruvar äggen efterhand som de läggs. På detta sätt kläcks äggen med några dagars mellanrum. Den äldre albatrossungen hackar så ihjäl den yngre. Ingen vet varför. (s.63)

Her fortelles det om en albatrossart som fødes med «Kainsyndromet». Det er i referanse til historien i Bibelen om Kain og Abel, der Kain er den første morderen, som dreper broren sin

Abel. Dermed er det også en tydelig kobling til religionen. Den eldste albatrossungen hakker i hjel den yngre. Her rekontekstualiseres albatrossen fra *Nedstörtad Ängel*. Den er her ikke et bilde på evigheten, som fuglen som flyr til berget, men representativ for historien om Johannes og protagonisten.

Jag är en konstig och ovanlig unge i så fall. Mig hackade han ihjäl sex år efter det att jag fötts, och trots att vi kläckts samtidigt. Inte underligt att jag då tog livet av min mördare. (ibid)

Fortelleren tolker historien om albatrossen og Kainsyndromet som en lignelse for det han mener at Johannes gjorde mot ham. Han tolker det som at det er Johannes som er skyldig i ombytningen, for det var den hendelsen som skjedde når fortelleren var seks år gammel. Han anser Johannes som den skyldige, selv om Johannes også var et seksårig barn på denne tiden. Lignelsen underbygger likevel at fortelleren anser seg selv som et offer. Han betrakter seg selv som død, som om Johannes har drept ham. Det er igjen underbyggende for at han har en felles identitet med Pojken, som også anså seg for å være død. Begge karakterene anser seg selv som utvalgte til å dø, de er fordømte.

4.7 De fordømte

De *fordømte* er et sentralt motiv i de tre romanene. De opptrer i forskjellige former, om det er gjennom handling, utseende eller selvbilde.

I *Nedstörtad Ängel* går fortelleren langt i å definere alle karakterene han selv interagerer med som monstre. Samtidig blir fortelleren (jeg-protagonisten) også definert som et monster. Han sammenligner seg med disse karakterene. Men viktigst av alt så defineres han slik gjennom at han er forfatter. Som Kierkegaard påpeker er den *dikteriske kjærligheten* feil, og på mange måter blasfemisk. I *Nedstörtad Ängel* så vel som i *Liknelseboken* og *Kaptein Nemos bibliotek* brenner protagonistenes mor diktene faren skrev, i etterkant av farens død.

När han kom hem från skogen på kvällarna hade han skrivit vers i ett notesblock, när han dog brändes det, för vers var synd. Det stämde, så långt. (Enquist, 1985, s. 36-37)

Dette tolkes av protagonisten som et definitivt bevis på at det å skrive er en synd. Det å være kunstner er en synd. Dermed blir han også en synder, en fallen engel. Denne lignelsen drar han også lenger, ved å skape en lignelse om forfatteren selv som et monster.

[D]et var impresarion John Shideler som skrivit denna biografi, «A Monsters Life». (s.57)

Denne biografien, «A Monsters Life», er ikke en virkelig biografi, det vil si utenfor Enquists univers. Men ifølge fortelleren i *Nedstörtad Ängel* ble biografien publisert i 1934, som er Per Olov Enquists fødselsår. John Shideler er heller ikke en ekte person, men *Ross* Shideler var en kollega og venn av Per Olov Enquist når de jobbet sammen ved UCLA på 1970-tallet. I 1984 publiserte Ross Shideler boken *Per Olov Enquist: A critical study*. Det er en dyptgående studie av P.O Enquists forfatterskap fram til 1984. Jeg tolker dermed den fiktive biografien «A Monsters Life» som representativ for at et monster fødes i 1934, altså forfatteren, Per Olov Enquist. Ross Shideler's analyse av Enquists forfatterskap er en analyse av akkurat det som definerer han som syndig, litteraturen. Forfatteren Enquist er et monster, akkurat som fortelleren i *Nedstörtad Ängel*. Det er derimot ikke et eksempel på at jeg mener det er en felles identitet mellom forteller og forfatter.

Denne måten å se det monstrøse i mennesker på blir en kommentar til Kierkegaards tanke om annerledesheten. Det monstrøse kan tolkes som en ekstrem metafor for de som er annerledes. De som er unormale eller misforstått i samfunnet. I Kierkegaards forståelse av agape er kjærligheten uendelig og når alt og alle likt uten å gjøre forskjell. Eros derimot, forhøyer annerledesheten og forguder den. Det er nettopp annerledesheten som gir verdi til den typen kjærlighet. Det kan dermed tolkes et religiøst fundament inn i flere av kjærlighetsforholdene i disse verkene, som i tilfellet med Pasqual Pinon og Maria.

Protagonisten i *Liknelseboken* kan definitivt tolkes som en synder, eller rettere sagt, tolker seg selv som en synder. I romanen kommer det frem at fortelleren har vært alkoholisert.

Fortelleren definerer de alkoholiserte som de utenforstående synderne.

Detta att någon blev författare, eller tokut och intagen, eller spritade, eller i evighet kokades i olja efter att ha förnekat Frälsaren, det kunde ju betraktas som det normala, ur biblisk synspunkt, om man såg det så, vilket många gjorde. (s.48)

Det å være alkoholisert er sidestilt med det å være forfatter, sinnssyk eller å fornekte Jesus. Uttrykket «spritade» er et nøkkelbegrep i denne passasjen fordi det viser til hvem det er som egentlig definerer synden.

Alltsedan den 8 februari 1990, när han för sista gången *hade spritat*, det var det ord som Modern alltid frampressat som varningsrop (s.45)

For fortelleren er det ikke kristendommens normer som dømmer ham her, det er moren. Som fortelleren selv påpeker, er «spritade» morens uttrykk. Det er hennes begrep han bruker for å definere den syndende alkoholikeren. Videre kommer det også frem at alkoholen representerer synden når den knyttes til litteraturen.

[...] när han alltså vaknat upp på dårhuset Kongsdal och på nätterna börjat skriva om välgöraren i vulkanens mitt, Nemo – alltsedan dess hade han betraktat varje dag han levde som en bonus. (s.45)

Det fortelleren her beskriver er skapelsen av *Kaptein Nemos bibliotek*. Alkoholismen knyttes til den litterære skaperkraften hos fortelleren, som for å understreke syndens karakter i fortelleren.

