



DET TEOLOGISKE
MENIGHETSAKULTET

I spenningen mellom fiksjon og virkelighet

En narrativ lesning av Per Olov Enquists roman *Lignelsesboken*, med fokus på forteller og intertekstualitet.

Dagny Line Sandøy

Veileder

Sverre Dag Mogstad

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved
Det teologiske Menighetsfakultet og er godkjent som del av denne utdanningen*

Det teologiske menighetsfakultet, våren 2018

AVH505: Masteroppgave i Erfaringsbasert master i religion og etikk: 30 stp

Studieprogram: Erfaringsbasert master i religion og

etikk Antall ord: 23185

Sammendrag

I denne oppgaven undersøker jeg hvordan intertekstuelle elementer, og forholdet mellom forteller, fortellerposisjon og det fortalte, tydeliggjør tematikken i romanen *Lignelsesboken*, av Per Olov Enquist. Romanen kom ut i 2013, og har undertittelen «En kjærlighetsroman». Et hovedtema i romanen er fortellerens selvgranskningsprosess. Fortelleren erindrer og forteller om sin første kjærlighetsopplevelse. Jeg undersøker, gjennom en narrativ analyse, forholdet mellom fortelleren, fortellerposisjonen og det fortalte. I tillegg viser jeg hvordan de intertekstuelle, og biografiske, elementene synliggjør en underliggende tematikk. Jeg bruker filosofen Paul Ricœurs teori om narrativ identitet, men trekker også inn teorier om selvbiografisk litteratur og performativ biografisme i drøftingen, representert ved Arne Melberg og Jon Helt Haarder. Arbeidet avdekker at det i romanen er et komplisert forhold mellom forfatter, forteller og det fortalte, noe som påvirker både tematikk og leser. Jeg konkluderer med at *Lignelsesboken* dypest sett handler om *fortellingen*, og det å fortelle, og at de fortellertekniske grepene forfatteren gjør synliggjør denne tematikken. Den underliggende tematikken i romanen reiser i siste instans spørsmål om forholdet mellom språk og identitet, og mellom fiksjon og virkelighet.

Forord

Tre år som deltidsstudent ved Det teologiske Menighetsfakultet er straks forbi. Det har vært tre innholdsrike og utviklende år, og slik sett er det vemodig at det er over. Takk til medstudenter og forelesere for nye tanker, gode samtaler og berikende samvær!

Jeg vil rette en stor takk til veilederen min, Sverre Dag Mogstad, for alle konstruktive tilbakemeldinger, hjelp og støtte underveis i prosessen.

En varm takk går også til min gode venninne, Solveig. Takk for at du en gang tidlig på nittitallet introduserte meg for *Kaptein Nemos bibliotek*, slik at jeg ble kjent med Enquists forfatterskap, men også fordi du i denne skriveprosessen har vært en jeg har kunnet dele tanker og idéer med.

Og sist, men ikke minst, tusen takk til Jonny, for all teknisk support og menneskelig assistanse!

God lesning!

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	2
Forord.....	3
1. Innledning.....	5
1.1 Begrunnelse.....	5
1.2 Problemstilling og avgrensing av oppgaven.....	6
1.3 Materiale.....	7
1.4 Disposisjon av oppgaven.....	8
1.5 Presentasjon av forfatterskapet og <i>Lignelsesboken</i>	9
1.5.1.Om forfatterskapet.....	9
1.5.2.Handlingsreferat.....	10
1.5.3.Tidligere forskning.....	13
2. Teoretiske utgangspunkter.....	16
2.1 Ricœurs narrative identitetsteori.....	16
2.2 Mark Turner.....	23
2.3 Intertekstualitet.....	24
2.4 Den narrative teorien.....	26
3. Metode.....	31
4. Analyse.....	33
4.1.Fortelleren og fortellehandlingen.....	34
4.2 Tid og rom.....	38
4.3 Kjærligheten.....	41
5. Intertekstuelle elementer.....	43
5.1 Korsreven.....	43
5.2 Farens notisblokk.....	45
5.3 Gutten.....	46
5.4 Lignelsesbegrepet.....	48
6. Drøfting.....	49
6.1 Fortellerens prosjekt.....	49
6.2 Intertekstualitet som fortellergrep.....	51
6.3 Fortelleren og fortellerposisjonen.....	53
6.4 I spenningen mellom fiksjon og virkelighet.....	55
7. Avslutning.....	57
Litteraturliste.....	60

1. Innledning

1.1 Begrunnelse

Min motivasjon for å skrive om *Lignelsesboken* har et utgangspunkt som ligger noen år tilbake i tid. Jeg ble kjent med Per Olov Enquist som forfatter en gang tidlig på 90-tallet, da jeg ble anbefalt å lese *Kaptein Nemos bibliotek*. Romanen gjorde et sterkt inntrykk på meg, men jeg opplevde den som gåtefull, som om den inneholdt en viktig beskjed jeg ikke helt klarte å tyde. Noen år senere leste jeg *Styrtet engel*, der Enquist skriver om den vanskelige kjærligheten, om manglende kommunikasjon og om dødslengsel. Denne romanen inviterte også i stor grad til tolkning. Etter hvert har jeg blitt en dedikert Enquist-fan og har lest de fleste romanene han har skrevet, men har beholdt de to første og den siste, *Lignelsesboken*, som soleklare favoritter. Både *Styrtet engel* og *Lignelsesboken* har undertittelen «kjærlighetsroman», men ingen av dem kan karakteriseres som en tradisjonell sådan. Jeg opplever likevel *Lignelsesboken* som en vakker kjærlighetsroman, men også som mye mer enn det. Når valget faller på *Lignelsesboken* som objekt for denne oppgaven, har det også sammenheng med romanens tema og plassering i Enquists forfatterskap. Det er den foreløpig siste romanen han har skrevet, og jeg mener at han i denne romanen samler noen tråder fra forfatterskapet, og besvarer noen av de spørsmålene han har stilt i tidligere romaner. Et gjennomgangstema i *Styrtet engel* er: «Kjærlighet går det ikke an å forklare [...] Men hvis man ikke prøver, hvis man ikke prøvde, hvor var vi da?» (Enquist 1986:10). Er det kjærligheten han gjør et nytt forsøk på å forklare i *Lignelsesboken*? Enquist har også sirklet rundt spørsmålet «Hva er et menneske?» i flere av romanene sine. Forfatteren Tove Nilsen skriver i forordet til *Kaptein Nemos bibliotek* at Enquist i denne boken er tilbake ved sine sentrale spørsmål: «Hvor finnes nåden og hva er det hellige i mennesket?» (Nilsen i Enquist 1991:7). Framfor alt har han vært opptatt av hvordan ting henger sammen. Siden han som barn tegnet kart over Hjøggbole på smørpapir, har han ønsket å «legge sammen» for å finne mening: «Før hadde jeg en hemmelig drøm om at man kunne legge sammen alt mulig, sånn at alt ble ferdig og kunne lukkes igjen» (Enquist 1991:11).

Jeg mener at et hovedtema i *Lignelsesboken* er det å granske seg selv, det å revidere sine egne fortellinger og sitt eget liv, og med det få en ny forståelse av seg selv.

1.2 Problemstilling og avgrensing av oppgaven.

Temaet selvgranskning bringer meg til *fortellingen*, og fortellingen som utgangspunkt for vår virkelighetsforståelse. Det er gjennom fortellingen vi forstår oss selv og konstituerer verden rundt oss. I denne romanen gjenbraker Enquist fortellinger fra andre romaner han har skrevet. Helt siden han ga ut *Legionærene* i 1968 har han også brukt både dokumentarisk og selvbiografisk stoff i romanene sine, slik at fortelleren og hovedpersonen i flere av romanene hans ligger tett opp til forfatteren selv. Enquist er kjent for kryssreferansene i romanene sine, samme motiv, personer og fortellinger dukker opp i flere bøker, men i en noe forandret utgave. Fortelleren i *Lignelsesboken* kommenterer hendelser og historier fra tidligere romaner, med andre ord fra en annen fiksjonsverden. Han kommenterer selve skriveprosessen og han refererer til hendelser fra den virkelige, faktiske forfatterens liv. At romaner henter stoff fra virkeligheten er verken nytt eller revolusjonerende. Til en viss grad må jo all fiksjonslitteratur også forholde seg til en ikke-fiktiv verden.

I de siste årene har det pågått en debatt om bruk av «virkelighet» i fiksjonslitteratur. Både Karl Ove Knausgårds *Min Kamp* og Vigdis Hjorts *Arv og Miljø* har bidratt til å utløse denne debatten. Mitt fokus i denne oppgaven ligger imidlertid ikke på hva som er fiksjon og hva som er virkelighet, eller i hvor stor grad romanen er dokumentarisk og selvbiografisk. Jeg anser romanen for å være det den utgir seg for å være, nemlig en roman. Derav følger også at hovedpersonen er en fiktiv person, trass i store likheter med forfatteren. Det jeg derimot synes er spennende er på hvilken måte de intertekstuelle og biografiske referansene påvirker tematikken i boka. Enquist bruker «innbilningskraften, denne kjempemuskel» for å rekonstruere og skape en fiktiv fortid. Som lesere er vi meddiktere. Spor i teksten, intertekstualitet, vil aktivere minner om andre fortellinger og andre sammenhenger. Vi vil, bevisst eller ubevisst, koble disse tekstene sammen, selv om dette kan skje på ulike måter.

Romanen har fått tittelen *Lignelsesboken*. De ni kapitlene kalles lignelser, og Enquist bruker også begrepet lignelse om de fleste historiene som fortelles i romanen. En lignelse er en sammenligning, en utvidet metafor, som både kan tilsløre og tilføre mening. Det er med andre ord en fortelling som ber om å bli tolket. Enquist skriver i *Et annet liv* om sin pietistiske oppvekst, og hvordan det å dikte ble sett på som synd. «Å forvrengte og lage fantasier, det er i grunnen en synd. Bortsett fra Frelserens lignelser, av naturlige grunner» (Enquist 2008:51). I *Lignelsesboken* får vi vite at han, mens han bor i Paris, kjøper en notisbok som han kaller lignelsesbok. I denne skriver han ned «små spøkefullheter som snart går over til noe

nattsvart» (Enquist 2013:196). I romanen brukes denne notisboken som et kildematerialet i erindringsprosessen.

Både de intertekstuelle referansene og bruken av lignelsesbegrepet henger sammen med fortelleren og fortellerposisjonen i romanen. De intertekstuelle elementene i romanen formidles gjennom fortelleren. Han er tilsynelatende sammenfallende med forfatteren Enquist, og de intertekstuelle referansene viser også hovedsakelig tilbake til Enquists forfatterskap. Selv om det er store likheter mellom hovedpersonen og den faktiske forfatteren har Enquist valgt å skrive i tredjeperson, det er en «han» og ikke et «jeg» som er tilstede som forteller. Denne distansen blir påfallende når både biografiske detaljer og henvisninger til forfatterskapet er så tydelig. Med bakgrunn i filosofen Paul Ricœurs narrative teori vil jeg undersøke hvilken betydning fortellerens avstand til det fortalte har. Ricœur viser at avstand og konflikt kan være en vei til forståelse og ny innsikt. Er dette tilfelle med fortelleren i *Lignelsesboken*?

Hovedproblemstillingen i oppgaven blir å undersøke hvordan fortellergrepene intertekstualitet og fortellerposisjon i Lignelsesboken tydeliggjør tematikken i romanen.

For å operasjonalisere problemstillingen stiller jeg spørsmål om hvordan selvgranskningen kommer til syne, gjennom fortelleren og den posisjonen han har til det fortalte. På hvilken måte forteller han livet sitt på nytt? Hvordan kan dette gi hovedpersonen en ny forståelse av seg selv? Gjennom en narrativ analyse av romanen vil jeg forsøke å besvare disse spørsmålene.

1.3 Materiale

Analyseobjektet i denne oppgaven er romanen *Lignelsesboken* av Per Olov Enquist, utgitt i 2013. Jeg skal, i tillegg til å foreta en narrativ analyse med fokus på fortelleren og fortellerposisjonen, undersøke noen av de intertekstuelle referansene i verket. Disse referansene viser i all hovedsak tilbake til andre verk av Enquist. Å bruke hele forfatterskapet vil bli for omfattende i denne sammenhengen. Jeg har derfor valgt å bruke de romanene som tematisk ligger tette opp til *Lignelsesboken*, nemlig *Kaptein Nemos bibliotek* og *Styrtet engel*. I tillegg bruker jeg selvbiografien *Et annet liv* og essaysamlingen *Kartritarna*. *Styrtet engel* er den romanen som, i tillegg til *Lignelsesboken*, har fått undertittelen «kjærlighetsroman». I denne finner vi fortellingen om Gutten, som også er å finne i

Lignelsesboken. Fortellingen om farens notisblokk, som er sentral i *Lignelsesboken*, finner vi igjen både i *Kaptein Nemos bibliotek* og i *Styrtet engel*, men også i selvbiografien *Et annet liv*. Et annet viktig intertekstuel element i *Lignelsesboken* er korsreven. Historien om farfarens korsrev er fortalt i *Et annet liv*, og korsreven er også brukt symbolsk i samme bok. Også i *Kartritarna* finnes denne historien. Alle bøkene er valgt med utgangspunkt i de utvalgte intertekstuelle referansene i *Lignelsesboken*. Også i de historiske romanene kan vi finne selvbiografiske elementer, og kryssreferanser til andre bøker, men jeg har valgt bort disse romanene og lagt vekt på de verkene som tradisjonelt er blitt ansett som de med mest selvbiografiske trekk.

Av teoretisk materiale bruker jeg først og fremst Paul Ricœur, og da hovedsakelig hans teori om narrativ identitet. Jeg trekker også inn Mark Turner og hans oppfatning om at bevisstheten i utgangspunktet er litterær. Gérard Genette og Cedric Watts er aktuelle i forbindelse med intertekstualitet. Arne Melbergs bok om selvframstilling i litteraturen og Jon Helt Haarders teori om performativ biografisme gir fruktbare innfallsvinkler i drøftingen. Jakob Lothes bok om narrativ analyse har vært nyttig som en grunnbok i analysearbeidet. Av tidligere forskning om Enquist har både Thomas Bredsdorff, Eva Ekselius og Thomas Thurah vært inspirerende. Jeg har også hatt nytte av å lese tidligere masteroppgaver om *Kaptein Nemos bibliotek* og *Styrtet engel*, i tillegg til anmeldelser av *Lignelsesboken* og intervju med Enquist.

1.4 Disposisjon av oppgaven

Etter en innledning med presentasjon av selve prosjektet og problemstillingen, gjør jeg rede for de teoretiske utgangspunktene for oppgaven. I dette kapitlet gjør jeg også rede for den narrative teorien, som av flere blir brukt synonymt med narratologi som metode. Jeg gjør nærmere rede for forholdet mellom narrativ teori og metode, og hvordan jeg anvender metoden, i metodekapitlet. I analysedelen foretar jeg først en narrativ analyse av *Lignelsesboken*, med vekt på fortelleren og fortellerposisjonen i romanen. Deretter setter jeg de intertekstuelle elementene i fokus, herunder også lignelsesbegrepet, for å utforske hvilken funksjon disse fortellergrepene har i *Lignelsesboken*. Tilslutt drøfter jeg de funnene jeg gjør, og kommer med en oppsummering og en konklusjon.

1.5 Presentasjon av forfatterskapet og *Lignelsesboken*.

1.5.1. Om forfatterskapet

Forfatteren Per Olov Enquist ble født i 1934 i Hjoggböle i Nord-Sverige. Bygda han vokste opp i var preget av streng, pietistisk religiøsitet. Faren døde da Enquist var seks måneder gammel, noe som førte til at han vokste opp som enebarn sammen med moren. Enquists forfatterskap starter med utgivelsen av den modernistiske romanen *Kristallögat* i 1961, en roman han selv har karakterisert som dårlig. Gjennombruddet kom med den andre romanen, *Magnetisörens femte vinter* i 1964. Begge disse romanene skrev han mens han studerte litteraturvitenskap i Uppsala. I 1968 kom romanen *Legionärerna*, som er en dokumentarroman om utleveringen av balterne etter andre verdenskrig. Her tar han for første gang i bruk denne særegne, dokumentariske formen, som vi kan se spor av i flere av de senere romanene. Fortelleren i romanen kaller seg selv «Undersøkeren». For denne romanen fikk Enquist Nordisk råds litteraturpris i 1969. Forfatterskapet spenner fra romaner til drama, barnebøker, essays og filmmanus. Han var også kjent som avisspaltist og programleder på syttitallet. I selvbiografien *Ett annat liv* kommer det fram at han var alkoholiker i flere år. Den eneste romanen han skrev på åttitallet var, av den grunn, *Nedstörtad ängel*, som kom i 1985. Romanen er kort, men desto sterkere innholdsmessig. Etter flere forsøk på å tørrlegges, lykkes han endelig i februar 1990. Samtidig begynner han på det som blir romanen *Kaptein Nemos bibliotek*, som han selv kaller sin beste bok (Enquist i Bulie 2011:62). Her går han tilbake til Hjoggböle, den lille bygda i Västerbotten, hvor han vokste opp i et miljø preget av streng religiøsitet. To gutter forbyttes på fødestuen, feilen blir oppdaget etter noen år og guttene tilbakeføres til sine biologiske familier. Også i denne romanen glir fiksjon og dokumentarisk stoff over i hverandre. Historien har en parallell i virkeligheten, hans tante Vilma opplevde å få sin guttebaby forbyttet etter fødselen, og gikk til sak for å få tilbake sin biologiske sønn. Romanen er imidlertid langt mer enn denne storyen. Den er en beretning om tragiske skjebner, om barndom, galskap og kjærlighet. Framfor alt er det Enquists språk som på forunderlig vis uttrykker det som knapt kan sies. Selvbiografien *Ett annat liv* har også skjønnlitterære trekk, og kan leses som en nøkkel til *Kaptein Nemos bibliotek*, slik Ida Endestad (2010) har gjort i masteroppgaven *När allting började så bra, hur kunde det gå så illa*.