Det helhetlige motivet om de utstøtte, synderne og monstrene er et grunnleggende motiv om utenforskap. Det viser en gruppe einstøinger som er utilpass i omgivelsene sine. Til gjengjeld virker også omgivelsene å være utilpass med dem. Den underliggende tematikken som disse lignelsene viser til er ikke selve frykten for å være annerledes, det er frykten for å avsløres som annerledes. Disse karakterene er alle skjulte, de gjemmer seg, og derfor må de først avdekkes. Det er først når de ser seg selv, enten som monstre eller som mennesker, at de kan forhøyes eller nedrives.

Et gjennomgående motiv i Enquists litteratur er treenigheten bøddel, forræder og offer. Dette er tre forskjellige karaktertyper som opptrer i de tre romanene. Det kan anses som de tre forskjellige utgavene av de *fordømte*. Karakterene kan fint opptre i et verk som mer enn bare en av disse karaktertypene, men de kan kjennetegnes som disse ulike kategoriene til enhver tid. Gjennom lignelsene kan man se treenigheten slik: bøddelen dømmer/straffer/dreper, forræderen forråder/svikter og offeret ofres/blir et offer i overført betydning. Johannes

forklarer dette i *Kaptein Nemos bibliotek* «Det finns bara tre slags människor: bödlarna, offren och förrädarna.» (s.13).

Pojkens mord på de to jentene i *Nedstörtad Ängel* gjør ham til en bøddel i den situasjonen. Det er kun det andre mordet som beskrives i romanen, og det mordet kan gjennom beskrivelsene av det virke religiøst. Mordet beskrives først som uten motiv, i den forstand at det var totalt uforståelig.

De lekte tillsammans som två barn, pojken hade kommit för tidigt och i lägenheten fanns bara flickan och de började lägga pussel och de hade lagt pussel i ungefär en halvtimme, det var Sverigepusslet, det stora, och efter en halvtimme hade han plötsligt strypt henne. Han hade strypt henne. Det är sant. Han hade strypt henne. (s.48)

I denne gjenfortellingen av mordet er det som om det fortsatt er overraskende for fortelleren. Derfor må han si det hele tre ganger, «Han hade strypt henne». Det er fortsatt totalt uforståelig for alle involverte. Gutten har i etterkant av mordet stappet jenta i sovesofaen og begynt å spille av «Sailing» av Rod Stewart på platespilleren. Gjennom denne intertekstualiteten kan man tolke handlingen på flere ulike måter. Om man tolker teksten fra sangen til å representere et tankesett hos pojken kan man komme frem til et motiv.

Can you hear me? Can you hear me?
Through the dark night, far away
I am dying, forever crying
To be with you, who can say (Stewart, 1975)

En måte å tolke sangen på kan være som et rop om hjelp fra Gud. Et ønske om religiøs nærhet. Det forsterkes med at denne «you»-karakteren i sangen senere defineres som Gud «Oh, Lord, to be near you, to be free» (Stewart, 1975). Det er en bønn om å få være nærmere Gud. Dermed kan mordet på jenta tolkes som et offer til Gud. Handlingen, altså mordet, knyttes til teksten, som et nødrop til Gud. I denne tolkningen blir det også intertekstuellet med Kierkegaard. Da kan nemlig pojken være et eksempel på hva som hadde hendt om Abraham ikke hadde fått en geit på Moria berg, men hadde måttet fullføre handlingen med å ofre sin sønn. Pojken har også en form for farsrelasjon til jenta, på grunn av forholdet til K's

(tidligere) hustru. Handlingene til pojken blir totalt uforståelig for allmenheten, fordi de aldri kan forklares. De underbygger tolkningen om pojken som en troens ridder.

Johannes blir forræderen som avslører at Eeva-Lisa er gravid overfor Josefina. Derfor blir han synderen. I en av Johannes' notater fra biblioteket kommer det fram at det er kaptein Nemo som har bedt han om å forråde Eeva-Lisa.

När jag sagt vad jag önskat sade han till mig: - Johannes, det är inte hennes lidande, utan ditt. Du måste förråda henne. (s.160)

Johannes er som Abraham bedt om å forråde. Abraham ble bedt om å forråde sin sønn og sin egen moral. Johannes er bedt om å forråde sin søster og sin egen moral. Han er jo «i varje fall ingen Judasuschling» (s.161). Kaptein Nemo overtaler Johannes til å forråde Eeva-Lisa i kraft av troen, men dette er ikke et eksempel på at han gir etter for den uendelige resignasjonen. Johannes gir etter for den uendelige resignasjonen først i etterkant av handlingen. Johannes utfører troshandlingen som han er bedt om, men det er ingen frelse i handlingen. Han får ikke Eeva-Lisa tilbake. Og før han muligens kunne fått henne tilbake er han selv borte.

Protagonisten og Johannes må finne Franklinøya (*Den hemmelighetsfulle øya*) for der å finne den dødfødte gutten. Dermed lager de en flåte og reiser i skjul, for at de voksne ikke skal stoppe dem fra å dra. Johannes ramler av flåten når de er på vei til Franklinøya, og protagonisten hjelper han ikke opp.

Så knyckte jag till med hagastören, det var smetut på stockarna, han hade inga skor, han rörde till med armarna, och så föll han. [...] Jag såg hans ansikte i vattnet, just innan han försvann under flotten, och jag minns tydligt hur jag räckte ut handen mot min bästa vän Johannes, som för att rädda honom ur den yttersta nöd, just i det ögonblick han rycktes ner i vattenvirveln, lika stor som den när syndafloden sög ner de nästan avklädda kvinnorna i det jättelika vattuhålet. (s.211)

I denne gjengivelsen av hendelsene drukner Johannes. Han trekkes ned i en vannvirvel, og koblingen fortelleren trekker til syndefloden underbygger at det hele kan virke som om protagonisten gjorde det med vilje. Dermed blir protagonisten en slags bøddel, på samme måte som pojken i *Nedstörtad Ängel*.