Romanen *Lignelsesboken* ble utgitt i 2013, og har blitt betegnet som en skjønnlitterær fortsettelse av forfatterens selvbiografi, *Ett annat liv*, fra 2008. Romanen består av ni kapitler

som kalles «lignelser». Hovedpersonen i romanen er en forfatter som sier han vil revidere og forandre begravelsestalen han holdt i sin mors begravelse. Denne prosessen gjør at han minnes ulike hendelser fra livet sitt, som han forteller om. Han kaller disse minnene lignelser. Vi følger både skriveprosessen og forfatterens kvaler rundt det å fortelle om sitt første møte med kjærligheten, samtidig som han tar oss med tilbake til barndom, oppvekst og nær fortid. Handlingen foregår i Sverige, og som i mange av Enquists tidligere romaner tas leseren med blant annet til Västerbotten, til Hjøggböle, der han vokste opp. Rammefortellingen, som er forfatterens skriveprosess, foregår i nåtid, mens historiene han forteller om er tidfestet fra 1940 og oppover til 2011. Forfatteren omtaler seg selv i tredjeperson.

I tillegg til å være en kjærlighetsroman, er *Lignelsesboken* også en erindringsroman, og en roman om det å fortelle. Den strenge religiøse oppveksten preger både språket og tematikken i romanen. Sex og kjærlighet er synd i bedehusmiljøet i Hjøggböle. Språklig er romanen preget blant annet av en blanding av dialektord og bibelske vendinger. Den nærmest høystemte bibelske tonen kombineres med til dels uoversettelige dialektord fra Västerbotten, noe som blir et komisk element i det inderlige og alvorlige. Enquist bruker også utropstegn og kursiveringer i uvanlig stor grad. Selv uttaler han i et intervju i Morgenbladet at «Jeg bruker aldri utropstegn, det er litt vulgært. Men da jeg leste korrekturen oppdaget jeg – Gud, så mange utropstegn!» (Nydal 2013).

1.5.2. Handlingsreferat

Romanen innleder med en henvisning til «Arbeidsboken», der hovedpersonen har skrevet om en kvinne han bare har møtt tre ganger. Denne kvinnen, og særlig ett av disse møtene, er det punktet romanen sirkler rundt. Hovedpersonen er en aldrende forfatter, som først sier han vil revidere talen han holdt i sin mors begravelse. Denne talen hadde vært for humoristisk, han hadde veket unna og ikke vært direkte, og dette plager han. Etter hvert viser det seg imidlertid at det egentlige prosjektet hans er å skrive om kjærligheten, og om dette møtet med denne kvinnen. Han reiser hjem til hjembygda for å oppsøke gamle minner. Han er gammel, vennene hans er døende, og han tenker mye på døden, og på kjærligheten. Han skriver om sin egen skriveprosess, og gjør seg refleksjoner både rundt den og de historiene han forteller om. Når han får tilsendt sin fars nesten utbrente notisblokk, opplever han dette som et fribrev til å skrive. Denne notisblokken har han skrevet om før, og han trodde den var tapt for alltid. Faren

hadde skrevet kjærlighetssanger til moren i denne notisblokken, og moren hadde brent den. Slik var historien, hadde han trodd. Når han nå får den tilsendt, viser det seg at ni ark mangler. Mens han leser de diktene som fortsatt finnes i notisblokken, bestemmer han seg for å skrive om kjærligheten. Han kvier seg likevel for å skrive en kjærlighetsroman, han vil ikke skrive om «sirupsklissete» kjærlighet, og han er redd og skrekkslagen. Hva har stått på de ni utrevne arkene? Han blir jaget av en uforklarlig følelse av at disse arkene inneholder selve Innsikten.

Mens han strever med å sette ord på, og skrive om kjærligheten, tenker han tilbake på barndom og oppvekst. Han forteller om moren, om den døde faren og om det pietistiske miljøet han vokste opp i. Han stiller seg selv spørsmål om hva livet har vært. «En haug bøker og skuespill. Og han selv som en etterlatt ormeham. Var det da bokhaugen som var livet?» Gjennom funderingene rundt hva som har vært viktig i livet, kommer erindringene og fortellingene fram. Han tenker blant annet tilbake på tremenningen sin, hun som ble «tokut» av kjærlighet. Hennes strengt religiøse mor fikk rede på at datterens kjæreste hadde blitt en frafallen og gått på dans, og nektet datteren videre kontakt med han. Det ender med at tremenningen blir gal og sperres inne på institusjon i tolv år. Senere, i 1958, får han et underlig brev fra tremenningen sin. Det er et detaljrikt brev, med bibelske gys. Han minnes at han en gang har tatt på brystet hennes. Denne hendelsen gjør at han føler brevet peker på ham selv, og får han også til å minnes «kvinnen på det kvistfrie furugulvet».

Og så er det tante Valborg, hun som våga. Tante Valborg hadde tatt seg av fortelleren som barn, i hans første leveår, rett etter at faren døde. Når han nå tenker tilbake, er det en historie fra da han er smågutt som dukker opp i minnet. Han blir tilfeldig stående skjult bak en dør, og lytter til en samtale mellom tanten og onkelen. Onkelen vil ha en samtale med henne om hennes forhold til Jesus Kristus. Han var bekymret for henne, siden hun var kreftsjuk og døende. Tantens forteller om sitt forhold til Jesus, at hun har henvendt seg til ham i bønn og at det hadde vært vedvarende taushet fra Frelseren sin side. Hun konkluderer med at Frelseren ikke er noe for henne. Smågutten som overhører dette, skaker av redsel. Vissheten om at ikke-troende gjerne havnet i kokende olje og djevelske smerter gjorde ham skrekkslagen, men samtidig beundrer han tanten som våger å trosse denne oppfatningen. Han erfarer at fornektelse er mulig.

Han sirkler seg etter hvert inn på den sentrale historien, den om kvinnen på det kvistfrie furugulvet i Larssonsgården. Han plasserer fortellingen om kvinnen i «det innerste rommet», og sammenligner det med Jesu andre gjenkomst. Han er femten år, det er sommeren 1949, han og mormoren hadde lyttet til gudstjenesten i radioen. Han hadde vært på vei til

badeplassen, og skrår over naboeiendommen, Larssonsgården. I hagen ligger Ellen, Stockholmskvinnen som leier stedet, hun leser Bernhard Nordh og soler seg. De kommer i snakk, og han blir invitert inn på kjøkkenet for å få en brus. Det hele ender med at han får sin seksuelle debut på det kvistfrie furugulvet i Larssonsgården. Han er femten, hun er femtien. Før han går derfra, lover han å aldri fortelle noen om hendelsen.

Fortelleren fortsetter å granske seg selv, og leter etter svar i forgangne. Han stiller spørsmål om tro og kjærlighet, og om seksualitet. Opplevelsen med kvinnen på det kvistfrie furugulvet, møtet med seksualiteten, blir beskrevet som å være i det innerste rommet, meget nær hemmeligheten. Han trekker linjer til det religiøse, til herrnhuterne og det «varme, vennlige blodet». Så forteller han lignelsen om korsreven. Farfaren hadde hatt en korsrev som han tok med til Stockholm på utstilling, og vant en pris for. Historien om korsrevens reise til Stockholm, og om hvordan den hadde vendt tilbake til hjembygda, pleide farfaren å fortelle til hovedpersonen da han var barn. Fortelleren sammenligner seg selv med korsreven. «Hvor hadde han fått det fra? At det var han som var korsreven! Og skulle *utbringe budskapet!*» Fra korsreven går erindringene videre til Siklund, Gutten på galehuset, som tok sitt eget liv. Han drømmer om faren og om Gutten. Fortelleren går inn i en fase med hallusinatorisk uklarhet, der drøm og virkelighet, fortid og nåtid, blander seg sammen. Katten og korsreven snakker, den gale gutten og Kiplings Kim snakker til ham og tankene kretser rundt gjenoppstandelse, nåde og tilgivelse. Duger han?

Så forteller han om sitt andre møte med Kvinnen. Året er 1958 og han hadde vært på SM i friidrett i Stockholm. Han ringer henne og avtaler et møte på jernbanestasjonen i Södertälje. Han kjøper med seg fem tulipaner, som han vil gi henne. Når de møtes klarer han ikke å si det han hadde tenkt å si, at han tenkte så mye på henne at det nesten ikke var plass til noe annet. Det blir hun som sier det: «Jeg har faktisk tenkt mye på den ettermiddagen på Larssonsgården». Hun husket at han hadde sagt «Du skal ha stor takk selv». Hun nynner på «Höstvisa» av Tove Jansson: «*Jag älskar kanske mindre än vad jag gjorde förr, men mer än du nånsin får veta*». Han forklarer at innbilningskraften hadde fått hendelsen i Larssonsgården til å vokse, slik at det nesten ble farlig. Hun sier at hun har undret på hvor det ble av i dem, denne hendelsen den sommeren. Møtet avslutter med at hun er tydelig på at de ikke kan treffes, eller ha kontakt, og han tar toget tilbake til Stockholm.

Hovedpersonen fortsetter sine til dels fortvilte refleksjoner rundt seg selv, kjærligheten og kvinnen på det kvistfrie furugulvet. Han synes «kjærligheten» er like vanskelig å fange som Gud. Han forteller om barnet, som er han selv, som stiller alle de vanskelige spørsmålene: hva

er evigheten, hvem skaper katten, hva er et menneske, hvorfor finnes jeg. Han sluttet på et tidspunkt å stille spørsmål, og stivnet. Langt senere våkner trangen til å stille spørsmål igjen, «da gjenoppsto barnet fra de døde».

I siste del av romanen får han tilsendt en avisannonse om en begravelse. Det er kvinnens niese som har sendt ham denne, gjennom forlaget. Han møter opp i begravelsen og treffer denne unge jenta. Hennes tante Ellen hadde ønsket at hun skulle synge «Höstvisa» i begravelsen. Hun hadde også ønsket at hun skulle sende ham dødsannonsen. Etter begravelsen kommer de i snakk. Hun utfordrer ham til å skrive en kjærlighetsroman, men selv mener han at han ikke duger til det. «Hun trodde i hvert fall du kunne duge til det», svarer hun ham. Hun vil dette skal være en roman som man kan «gå inn i! Og så skal det være sant!». Hun roper etter ham når han drar: «*Tut hvis du lover!*». Om han tuter eller ikke, er et ubesvart spørsmål.

Romanen avslutter med en kort, drømmeaktig fortelling om korsreven bak utedassen. Han skal fortelle en lignelse og de som lytter til lignelsen er fortelleren som barn, farfaren og faren Elof.

1.5.3. Tidligere forskning

Forskningen på Per Olov Enquists forfatterskap er mindre omfattende enn hva man kunne forvente ut fra hans produksjon og status som forfatter. Det er imidlertid skrevet både bøker, avhandlinger og masteroppgaver om forfatterskapet og om enkeltbøker, men det er foreløpig skrevet lite om hans siste roman, *Lignelsesboken*, i forskningssammenheng. Siden samme tema, personer, motiver og symbolikk ofte går igjen i flere av hans verk, vil forskning på tidligere utgitte bøker også være interessant for denne oppgaven.

Av tidligere forskning på forfatterskapet er det naturlig å nevne Eva Ekselius sin avhandling *Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist*. Hun ville undersøke de eksistensielle lagene i Enquists forfatterskap, og til dette brukte hun psykoanalytisk teori. Hun tok utgangspunkt i at det viktige i teksten ikke ligger åpent i dagen, men må søkes i en underliggende struktur. Ved hjelp av antropologisk og religionshistorisk forskning ville hun belyse en oppfatning om mennesket som en del av en kosmisk orden (Syréhn 1996:115). Ekselius nevner blant annet vannet som et viktig element hos Enquist, og da helst i form av is. Avhandlingens tittel henspiller også på en bønn om å puste vekk ishinnen, det følelsesmessige innfrosne eller forfrosne. Vi finner denne setningen

blant annet i *Styrtet engel* i en sentral hendelse i fortellerens liv. Det er en meddelelse fra «gutten», fire ord skrevet på en papirlapp før han tar sitt eget liv: «Pust fram ansiktet mitt» (Enquist 1986:102). Romanen slutter med at fortelleren puster bort ishinnen og ser sitt eget ansikt under isen. Ekselius behandler også andre motiv i avhandlingen. Himmelharpen, det grønne huset og «det underjordiske», representert ved graven Pinon ble funnet i, men også gjennom den gastroscopiske undersøkelsen Enquist forteller om, der han opplever å se seg selv innenfra. Hun er imidlertid tydelig på at det ikke er en psykoanalytisk tolkning av forfatteren, men av teksten. «Den värld jag tolkar är inte en inre värld hos författaren Per Olov Enquist. Den är uteslutande en textens värld – som sedan må vara identisk med författarens personliga eller djupt olik den. Frågan om ett eventuellt samband mellan dem lämnas här helt åt sidan.» (Ekselius 1996:12). Syrén påpeker imidlertid at hun flere ganger i avhandlingen er inkonsekvent med hensyn til dette (Syrén 1996:117).

Den amerikanske litteraturforskeren Ross Shideler presenterte Enquists forfatterskap for amerikanske lesere med boken *Per Olov Enquist. A critical study* i 1984. Denne studien dekker med andre ord kun første del av forfatterskapet, men kan være interessant i denne sammenhengen fordi han skriver om ulike tema, personer og symbolikk som dukker opp i flere av Enquists bøker. Han mener dette må sees i sammenheng med Enquists religiøse og politiske bakgrunn (Shideler 1984:8).

Elisabeth Herrmann skriver i artikkelen «Norrlands Regional Literature as World Literature. Per Olov Enquist's Literary Work» (2014) om hvordan Enquist benytter hjembygda som utgangspunkt i skrivingen. Hun utforsker den metaforiske funksjonen og den poetologiske betydningen framstillingen av Enquists barndomsbygd og hjem har i hans verk. Spesielt i verkene *Kartritarna*, *Kaptein Nemos bibliotek* og *Ett annat liv* finner hun at Enquist, både med hensyn til motiv og narrativt, zoomer inn fra et satellittperspektiv til sitt eget hjem, Det Grønne Huset, som med det blir «den geografiska punkt varifrån hans liv kunde betraktas» (Enquist 2008:7). Enquist betrakter livet sitt retrospektivt fra samme sted som det begynte. Hun mener dette viser til det karakteristiske ved Enquists forfatterskap, nemlig den gjentakende symbolikken og motivene som har opprinnelse i hans egen biografi (Herrmann 2014:151).

Thomas Thurah (2002) skriver om Enquists forfatterskap i *Så hvad er et menneske? Tre kapitler om P.O. Enquist, Peer Hultberg og Jan Kjærstad*. Synspunktet hans er at et tap eller en mangel danner et konkret mønster for romanene han skriver om (Thurah 2002:11). Dette kommer til syne i strukturen i hendelsesforløpet. Han mener Enquists romaner er

gjenfortellinger av den samme myten, en syndefalls- eller tapsmyte. Det er historien om et fall, og en mangel. Noe må fylles ut. Hos Enquist har denne myten religiøse trekk. Det handler mellom annet om tilgivelse. I *Styrtet Engel* skriver Enquist: «Dagboken: agape: ikke trengte å gjøre seg fortjent til tilgivelsen» (Enquist 1986:92). Thurah trekker linjer til skapelsesmyten og utdrivingen av paradiset. Mennesket har syndet og trenger tilgivelse. Han tolker *Styrtet Engel* inn i denne sammenhengen, og mener at den er en grunnfortelling i Enquists forfatterskap. Det er i denne romanen Enquist spør «Hva er et menneske?». Og svaret han gir er monsteret, den utstøtte og språkløse. Men mennesket er også fortelleren; han prøver også i denne romanen å se seg selv, å puste sitt ansikt fram. Han rekonstruerer seg selv: «Noen ganger innbiller jeg meg at noe av det jeg selv har prøvd å gjøre, må oppfattes som et forsøk på å rekonstruere en brent notisblokk» (Enquist 1986:100). Fortelleren gjenskaper en tapt forbindelse og fyller ut et tomrom (Thurah 2002:27).

Kaptein Nemos bibliotek handler også om et tap og en mangel. Thurah mener dette får et uttrykk i selve komposisjonen av boka, tomrommet er konkret i den forstand at noe mangler for at historien skal gi mening. Leseren får antydninger av noe gåtefullt og hemmelig, og må selv «legge sammen», slik Enquist ville ha uttrykt det. Thurah mener at Enquist i alle romanene sine gir små stykker av en større historie (Thurah 2002:89).

Thomas Bredsdorff (1991) er, i boken *De sorte huller*, opptatt av den betydningen som oppstår i mellomrommet, «[...] mellem betydninger der aldrig kan beskrives udtømmende som det ene eller det andet, for hvor den ene gælder, er der altid en rest af den anden med» (Bredsdorff 1991:203). Dette er en tanke jeg finner interessant i forbindelsen med lignelsen, som jo nettopp legger til en ekstra betydning av en historie. Han tar utgangspunkt i en tidlig novelle av Enquist og anser denne som forfatterskapets urfortelling. Bredsdorff ser både *Styrtet engel* og *Kaptein Nemos bibliotek* som imagistisk prosa, en teknikk som ligger tett opp til poesien. Imagistisk prosa og poesi har «de tomme rom» i teksten til felles. Tomme rom gir store muligheter for meddiktning og egen tolkning.

Når det gjelder *Lignelsesboken* er det først og fremst anmeldelser og intervjuer, og ikke forskningslitteratur, jeg kan støtte meg til. Finn Skårderud hadde et intervju med Enquist sommeren 2013, som han har gitt tittelen «Et univers av tro, synd, kjærlighet og besettelse». Intervjuet er foretatt med bakgrunn i at *Lignelsesboken* ble utgitt samme år, men også fordi *Styrtet engel* skulle iscenesettes på Nationaltheatret, med Kjersti Horn som regissør. Enquist uttaler i dette intervjuet at han har skrevet en kjærlighetsroman om sorgen over alt som er tapt, men også om å være besatt av restene. Han kommer Skårderud i forkjøpet i starten av

intervjuet med å si: «Jeg kan bli trøtt av dem som spør om det er jeg som er femtenåringen». Når Skårderud sier at han ikke hadde tenkt å spørre om det, sier han: «Selvsagt var det meg». Og senere bekrefter han at møtet fant sted, men at opplevelsen var fjern, sterk og ordløs. «Da jeg nå satte ord på dette brennjernet, ble det nødvendigvis en roman. Møtet fant sted, og nå har jeg også diktet det. Jeg fyller i.» (Enquist i Skårderud 2013). Skårderud mener romanen er en utforskende selvrefleksjon, og framhever spenningen mellom seksualiteten og religionen.

Anmelderen i Dagbladet, Arne Dvergsdal, mener Enquist fortsetter utforskningen av sitt eget liv i *Lignelsesboken*, og at budskapet i romanen er at veien til frelse går gjennom synden. Han føyer til at romanen også er en beretning om det usigelige. Også Ane Nydal i Morgenbladet peker på selvgranskning som tema, og mener at det å revidere fortellinger og forståelsen av eget liv er et hovedtema i *Lignelsesboken*.

Ann Lingebrandt mener at Enquist skriver «lustens evangelium», og at han snekrer sammen sitt eget trossystem, der herrnhuternes erotiske blodsmystikk blandes med jordisk kjærlighet (Lingebrandt 2013). Bare det å kalle romanen *Lignelsesboken*, og sine egne barndomserindringer og seksuelle opplevelser lignelser, kan oppfattes blasfemisk i enkelte miljøer, ikke minst i det norrländska bedehusmiljøet.

Det som imidlertid går igjen som en rød tråd i alle anmeldelsene er at romanen er en granskningsprosess, en utforskende selvrefleksjon. Dette mener jeg også er ett av hovedtemaene i romanen. I den forbindelse er Arne Melbergs bok *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*, fra 2007, et interessant bidrag. Melberg ser på forholdet mellom selvbiografi og fiksjon, og hevder at dette forholdet ikke lenger bør betraktes som et enten-eller, men som et både-og.

2. Teoretiske utgangspunkter

2.1 Ricœurs narrative identitetsteori

Den franske filosofen Paul Ricœur har vært en viktig inspirator og bidragsyter til tanken om en tett sammenheng mellom fortellingen om livet og livet selv. I artikkelen «Den lange veien til forståelse. Om Paul Ricœur og litteraturens epistemologiske funksjon» skriver Annlaug Bjørnsnøs (2012) om litteraturens funksjon i Paul Ricœurs filosofiske tenkning.

Ricœur er overbevist om litteraturens vesentlige betydning når det gjelder å forstå mennesket, og fra et individuelt perspektiv: om dens rolle i konstitueringen av selvforståelsen. I *Du texte à l'action* sier han det slik: «Hva ville vi visst om kjærlighet og hat, om etiske følelser, og generelt sett om alt som vi kaller *selvet*, hvis det ikke hadde blitt språkliggjort og artikulert gjennom litteraturen?» (Bjørnsnøs 2012).

Ricœur er kjent som en brobygger og formidler. Han har lett etter middeelveien mellom motsatte posisjoner. Et sentralt trekk ved hans tenkning er betydningen av avstanden som faktor i seg selv til forståelse. Han utnytter både avstand og konflikt til å vinne ny innsikt. Omveien er et trekk som karakteriserer Ricœurs forfatterskap, mener Bjørnsnøs: «I følge Ricœur kan vi ikke forstå oss selv umiddelbart gjennom refleksjon slik Descartes påstår, vi er avhengige av å gå den lange veien om kulturens tegn, symboler og tekster» (Bjørnsnøs 2012). Bjørnsnøs mener den litterære teksten framtrer som en privilegert omvei i Ricœurs tenkning.

Peter Kemp (1999) har i *Tid og fortelling. Introduktion til Paul Ricœur* gitt en utførlig innføring i Ricœurs narrative identitetsteori. Den følgende framstillingen er i hovedsak basert på denne boken.

Paul Ricœur utvikler i verket *Temps et récit* et narrativt identitetsperspektiv og argumenterer filosofisk for at vi bruker fortellingen til å organisere livet retrospektivt. Han ser forklaringen av tekststrukturen som veien til forståelsen av verket (Kemp 1999:19). Ricœur er opptatt av forholdet mellom forklaring og forståelse. Han mener forklaring og forståelse kan forenes i den kritiske hermeneutikken. I verket «Tid og fortelling» (1983-85) viser han den intime sammenhengen mellom forståelsen av fortellingen og erkjennelsen av tiden, som våre handlinger både utfolder seg i og selv befinner seg i (Kemp 1999:21). Han legger fram teorien om fortellingen som både *mimesis* av den temporale handlingen og *mimesis* med henblikk på å forme det temporale livet vi lever. Han viser at vi forteller historier, oppdiktet eller «virkelige», for å orientere vårt temporale liv. Hans tese er at tiden kun kan forstås som menneskelig tid ved å bli forstått narrativt. Fortellingens egentlige funksjon er å plassere mennesket i tiden. Gjennom å fortelle historier gir vi form til det som ellers framstår som kaotisk og skjult. Ricœur innfører fortellingen som erkjennelsesform, og støtter seg både på Augustins analyser av tiden og Aristoteles' analyser av dramaets fortellingsstruktur (Kemp 1999:24).

Ricœur bygger på Aristoteles' mimesisbegrep og angir en prosess i tre trinn, *mimesis* 1, 2 og 3. Først har vi en forutforståelse av «den virkelige verden», også kalt pre-figurasjon. Deretter følger de språklige strukturer og prosedyrer for etableringen av selve teksten, fortellingens

konfigurering. Til sist kommer tilegnelsen av teksten, selve forståelsen, eller ny-figurering av vårt liv. Fortellingen åpner en verden vi kan bo i, den rekonstruerer vår handlingsverden (Kemp 1999:36). Fortellingen får gjennom *mimesis* begrepet betydning for vår forståelse av identitet. Ricœur beskriver *mimesis* 1 som den praktiske forutforståelse. Dette innbefatter det å kunne bruke begreper, forstå symboler, regler og normer, og det å forstå tiden, som i det å forstå begreper som fortid, nåtid og framtid og sammenhengen mellom disse. Det å forstå disse begrepene er nødvendig for å kunne lage, og begripe, en fortelling. Den neste fase i prosessen er *mimesis* 2, som er den aktivitet som komponerer selve handlingen. Det er iscenesettelsen av historien. Den kan utfolde seg både i historieskriving og i litteraturen. Den kan ha referanse til den faktiske virkelighet, eller den kan (tilsynelatende) være begrenset til selve fortellingsstrukturen (Kemp 1999:46). Fortellingens enkeltelementer organiseres i denne fasen slik at de framstår sammenhengende, med andre ord: her finner vi fortellingens plot.

Når Ricœur redegjør for *mimesis* 3 søker han å behandle fire problemer: 1. Den mimetiske sirkel mellom tid og fortelling, 2. Lesningens rolle for forholdet mellom konfigurering og nyfigurering, 3. Referansen i den narrative kommunikasjon og 4. Tidens fenomenologiske aporier og den poetiske lesning av disse. Fortellingen forandrer leseren, en ny-figurering finner sted. Ricœur foretrekker å snakke om en mimetisk spiral i stedet for sirkel, for slik å unngå «den onde sirkel». Den mimetiske sirkel som helhet er en sirkel mellom tid og fortelling: fortellingen vender tilbake til den temporale handlingsverden den utgikk fra, men ved en nyfigurering av livet vil sirkelen bli en spiral, i det vi når et nytt nivå i forståelsen. Lesningen er den siste og egentlige bærer av nyfigureringen av verden (Kemp 1999:52). Ved kommunikasjon og mottakelse av en tekst åpnes en verden som danner verkets horisont. Dette kan ikke skje uten referanse til verden. Den narrative handling gjengir verden i sin temporale dimensjon. Det vanskeligste spørsmålet, om tidens opprinnelse og vår egen tilblivelse i tiden, kan ikke tenkes narrativt, men må uttrykkes i et annet språk, sier Ricœur i slutten av verket «Tid og fortelling».

Gjennom analyse av tre litterære verk viser Ricœur hvordan den store romanen utfolder sin handling *som om* den har funnet sted i fortiden (Kemp 1999:66). Han skriver om tre koblinger som gjør det mulig for den vitenskapelige historiker å forbinde de to tidsaspektene: den opplevde tid og den kosmiske tid. Den første av disse tre koblingene er begrepet om kalendertiden. Den bygger på en original forening av myte og astronomi. En grunnleggende historisk begivenhet (for eksempel Jesu fødsel) danner et utgangspunkt og kombineres med astronomiske observasjoner. Den andre koblingen er generasjonsfølgen. Dette begrepet

forener eksistensiell erfaring med biologi, og minner oss om at historien er beretningen om de dødelige, men også om framtiden gjennom kommende generasjoner. Den tredje og siste koblingen er begrepet om *sporet*. Her forenes menneskelig betydning med arkeologi. Et spor er et avtrykk som etterlates når dyr eller mennesker går forbi og skaper en passasje. Disse tre koblingene får mening kun gjennom narrativiteten. Det kreves i det minste et minimum av narrativ kompetanse når man skal snakke om datoer, generasjonsfølge eller når man skal fortolke sporene av et liv som er gått (Kemp 1999:69).

Ricœur skriver både om fiksjonalisering av historien og historisering av fiksjonen.

Fiksjonalisering av historien dreier seg om fantasiens rolle i tanken om hva fortiden var. Mest av alt krever *sporet* fantasiens innsats. Man gir sporet verdi ved å forestille seg (figurere) den livssammenheng og det sosiale og kulturelle miljøet det har tilhørt, kort sagt den verden som i dag mangler omkring sporet. Den rett som fortiden har over nåtiden ser Ricœur uttrykt i ideen om «vår gjeld overfor de døde» (Kemp 1999:79). Fantasien er ikke bare virksom med hensyn til rekonstruksjon av fortiden, men også i ny-figureringen, det vil si fremstillingen av den. Det er også trekk i fiksjonslitteraturen som favoriserer historiseringen av fiksjonen. Den fiktive fortelling etterligner den historiske beretning ved å fortelle sin historie *som om* den var foregått i fortiden. Den litterære fortelling forholder seg til en fiktiv fortid, en slags kvasi-fortid. De fortalte begivenheter er fortid for en narrativ stemme, i denne sammenheng identisk med den impliserte forfatter, dvs. den virkelige forfatterens fiktive forkledning (Kemp 1999:83). Den narrative stemmes kvasi-fortid er helt forskjellig fra den historiske bevissthets fortid. Den er derimot identisk med det «sannsynlige» i betydningen av det som *kunne* ha skjedd, selv om det ikke har skjedd.

På den ene side er det en af fiktionens funksjoner i forhold til historien retrospektivt at frigjøre visse muligheter, der ikke er blevet virkeliggjort i fortiden. På den anden side kan selve fiktionen ved sin kvasi-historiske karakter *bagefter* udøve sin befriende funktion. Således bliver fiktionens kvasi-fortid udløser av de muligheter, der er gemt i den virkelige fortid. Det, som «*kunne* have fundet sted» - den aristoteliske rimelighed eller truth-likeness – dækker både den «virkelige»fortids muligheder og den rene fiktionens «uvirkelige» muligheder (Kemp 1999:84).

Historikeren søker en rekonstruksjon av tiden, til forskjell fra fiksjonslitteraturen som søker en konstruksjon.

Det er en hovedtanke i Ricœurs hermeneutikk at en tekst ikke har en mening bak seg i forfatterens sjeloliv, men foran seg, i den verden som skapes av leseren. Dermed er det angitt på hvilken måte en fiktiv fortelling forholder seg til virkeligheten (Kemp 1999:74). Den

avslører skjulte trekk i vår praktiske erfaring, viser nye muligheter eller gjør på nytt glemte muligheter troverdige og forandrer med det livet vårt. Lesningen er det som forbinder tekstens verden med leserens verden. Lesningen dreier seg ikke bare om verkets komposisjon, men om dets kommunikasjon. Derfor forutsetter den forfatterens strategi for å overbevise leseren, innskrivningen av denne strategien i den litterære konfigureringen og leserens svar på strategien (Kemp1999:75). Det er et samspill mellom forfatter og leser. Leseren må selv være aktiv for å skape mening. Leseren er også selv ansvarlig for sin lesning. Den forfatteren som best når sin leser, sier Ricœur, er den som går ut fra leserens fortrolighet med tanke på genre, tema, sosial og historisk kontekst, men som også bryter ned denne fortroligheten til hittil urokkede normer. Leseren fengsles hvis hun blir overbevist om at hun vinner (en ny moral) når hun taper (den gamle moral) (Kemp 1999:76).

Ricœur mener at dialektikken mellom fiksjonaliseringen av historien og historiseringen av fiksjonen får en utløper, nemlig den narrative identitet. Dette innebærer at selvets identitet oppdages og skapes i, og gjennom, det å fortelle. Denne identiteten kan forstås som svar på «hvem har gjort dette?» (Kemp 1999:93). Ricœur sier at man kun kan svare på dette spørsmålet ved å fortelle en livshistorie. Den fortalte historie uttrykker hvem som har handlet. Uten fortellingen blir identiteten enten opplevd som subjektivitet, uforandret gjennom livets omskiftelighet, eller som en illusjon om en substansialitet, som skal tilsløre erkjennelser, følelser og vilje. Dette dilemma forsvinner når man innser at identiteten ikke skal forstås som det logisk samme (idem), men som det eksistensielle selv (ipse), det vil si ikke som en substans, men som en narrativ enhet. Vi er avhengig av begge disse formene for identitet for å kunne ha en personlig identitet. I motsetning til Det Sammes abstrakte identitet kan den narrative identitet omfatte forandring og skifte i en livssammenheng. Det menneskelige subjekt viser seg da som både leser og forfatter til sitt eget liv, slik som Proust forestilte seg det, et liv som stadig nyfigureres av alle de sanne og fiktive historiene det forteller om seg selv, slik at selve livet blir et nett av fortalte historier.

Oddgeir Synnes tar i artikkelen «Forteljing som identitet – Eit forsøk på å lese Paul Ricœurs omgrep «narrativ identitet» i lys av alvorlig sjuke og døyande sine forteljingar» utgangspunkt i Ricœurs *Oneself as Another* fra 1992. Artikkelen er interessant i denne sammenhengen fordi fortelleren i *Lignelsesboken* også er en aldrende mann, med døden i tankene. Det er i *Oneself as Another* Ricœur argumenterer for at fortellingens strukturer er grunnleggende for vår selvforståelse, og presenterer begrepet *identité narrative*. Hvordan er vi den samme over tid, selv om vi forandrer oss? Han skiller ut to bestanddeler av identiteten som står i et dialektisk

forhold til hverandre: *idem* og *ipse*. I betydningen *idem* står identiteten for likhet og kontinuitet, mens *ipse* står for forandring, bevegelse og unikhhet. I *Oneself as Another* inntar Ricœur en mellomposisjon der personlig identitet både er foranderlig og konstant. Det konstante er knyttet til *idem*, og til spørsmålet «hva er jeg?». Det foranderlige er knyttet til spørsmålet «hvem er jeg?». For å forklare dette skillet mellom *idem* og *ipse* viser Ricœur til to områder ved personlig identitet der vi kan ha permanens: karakter og det å holde ord. Med karakter mener Ricœur de varige egenskapene som en person blir gjenkjent ved: «By «character» I understand the set of distinctive marks which permit the reidentification of a human individual as being the same» (Ricœur 1992:119). Å holde ord, eller å holde et løfte, er en handling der man er trofast overfor seg selv, trass i forandring. I følge Ricœur kan det engasjementet som ligger i å holde et løfte symbolisere denne kontinuiteten: Løftet sier at jeg på tross av endringer skal forbli den samme over tid. Løftet involverer også den annens forventning om at jeg skal greie å holde løftet. Ricœurs identitetsbegrep impliserer en dynamisk relasjon mellom selvet og den eller det andre som kommer utenfra.

Karakter blir først og fremst knyttet til *idem*, det å holde ord til *ipse*. Det er en polaritet mellom karakter og det å holde ord. De blir knyttet sammen gjennom den narrative identiteten. Mellom *idem* og *ipse* er det et tidsmessig intervall som må fylles.

This new manner of opposing the sameness of character to the constancy of the self in promising opens an interval of sense which remains to be filled in. This interval is opened by the polarity, in temporal terms, between two models of permanence in time – the perserverance of character and the constancy of the self in promising. It is therefore in the sphere of temporality that the mediation is to be sought (Ricœur 1992:124).

Ricœur viser til Diltheys begrep «Zusammenhang des Lebens» som Dilthey kobler til forestillingen om en livshistorie. Denne koblingen viser den forforståelsen av sammenheng som vi har av en livshistorie, en forestilling om at livet kan gripes som en meningsfull enhet. Det er denne forestillingen den narrative teorien rundt identitet ønsker å kartlegge i forhold til fortellingens strukturer.