Johannes klarer derimot å komme seg opp på flåten igjen selv, uten at det blir i noen større grad forklart av fortelleren. Dette er derimot et uttrykk for at Johannes kanskje ikke er en ekte person.

Johannes återuppstod ju aldrig. Det är ju så, att om någon inte funnits, då kan han inte dö, och då kan han heller inte återuppstå. Han var min bästa vän. Det var så jag hade velat vara, fast det var han som blev förrädaren. (s.248)

Johannes er oppdiktet, ifølge fortelleren. Johannes kan dermed tolkes som et slags ideal for alt det protagonisten ønsket å være. Dette er også en tematikk som tas opp på reisen til Franklinøya, og en av de innledende årsakene til at protagonisten kvitter seg med Johannes. Protagonisten begynner å se seg selv i lyset av den personen han ønsker å være. Johannes er i denne fremstillingen alt det protagonisten ser opp til.

Förr skulle han alltid bestämma, det var han som var snabb och behändig och allmänt omtyct. Men nu. Det var som om tvärtom. Han var mer och mer som jag. Det var som om han börjat växa i hop med mig. Det var hemskt, när man tänker på det. (s.204-205)

Protagonisten ser at Johannes og han har begynt å «vokse sammen». Johannes er blitt mer som protagonisten, som var den som fulgte etter. Protagonisten er blitt mer som Johannes, som var den som tok styringen. Johannes kan anses som den utgaven av protagonisten som protagonisten selv antok at alle rundt han ville at han skulle være. Med andre ord er Johannes representativ for den store diskursens mål. Han er den versjonen av protagonisten som protagonisten selv tror at det helhetlige samfunnet rundt ham foretrekker. Det er også derfor Johannes blir forræder. Fordi han representerer den kristne monologiserte stemmen.

Når protagonisten «dreper» Johannes knyttes dette intertekstuellet til pojkens mord av jenta i *Nedstörtad Ängel*. Dette underbygges gjennom pojkens låtvalg etter han drepte jenta, «Sailing». Protagonisten og Johannes seiler til Franklinøya, et fiktivt sted, hvor Johannes stikker av. På mange måter sender protagonisten dermed Johannes hjem. På samme måte som det kan tolkes som at pojken sender jenta hjem. Sangen «Sailing» formidles gjennom handling, de seiler ikke bare, de seiler til et fiktivt sted. Med andre ord seiler de «til troen», på samme måte som man kan tolke at det bes om i sangen.

Protagonisten kvitter seg ikke med Johannes for godt. Fortelleren er tross alt i ubåten Nautilus når han erindrer hele denne historien. Han er her med den døende Johannes, som nå er en gammel mann og har fylt opp et bibliotek på Nautilus med ting han har skrevet.

Eeva-Lisa må kunne tolkes som et offer. Hun mister i løpet av historien alt. Først har hun mistet sin egen familie og må flytte inn sammen med Josefina og Johannes. Deretter blir hun hele tiden fordømt av Josefina. Dette kommer til uttrykk tidlig i deres forhold når Eeva-Lisa anklages for å ha stjålet en femøring. Når hun så blir gravid skal hun kastes ut, men hun føder et dødfødt barn før hun så selv dør.

Josefina har, som Eeva-Lisa, født et dødfødt barn, i tillegg døde mannen hennes tidlig i etterkant av protagonistens/Johannes' fødsel. Hun har med andre ord vært et offer på flere måter. Jeg tolker Josefina mest som et offer for den store diskursen. Hun og Eeva-Lisa har på mange måter de samme problemene, forskjellen er at Josefina til enhver tid prøver å innynde seg og etterstrebe den monologiserte diskursen rundt henne. Hun er manisk opptatt av å være *normal*. Dette kommer til uttrykk gjennom brenningen av diktene og utbyttingen av barna.

Likheten mellom Josefina og Eeva-Lisa er underbygget gjennom scenen som er nevnt tidligere, om hvordan de kommer tilbake til det grønne huset i etterkant av et tap, satt av bussen av sjåføren Marklin. Denne scenen kobler også Maria sammen med dem.

Så egendomligt: ännu ingen gryning. Sjön svart. Dimman som förut. Jag räknar sekunderna, nästan andlöst; så måste det ha varit. Första gången ensam.

I åtta minuter var hon ensam. (s.15)

Dette beskriver Maria i etterkant av Pasqual Pinons død. Maria levde i åtte minutter etter hans død. Som Josefina mister hun også sin partner, Pasqual. Som Eeva-Lisa lever hun en kort tid etter det dødfødte barnet. I åtte minutter var hun ensom, som Eeva-Lisa. Det som knytter disse karakterene sammen, er ensomheten i etterkant av tapet. Akkurat som Sara, i historien om Tobias og Sara, før hun frelses, når hun ber til Gud om døden fordi hun har mistet alle hun har elsket (Tob,3,11).

Alfild fremstilles også som et offer. Hun, som Josefina, mister barnet sitt. I motsetning til Josefina tror ikke hun at Høyesterett har kommet til rett beslutning. Alfild tror ikke at protagonisten er hennes sønn, det vil si at hun ikke tror Johannes og protagonisten ble

ombyttet på sykehuset. Dermed er hun nesten like mye et offer av ombyttet som Johannes og protagonisten. Dette kan også sies å gjelde Josefina, men hun er i større grad enn de andre partene involvert i å bytte barna tilbake. Alfild har, igjen som Josefina, også mistet et barn i fødselen.

Det er påfallende å bemerke seg at alle som her er utpekt som ofre er kvinner. En del av denne tolkningen kan knyttes til Sara fra Tobits bok. Som Kierkegaard påpeker er det hun som er heltinnen. Hun er på alle måter fortsatt offeret, men det er gjennom hennes oppofrende karakter, at hun er ydmyk nok til å ta imot hjelp. Det er her Josefina i stor grad kommer til kort. Hun er med andre ord ikke noe ideal for Kierkegaard, fordi hun ikke er ydmyk. Hun vil ikke at noen skal forbarme seg over henne. Hun er dermed for stolt. Eeva-Lisa ber derimot om hjelp hos fortelleren, når hun skal føde. Alfild tar også imot hjelp, når hun har hatt sin andre blodpropp. Maria er totalt avhengig av Pasqual Pinon, hun kan ikke gjøre noe uten hans hjelp, men de blir lykkelige sammen. De elsker hverandre. Det kan med andre ord tolkes som at den oppofrende kvinnerollen i disse romanene er heltinne-rollen. De er kvinner som på tross av sin offerstatus tør å elske. Enhver som hjelper dem gjør ikke noe mer enn det som er forventet, men den som elsker, tilgir og ber om hjelp i ytterste nød, det er den personen som gjør en heldåd. Det er den handlingen som krever mot.