I *Tid og fortelling* knytter Ricœur identitetsbegrepet til plottet og til protagonisten. Den prosessen som forvandler erfaringer til fortelling kaller Ricœur *emplotment* (Ricœur 1992:141). Gjennom å organisere hendelsene i en fortelling får de enkelte hendelsene mening. Han beskriver det som en konflikt mellom concordance og discordance, eller samsvar og mangel på samsvar. Med samsvar mener Ricœur et ordnende prinsipp som styrer de ulike hendelsene, det som gjør de ulike hendelsene til én fortelling. Dette samsvaret blir hele tiden

truet av uforutsette hendelser som skaper uorden, eller mangel på samsvar. Det er denne blandingen av samsvar og mangel på samsvar Ricœur kaller konfigurasjon. Det avgjørende steget for å oppnå en narrativ forestilling om identitet kommer når man går fra handling til protagonist. Protagonistens identitet avhenger av plottet. Det er gjennom sammenstillingen av de ulike hendelsene protagonisten får sin identitet, «...characters, we will say, are themselves plots.» (Ricœur 1992:143).

Ricœur følger to spor i 80-90-årene: forholdet mellom historie og fiksjon, og forholdet mellom narrasjon og menneskelig selvforståelse og identitet. Det første leder til Ricœurs tese om narrativiteten som grunnlag for all historiografi, det andre leder fram til begrepet narrativ identitet. Bare en narrativ tilnærming kan gjøre rede for både permanens og forandring, som begge er grunnleggende trekk ved menneskets identitet. Ricœur kommer jevnlig tilbake til de samme fire grunnleggende fokusområdene når han skal beskrive mennesket: språk, handling, fortelling, etisk liv. Språket er det mest sentrale av kulturens tegn som mennesket uttrykker og forstår seg selv gjennom. Ricœurs teorier om fortellingen plasserer den fortolkende leseren i sentrum. Fortellingen utgjør broen mellom handlingsteori og etikk. Alle fokusområdene forutsetter et møte med et annet menneske. «Enhver forståelse, eksplisitt eller implisitt, er selvforståelse via omveien om forståelsen av den andre» (Ricœur i Bjørnsøs 2012). De fire fokusområdene møtes i begrepet *identité narrative*.

Bjørnsøs oppfatter tesen om at identitetskonstruksjonen i så stor grad impliserer den andre, som en premiss for enhver diskusjon om litteraturens funksjon hos Ricœur.

Subjektets splittelse eller avstand til seg selv innebærer at jeget aldri er helt hjemme i seg selv, men alltid søkende, på leting etter seg selv og «sannheten» som aldri nås, og som dermed er en stadig kilde til uro – og til skapende virksomhet. Ett av subjektivitetens konstituerende trekk er forestillingsevnen eller fantasien (Bjørnsøs 2012).

En underliggende hypotese hos Ricœur er at all fiksjon til syvende og sist handler om og er innvevd i den virkelige verden. Gjennom mimesis skjer en skapende etterligning.

Bjørnsøs mener at Ricœurs diskusjon om narrasjonens strategier er svært relevant for spørsmål knyttet til litterære teksters bruk av elementer fra virkeligheten. På samme måte som historieskriving gjør seg bruk av narrative teknikker som svekker forestillingen om objektivitet, tar skjønnlitteraturen i bruk teknikker fra historieskrivingen som gir større virkelighetseffekt eller sannhetsillusjon. Når de to fortellertradisjonene låner teknikker av hverandre, oppstår en tvetydighet som skaper usikkerhet hos leseren. Romanens mange

henvisninger til reelle personer og episoder i den konkrete virkeligheten kan tolkes som uttrykk for en sannhetsambisjon.

2.2 Mark Turner

Språkfilosofen Mark Turner følger opp Ricœur ved å argumentere for at mennesket forstår ved hjelp av fortellinger, og omformer opplevelser til erfaringer ved å fortelle (Lothe 2003:6). I boken *The Literary Mind* (1996) forklarer han hvordan mennesket forstår virkeligheten ved hjelp av parabelen. Han viser at parabelens dynamiske prosesser ligger til grunn for konstruksjonen av betydning og konstruksjon av språk, med andre ord til grunn for den grunnleggende forståelsen av verden. «Parablen er roden til den menneskelige bevidsthed – roden til vor tænken, viden, handlen, skaben og sandsynligvis også til talen» (Turner 1996: 238). Bevisstheten er altså litterær, og litteratur en måte å forstå bevissthet på. Han kommer fram til dette ved å vise hvordan vi fra tidlige kroppslige erfaringer, som å rekke ut hånden for å gripe etter noe, skaper metaforer. Små historier om ting som skjer, og ting vi gjør, er basale i vår kroppslige tilstedeværelse og er alle større historiers byggemateriale. Historien, eller fortellingen, er et basalt bevissthetsprinsipp. Hovedparten av våre opplevelser, viten og tenkning er organisert som historier. Historiens mentale rekkevidde utvides av projeksjonen, én historie hjelper oss med å forstå en annen. Projeksjonen av én historie på en annen er parabelen, som er et basalt, kognitivt prinsipp, og som dukker opp overalt (Turner 1996:13). Turner mener vi fortolker ethvert nivå av vår erfaring ved hjelp av parabelen.

Line Cecilie Engh viser i artikkelen «Våre litterære hjerner» (2016) hvordan denne forskningen kan brukes i humaniora. Konseptuell metafor-teori ser metaforer først og fremst som et kognitivt fenomen. Vi bruker metaforer til å tenke med hele tiden, de gjennomsyrrer vårt daglige liv. Vi henter et ord eller en idé fra ett område, et såkalt kildedomene, og anvender det på et annet område, et måldomene. I denne overføringen, eller projiseringen, overføres også mening og betydningsstrukturer fra kildedomene til måldomene (Engh 2016). Denne teorien er utviklet av George Lakoff og Mark Johnson. Mark Turner og Gilles Fauconnier utviklet en mer omfattende teori, konseptuell integrering, om meningsoverføring mellom mentale rom. Turner bruker uttrykket «blending» i *The Literary Mind*, og sikter til den menneskelige kognitive evne til å skape forbindelser, projeksjoner og sammenblandinger mellom to eller flere idéer, slik at det oppstår nye mentale rom hvor ny mening skapes (Engh 2016).

2.3 Intertekstualitet

Når man leser Enquist kommer man ikke utenom intertekstualiteten i verkene hans. Det er særlig referanser til egne verk som preger bøkene hans, men noen har også påpekt referanser til andre forfatteres tekster, bl.a. til Strindberg og Hjalmar Ekberg (Syréhn 1996:119).

Intertekstualitet er et begrep som ofte blir tilskrevet Julia Kristeva, men er også brukt og gjort kjent av flere. Begrepet blir brukt om en relasjon mellom tekster, et tekstsamspill som kan ytre seg på ulike måter. Tekster kan for eksempel bevisst henvise til andre tekster, de kan imitere eller parodierte en annen tekst, de kan inneholde sitater, allusjoner eller parafraser som spiller sammen med en annen tekst. Det intertekstuelle kan gjelde både temaer, motiver og fortellemåter, men også strukturer i en tekst. Jeg har valgt å bruke termen intertekstualitet, som et overordnet begrep. Dette gjør jeg fordi dette begrepet er godt innarbeidet både i forskningslitteratur, i skoleverket og i allmennheten for øvrig. Gérard Genette bruker transtekstualitet som en overordnet kategori, men siden det kan forveksles med det Cedric Watts kaller transtekstualitet, finner jeg det mer hensiktsmessig å bruke termen intertekstualitet som et generelt og overordnet begrep.

Cedric Watts introduserte begrepet transtekstualitet i *The Deceptive Text* (1984) om den formen for intertekstualitet vi kan finne i et forfatterskap, der forfatteren gjenbraker personer, motiv og hendelser de har skrevet om før (Lothe 2003:100). Transtekstualitet utelukker ikke annen form for intertekstualitet i et verk, men blir et mer avgrenset begrep for repetisjoner innenfor forfatterskapet. «A transtextual narrative is one which exists in, across and between two or more texts» (Watts 1984:133). I en romans nettverk av referanser og relasjoner til andre tekster inngår det forbindelser både til den samme forfatterens tekster og til andre forfatteres tekster. Intertekstualitet blir et meningspotensial som oppstår i rommet mellom tekstene. Gamle tekster relanseres i en ny sammenheng, og skaper slik ny mening. Verket omfatter slik mer enn seg selv, i det det aktiverer minnet om andre tekster og andre meningssammenhenger. Leseren må ha øye for detaljer, men også evne å se den større sammenhengen og mønstrene som oppstår.

I boka *Palimpsests* (1997) opererer Genette med flere kategorier der han bruker begrepet transtekstualitet på en annen måte enn Watts. Genette bruker her begrepet transtekstualitet som en overordnet kategori: «all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts» (Genette 1997:1). Han lanserer fem underkategorier:

intertekstualitet, paratekstualitet, metatekstualitet, arkitekstualitet og hypertekstualitet. Intertekstualitet betyr hos Genette en inkludering av den eksplisitte referansen til en annen tekst, som for eksempel sitering. Paratekstualitet handler om titler, forsider og for eksempel forord, eller det Genette kaller sekundære signaler. Metatekstualitet er kommentarer om en tekst i en annen tekst: «It unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing it [...] sometimes without naming it» (Genette 1997:4). Arkitekstualitet handler om for eksempel sjanger. Når *Lignelsesboken* har undertittelen «En kjærlighetsroman» skaper det forventninger hos leseren om en gitt sjanger. Det begrepet som i størst grad korresponderer med Kristevas intertekstualitetsbegrep, er begrepet hypertekstualitet. Genette definerer det som «any relationship uniting a text B [...] to an earlier text A» (Genette 1997:6). Tekst B er hyperteksten, tekst A er hypoteksten. Han understreker imidlertid at alle former for transtekstualitet henger sammen, det er ikke separate og absolutte kategorier. I hovedsak kan man si at transtekstualitet er transformasjon av tekst.

Svend Bjerg skriver om det han benevner som transfigurasjoner i boken *Litteratur og teologi. Transfigurationer* (1988). Det latinske ordet «transfigurasjon» har en gresk pendant i uttrykket «metamorfose», og betyr forvandling (Bjerg 1988:32). Transfigurasjoner utspiller seg når et bestemt mønster fra Jesus-historien utfylles av en moderne litterær figur (Bjerg 1988:35). Slik får vi en nyskaping, en forvandling, av gamle figurer. Jesus-historien er den sentrale bibelske fortelling, men samtlige bibelske fortellinger kan meningsfylt inngå i en transfigurasjon. En transfigurasjon er altså en form for intertekstualitet der elementer fra bibelhistorien blir brukt i en ny litterær sammenheng. I denne nye sammenhengen forvandles, transfigureres, de bibelske elementene, og ny mening oppstår. Denne nye meningen skapes av leseren. For at intertekstualitet skal ha en effekt, forutsetter det at leseren er kjent med referansebakgrunnen som brukes. Det betyr ikke at en roman mettet med intertekstuelle referanser ikke har mening for en leser som ikke kjenner referansebakgrunnen, men den vil ha en annen mening. En leser som får aktivert et arsenal med minner fra andre tekster i leseprosessen, vil derimot skape en utvidet mening.

2.4 Den narrative teorien

En narrativ analyse av et litterært verk har sitt grunnlag i den narrative kommunikasjonsmodellen. Utgangspunktet er «den episke ursituasjonen», noen forteller noe til noen. Forholdet mellom forfatter og forteller, og leser, kommer ikke tydelig fram her. Lothe (2003) presenterer en modell for narrativ kommunikasjon der dette forholdet kommer klarere til uttrykk. Utenfor den narrative teksten finner vi den faktiske, historiske forfatteren og den faktiske, historiske leseren. I den narrative teksten finner vi den implisitte forfatteren, fortelleren, tilhøreren og den implisitte leseren. Denne modellen er grunnleggende for både narrativ teori og analyse.

I det følgende vil jeg gjøre rede for de viktigste begrepene som anvendes i analysen. Det sentrale i narrativ teori er fortellingen. At en tekst er narrativ vil si at den verbalt formidler en fortelling. En fortelling presenterer et hendelsesforløp i tid og rom, og er en konstruksjon skapt på bakgrunn av utvelgelse, hierarkisering og orden. Den er grunnleggende for mennesket, gjennom fortellingen gestalter vi oss selv. Vi har et grunnleggende behov for å strukturere virkeligheten vår i fortellinger, i narrative mønstre. Fortellingene kan være «fra virkeligheten», de kan være fiksjon, eller de kan også være en blanding av fiksjon og fakta.

En av de fremste bidragsyterne til narratologien er Gérard Genette. I boka *Narrative Discourse* opererer han med tre termer: diskurs, historie og narrasjon. Diskursen er det vi leser, den skrevne fortellingen og den endelige utformingen av det fiktive innholdet. Historien er selve handlingsforløpet, et slags handlingssammendrag eller parafrase av fortellingen. Narrasjonen peker på hvordan en tekst blir fortalt, altså hvilke narrative grep og kombinasjoner som konstituerer diskursen. Narrasjonen er dermed spor av skriveprosessen og de narrative grepene forfatteren gjør, når han velger på hvilken måte han skal fortelle historien.

I den narrative analysen vil jeg først og fremst utforske fortelleren i romanen, og hans posisjon i forhold til det fortalte. Fortelleren er en integrert del av teksten som forfatteren skriver. Det er et narrativt instrument forfatteren bruker for å presentere og utvikle teksten (Lothe 2003:33). Fortellerbegrepet er dermed viktig og nyttig i en narrativ analyse. Fortelleren er narrasjonsinstansen innenfor den narrative teksten, han eksisterer ikke utenfor den språkstrukturen han inngår i (Lothe 2003:34). Vi kan finne flere forskjellige typer fortellere i narrative tekster. En eksplisitt førstepersonsforteller vil være synlig i teksten. Han

er personifisert og aktiv i handlinga, og formidler en eller flere livshistorier gjennom en kombinasjon av perspektiv, stemme og andre virkemidler. Tredjepersonsfortelleren er derimot utenfor handlingen. Han deltar ikke i handlingen, og får med det en mer tydelig narrativ funksjon som formidler av fortellingen. Tredjepersonsfortelleren kan være allvitende, personorientert eller observerende. Han kan være synlig i form av kommentarer, direkte eller indirekte, han kan også være tilstede i teksten som en bevissthet, en som vurderer og reflekterer. Når fortelleren samtidig er hovedperson i sin egen fortelling, blir det tydelig at fortelleren er personifisert.

Med narrativt perspektiv menes fortellerens orienteringspunkt, eller orienteringspunktet for presentasjonen av fortellingen. Lothe viser til Bal (1997) som skriver at perspektiv dekker både de fysiske og psykiske persepsjonspunktene, men ikke instansen som utfører selve fortellehandlingen (Lothe 2003:64). Både forteller og person kan presentere orienteringspunktet til en annen, derfor er det nødvendig å skille det narrative perspektivet fra identiteten til stemmen som verbaliserer dette orienteringspunktet (Lothe 2003:64). Det er viktig å skille mellom *Hvem ser?* Og *Hvem forteller?* (Genette i Lothe 2003:65). Det første hører til under diskursen, det andre sorterer under narrasjonen og er relatert til narrativ stemme. Det narrative perspektivet kan være enten utvendig eller innvendig i forhold til historien som diskursen presenterer. Når det narrative perspektivet er innvendig, er orienteringspunktet som regel knyttet til en person (Lothe 2003:67). Leseren har ikke noe annet valg enn å se hendelsene med øynene til denne personen, og vil derfor i prinsippet lettere akseptere den versjonen av hendelsene som han eller hun presenterer (Lothe 2003:67). Lothe bruker begrepet fokalisering synonymt med perspektiv. Det engelske ordet *focalizer* viser til tekstinstansen som fokaliserer hendelsene, det vil si presenterer dem ut fra et bestemt perspektiv (Lothe 2003:70).

Hvem som forteller og hvordan det blir fortalt er sentralt i narrativ teori. Fortelleren er mer eller mindre distansert fra handlingen i teksten, han formidler en handling gjennom språket. I narrativ fiksjon er all tale formidlet. Lothe presenterer en progressiv skala fra rent fortellende talepresentasjon til rent etterlignende, der ytterpunktene er diegetisk sammendrag og fri direkte diskurs (Lothe 2003:73). Fri indirekte diskurs er «grammatisk og mimetisk i ein mellomposisjon mellom indirekte og direkte diskurs» (Lothe 2003:73). Narrativ teori har vært særlig opptatt av fri indirekte diskurs siden den befinner seg i en mellomposisjon mellom direkte tale og referat, og derfor reflekterer både fortellerens stemme og stemmen til den som

snakker. Dette kan ha viktige litterære effekter, både narrativt og tematisk. Man differensierer gjerne begrepet i *fri indirekte tale* og *fri indirekte tanke*.

Begrepet «implisitt forfatter» ble introdusert av Wayne Booth i *The Rhetoric of Fiction* (1961). Den implisitte forfatteren er en instans i teksten som ikke er direkte synlig, men som trer fram gjennom tekststrukturen og de fortellertekniske grepene forfatteren har valgt. Det er med andre ord en abstrakt størrelse som leseren konstruerer på grunnlag av alle tekstkomponentene. Genette kaller det «et bilde av forfatteren i teksten» (Genette i Lothe 2003:32). Det blir også forklart som det verdisystemet teksten presenterer og representerer. Den implisitte leseren er også en konstruksjon og en abstrakt størrelse. Wolfgang Iser sier den implisitte leser er en rolle eller et standpunkt som gjør det mulig for den historiske leser å skape mening ut fra den litterære teksten hun leser (Lothe 2003:32). Det er en strukturerende prosess, der vi blant annet søker å fylle tomrommene i teksten. Det litterære verket oppstår i samspillet mellom tekst og leser.

Narrativt rom er det fiktive universet som den narrative diskursen framstiller. Denne funksjonen har også en identitetsformende funksjon. Det narrative rommet kan påvirke og karakterisere personene, og kan slik spille en avgjørende rolle i diskursen. Man skiller mellom historierommet og diskursrommet. Historierommet er rommet med hendelser, personer og stedet for handlingen, mens diskursrommet er fortellerens rom. Det kan ta ulike former og er ikke nødvendigvis markert i teksten. Rom er identitetsskapende og nært knyttet til når og på hvilken måte vi er i rommet, med andre ord: tid. Gaston Bachelard viser i *The Poetics of Space* (1958) hvor sammenfiltret våre forestillinger om rom og tid er (Lothe 2003:79). Han er særlig opptatt av huset som rom, og hva huset betyr for oss som barn: «For huset vårt er vårt hjørne av verda [...] det er vårt første univers, eit verkeleg kosmos i alle tydingar av ordet» (Lothe 2003:79). Huset, og rommet, blir knyttet til minnet, som er et viktig konstituerende element i narrativ fiksjon. Forfatteren William Kitteredger sier det slik i *The Nature of Generosity*: «Storytelling is a technique we have long used in our efforts to determine our true situation [...] Places come to exist in our imaginations because of stories» (Kitteredger 2000:7-8).

Tidsforholdet mellom narrasjon og historiehendelser vil variere og man skiller mellom fire hovedvarianter. Den viktigste, og mest vanlige, er det man kaller etterstilt narrasjon. Her blir historiehendelsene fortalt etter at de hendt. Distansen mellom fortellehandlingen og historiehendelsen det blir fortalt om, varierer fra tekst til tekst. I tillegg til etterstilt narrasjon

kan vi finne foregripende narrasjon, samtidig narrasjon og innskutt narrasjon. I innskutt narrasjon veksler fortellehandlingen med handlingene det blir fortalt om.

Når Lothe skriver om tid i fiksjonsprosa baserer han seg på Genette som knytter narrativ tid til tre hovedtermer: rekkefølge, tidsutstrekning og frekvens (Lothe 2003:87). Rekkefølgen er tidsrekkefølgen av historiehendelsene i forhold til den narrative presentasjonen av disse hendelsene. Om en tekst er fortalt slik at den avviker fra den kronologiske tidsrekkefølgen kalles det anakroni, med to undertermer: analepse og prolepse. Analepse vil si at narrasjonen griper tilbake til et punkt tidligere i historien. Vi kan skille mellom ekstern analepse, intern analepse og blandet analepse (Lothe 2003: 87-89). Prolepse har vi om narrasjonen går inn i framtiden til historien, og viser til eller framkaller en senere hendelse. Tidsutstrekning handler om historiens tidsdimensjon i kombinasjon med tekstens tidsdimensjon. Lothe opererer med fire begrep her: deskriptiv pause, scene, sammendrag og ellipse. Den deskriptive pausen vil si at et segment i teksten ikke har tidsutstrekning i historien. I scenen vil historietid og fortelletid på det nærmeste svare til hverandre. I et sammendrag vil fortelletiden være kortere enn historietiden og i ellipsen vil en del av historietiden være utelatt i teksten. Ellipsen kan være eksplisitt eller implisitt. Frekvens er den siste hovedtermen knyttet til narrativ tid. For Genette viser frekvens til relasjonen mellom hvor mange ganger en hendelse forekommer i historien, og hvor mange ganger den blir fortalt i teksten (Lothe 2003:95). Disse relasjonene har også tre underkategorier: singulativ fortellemåte, repeterende fortellemåte og iterativ fortellemåte. Sagt på en annen måte: det som hender en gang blir fortalt en gang, det som hender en gang, blir fortalt flere ganger eller det som hendte flere ganger, blir fortalt en gang. En narrativ tekst kan ha ulike kombinasjoner av disse frekvensvariantene.

I tillegg til fortellehandlingen, perspektiv, tid og rom er også hendelser viktig i narrativ teori. En hendelse innebærer er overgang fra en situasjon til en annen, og denne hendelsen involverer som regel en eller flere personer (Lothe 2003:110). Fiktive hendelser skjer i et fiktivt rom. Diskursen er teksten slik den presenterer seg med alle sine narrative virkemidler, plottet derimot er måten hendelsene er kombinerte, strukturerte og utviklet på (Lothe 2003:112). Ricœur kobler plottet til lesing og til forholdet mellom lesing og plotting, en operasjon som fører heterogene element sammen i en syntese (Ricœur i Lothe 2003:112). Samtidig som plottet er satt sammen av hendelser, lager det hendelser om til en fortelling. Den fortalte historien er dermed mer enn summen av delene (Lothe 2003:112). Plotting er «det arbeidet teksten og lesaren gjer saman» (Ricœur i Lothe 2003:112). Det å sammenføre narrative handlingselement gjennom plotting, medvirker til at vi kan bruke fortellingen til å

organisere livet retrospektivt, ved å gi det en form for narrativ helhet og retning. Slik gir Ricœur narrativ fiksjon en fundamental dimensjon i selvforståelse (Ricœur i Lothe 2003:113). Koblingen mellom plott, fortelling, fiksjon og liv representerer en av de viktigste utviklingslinjene i moderne narrativ teori, og har sitt opphav i Ricœurs tenkning.

Narrativ teori har vært lite opptatt personbegrepet. Personene blir underordnet handlingen, slik også Aristoteles satte handling over karakter. Lothe diskuterer personbegrepet i moderne narrativ teori og viser til Roland Barthes som peker på den narrative dimensjonen ved personbegrepet (Lothe 2003:117). I førstepersonsfortelleren blir den narrative presentasjonen gitt av en person som også er aktør i handlingen. Men selv om de på en måte er sammenfallende, refererer person og forteller til to ulike nivå i den narrative teksten: personbegrepet til det historiske nivået, fortelleren til diskurs- og narrasjonsnivå. På samme måte som historie og hendelse er abstraksjon, er også personbegrepet det (Lothe 2003:117). Leserens forestillinger av en litterær person vil både påvirke forståelsen av en fortelling og bli skapt gjennom lesing av den samme fortellingen (Miller i Lothe 2003:118). Lothe viser også til den amerikanske litteraturforskeren James Phelan som mener at «å kjenne ein person inneber å vite at han/ho (det?) er ein konstruksjon» (Phelan i Lothe 2003:118). Phelan innfører tre komponenter til forståelsen av personbegrepet: en syntetisk, en mimetisk og en tematisk. Den syntetiske komponenten er at personbegrepet er konstruert og presentert gjennom et verbalspråk. Den mimetiske komponenten knyttes til den identifiserende bevegelsen vi gjør når vi oppfatter konstruerte (syntetiske) personer som handlende og reflekterende. Den tematiske komponenten er en innholdskomponent som bygger videre på denne koblingen. Den er relatert til leserens litterære kompetanse (Lothe 2003:118). Her stiller leseren spørsmål om hva det er som er viktig og interessant ved denne personen, om han er troverdig og om han for eksempel utvikler seg gjennom teksten. Personbegrepet kan også knyttes til handlingsprogresjon, som på sin side er nært relatert til plott og personutvikling. Det som konstituerer en litterær person er prinsipp som repetisjon, likhet, kontrast og (logisk) implikasjon (Lothe 2003:119).

Personene blir introdusert og utformet gjennom karakterisering. Denne kan foregå på ulike måter. Direkte definisjon vil si at en person blir karakterisert på en direkte, oppsummerende måte. Indirekte presentasjon viser, dramatiserer eller eksemplifiserer et gitt persontrekk i stedet for å nevne det eksplisitt. Det kan skje gjennom tale, handling, ytre kjennetegn eller for eksempel miljø. Som regel finner vi en kombinasjon av alle disse elementene i den narrative diskursen.

3. Metode

I *Kartritarna* (1992) forteller Enquist en anekdote om en mann som har mistet nøklene sine og leter etter dem under skinnet av gatelykten. En annen mann kommer til for å hjelpe til med å lete, og spør om det er sikkert at det var her han mistet nøklene. «Nei», svarer mannen, «det var under den andre gatelykten». «Hvorfor leter vi her da?» spør den enfoldige hjelperen. «Fordi det er lysere her», svarer mannen. Moralen i historien er enkel og klar: det gjelder å lete på rett sted. Enquist forteller denne anekdoten i forbindelse med en tolkning av *Frøken Julie* av Strindberg. Hvor skal man lete etter svar? «I teksten själv, i den vertikala underteksten? Eller utom teksten, i den horisontella underteksten, i faktorer kring tekstens tillkommelse?» (Enquist 1992:60). Hvilke svar man får avhenger av hvilke spørsmål man stiller, og hvor man leter.

Metodebegrepet i litteraturvitenskapelig sammenheng handler om hvilken framgangsmåte og terminologi man bruker i analysen av litterære tekster. De teoretiske utgangspunktene for denne lesningen er Paul Ricœurs mimesisteori og identitetsteori. Den narrative teorien bygger blant annet på Ricœurs tenkning. Begrepet narratologi blir ofte brukt synonymt med narrativ teori. Aaslestad (1999) skriver at narratologien, slik han framstiller den i *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle-teori*, primært framstår «som en *metode* til bruk i analysen av fortellende tekster, trass i at begrepet [...] brukes synonymt med *fortelle-teori*» (Aaslestad 1999:7). Som litteraturvitenskapelig metode er narratologien tradisjonelt forbundet med en objektiv, strukturell analyse, og mer med Gérard Genette enn Ricœur, men i de senere årene har metoden blitt mindre skjematisk og mer opptatt av det meningsdannende i fortellingen (Lothe 2003:6). Lothe trekker her fram Paul Ricœur, Peter Brooks og Hayden White som bidragsyttere til denne forandringen. Den narrative vendingen i forskningssammenheng innebærer blant annet at narratologien blir brukt tverrfaglig, og at analysen av tekster ikke bare handler om å finne strukturelle elementer ved tekster, men også inkluderer en mer hermeneutisk tilnærming. Tekstbegrepet i dag omfatter mer enn litterære tekster, og med det har den narrative teorien fått et større nedslagsfelt.

I mange år var nykritisk lesning av verk den rådende metoden innenfor litteraturvitenskapen. Nykritikken var en metode som oppsto i USA allerede i 1920-årene, og som hadde sitt høydepunkt i Norden på seksti- og syttitallet. En nykritisk tilnærming til en tekst vil si at man behandler teksten som en autonom størrelse. Bare teksten selv, forstått som et selvstendig språkssystem med sine interne sammenhenger og mønster, kan ifølge en nykritisk metode,

tjene som belegg for en analyse av teksten. Forfatterens biografi, indre sjelsliv eller intensjon med verket er ikke relevant i en slik analyse. Den nykritiske metoden hviler på en grundig nærlesning av verket. Gjennom intertekstualitetsbegrepet mister imidlertid teksten noe av sin autonome status. Teksten sees i samspill med andre tekster, og man går med det utenfor tekstens eget fiktive univers. Forfatteren Per Olov Enquist er kjent for å gjenbruke både personer, motiver og konkrete uttrykk fra egne verk, og fra egen biografi. Tekstene hans inviterer til å leses i lys av hverandre, og derfor mener jeg at en nykritisk lesning av romanen ikke vil være tilstrekkelig. Jeg vil likevel benytte nærlesningsprinsippet som metode i deler av analysen, men jeg henter vokabularet og spørsmålene fra narrativ teori og ikke fra nykritikken. Gjennom nærlesning av romanen vil jeg peke på en del narrative trekk og se dem i sammenheng med tematikken i verket. I samsvar med den narrative teorien vil jeg først og fremst utforske fortellerinstansen i verket. Fortelleren er som Lothe hevder «eit narrativt instrument, eit retorisk verkty forfattaren brukar til å presentere og utvikle teksten» (Lothe 2003:33). Jeg vil imidlertid også utforske noen av de intertekstuelle elementene i verket. Den type intertekstualitet det her dreier seg om er hovedsakelig det Cedric Watts kaller transtekstualitet, altså innenfor forfatterskapet. Jeg gjør et utvalg av de intertekstuelle referansene. Utvalget er basert på i hvor stor grad disse referansene dukker opp i resten av forfatterskapet, men også hvilken tematisk betydning de har i romanen. Sentrale intertekstuelle elementer jeg har valgt ut er Gutten, farens notisbok og farfarens korsrev. Disse finner vi igjen blant annet i romanene *Nedstörtad ängel* og *Kaptein Nemos bibliotek*, men også i selvbiografien *Ett annat liv* og i essaysamlingen *Kartritarna*. I denne delen av analysen vil jeg i hovedsak bruke Gérard Genettes *Palimpsests* (1997) som teoretisk grunnlag, men også Cedric Watts' *The Deceptive Text. An Introduction To Covert Plots* (1984).

Metoden jeg bruker i analysen av *Lignelsesboken* er altså å anvende den narrative teorien hovedsakelig slik Lothe (2003) presenterer den i boka *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*.

For å operasjonalisere teorien vil jeg spørre om hvilken betydning avstanden til det fortalte har for hovedpersonens vei til en ny forståelse av seg selv. Ricœur mener at avstanden i seg selv er viktig for å danne ny forståelse. Både avstand og konflikt kan gi ny innsikt. Er dette tilfelle med hovedpersonen i *Lignelsesboken*? På hvilken måte kan vi si at avstand og konflikt gir ny innsikt hos hovedpersonen i romanen?

Ricœur er opptatt av sporet, og forholdet mellom historie og fiksjon. Sporet krever en innsats fra fantasien, vi må klare å se for oss den verden som en gang har vært rundt det, vi må bruke

«innbilningskraften, denne kjempemuskel», slik Enquist uttrykker det. Ricœur mener fantasien er en konstituerende kraft i subjektiviteten. Fantasien er virksom når man rekonstruerer fortiden, men også i ny-figureringen. Hovedpersonen i romanen erindrer hendelser som har skjedd tidligere i livet. For å fortelle om denne erindringsprosessen har Enquist blant annet valgt å gjenbruke materiale fra tidligere bøker. Han bruker også elementer fra «virkeligheten», slik at historie og fiksjon blandes. Hvordan påvirker dette tematikken i romanen?

Ricœur sier at det å holde ord, det å holde et løfte, er en handling der man er trofast overfor seg selv, trass i forandring. Dette blir knyttet til *ipse*, den delen av identiteten som er i bevegelse. Hovedpersonen i romanen bryter et løfte, det er faktisk selve forutsetningen for romanen, at denne hendelsen som han har lovet å tie om, blir fortalt. Hvordan kan dette forklares i lys av Ricœur, og i lys av de intertekstuelle elementene?

4. Analyse

En aldrende mann ser tilbake på sitt liv og ønsker å fortelle om sitt første møte med kjærligheten. Som femtenåring møter han en kvinne en sommer. Denne opplevelsen har han ikke fortalt til noen tidligere. Nå vil han fortelle.

Den mest sentrale hendelsen i *Lignelsesboken* er møtet med kvinnen i Larssonsgården. Dette er den hendelsen fortelleren stadig vender tilbake til, og som også er plassert midt i romanen. Romanen åpner med at han, ifølge Arbeidsboken, bare har møtt denne kvinnen tre ganger, den avsluttes med hennes begravelse og korsrevens lignelse, som også handler om kvinnen på det kvistfrie furugulvet. Kvinnen er også den mest sentrale personen i romanen, i tillegg til fortelleren selv. Hendelsesforløpet i romanen følger strukturen i syndefallsmyten. Fortelleren er i paradiset sammen med kvinnen på det kvistfrie furugulvet, han kastes ut av paradiset i det kvinnen avviser han noen år senere, og finner forsoning og frelse i det siste møtet, i begravelsen.

4.1. Fortelleren og fortellehandlingen

I *Lignelsesboken* er den eksplisitte fortelleren en personifisert tredjepersonforteller, en forfatter som opptrer både som forteller og hovedperson. Fortelleren har full innsikt i hovedpersonen. Dette er et fortellergrep Enquist også bruker i selvbiografien sin, der han omtaler seg selv som «han». Enquist omtalte bruken av «han» i selvbiografien «Ett annat liv» i et intervju Norran i 2008: «Jag kunne vara mycket tuffare mot den hovudperson jag beskrev. Jag kunde säga värre saker med det lilla avståndet till «han». Det gjorde det lite sannare og roligare tycker jag» (Enquist i Endestad 2010:50). Enquist har også vært tydelig på at det er viktig for han å finne den posisjonen han vil fortelle fra: «Punktet hvorfra romanlandskapet betraktes er ekstremt viktig.» (Enquist i Bulie 2011:69).

Selv om det overveiende er en tredjepersonforteller, veksler perspektivene noe. Vi ser gjennom «han», men også gjennom «E» og «jeg». Sekvensene med bruk av «jeg» er blant annet utdrag fra fortellerens «Lignelsesbok», notater han skrev i Paris i 1986: «Arbeidsbokens første fragment er fra midten av 80-tallet, han skriver i jeg-form nå, tydeligvis ikke så skrekkslagen som senere. [...] «Da jeg var barn, lærte jeg meg at det tross alt fantes en form for poesi som ikke var synd.» (Enquist 2013:196). Også når han drømmer om faren sin bruker han «jeg». «Hvordan skal jeg få det til! Men alt jeg skriver blir bare utflukter, og jeg vet du er skuffet over meg [...] Ser du ikke at jeg er redd? Og så hadde drømmen blitt enda mer opprørt, hele hans liv ble som hallusinatorisk» (Enquist 2013:137). Han henvender seg i fortvilelse til faren i drømmen, og slik sett er dette en replikk som er gjengitt, og ikke en jeg-forteller. Det fører likevel leseren nærmere hovedpersonen, fordi vi får innblikk i «private notater».