Det er derimot litt misvisende å betegne *alle* kvinnene i de tre romanene som ofre, siden det er kvinner i Enquists romaner som ikke er beskrevet i offerrollen. Det tydeligste eksemplet er å finne i *Liknelseboken* i form av fortellerens ekskjæreste, Lisbeth. Det samme kan også sies om kvinnen på det kvistfrie gulvet, som ikke navngis. Disse to kvinnene er for fortelleren nærmere bødler enn ofre. I sine møter med fortelleren er det nemlig *de* som besitter makten. I begge situasjonene knyttes dette til det seksuelle planet. Kvinnen på det kvistfrie gulvet er den som innleder den seksuelle akten med fortelleren under dekke av å lære ham om sin egen kropp. Forholdet til Lisbeth virker også å bero i det seksuelle.

Hon hade alltid krävt att han skulle se henne i ögonen när hon fick orgasm, för att förhöja hennes livskänsla. Det var ett krav. Hon var som en flugfångare. (s.159)

Hun stiller krav til fortelleren, et krav om øyekontakt når han får orgasme, for å forhøye hennes livskjenning. Det er hun som er i kontroll. Hun kontrollerer fortelleren til og med i

hans orgasme. Han definerer henne som en fluefanger. En nærliggende tolkning er at han betrakter henne som en edderkopp.

Disse karakterene er ikke bare fremstilt i de rollene som her er nevnt. De er ikke *kun* ofre eller bøddler, og Johannes er ikke *bare* en forræder. Kaptein Nemo forklarer dette når han utpeker Johannes til å bli en forræder.

Hur kunde han säga detta, jag ville ej bli dömd till förräderiet. Dock, sade han då med sitt sorgsna och sällsamt eljest leende, är du ej endast förrädare, utan därjemte bödel och offer. Är jag då allting, flännade jag. Ja, svarade han då, som alla andra människor är du allting. (s.161)

Johannes er ikke bare dømt til å være forræder. Han er også dømt til å være bøddel og offer. Akkurat som alle andre mennesker, så er han både bøddel, forræder og offer. I dette ligger et preg av det å se hele mennesket, som mer enn bare synden. Pojken har drept, men han har fått tilgivelse. Johannes har forrådet, men har blitt tilgitt. Eeva-Lisa har blitt ofret, men hun har gjenoppstått.

Troen i kraften av det absurde endres til troen på det absurde. Som eksemplifisert i troen på kaptein Nemo, i troen på satan og i pojkens tro. Pojken blir et interessant eksempel på troens ridder. Som Kierkegaard skriver:

Når et menneske tar fatt på den tragiske helts i en viss forstand tunge vei, da skal mange kunne råde ham; den som går troens trange vei, ham kan ingen råde, ingen forstå. (Kierkegaard, 1843, s.71)

Troens ridder tror i kraft av det absurde. Siklund tror på det absurde. Han tror at katten er Gud, at katten skal gjenoppstå (som Eeva-Lisa i *Kaptein Nemos bibliotek*). Fortelleren i *Liknelseboken* understreker dette.

Når han tänkte på Pojken var det ibland som på en som var *utvald*. (s.168)

Siklund kan altså anses som en utvalgt. Denne tolkningen gjør fortelleren basert på eksperimentet de gjorde på mentalhospitalet der han var innlagt. Samtidig anser fortelleren seg selv som utvalgt.

[...] men det år när han avslutat folkskolan, år 1947 hade genom ingripande av en högre makt en Högre Folkskola i Bureå inrättats, där de tjugoåtta mest begåvade barnen från socknen skulle tilldelas ytterliga fyra år i vidareutbildning, och där kunna avlägga realexamen. Den grå mössan. Han hade blivit utvald. (s.169)

Gutten var utvalgt av *framtidgruppen* på universitetet, og fortelleren var blitt utvalgt av Högre Folkskola i Bureå. Den siste av dem defineres som en «högre makt», som lett kan tolkes som en metafor for å være utvalgt av Gud. Å være utvalgt som Abraham. Det å være utvalgt til hele tiden å testes.

Protagonisten i *Kaptein Nemos bibliotek* blir eksempelet på «troens ridder», ridderen som har møtt den uendelige resignasjonen, men likevel tror. Protagonisten tror slik Kierkegaard mener man skal tro, i kraften av det absurde.. I etterkant av at Eeva-Lisa dør reiser Johannes og protagonisten til Franklinøya, hvor de skal finne den dødfødte gutten. Først dog, kommanderes fortelleren til å bygge en båt.

Jag hade ingen båt. Men kapten Nemo hade gett mig vägledning och kraft. Jag skulle bygga en båt. Det fick bli en flotte. (s.200)

Protagonisten kommanderes til å bygge en båt, som Bibelens Noa. Han blir utvalgt av sin guddom til å utføre oppdrag. Han bygger en flåte, siden han antakeligvis ikke hadde klart å bygge en hel båt. Deretter tar han og Johannes fatt på sitt misjonsarbeid, hvor Johannes gir etter for den uendelige resignasjonen og dør. Etter at protagonisten har funnet den dødfødte gutten, får han beskjed av kaptein Nemo om å ta den med seg til de døde kattenes grotte, et sted som Johannes og protagonisten hadde funnet sommeren før de ble ombyttet. Der skal han legge den dødfødte gutten og vente på Eeva-Lisas oppstandelse. Det er derfor han venter i de døde kattenes hule, på at Eeva-Lisa skal gjenoppstå. Det er også derfor hun gjenoppstår, siden protagonisten, som Abraham, trodde absolutt i kraften av det absurde. Protagonisten fikk Eeva-Lisa tilbake som Abraham fikk Isak.

I *Nedstörtad Ängel* er det pojken som anser seg selv som utvalgt. Det er flere eksempler på pojken som et «trosideal» for Kierkegaard:

Han hade bara sagt en enda mening: «Är det inte orättvist att det skulle bli jag.» K mindes inte riktigt exakt, förresten. Pojken kan ha sagt: «Är det inte orättvist att det

just måste bli jag som skulle bli utsedd?»). Som om någon tvingat honom att mörda två små barn. Det är möjligt att han var svårare sjuk än han verkade. (s.115)

Pojken påpeker at det er urettferdig at det var akkurat han som skulle ha blitt utsendt. Denne ideen om at pojken anser seg selv for å ha blitt utsendt, slik K har gjengitt det, har likheter med hvordan Abraham var utsendt. Det underbygger igjen ideen om pojken som en troens ridder, men idet han sier dette blir han i så fall en tragisk helt. Det er kanskje derfor K sliter med gjengivelsen. Det er selvfølgelig et tolkningsspørsmål om pojken angrer her, men det virker slik. Det kan tolkes som at pojken angrer fordi han påpeker at det er *urettferdig*. For Kierkegaard ville rettferdighet være et moralspørsmål, ikke et trosspørsmål. Min tolkning av denne hendelsen er at pojken kjenner på et gudommelig imperativ, altså som Abraham har han fått et kall hos Gud om å ofre jentene. Det er ikke et moralsk valg, men et trosspørsmål. Pojken velger ikke å gjøre det han tror er etisk rett, han velger å *tro* at det faktisk er befalt ham av Gud. For hvis det finnes en Gud, så er Guds befaling etikk og moral. Da er det ikke allmennheten som styrer det *rette*, det er Gud.

Det som er felles for disse utvalgte er at de er fordømte. De er på mange måter utvalgt til å være de fordømte. Det er også i den tolkningen at man kan gjenfinne Kierkegaard, siden de fordømmes av det allmenne. De utvalgte er i disse tilfellene ansett som de troende. Så man kan gjøre en kobling til individuell tro. Samtidig er det allmenne også definert av troende, men en mer monologisert religiøs tro, som er det de utvalgte står i opposisjon til. Det er fordi karakterene er i opposisjon at de må skjule seg, noe som kommer til uttrykk i motivet om grotten.

4.8 Grotten/såret

Grotten er et gjentagende motiv i de tre romanene. Første gang det dukker opp er i møte med Pasqual Pinon i *Nedstörtad Ängel*.

Ljuset från gruvlampan slog över ett grottrum, en utvidgning i gruvgången på kanske fyra gånger tre meter. (s.13)

Dette er startstedet for Pinon og Maria. I ett grotterom, en uthuling av gruen. Det kan tolkes som en metafor for at de også er skjult, eller at de gjemmer seg. Det underbygges av veiviserens utsagn når han prøver å vise frem «monsteret».

– Den skäms, sa vägvisaren. Så där gör den alltid, för den skäms och vill inte visa.
(s.14)

Pasqual skammer seg, i alle fall ifølge veiviseren. Han skjuler Maria under et tøyestykke. Det underbygger tolkningen om at han *gjemmer* seg i grotten. At han har søkt tilflukt der. Det er derimot ikke tilfellet. Pinon har ikke valgt å være der frivillig, de er blitt fanget.

– Det är Satans barn, sa vägvisaren. Ingen människa. Vi fångade honom när han föll.
(s.14)

Pinon og Maria ble altså fanget «när han föll». Det kan tolkes som når han falt, altså ble en fallen, det vil si en synder, eller tilhenger av Satan. Det er derimot mer nærliggende å tolke det slik at de jagde han og så falt Pinon under flukten og dermed fikk de fatt i ham. Denne dualiteten er underbyggende for det bildet jeg anser grotten for å være et uttrykk for. Det er de falne, de syndige, de angstfulte, som søker tilflukt i grotten. Grotten er ikke bare et bilde på en grotte i seg selv, men også på såret i siden på menneskesønnen. Dette kommer frem i *Kaptein Nemos bibliotek*.

Människosonen var behändig och allmänt omtyckt och hade ett sår i sin sida, varur kom blod och vatten, och där uschlingarna kunde gömma sig som i en grotta, dold för fienden. (s.8)

Menneskesønnen (Jesus) har et sår i siden. Dette er en referanse til Jesus på korset, der Jesus blir stukket av et spyd som åpner et sår. Slik underbygges koblingen mellom grotter og skjulested til det religiøse. Med andre ord er det der vi kan tolke møtet med Pasqual Pinon i *Nedstörtad Ängel*, å finnes i såret, som han har kravlet inn i for å skjule seg fra fienden.

Pojkens versjon av denne grotten kan tolkes som å være cellen han er fanget i.

När vaktpersonalen kom rusande satt han ensam i sängen och skrek, egendomligt nog med ett lakan virat om huvudet. Som om han skämdes, som en av vakterna uttryckte saken. (s.44)

Denne hendelsen er før pojken dreper Ks datter. Dette er beskrevet som den innledende handlingen til at Ks hustru starter en brevveksling med pojken. Pojken lignes til Pasqual

Pinon i måten han tar lakenet over hodet «som om han skämdes». Det er skammen som også knyttes til hans egen handling. Det er i dette øyeblikket han på mange måter kryper inn i såret.

I *Kaptein Nemos bibliotek* representeres dette gjennom «de døde kattornas grotta». Denne grotten finner Johannes og protagonisten sammen før ombyggingen (s.16). Det er grotten som protagonisten vender tilbake til i påvente av Eeva-Lisas oppstandelse. Når han da kommer tilbake fra Franklinøya, prøver han hele tiden å skjule seg. Han vil ikke at noen skal se ham, så han gjemmer flåten, og skjuler sporene sine slik at ingen finner han før Eeva-Lisa gjenoppstår. Samtidig kan det her tolkes som at han har drept Johannes. At protagonisten er en fordervet, det vil si en synder. I den koblingen er det også representativt at han kryper inn i såret.