Fortellernærværet er vekslende. Han er synlig tilstede som forteller i skrivesituasjonen, der han for eksempel kan kommentere «Nok om dette» (Enquist 2013:66), eller som når han henvender seg til seg selv: «Hvem er det han leter etter? Bearbeidelsen av talen i menighetshuset går stadig langsommere. Hva er det som skjer?» (Enquist 2013:135). Leseren blir i dette veldig klar over at fortellingen er formidlet av en forteller, fordi selve skriveprosessen blir kommentert. Andre ganger er dette nærværet mindre tydelig. Større avstand til protagonisten har fortelleren i setningen: «En time senere hadde E selv gått, siden Gutten hadde sagt at han hadde fortalt nøyaktig alt, forstå får du gjøre selv hadde han sagt [...]» (Enquist 2013:135). Her omtaler han seg selv som E. På det ene siden skaper dette avstand mellom forteller og hovedperson, på den andre siden er E en forkortelse for

«Enquist», slik at dette fortellergrepet også skaper identifikasjon mellom forfatter og hovedperson.

Fortelleren lar oss som lesere få ta del i skriveprosessen, deriblant hans kvaler rundt det å skrive om kjærligheten. «Han flykter, snusende på en irriterende måte: som en hund som treffer ferten av seg selv og blir skremt. Er det nødvendig å skrive om dette. Han er ikke redd for døden. Men veien dit gjør ham stadig mer skrekkslagen» (Enquist 2013:10). Når det fokuseres på fortellehandlingen og hvordan denne foregår, blir narrasjonen også en del av historien. Hovedpersonen kommenterer skrivningen av sin egen historie: «Han hadde *arbeidet* (sic! hans egen betegnelse! hykleri!) til sent på kvelden den 27. februar 2011 og sovet urolig, hadde så våknet ved firetiden og bestemt seg for riktignok å fullføre prosjektet, men aldri bringe det *utenfor seg selv*.» (Enquist 2013:12). I *Lignelsesboken* er narrasjonen sentral, ikke bare med hensyn til det kompositoriske, men også rent tematisk sett.

Vi kan som lesere også etablere et innsiktsnivå utenfor hovedpersonen. Det er en fortellerinstans skjult i teksten. Denne fortelleren er ikke synlig, det er det litterære verkets samlede norm, altså den implisitte forfatter. Ricœur identifiserer den implisitte forfatteren som den virkelige forfatterens fiktive forkledning (Kemp 1999:83). Genette kaller den implisitte forfatteren «et bilde av forfatteren i teksten» (Genette i Lothe 2003:32). Det er med andre ord en forestilling leseren danner seg, og ikke en eksplisitt størrelse i teksten.

I moderne fortelle teori skiller man klart mellom forfatteren av et verk og fortelleren i verket, dette er to adskilte størrelser. Enhver litteraturstudent vet at forutsetningen for å forstå og studere romanen som roman er at man skiller mellom forfatter og forteller, og holder forfatteren utenfor fortellingen. Enquist utfordrer dette ved å identifisere hovedpersonen i romanen som en forfatter som heter Per Olov (Perola) Enquist. «Han stirrer opp i ambulansens tak, var det alvor denne gangen? Det er Enquistmagen som endelig slår til, i en alder av 77 år.» (Enquist 2013:114). Navn og alder korresponderer med forfatter av boken. Hovedpersonen i romanen refererer flere ganger til verk han har skrevet: «Han hadde en gang skrevet et teaterstykke om den legendariske danske kommunistlederen Aksel Larsen, som hadde vært forræder, og hvordan *dennes overbevisning krakelerte*» (Enquist 2013:119). Dette er verk forfatteren Per Olov Enquist har skrevet. Hovedpersonen har med andre ord sammenfallende livshistorie og biografi som forfatteren Per Olov Enquist, men er likevel en litterær skikkelse i et fiktivt univers og ikke den faktiske forfatteren Enquist. Man kan muligens som leser forledes til å stille spørsmålet om dette er sant, er dette en fortelling «fra virkeligheten»? Har dette skjedd? Den danske litteraturforskeren Jon Helt Haarder (2014) gir

en forklaring på denne tendensen man kan se i nyere litteratur, der elementer fra ulike sjangre blandes, som når vi finner trekk både fra selvbiografien og romanen. Han bruker begrepet performativ biografisme om dette fenomenet, som kan forstås som et grenseoverskridende litterært grep. Biografiske elementer blir brukt som estetiske grep i fiktive framstillinger.

Det som kompliserer fortellersituasjonen i *Lignelsesboken* er altså at både den eksplisitte og den implisitte fortellerinstansen i teksten tilsynelatende er «den samme personen» som hovedpersonen. Denne hovedpersonen har i tillegg særdeles mye til felles med den faktiske forfatteren Enquist. Rammene i den narrative kommunikasjonsmodellen, der forfatteren er utenfor verket, blir tilsynelatende brutt, eller i det minste utfordret. Forfatteren og hovedpersonen i *Lignelsesboken* kan lett forveksles med forfatteren av *Lignelsesboken*. Forfatteren i *Lignelsesboken* er imidlertid en språklig størrelse, og ikke Enquist i kjøtt og blod. Fortellerinstansen er en noe eldre utgave av personen i romanen, og kan betrakte livet sitt retrospektivt. Han refererer til objekter «i det virkelige liv» og bryter på den måten fiksjonsuniverset, eller rettere sagt: han etablerer et fiksjonsunivers der elementer fra «det virkelige liv» inngår. Dette er jo i seg selv ikke uvanlig i litterær fiksjon, det litt mer uvanlige er at forfatteren skriver seg selv inn i et fiksjonsunivers som tilsynelatende er likt virkeligheten. *Lignelsesboken* «ligner på» den virkelige verden. Hovedpersonen har en arbeidsbok med notater, blant annet om kvinnen på det kvistfrie furugulvet. Han får også tilsendt sin fars notisblokk, som inneholder deler av dikt faren har skrevet. Dette gir en illusjon om at det hovedpersonen forteller om er virkelighet, og ikke fiksjon. Fortelleren høyner den fiktive troverdigheten ved å minne leseren om at den teksten han har i hånden også er nedskrevet. Denne metoden har Enquist brukt i store deler av forfatterskapet. Han etablerer en litterær kilde for romanen han skriver, i den samme romanen (Shideler 1984:31).

Disse litterære kildene; Arbeidsboken, farens notatblokk og *Lignelsesboken*, kan også bidra til å komplisere den narrative situasjonen. Vi finner nemlig flere hierarkiske narrasjonsnivå i romanen. Førstenivået, der den produserende narrative handling finner sted, er skrivesituasjonen fortelleren befinner seg i. Dette er en nåsituasjon han stadig vender tilbake til, blant annet ved å kommentere selve skriveprosessen. Dette kan vi også kalle rammefortellingen. Fortellingene fortellerinstansen forteller er annetnivå. Om fortellerinstansen (A) forteller en fortelling som involverer en person (B), kan denne bli en forteller av en annen fortelling, altså et tredjenivå. Vi kan finne en variant av et tredjenivå, der hovedpersonen refererer fra *Lignelsesboken* han kjøpte i Paris. Fortellerinstansen forteller en historie om når han kjøper sin *Lignelsesbok*, deretter kommer et utdrag fra denne boken, satt i

kursiv. I dette utdraget er det en jeg-person som reflekterer om lignelsen: «*Jeg vet ikke hvordan en slik lignelse skulle se ut: som et forsøk på å ringe inn og holde fast på noe som er skjørt og ømfintlig?*» (Enquist 2013:196). Selv om vi som lesere vet at det er samme person som har skrevet både det som står i kursiv og det som ikke gjør det, møter vi i den kursiverte historien en yngre utgave av denne personen, med andre ord en person B, som forteller en historie.

Fortellehandlingen i *Lignelsesboken* er i store trekk etterstilt. Det er en temporal distanse mellom fortellehandlingen og hendelsene det blir fortalt om. Fortellehandlingen veksler imidlertid med de hendelsene det blir fortalt om, og slik kan vi se flere tilfeller av innskutt narrasjon. I begynnelsen av romanen får vi en henvisning til Arbeidsboken, der fortelleren har notert møter med kvinnen på det kvistfrie furugulvet. Disse møtene er tidfestet, men skrivesituasjonen er ikke tidfestet, utover at den skjer «nå». Første overgang til en nåsituasjon er i setningen «Men nå hadde det gått så mange år.» (Enquist 2013:5). I neste avsnitt går fortelleren framover i tid, ved å bruke en perspektiverende formel: «Mange år senere» (Enquist 2013:5).¹ Slik veksler fortellingen mellom fortellerens nåsituasjon, som er skrivesituasjonen, og hendelsene han forteller om.

Holdningsdistanse er et nyttig begrep for å klargjøre forholdet mellom fortelleren og personene (Lothe 2003:58). Holdning kan vise både til karaktertrekkene til fortelleren og til personene. Om fortelleren er upålitelig, kan vi få en holdningsdistanse mellom fortelleren og den implisitte forfatteren. Etter møtet med kvinnen på biblioteket sier den eksplisitte fortelleren i romanen «Var det da bare å legge sammen? Bare små latterligheter, og så plutselig, som et klubbeslag! Døren åpnet! Porten! Og noen hadde ropt: *dette var livet!*» (Enquist 2013:12). Her kan vi se at fortelleren reduserer hendelsen på biblioteket til «små latterligheter», men vi som lesere vet allerede at det absolutt ikke er det. Fortelleren er upålitelig i den forstand at han lyver for seg selv. Senere skriver han også at han bestemmer seg for å fullføre skriveprosjektet, men aldri bringe det «utenfor seg selv. Hvilken lettelse! Bare til barnebarna!» Som lesere (i alle fall som annengangslesere av romanen) vet vi derimot at dette skriveprosjektet er den romanen vi leser. Altså er det nok et eksempel på at fortelleren lyver for seg selv, og stadig leter etter nye måter for å gjøre trygt å skrive.

¹ Neste tidssekvens er tidfestet til september 2007, da hovedpersonen reiser til hjembygda si, men så angir han en nåsituasjon høsten 1977: «Granene var nå, høsten 1977, hogd alle sammen.» (Enquist 2013:9). I den svenske utgaven står det imidlertid: «Granarna var nu, hösten 2007, alla avverkade.» (Enquist sv. utg. 2013:9). Dette gir mer mening. I den norske utgaven er det rett og slett en oversetterfeil eller trykkfeil.

Det er utpreget bruk av fri indirekte diskurs i *Lignelsesboken*. Den frie indirekte diskursen kan være både tanke og tale, og blir da omtalt som *fri indirekte tale* og *fri indirekte tanke*. Lothe viser at det er en grunnleggende ambiguitet som kjennetegner fri indirekte diskurs, «fortald monolog [Cohns omgrep for fri indirekte diskurs] på ei og same tid er ein meir kompleks og samansett teknikk for å formidle det menneskelige medvitte enn rivaliserende teknikkar» (Cohn i Lothe 2003:75). Spørsmålet om hvem som snakker til oss, fortelleren eller personen, eller begge samtidig, blir ikke bare narrativt interessant, men får også følger for det tematiske. Fri indirekte diskurs reflekterer både fortellerens og hovedpersonens stemme, i den grad at det kan være vanskelig å skille disse fra hverandre.

4.2 Tid og rom

Tidsavstanden til de ulike hendelsene blir behørig markert. Nåsituasjonen er en skrivesituasjon vi kommer tilbake til flere ganger. «Han flykter, snusende på en irriterende måte: som en hund som treffer ferten av seg selv og blir skremt. Er det nødvendig å skrive ned dette.» (Enquist 2013:10). «Ta deg sammen! hvisker han stadig. Vær ikke latterlig! Én ting om gangen!» (Enquist 2013:11). Det er med andre ord flere narrative tidsnivå i teksten. Nåsituasjonen er en skrivesituasjon, hvor vi får innblikk i hovedpersonens vanskeligheter og nøling med å gå inn i stoffet han vil skrive om, dasituasjonene er fortid av ulik grad. Noen av hendelsene han forteller om er fra hovedpersonens barndom, noe er fra hans ungdom og noe er nær fortid. «Han husket møtet på et bibliotek i Södertälje. En kvinne hadde reist seg under diskusjonen etterpå, det gjaldt en erotisk passasje i den historiske romanen han leste fra, og som skjulte hans egne erfaringer så godt at han ikke ble avslørt; historiske romaner var jo de beste å ty til hvis han ble nervøs og ville dekke over.» (Enquist 2013:11).

Historien i *Lignelsesboken* er ikke en kronologisk framstilling av én sammenhengende historie, om vi ser bort fra rammefortellingen som blant annet handler om å skrive en roman om kjærligheten. Rammefortellingen er det som knytter de ulike historiene sammen, i det alle enten er minner fra fortellerens liv, eller refleksjoner han gjør seg rundt meningen med livet, og om kjærligheten. Det viktigste bruddet med rekkefølgen av hendelser i *Lignelsesboken*, er ikke et brudd på historienivå, men på narrasjonsnivå. I slutten av romanen møter vi den unge niesen til kvinnen på det kvistfrie furugulvet. Hun oppfordrer forfatteren til å skrive en

kjærlighetsroman, og det er denne romanen leseren nå har i hendene. Slik slutter romanen der den begynner, men på ulike nivå.

Når historietiden i analepsen ligger utenfor og før tiden i hovedfortellingen kalles det en ekstern analepse. Narrasjonen griper tilbake til et punkt i historien før selve hovedhandlingen begynner. Om man anser rammefortellingen, hovedpersonens skrivesituasjon og søken etter svar, som hovedhandling, finner vi flere eksterne analepser i *Lignelsesboken*. Analepsene kan i noen tilfeller bli så lange at de aspirerer til å bli egne hovedhandlinger i romanen, slik tilfellet er med «Lignelsen om kvinnen på det kvistfrie furugulvet».

Det finnes også prolepser i romanen, og alle er knyttet til kvinnen på det kvistfrie furugulvet. «Ennå ingenting om kvinnen på det kvistfrie furugulvet» (Enquist 2013:32). «Det var før kvinnen på det kvistfrie furugulvet hadde spurt om han ville ha en brus» (Enquist 2013:52). Korsreven forteller lignelsen om kvinnen på det kvistfrie furugulvet, en parallell til avslutningen i romanen. Leseren får med andre ord små drypp om denne kvinnen fra begynnelsen. Fortelleren unnviker historien, samtidig som spenningen bygger seg opp. Leseren vet fra første setning i romanen at denne kvinnen er viktig i fortellerens liv: «I følge Arbeidsboken har han møtt henne bare tre ganger.»

Når vi ser på hvor mange ganger en hendelse blir fortalt (eller nevnt) i teksten, sett i forhold til hvor mange ganger den skjer i historien, ser vi på frekvens. Frekvens innebærer dermed narrativ repetisjon. Teksten er preget av en repeterende fortellemåte, det som skjedde en gang, blir fortalt mange ganger («det var Stefan!»). Om man ser forfatterskapet under ett, er dette et trekk som er gjennomgående. Den repeterende fortellemåten gjelder ikke bare innenfor det ene verket, men strekker seg over hele forfatterskapet. Narrativ repetisjon er ikke bare knyttet til narrativ tid, men også til hendelser og personer. Dette er ett av flere element som særpreger Enquists forfatterskap. Det er dette Cedric Watts kaller transtekstualitet. Det er ikke det samme som det Julia Kristeva kaller intertekstualitet, «en mosaikk av sitater» (Kristeva i Lothe 2003:100). Transtekstualitet er et mer avgrenset begrep for repetisjoner innenfor et bestemt forfatterskap (Lothe 2003:100-101). Lothe sier at repetisjon er et av de narrative begrepene som har en klare innholdsdimensjon (Lothe 2003:101). Det narrative og det tematiske blir knyttet sammen i analysen.

Tidsutstrekning handler om forholdet mellom hvor lenge historien varer, og hvor lang teksten er. Maksimal fart er ellipse, minimal fart er deskriptiv pause. Mellom disse finner vi sammendrag og scene. *Lignelsesboken* er mest preget av sammendrag og ellipser.

Hovedpersonen tenker tilbake og minnes ulike ting fra livet sitt. Det er lite bruk av scener, med unntak av møtet med kvinnen på kvistfrie furugulvet og med niesen i begravelsen. Begge disse hendelsene skiller seg ut med tanke på hvordan de er fortalt. Her er hovedpersonen i dialog med en annen person, og replikkene gjengis til dels i direkte diskurs. Som lesere kommer vi tettere på handlingen, og personene, fordi vi i større grad er der sammen med dem, i stedet for å få handlingen referert gjennom fortelleren. Bruk av scene minner om dramaet i form, med utpreget bruk av replikker. Dette kan vi også kalle «dramatisk tid», eller avgjørende høydepunkter i fortellingen. En scene har en intensiverende funksjon.

Temporal distanse er ofte kombinert med distanse i rom, det vil si en avstand mellom den narrative situasjonen og stedet der hendelsene skjer (Lothe 2003:57). I *Lignelsesboken* er det avstand både i tid og rom mellom den narrative situasjonen og de fortellingene hovedpersonen forteller om. Vi får ikke vite hvor selve skriveprosessen finner sted, men hendelsene han forteller om utspiller seg på forskjellige steder, i Larssongården, på biblioteket i Södertälje, på sykehuset og hjemme i barndomsbygda Hjoggböle. Dette er et narrativt rom vi kjenner igjen blant annet fra *Kaptein Nemos bibliotek* og fra selvbiografien *Ett annat liv*. Man skiller mellom historierom og diskursrom. Historierommet er rommet med hendelser, personer og stedet der hendelsene skjer. Diskursrommet er fortellerens rom. Det kan ta ulike former og trenger ikke være indikert i teksten. I *Lignelsesboken* vet vi lite om diskursrommet. Vi vet at han skriver, men ikke hvor. Vi får kjennskap til Arbeidsboken, Lignelsesboken og farens notisbok, alle ulike hjelpemidler og inspirasjonskilder han bruker i skriveprosessen, men vi får ingen andre holdepunkt om diskursrommet. Historierommet er man derimot kjent med, om man kjenner til Enquists univers. Den franske filosofen Gaston Bachelard viser i *The Poetics of Space* (1958) hvor sammenfiltret våre forestillinger om rom og tid er. Rommet er identitetsskapende, og nært knyttet til når og hvordan vi er i rommet. Han er opptatt av huset, og særlig hvor viktig det er for barnet: «For huset vårt er vårt hjørne av verda [...] det er vårt første univers, eit verkeleg kosmos i alle tydingar av ordet» (Bachelard i Lothe 2003:79). Huset blir knyttet til minne, som er et viktig konstituerende element i narrativ fiksjon.

Enquists første univers er Det Grønne Huset, barndomshjemmet, som dukker opp i flere av hans verk, også i dette. «Da hadde hun tatt bussen hjem. Den hadde stanset nedenfor Det Grønne Huset omkring 18.15 for å slippe av henne som hikstet» (Enquist 2013:23). I *Kaptein Nemos bibliotek* har Det Grønne Huset en mer sentral rolle enn i *Lignelsesboken*, men som et intertekstuel element får huset også betydning i denne romanen. Elisabeth Herrmann viser i artikkelen «Norrlands Regional Literature as World Literature. Per Olov Enquist's Literary

Work» hvordan Det Grønne Huset blir det punktet «varifrån hans liv kunde betraktas» (Enquist 2008:7).

Larssonsgården, med den frimodige stockholmskvinnen i hagen, blir mer sentral enn Det Grønne Huset i *Lignelsesboken*. Det er her det kvistfrie furugulvet finnes, noe fortelleren kommer tilbake til utallige ganger. Det er her han får sin seksuelle debut, og det er historien om kvinnen på det kvistfrie furugulvet som gjør *Lignelsesboken* til en kjærlighetsroman. Larssonsgården blir også knyttet til det å skrive, i det «et av barnebarna derfra hadde jo seksti år senere begynt å skrive kriminalromaner, tre stykker, rett før han døde» (Enquist 2013:85). Larssonsgården er ytterligere knyttet til litteratur gjennom det at kvinnen ligger ute i hagen og leser Bernard Nordh, og «mens de snakket om Bernhard Nordhs forfatterskap, hadde han helt usjenert satt seg ved siden av teppet hennes, men ikke på» (Enquist 2013:93).

4.3 Kjærligheten

Enquist har gjennom et langt forfatterskap i stor grad brukt seg selv og sin bakgrunn som utgangspunkt for sine romaner. Sine egne kjærlighetsforhold har han derimot holdt tilbake, og ikke delt med sine lesere. Heller ikke i selvbiografien sin forteller han om ekteskapene sine, eller de nære relasjonene han har hatt. Kjærlighetsforholdene hans er påfallende lite nevnt i selvbiografien. Dette har vært det usagte i Enquists forfatterskap. I *Lignelsesboken* går han imidlertid rett til kjernen: til sin seksuelle debut. Han beskriver denne opplevelsen i et religiøst språk. Han sammenligner den med den bibelske lignelsen av Marta og Maria, med salighet og med det «å komme igjennom! som disse som plutselig ble heftig frelst!» (Enquist 2013:107). Han opplever det som om han er i livets sentrum, «rett inn i livets mening».

Helt og holdent harmonisk er det dog ikke. I bakgrunnen surrer fluene. Den første tanken er kanskje sommerlig fluesurr som noe harmonisk og idyllisk, men om man ser på hvordan Enquist bruker fluene i sammenheng med Kierkegaard og Regines kjærlighet, er det plutselig noe illevarslende ved fluesurret. Han sammenligner kjærlighetens ord med de døende, sammenklistrete fluene. «Fluepapiret var så fullt av de skrikende og gispende døende ordene» (Enquist 2013: 83). Regines og Kierkegaards kjærlighet er en stum kjærlighet. De møtes på gaten, nikker til hverandre, men kan ikke leve ut sin kjærlighet. Dette er en parallellhistorie til historien om kvinnen på Larssonskjøkkenet. Kierkegaard vil forvandle seg til et monster, slik at Regine kan bli befridd fra den «besynderlige kjærlighet til ham». Kanskje være konstant

beruset, er ett av alternativene han lister opp. Slik kan han befri Regine. Men hun brenner seg inn ham «som et svijern i et dyr». Dette er for øvrig et uttrykk vi finner i flere av Enquists romaner. Han bruker det også om sin første kjærlighetsopplevelse. Slik Kierkegaard og Regine ikke kunne leve ut sin kjærlighet, kan heller ikke hovedpersonen og kvinnen på det kvistfrie furugulvet gjøre det. Fortelleren får også Regine til å avkreve et løfte om taushet av Søren. Her er fortelleren temmelig synlig, i det han sier: «Han manner seg opp. Regine måtte en dag stanse foran ham og si: Men du må love meg en ting. Det er aldri å fortelle dette til noen. Aldri til noen, aldri noensinne. Og da skulle han si: Ja, jeg lover» (Enquist 2013:84). Den første «Han» i sitatet er her identisk med fortelleren. Han registrerer Regine og Søren, som om det var en barnelek, eller også en skriveprosess. Fortellingen om Søren og Regine kommer like før vi beveger oss til gressbakken og sollyset i Larssonsgården.

I kvinnens begravelse synger den femtenårige niesen «Høstvisa» av Tove Jansson. Dette er en vise som er meget kjent og brukt i mange sammenhenger, så mye at den tenderer til å bli en klisjé. Hovedpersonen uttrykker i begynnelsen av romanen at han unngår å skrive om kjærligheten, fordi han ikke vil bli smittet av det søte: «Og dette søte var det som forhindret at han kunne skrive en kjærlighetsroman». Under begravelsen kommer denne klisjéfylte teksten likevel mot ham med full kraft, og klisjéen får liv. Han opplever visen som et budskap fra kvinnen. «Han fikk ikke fatt i det. Kanskje var det ingenting å få fatt i. Skynd deg, skynd deg å elske. Var det et budskap fra henne, så fikk han ikke fatt i det. Hun var jo død. Død. Men dette siste: *mer än du nånsin får veta.*» (Enquist 2013:220). Han gjentar for seg selv setningen kvinnen sa den gangen de møttes på perrongen: «Skriv et brev når jeg er død.» Også av niesen får han en oppfordring om å skrive, en kjærlighetsroman, «*en roman som – som der det er sant! skjønner du? ja som man kan gå inn i!*». Møtet og samtalen med den unge kvinnen setter i gang en forløsningsprosess hos hovedpersonen. Når han kjører derfra kjenner han seg «plutselig lett og rolig». Leseren av *Lignelsesboken* sitter med det håndfaste beviset på at forfatteren tok oppfordringen på alvor.

I *Lignelsesboken* forsones fortelleren med seg selv. Han tilgir seg selv. Omveien han går er gjennom fortellingen, eller lignelsen. Det han må igjennom før denne forsoningen kan skje, er å tørre å sette ord på den dyptgripende opplevelsen med kvinnen på det kvistfrie furugulvet, men han må også møte Gutten, han som tok livet sitt etter en oppskrift fra forfatteren. Han gransker sin egen livshistorie, eller deler av den; faren, moren, kvinnen, gutten, religionen, skylden, seksualiteten. Hvordan henger ting sammen? Hva har preget han gjennom livet? Hva har vært viktig? Hva er meningen, og hva er svaret?

5. Intertekstuelle elementer

5.1 Korsreven

Korsreven skal, i slutten av romanen, fortelle en lignelse. Scenen er utpreget harmonisk, både farfar, far og barnet er der for å høre på. Korsreven er helt rolig, og betrakter tilhørerne med et smil. Siden scenen også er nevnt tidligere i romanen, vet leseren hvilken lignelse korsreven forteller. Han har nemlig «på alminnelig oppfordring» allerede fortalt lignelsen om kvinnen på kvistfrie furugulvet. «Og selv hadde han sittet på fanget til farfar PW, og bak dem faren Elof, død, men likevel *hos dem og til stede*. Han hadde holdt armene rundt dem som englevinger, og reven hadde sittet smilende og rolig i innhegningen bak dassen» (Enquist 2013:81). Korsrevens lignelse til slutt i romanen kan forstås ikke bare som en hvilken som helst lignelse, men som «den endelige lignelsen», som romanen *Lignelsesboken*. Dette fungerer som et metaperspektiv og som en sirkelkomposisjon. Romanen slutter med lignelsen om romanen.

I essaysamlingen *Kartritarna* skriver Enquist om Korsrevens reise (Enquist 1992:287-289). Farfaren hadde en revefarm, men den vakreste reven ville han ikke skyte. Det var en korsrev, som er en rev med et kors på ryggen, derav navnet. I 1930 reiser han til Stockholm på en pelsdyrutstilling, tar med seg det levende dyret i bur, vinner førstepris og blir avbildet i en Stockholmsavis. Dette var farfarens eneste reise ut av hjembygda. Bildet av farfaren og korsreven erstatter senere bildet av Frelseren i farmorens hus.

Også i *Et annet liv* forteller Enquist om korsreven. Her omtales reven som så spesiell at man i Stockholm betegnet den som kunst (Enquist 2008:60). Farfaren er ikke et skrivende menneske, men han har likevel skapt et kunstverk, og vunnet førstepremien. Siste kapittel i *Et annet liv* har fått tittelen «Korsrevens hjemkomst». Kapitlet handler om den siste gangen Enquist blir lagt inn til avrusning, i februar 1990, og om hvordan han da begynte å skrive på *Kaptein Nemos bibliotek*. Han hadde, som korsreven, foretatt en reise, kommet tilbake og gjenoppstått. I kapitlet nevnes ikke korsreven. Kun kapitteloverskriften gir leseren muligheten til å se forbindelsen mellom Enquists historie og korsreven.

I *Lignelsesboken* er det korsreven som kommer med budskapet om at det nå var «n'Perolas tur til å være den utvalgte poeten og forkynneren» (Enquist 2013:117). Hovedpersonen identifiserer seg med korsreven også her. «Hvor hadde han fått det fra? At det var han som

var korsreven! Og skulle *utbringe budskapet!*» (Enquist 2013:118). Han er en «utvalgt korsrev som uforskyldt var rammet av Jesu kall til å spre kunstverk blant hedningene».

Det er først i *Lignelsesboken* at korsreven har evnen til å fortelle. Både i selvbiografien og i essaysamlingen *Kartritarna* blir reven beskrevet som et særdeles vakkert og spesielt dyr, med et mytisk drag over seg. Det er imidlertid først i *Lignelsesboken* at den er leverandør og formidler av fortellinger, og da i lignelsens form.

Korsreven har i flere bøker blitt brukt som et bilde på forfatteren Enquist, han som reiste ut og kom tilbake. Siden korsreven naturlig nok er merket med et kors, kan han også assosieres med Frelseren. Svend Bjerg (1988) skriver om transfigurasjoner i boken *Litteratur og teologi*.

Korsreven har tre trekk som gir assosiasjoner til Frelseren. Den er merket med korset, den forteller lignelser og den gjenoppstår. Elementer fra bibelhistorien blir forvandlet og nyskapt, transfigurert, og gir med det ny mening.

Korsreven blir et punkt der religion, kunst og familiebakgrunn samles. Korsreven er knyttet både til formidlingskunst, fortellingen, i tillegg til at den er kunst i seg selv, fordi den er vakker og spesiell. Den knyttes til det religiøse gjennom korset, lignelsen og gjenoppstandelsen, og ved at den erstatter bildet av Frelseren i farmorens hus. Den knyttes til identitet og familie gjennom farfaren og faren Elof, som er tilstede når korsreven forteller. I tillegg til dette er korsreven også et bilde på forfatteren selv, både fordi han reiser ut og vender tilbake, men også fordi han har «gjenoppstått». Enquist oppnår «å få ting til å henge sammen» i korsreven, slik han har ønsket siden han var barn.

Mark Turner (2000) skriver i boken *Den litterære bevidsthed* om «blendede karakterer». Talende dyr er en begrepslig blanding, «et konseptuelt blend» (Turner 2000:88). Vi finner dem som et naturlig element i eventyrene, men også i annen litteratur. Turner mener de skapes gjennom en allmenn og sentral parabolisk aktivitet i hverdagsbevisstheten, og kaller dette blanding (Turner 2000:89). I *Lignelsesboken* er reven, som formidler lignelser, et overraskende element, fordi det bryter med den til dels dokumentariske stilen romanen ellers er preget av. Den knyttes til fortelleren i romanen, og på et intertekstuel plan også til forfatteren. En projeksjon mellom Enquist og reven framkalles. Turner sier «vi forbinder de to agenter, deres roller, deres karakter og deres typiske historier» (Turner 2000:195). I tillegg til de assosiasjoner vi måtte få gjennom romanen, og gjennom intertekstualitet, knyttes det også egenskaper til «reven» på et generelt plan. Reven er en luring. Gjelder dette fortelleren også? Kan vi stole på fortelleren? Som lesere etablerer vi en forbindelse mellom reven og fortelleren

i romanen, men også til Enquist som forfatter og person. Dette gjør vi fordi korsreven er framstilt som et element fra «virkeligheten» i tidligere litteratur.

5.2 Farens notisblokk

Farens notisblokk er et intertekstuel element med kryssreferanse til flere bøker av Enquist, men er i tillegg også et intertekstuel element i romanens fiksjonsverden. Genette definerer hypertekstualitet med «any relationship uniting a text B [...] to an earlier text A» (Genette 1997:5). Farens notater kan sees som hypotekst, tekst A, til den teksten forfatteren i *Lignelsesboken* produserer. Også det å rive bort noen sider er transformasjon av tekst, «a case of reductive transformation» (Genette 1997:6).

I *Styrtet engel* får vi første gang høre om farens notisblokk i det siste avsluttende kapitlet. Man hadde funnet dette heftet like etter farens død, men det hadde straks blitt brent. Notisblokken inneholdt dikt han hadde skrevet, for hånd, med blyant. Jeg-personen tenker at heftet ble brent fordi dikt var synd og kunst var syndig. Han sammenligner sitt eget prosjekt med et forsøk på å rekonstruere en brent notisblokk.

Også i *Kaptein Nemos bibliotek* forteller jeg-personen om denne notisblokken. Her er det snakk om denne «myten om notisblokken»: «[...] pappa hadde hatt en notisblokk der han hadde skrevet ned vers. Altså poesi». Dette gjorde han på kveldene etter at han kom hjem fra skogsarbeidet, eller også muligens på søndager, og da var det i så fall dobbelt synd. Mor til jeg-personen, Josefina Marklund, hadde brent notisblokken, tydeligvis fordi det var syndig å skrive vers. «Han skulle ikke bli nødt til å vise den til Skaperen på en ytterste dag» (Enquist 1991:37).

At notisblokken skal være et element fra virkeligheten blir tydelig, fordi den også nevnes i selvbiografien *Et annet liv*. «Faren hadde etterlatt seg en skriveblokk der han hadde skrevet dikt; moren brenner dem etter hans død, forklarer aldri hvorfor» (Enquist 2008:51). Noe senere forklarer moren at hun hadde funnet notisblokken med versene etter farens død, «og lest og tatt dem til seg *med slik styrke at selve papiret brant opp, som på et kjærlighetens bål*» (Enquist 2008:56). Notisblokken er ett av mange eksempler på hvordan Enquist bruker elementer fra eget liv inn i diktningen. Eller, muligens bringer han elementer fra diktningen inn i sitt eget liv, det er uvisst. Selvbiografien hans har mange skjønnlitterære trekk, slik mange av romanene hans har selvbiografiske trekk. Hva som er «virkelighet» og diktning er

vanskelig å si, og heller ikke fruktbart å fordype seg i, i denne sammenhengen. Han skaper i alle fall en illusjon om at denne notisblokken er et virkelig dokument, og gjør dermed fiksjonen mer troverdig, i den forstand at den ligner på virkeligheten. Leseren opplever notisblokken som et element fra «virkelighetens verden», noe utenfor fiksjonen. Den eksisterer fysisk, og befinner seg på forfatterens skrivebord.

I flere romaner har han referert til denne notisblokken, der han sier at all skrivingen har vært et forsøk på å rekonstruere innholdet i heftet. Når han i *Lignelsesboken* får tilsendt notisblokken, mangler den ni sider. Nå er det disse ni utrevne arkene han forsøker å gjenskape, og med disse ni lignelsene har han kanskje klart det? Han innser imidlertid at «nøkkelen ligger ikke i noen notisblokk», men «kanskje hos kvinnen i Larssonsgården?» (Enquist 2013:195). Noe senere holder han i notisblokken og ber om fred, han legger den i skrivebordsskuffen og lukker gåten inne (Enquist 2013:205). Han kommer til en erkjennelse av at arkene kanskje var tomme.

Disse sidene representerer det usagte, det usigelige. «Det usigelige var bilder på projeksjonsskjermer som svingte og skygget for hverandre, ubarmhjertig, som feilekspnerte bilder. Eller ni ubrukte ark i en notisblokk» (Enquist 2013:208). Hovedpersonen er i en forsoningsprosess med seg selv, og innser at alt ikke kan sies eller forklares. Det vil alltid finnes noen manglende biter i den store forklaringen. Han aksepterer dette på slutten av romanen, like før begravelsen til kvinnen. Det usagte og uskrevne kan knyttes til kjærligheten, blant annet gjennom det som ikke sies i selvbiografien *Et annet liv*. Suzanne Brøgger påpeker dette i et intervju med Enquist ([Brøgger 2010](#)). Han skriver påfallende lite om sine kjærlighetsforhold og sine ekteskap i selvbiografien, det forblir det usagte, det uskrevne. «Kjærlighet skal man ikke prøve å forklare», sies det i *Styrtet engel*. «Men hva var vi hvis vi ikke prøvde?» (Enquist 1986:104).