Motivet utspiller seg også i en annen form i *Kaptein Nemos bibliotek*. Selve biblioteket det er snakk om, om bord på Nautilus også befinner seg i en grotte. Dette underbygges i det at man går gjennom grotten for å finne Nautilus.

Grottan vidgade sig långsamt. Till sist kunde jag se den i sin helhet. Grottans tak hade ett valv vars höjd var omkring trettio meter. Det var en gigantisk grotta, [...] den höjde sig i en väldig båge över den sjö som täckte grottans golv: som att gå in i det inre av en människa. I människans buk, det var där jag befann mig. Som i mitt eget innersta: jag betraktade den allra enklaste hemligheten i gåtan inifrån, där den alltid befunnit sig, men där man aldrig kunnat vänta sig den. (s.19)

Grotten er stor, som en katedral, og sammenlignes med innsiden av et menneske. Denne sammenligningen underbygger at man her befinner seg inne i såret, hos menneskesønnen. Men her trekker fortelleren lignelsen videre. Nå er det ikke som å være i såret i siden av menneskesønnen, det er som å være i sitt eget innerste, å betrakte seg selv innenifra. Dette aspektet av motivet er også å finne i *Nedstörtad Ängel*, når fortelleren får observere seg selv fra innsiden under en undersøkelse hos legen, et kamera føres ned i halsen hans for å se på magesekken.

Och så, plötsligt, befann vi oss i grottan. Det var en gigantisk grotta, en väldig underjordisk grotta med blåvitt skimrande tak med mjukt insmygande rödvita toner, den höjde sig i en väldig båge över den sjö som täckte grottans golv [...] (s.30)

Grotten er beskrevet på samme måte som i *Kaptein Nemos bibliotek*, som «en vældig underjordisk grotta med blåvitt skimrande tak». Det er dermed tydelig at Nautilus befinner seg *inni* fortelleren. Reisen til Nautilus og dermed alt som eksisterer i Nautilus' bibliotek er en reise innover i fortelleren. I *Nedstörtad Ängel* er dette en del av det å «se seg selv».

Och då, plötsligt, för första gången, och med en kraft så oerhörd att den nästan dödade mig, förstod jag att jag befann mig inne i mig själv. Just nu, i detta ögonblick, såg jag mig själv. Fast inte som vanligt, inte det jag vant mig vid och som kanske var sant, men bara kanske eftersom jag vant mig, nej inte som vanligt. Jag såg. Det här var inte bara en människa, anatomi, utan det var jag själv. (s.31)

Det er som en vekkelse for fortelleren. For første gang *ser* han seg selv. Og det han ser er mer enn bare et menneske. Denne versjonen av motivet er også nærmere den man finner i *Liknelseboken*. Her er motivet direkte knyttet til Kierkegaard og hans ide om det innerste rommet, noe som kommer tydelig fram i kapittel fem, «Liknelsen om det innersta rummet». Som nevnt tidligere er det innerste rommet hos Kierkegaard det stedet i oss selv der kjærligheten eksisterer. I *Liknelseboken* blir det knyttet til det seksuelle, hvor den seksuelle handlingen er nøkkelen til å åpne det innerste rommet hos et annet menneske.

Han hade alltid, senare uppfattat sexualiteten som att öppna den innersta dörren till en annan människa. [...] Han öppnade, hon öppnade, så steg de in i varandra i ett kanske kort möte, det kunde vara fint eller fel, men det var *in till det innersta rummet*. (s.123-124)

I denne lignelsen blir det et poeng at det er slik vi ser inn i hverandres innerste. Man kan tolke videreutviklingen av dette motivet til å være at alle skjuler seg i grotten. Alle har en grotte, et innerste rom i seg selv, hvor vi skjuler oss. Som i såret i siden av menneskesønnen. Det å *se seg selv*, og det å *se andre* blir dermed først mulig gjennom den seksuelle samhandlingen.

Den seksuelle samhandlingen kan sees som nøkkelen til å se hverandre, og blir også et relevant rammeverk for å se på forholdet til K og K's hustru fra *Nedstörtad Ängel*. De har, i etterkant av at datteren deres blir myrdet, startet et nærmest rituellet forhold til sex. Hun har blitt en pasient ved hans sykehus.

Hans hustru är intagen, vill vara intagen, jag är inte säker på att hon behöver vara det.
Man kan säga: hon innesluter sig i sin intagning, och gömmer sig i den. (s.46)

Fortelleren er ikke overbevist om at hun egentlig trenger å være innlagt ved sykehuset, han tolker derimot henne til å være innesluttet i sin egen innleggelse. Det kan altså tolkes som en forlengelse av bildet i grotten, hvor hun gjemmer seg i såret. Her har K og K's hustru gjenopptatt et fysisk forhold, som virker problematisk med tanke på at hun er innlagt ved sykehuset og at han jobber der.

Når hon vill träffa K kommer hon, alltid i sin gröna regnkappa, och står stilla under träden och tittar upp mot hans fönster. Och själv står han där bakom gardinen och efter ett tag, då hon blivit säker på att han sett henne, går hon bort till paviljong 32, till källerrummet, och hon vet att han kommer. (s.46)

Ks hustru stiller seg opp, alltid i den samme grønne regnkåpen, og står under et tre til hun er sikker på at han har sett henne. Det er hennes signal til ham. K står bak gardinen og følger med til han ser at hun har gått til paviljong 32, dit han følger etter henne. Det hele opptrer som hemmelige signaler eller koder. Det utspiller seg nærmest som et ritual. For fortelleren er dette noe han ikke forstår. Det kan kobles tilbake til det K's hustru forteller ham, at han ikke forstår kjærligheten. Det er en del av fortellerens granskning av deres forhold for å forstå kjærligheten. I fortellerens øyne er imidlertid tolkningen av disse handlingene det motsatte av kjærlighet.

Så är det. Hon är sjuk. Han hatar henne. De älskar. (s.47)

Dette kan tolkes på to måter. Den ene tolkningen er at de har seksuelt samvær. Den andre er at de føler kjærlighet for hverandre. Det er i dette tilfellet svært sannsynlig at det er snakk om sex, men tvetydigheten er der, i form av fortellerens uttalte uvitenhet om kjærligheten. Det er også knyttet til Kierkegaards ide om det innerste rommet, hvor flammen som nærer kjærligheten også nærer hatet. Kjærlighet og hat er ofte ansett som to sider av samme sak, og dette kommer til uttrykk hos K.

Dette kan knyttes til det å se seg selv gjennom beskrivelsen av himmelharpen, når de snakker med hverandre på telefonen. Det vil si, når de holder telefonrøret uten å si noe. De ser

hverandre i grotten, og i kraft av den seksuelle samhandlingen frelser de hverandre. Derfor har de tilgang på det hemmelige språket som er himmelharpen.

Samtidig er det også et underbyggende poeng i det at man selv er *skjult*. Fortelleren sliter med å se seg selv fordi han er skjult. Det at han beskriver sitt indre som denne grotten mener jeg viser til at han er skjult i grotten og som en synder har krøpet inn i såret hos frelseren og skjult seg for sine fiender.

Det skjulte tolker jeg som en referanse til Kierkegaard, som forklarer at kjærligheten er skjult i vårt innerste.

Det er et Sted i et Menneskes Inderste; fra dette Sted udgaaer Kjerlighedens Liv, thi «fra Hjertet udgaaer Livet». Men se dette Sted kan du ikke; hvor langt Du end tranger ind, Oprindelsen unddrager sig i Fjernhed og Skjulthed [...] Fra dette Sted udgaaer Kjerligheden, ad mangfoldige Veie; men ad ingen af disse Veie kan Du trænge ind i dens skjulte Tilblivelse (Kierkegaard, 1847, s.14)

Et sted inne i menneskets indre er kilden til kjærligheten. Den er derimot umulig å finne, dette er grunnlaget for Kierkegaards ide om det innerste rommet. Disse reisene inn i grotten kan dermed tolkes som en reise innover i seg selv, hvor fortelleren prøver å finne kjærligheten.

5 Konklusjon

Enquist og Kierkegaard møtes i det eksistensielle spørsmålet om Gud/faren, i spørsmålet om hvilket forhold man har til det gudommelige. For Kierkegaard, som for Enquist, er dette et personlig spørsmål. Andres tolkning, som kirkens, er et problem, en slags hindring, og gir heller uttrykk for en større helhetlig diskurs som dominerer og kuer istedenfor et individuelt, personlig forhold til Gud. Dette uttrykkes hos Enquist gjennom mange av karakterene, men særlig gjennom fortellerkarakteren og hans forhold til sin avdøde far. I tillegg underbygges dette gjennom å skape et personlig forhold til sin guddom som med kaptein Nemo og katten. Dette er fortellerens eget forhold til det gudommelige, som på mange måter motsetter seg kirkelige spørsmål.

Kjærligheten virker å være et punkt der Enquist på mange måter motsetter seg Kierkegaards tanker. Kierkegaard påpeker innledningsvis i *Kjerlighedens Gjerninger* at det ikke er mulig å

forklare kjærligheten (Kierkegaard, 1847, s.9). Denne formuleringen kommer tilbake i flere av Enquists romaner, men han kommer med det samme svaret hver gang. «Men hvis vi ikke prøver, hva er vi da?». Dette spørsmålet går igjen, for Enquist er det ikke tros- og kjærlighetsspørsmålet som er det sentrale. Det er et spørsmål om menneskelig eksistens. Hvis vi ikke prøver å svare, å forstå oss selv, og å se oss selv, hva er det da vi er? Tro og kjærlighet er bare noen av de sentrale spørsmålene som hjelper oss å analysere hva et menneske er. Derfor analyserer Enquist i *Nedstörtad Ängel*, *Kaptein Nemos bibliotek* og *Liknelseboken* ytterpunkter av det som kan defineres som mennesker.

Et sentralt motiv i romanene er at karakterene *dømmes* til ting. Alle karakterene kan sies å dømmes ut av allmenheten. Det er det som skjer med fortelleren i *Kaptein Nemos bibliotek*, han dømmes til å flytte inn med Sven og Alfield Hedman. Hele tiden føler han seg dømt, også av Josefina, som han mener var den som dømte han ut av huset, på samme måte som Eeva-Lisa. Pasqual Pinon og Maria er også dømt ut av samfunnet. De er også dømt bare på grunnlag av utseende, fordi de ser så groteske ut. Pojken er dømt av en domstol som «sinnssyk», i etterkant av mordene. Det gjennomgående motivet om *dommen* underbygger ideen om at det finnes en øvre makt. Om den makten er imaginær eller ekte blir det ikke egentlig svart på. Poenget er heller at karakterene *føler* seg dømt, og hva dette har å si for karakterene. Det kan tolkes som en sammenligning med det å konstant være dømt av Gud, innenfor den kristne troen. Dette underbygges av et sentralt konsept hos Enquist, det å være *fordømt*. Alle karakterene i Enquists romaner tolker jeg som fordømte.

Monsteret er et bilde som er sentralt i de tre romanene. Det har en dualitet, det er ikke *bare* et monster. En del av målet er å finne det menneskelige i disse monstrene det fortelles om, samtidig som det kanskje er et mål å finne det monstrøse i menneskene det fortelles om. Målet kan dermed sies å være å definere det rent menneskelige. Derfor kontekstualiseres det menneskelige i relasjon til det gudommelige, med andre ord, det overmenneskelige. De to karakterene som mest eksplisitt tilhører denne kategorien er Pasqual Pinon og Maria. De er *en* entitet, men *to* levende vesener. Et annet eksempel på dette er fortelleren og Johannes i *Kaptein Nemos bibliotek*. Disse eksemplene er allerede analysert. Parene underbygger en spesifikk ide hos Enquist, at svaret på spørsmålet om det menneskelige, og svaret på spørsmålet om kjærlighet, ligger i det å være sammenvokst. Pasqual og Maria er sammenvokst fra starten av, Johannes og fortelleren blir sammenvokste mot slutten av

Kaptein Nemos bibliotek. I *Liknelseboken* er denne relasjonen å finne mellom fortelleren og kvinnen på det kvistfrie furugulvet. Når de «vokser sammen», gjennom den seksuelle handlingen, har fortelleren sin åpenbaring. Det er da fortelleren føler en helhet.

Kierkegaard, Bakhtin og Enquist møtes altså på et sentralt punkt. De opponerer alle mot ideen om en homogenisert tanke eller diskurs. I disse romanene er det tydelig at karakterene som Enquist beskriver, er de som velges ut av, kastes ut av eller opponerer mot den dominerende kulturen. Det som Kierkegaard definerer som det allmenne og Bakhtin definerer som det monologiserte. Enquists karakterer står utenfor den dominerende diskursen, de er ofte objektet for det allmennes kritikk. De er de som synder i den dømmende moralen og etikkens øyne, men om vi skal tro historiene er de ikke syndere i Guds øyne. De er ikke falne i sitt eget trossystem. Der finner de sin havn, og sine hvilesteder. Skjult fra den forferdelige allmenheten.

Et annet gjennomgående tema i Enquists romaner er *det hemmelige*. Det er de tingene som skjules, og de tingene som obstruerer for det skjulte. Dette kommer igjen i motivene som katten, grotten, himmelharpen og de stumme. De som bryter hemmeligheten, er de som blir forrædere. Det er den store synden innenfor denne troen. De som holder hemmeligheten og ikke søker seg inn i det allmenne, de er de troende. Målet er å se det menneskelige. Det er å se det hemmelige, men å ikke avsløre hemmeligheten.

Jofrid Karner Smidt påpeker i sin artikkel at Per Olov Enquist tar for seg de samme karakterene, de samme motivene og de samme tematikkene på nytt og på nytt gjennom sitt forfatterskap (Smidt, 2002, s.450). Det Enquist etter min mening gjør, er å utvide historiene. Tolkningen må hele tiden forflyttes. Det er et litterært prosjekt som konsekvent går i dialog med seg selv. Lignelsene får ny drakt, og de taler til noe nytt ved hver utgivelse. Likevel er det i stor grad de samme historiene fortalt på nesten samme måte. Derfor kan man tolke Enquists adressat til å være de som har lest de tidligere verkene hans. Alle tre romanene som analyseres i denne avhandlingen kan fint leses for seg, men leser man de tre romanene samlet, blir flere tolkningsmuligheter mulige. Det samme kan også antas om man tar for seg Enquists forfatterskap som en helhet. Enquists forfatterskap er som et teater, der settet, skuespillerne og historiene er de samme, men fortelleren henleder vår oppmerksomhet på ulike varianter og resonnerer på nye måter.

I denne masteroppgaven søkte jeg å svare på to spørsmål: Hvordan bruker Enquist tro som motiv for å si noe om kjærlighet? Og hvordan bruker Enquist kjærlighet som motiv for å si noe om menneskets eksistens? Gjennom oppgaven har jeg vist at kjærligheten og tro er sammenvevd i de tre romanene, kjærligheten er trosobjektet. Troen og kjærligheten har videre blitt brukt for å definere det menneskelige som mer eller mindre menneskelig i Enquists søken av hva det rent menneskelige er. Enquist konkluderer selv med at det ikke mulig å beskrive det med ord, kun med handling. Forhåpentligvis klarer oppgaven min, akkurat som en lignelse, å formidle denne abstrakte tanken som jeg ikke kan sette ord på gjennom eksemplene jeg har tolket her.

6 Referanser

Bakhtin, M, M. Holmquist, M., (red) (1981): *The dialogic imagination: four essays by M.M Bakhtin*. University of Texas Press.

Bakhtin, M, M. (2003) *Latter og dialog: Utvalgte skrifter* (6. utg.). Cappelen Akademisk Forlag.

Bogdan, R. 1988. *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. University of Chicago Press.

Ekselius, E. (1996) *Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist*. Symposium.

Enquist, P, O. (1991) *Kaptein Nemos bibliotek*. Norstedts.

Enquist, P, O. (1991) *Kaptein Nemos bibliotek*. Gyldendaal.

Enquist, P, O. (2013) *Liknelseboken*. Norstedts.

Enquist, P, O. (1985) *Nedstörtad ängel – En kärleksroman* 2. utgave. Norstedts

Grimm, J. og Grimm, W. (1987) «Bymusikantene i Bremen» og «Den Trofaste Johannes» fra *Eventyr*. Norbok

- Jor, F. (1969) Forord i: Kierkegaard, S. (1945) *Frygt og bæven* (5.utg). Gyldendal.
- Kierkegaard, S. (1847) *Kjerlighedens Gjerninger – Tankevækkende bog om kærlighedens væsen* (3.utg.). Nordisk Forlag A/S
- Kierkegaard, S. (1843) *Frygt og beven*. Oktober Forlag
- Kristensen, J. (2022, 02.12) Bo, 80, byttes bort på BB. *Mitt i Stockholm*,
<https://www.mitti.se/nyheter/bo-80-byttes-bort-pa-bb-6.3.42972.88fe637e77>
- Morson, G. S. (1986) Tolstoy's Absolute Language. I G. S. Morson (Red.) *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work* (s.123-143) The University of Chicago Press.
- Morson, g, S. og Emerson, C. (1990) *Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics*. Stanford University Press.
- Nygren, A. (1953) *AGAPE and EROS*. Harper and Row
- Skei, H, H. *Intertekstualitet* Tilgjengelig fra: <https://snl.no/intertekstualitet> (hentet 22.10.2022)
- Sky, J. (2015) *Religion og fortelling: Fra Ingmar Bergman til Harry Potter*. PAX Forlag.
- Smidt, J, K. (2002) Bakhtin leser Enquist. *Edda*, 02(04), 449-457
- Stewart, R. (1975) *Sailing*. På *Atlantic Crossing*. Muscle Shoals Sound Studio. [Opprinnelig utgitt av Sutherland brothers (1972) *Sailing*. På *Lifeboat*. Island.]
- Svensen, Å. (1985) *Tekstens Mønstre: innføring i litterær analyse*. Universitetsforlaget.
- bibel.no: *Tobits bok*, de deuterokanoniske tekster. Tilgjengelig fra:
<https://bibel.no/nettbibelen?book=TOB&chapter=6&sdeut=true>