5.3 Gutten

Gutten er en skikkelse som går igjen i flere Enquist-romaner. Som regel er han ikke navngitt med noe annet enn Gutten, men i *Lignelsesboken* får han et navn, Nicanor Siklund. I *Styrtet engel* er han innlagt på psykiatrisk avdeling, fordi han har tatt livet av et barn, tilsynelatende uten grunn. En av hovedfigurantene i denne romanen er en lege, kalt K. Hans fraskilte kone får etter hvert et godt forhold til denne gutten, og han besøker henne og datteren i hjemmet

deres. En dag dreper han datteren. Gutten blir på nytt innesperret på lukket avdeling, men både K og hans fraskilte kone holder kontakt, med hverandre og med gutten. Konen er besatt av en hun samtidig forakter. «Hva var det for et gåtefullt tegn i kroppen hans som ble et svijern?», spør hun i et dikt til K (Enquist 1986:60). Gutten kommuniserer ikke annet enn med lapper, der han skriver meddelelser som «Styrtet engel», «Drep meg» og «Pust fram mitt ansikt». Han lengter etter å opphøre. Han sitter med et laken tullet rundt hodet, og ønsker å dø. Gutten og Enquist har en ting til felles: de har begge en bror som døde før de ble født. Begge uttrykker, på ulikt vis, at det var de selv som døde og at den som lever er deres bror. Budskapet er «jeg er ikke meg, jeg er ikke her.» Gutten klarer til slutt å ta livet sitt, ved å trekke en plastpose over hodet og holde igjen lenge nok. Dette selvmordet har paralleller til en novelle Enquist har skrevet, og fortelleren både i *Styrtet engel* og i *Lignelsesboken* uttrykker skyldfølelse på grunn av dette. Historien om K, hans kone og Gutten i *Styrtet engel*, handler om den grunnløse kjærligheten og den grunnløse ondskapen. Gutten er på grensen til det umenneskelige, men sier selv på en av lappene: «Jeg er vel tross alt fremdeles et menneske».

I *Et annet liv* dukker Gutten opp når Enquist skriver om tiden i Paris. Han skriver da på et teaterstykke som heter «I lodjurets timma», der Gutten er hovedperson. Også i dette dramaet er Gutten en morder, og ønsker å ta sitt eget liv. Han bor sammen med besteforeldrene sine, og huset ligner Det grønne huset, som Enquist vokste opp i. Han får en katt inn på cellen sin, som et eksperiment for å vekke empati. Psykiateren som jobber med ham heter Lisbeth, slik hun også gjør i *Lignelsesboken*. Katten er et viktig element for Gutten, slik den røde katten August er for Enquist i denne perioden. Enquist skriver i selvbiografien sin at «Han sa til seg selv at han skrev om gjenoppstandelsens mulighet» (Enquist 2008:361). Stykket stiller spørsmål om hva et menneske er, og om hva som forandrer det.

De som har lest Enquists bøker vil umiddelbart kjenne igjen Gutten, når han «gjenoppstår» i *Lignelsesboken*. Her får vi vite at han er en firmenning av fortelleren og at han heter Nicanor Siklund. Vi får også vite at forfatteren har lånt fornavnet hans i en bok, *Musikantenes uttog*, og at han ellers er «brukt» i flere verk av forfatteren. Gutten sier selv at «jeg har krøpet inni deg og bøkene!» (Enquist 2013:20). Cedric Watts skriver at «transtextual narratives generate proleptic and analeptic ironies» (Watts 1984:137). Gutten døde i *Styrtet engel*, men gjenoppstår i *Lignelsesboken*, og blir slik en analeptisk ironi.

I *Arbeidsboken* finner fortelleren nedtegnelser om skyld, både for det skrevne og det uskrevne. Lignelsen om nødfrelsingen av Siklund gjennom kattens død og oppstandelse hører til «det uskrevne som ikke kunne nedtegnes» (Enquist 2013:118). Fortelleren er i en

hallusinatorisk tilstand, han blander drøm og virkelighet, mens han går gjennom notater fra tidligere skriveprosesser. I en av drømmene ber Gutten ham om å skrive om kjærlighet. «Jeg vil bare at du forteller om underets mulighet, og *gjenoppstandelsen*, hadde han halvkvalt hvisket, for å redde mitt liv!» (Enquist 2013:138).

Mens hovedpersonen i *Lignelsesboken* leser gjennom Arbeidsboken og restene fra forfatterskapet, bestemmer han seg for å «rive byggestillasene». «Bort med Siklund» (Enquist 2013:192). «Gutten var jo ikke han selv, tilnærmelesvis, om man så det slik, noe mange gjorde.» Her stadfester han altså, om vi skal tro på fortelleren, at man ikke kan sette likhetstegn mellom han og Gutten. Noe felles har de likevel, han tenker på begge som *utvalgt*. Det er flere elementer som knytter Gutten tett opp til Enquist. Han plasseres i Enquists barndomshjem, han skriver lapper med skjulte budskap, han har en katt som ligner forfatterens og i *Lignelsesboken* er han i slekt med forfatteren. Det er nærliggende å tolke Gutten som en side av Enquist. Gutten er i alle romaner og teaterstykker en plaget sjel, tynget av skyld. Han representerer kaos, angst, skam og skyld. Det kan imidlertid se ut til at Enquist, i *Lignelsesboken*, kommer til en forsoning med Gutten, eller det i ham som representerer Gutten.

5.4 Lignelsesbegrepet

Det siste intertekstuelle elementet jeg undersøker er selve lignelsesbegrepet. Dette er av en annen beskaffenhet enn de tre foregående elementene. Bruken av ordet lignelse vil, ifølge Genette, være både et arkitekstuelt og et paratekstuet begrep i denne sammenhengen. Paratekstuet fordi det er brukt i tittelen, arkitekstuelt fordi det gir føringer for leseren med tanke på sjanger. En lignelsesbok vil være fylt med lignelser, i dette tilfelle ni «hovedlignelser». I tillegg til kapittelinnledning i lignelser, finner vi også andre små historier i romanen som blir kalt lignelser.

En lignelse er en fortelling med en skjult betydning. Det er «en allegorisk beretning der konkrete hendelser og handlinger illustrerer et moralsk eller religiøst budskap eller på andre måter peker på grunnleggende vilkår ved menneskets tilværelse» (Claudi 2010:123). De mest kjente lignelsene er Jesu lignelser i evangeliene. De er allegorier med et didaktisk formål. Den abstrakte betydningen har større vekt enn fiksjonsplanet, fortellingen i seg selv fanger mindre

oppmerksomhet enn meningsinnholdet og moralen som forkynnes. Lignelsen peker mot en underforstått betydning, som er det egentlige målet med lignelsen.

Når Enquist bruker lignelsesbegrepet må det sees i en intertekstuell sammenheng, på flere plan. I selvbiografien *Et annet liv* skriver han om hvordan den eneste diktningen som ikke var å anse som synd i det norrländska bedehusmiljøet, nettopp var lignelsen: «Å forvrengte og lage fantasier, det er i grunnen en synd. Bortsett fra Frelserens lignelser, av naturlige grunner» (Enquist 2008:51). Ved å skrive «lignelser» unngår han dermed å synde. Diktningen blir frikjent, og dikteren slipper å stå til ansvar for akkurat denne synden.

Om vi ser lignelsesbegrepet i en større sammenheng, kan vi se det som en form for transfigurasjon av en bibelsk sjanger. Sammenkoblingen som skjer, mellom det vi først og fremst oppfatter som en bibelsk sjanger, og fortellingene som Enquist har kalt lignelser, gir oss en ny dimensjon og en utvidet mening. Leseren blir både gjennom tittel og kapitteloverskrifter bedt om å finne en underforstått og dypere betydning i teksten. Gjennom bruken av ordet lignelse annonserer forfatteren at det er en merbetydning i teksten. Det religiøse klinger med i lesingen av romanen, ikke bare på grunn av det religiøse språket forfatteren benytter, men også fordi lignelsesbegrepet blir brukt gjennomgående.

6. Drøfting

I drøftingskapitlet følger jeg to tråder. Den ene tråden er knyttet til tematikken i romanen og er fortellerens prosjekt, selvgranskingen, det jeg anser for å være et hovedtema i romanen. Dette er også utgangspunktet for problemstillingen. Den andre tråden er på hvilken måte dette gjøres: Hvordan tydeliggjør fortellergrepene intertekstualitet og fortellerposisjon tematikken i romanen?

6.1 Fortellerens prosjekt

Selve forutsetningen for at romanen skal bli skrevet, er at hovedpersonen bryter det løftet han en gang ga. Han har lovet kvinnen på det kvistfrie furugulvet å aldri noensinne fortelle om det som skjedde på Larssonskjøkkenet. «Men nå hadde det gått så mange år. Og da kan det være det samme» (Enquist 2013:5). Kvinnen er død, det er mange år siden dette skjedde og nå

velger han altså å bryte det løftet han ga, og fortelle. I *Lignelsesboken* er dette løftet sentralt, i det det blir brutt. Fortelleren har imidlertid brutt løftet også før han skriver om hendelsen. I romanen får vi vite at han, flere år tilbake i tid, har fortalt Lisbeth, en kvinne han hadde et kjærlighetsforhold til, om denne hendelsen, og dermed altså brutt løftet om aldri å fortelle.

Ricœur mener at det å holde et løfte viser det konstante i identiteten. Ved å holde ord er man trofast mot seg selv. Løftet innebærer en forsikring om at jeg forblir den samme selv om jeg forandrer meg. Det er også en kontrakt med den andre, og den andres forventning om at man skal greie å holde løftet. «Self-constancy is for each person that manner of conducting himself or herself so that others can *count on* that person» (Ricœur 1992:165). Kontrakten med kvinnen er å aldri noensinne fortelle, men hun gir ham likevel en mulighet, og en oppfordring, i det hun sier: «Skriv et brev når jeg er død» (Enquist 2013:184).

Enquist har også tidligere skrevet om et løftebrudd. Dette skriver han om i selvbiografien *Et annet liv*. Som ung var han med i en totalavholdsbevegelse, og ga et løfte om aldri å smake alkohol. Dette løftet ble i høyeste grad brutt. Når han omsider blir tørrlagt, velger han å kalle seg totalavholdsmann og ikke tørrlagt alkoholiker, slik praksisen ved behandlingsstedet var. Tittelen på selvbiografien viser i hvor stor grad dette var et vendepunkt for Enquist. Et annet liv. Et nytt liv. Et nytt menneske. Om vi ser på løftebruddet i lys av selvbiografien *Et annet liv*, kan vi få en ny forståelse av det. Forfatteren har levd et annet liv, og blitt et nytt menneske. Forandringen er så total at løftet han ga for lenge siden, ikke lenger har gyldighet. «Men nå hadde det gått så mange år. Og da kan det være det samme.» Kvinnen ba ham om å skrive et brev når hun var død. Nå er hun død, nå kan han skrive.

Det som er nødvendig for hovedpersonen, er å sette ord på de innerste, mest sårbare områdene, og der finner vi kvinnen og kjærligheten. I *Styrtet engel* var kjærligheten knyttet til agape. I *Lignelsesboken* er ikke dette perspektivet borte, men kjærligheten som eroskraft har fått større plass enn i noen av de andre romanene av Enquist. Han kretser stadig rundt skyld og skam, representert blant annet gjennom Gutten, og søker nåde, tilgivelse, forsoning og fred med seg selv. Egenfrelse kaller han det. Den erotiske kjærligheten blir gjennom språket tett knyttet opp imot det religiøse. Kvinnen blir sammenlignet med Maria, som salvet Jesu føtter. Han blir overmannet av tanken om at dette er det samme som «å komme gjennom! som disse som plutselig ble heftig frelst!» (Enquist 2013:107). Men også litteraturen er tilstede i dette scenariet, restene fra samtalen om Bernhard Nordhs forfatterskap blander seg inn i opplevelsen. I det andre møtet med kvinnen oppfordrer hun ham til å bruke innbilningskraften

sin. Slik blir kvinnen og den erotiske kjærligheten også knyttet til religion, kreativitet og fantasi.

Det egentlige motiv for diktningen er, ifølge Ricœur, menneskets ønske å orientere seg i sin eksistens. Når hovedpersonen i *Lignelsesboken* formulerer den ordløse opplevelsen på det kvistfrie furugulvet, og får fortalt den, har han også gjort den synlig og tilgjengelig, og inkludert den i sin livshistorie. Ricœur har i sin mimesisteori redegjort for tre trinn.

Fortellingens prefigurering handler om forutforståelsen av det praktiske liv. Mimesis 2 er den skapende, formende aktivitet, der forfatteren skaper en helhetlig fortelling ut fra enkeltstående hendelser. Dette er konfigureringen. Mimesis 3 fullender prosessen, i nyfigureringen.

Fortellingen åpner en verden som ikke var der før fortellingen. Denne nyfigureringen skjer med leseren av litterære verk, men samtidig er vi alle både lesere og medforfattere av våre egne liv. Dette gjelder også hovedpersonen i *Lignelsesboken*, som skriver om sin første, ordløse kjærlighetsopplevelse. Hans prosjekt er å fortelle om kjærligheten. Han kjemper for å finne ord, men lykkes til slutt. Han har i denne prosessen beveget seg fra mimesis 1 til mimesis 3, og med det nyfigurert forståelsen av sitt eget liv. Fra et utgangspunkt der han vegrer seg for å skrive om kjærligheten, har han nå satt ord på den sterke og ordløse kjærlighetsopplevelsen. Denne mimetiske prosessen har form som en sirkel, eller spiral. Både i komposisjonen og i det tematiske kan vi gjenfinne denne mimetiske spiralen. I det tematiske er det hovedpersonens selvgranskningsprosess som gjenspeiler den mimetiske spiralen. Han kommer til en ny forståelse av seg selv, og forsones både med seg selv og med kvinnen, i begravelsen. Med tanke på det kompositoriske kan vi se at romanen har en sirkelkomposisjon, i det den avslutter med at korsreven forteller lignelsen om kvinnen på det kvistfrie furugulvet. Vi kan også finne sirkelen i det at kvinnens niese oppfordrer hovedpersonen til å skrive en kjærlighetsroman, nettopp denne som vi akkurat har lest. En sirkelbevegelse kan vi også kalle det, når Enquist gjenbraker materiale fra tidligere romaner. Korsreven får en ny og større betydning enn tidligere. I korsreven samler Enquist trådene, her får han «lagt sammen» alle bitene i puslespillet.

6.2 Intertekstualitet som fortellergrep

Når Enquist tar i bruk intertekstualitet som fortellergrep, og da intertekstuelle elementer fra eget forfatterskap i særlig grad, utvides referansebakgrunnen til å gjelde hele forfatterskapet, og ikke bare denne ene romanen. De intertekstuelle elementene skaper sammenheng og

kontinuitet, ikke bare med annen litteratur, men på grunn av de biografiske referansene, også med Enquists liv. Noe de tre utvalgte, intertekstuelle elementene - Korsreven, Farens notisblokk og Gutten - har til felles, er at de i en eller annen sammenheng knyttes til «virkeligheten». Både i selvbiografien *Et annet liv* og i essaysamlingen *Kartritarna* får leseren inntrykk av at farens notisblokk og farfarens korsrev er biografiske elementer. Gutten går fra å være en del av en fiksjonsverden i flere verk, til å få navn og identitet som Enquists firmenning i *Lignelsesboken*. De intertekstuelle elementene fungerer som signaler om autentisitet, og fortellerens granskningsprosess får dermed et skinn av å være dokumentarisk.

Alle de intertekstuelle elementene kan også knyttes til kunst og kreativitet, og da spesielt fortellingskunsten. Korsreven er kunst i seg selv, fordi den er vakker, men også en forteller, og dermed knyttet til fortellingskunsten. Farens notisblokk inneholder kjærlighetsdikt, og Gutten knyttes til det poetiske via sine meddelelser. Lignelsesbegrepet kan også knyttes til fortellingen, med den store, kristne fortellingen som bakteppe. Dette knytter med andre ord fortellerens granskningsprosess opp til det kreative, til innbilningskraften, og det å fortelle.

En annen effekt av kryssreferansene i Enquists verk er at de skaper et eget univers. Cedric Watts (1984) har skrevet om Joseph Conrads forfatterskap og sier om det samme fenomenet i hans forfatterskap: «While one effect is to give an apparent warrant of authenticity to the fiction, another is to give peculiar spaciousness to the fictional world [...] we sense behind the individual works a metanarrative» (Watts 1984: 141-142). De intertekstuelle elementene i Enquists verk, skaper også et ekstra meta-narrativ. De samme karakterene, stedene og hendelsene dukker opp i gjenkjennbare, men likevel litt ulike sammenhenger. Når kvinnens niese i slutten av romanen sykler avgårde på det hovedpersonen mener «sikkert [er] en Monark med ballongdekk», er det lett å identifisere sykkelens som den samme som Enquist selv brukte på vei til bedehuset i en fortelling i *Et annet liv*, og som også blir brukt i lignende historier i flere romaner. Når niesen i samme scene bruker uttrykket «Guds åker» om kirkegården, kan det leses som en referanse til romanen *Lewis reise*, der Guds åker og herrnhuterne er sentrale. Kryssreferansene i bøkene skaper et ekstra rom, et meningspotensial som oppstår i rommet mellom tekstene. Thomas Bredsdorff (1991) er i boken *De Sorte Huller* opptatt av betydningen som oppstår i mellomrommet i Enquists tekster; «det betydningsfulde sker i de sorte huller ind imellem» (Bredsdorff 1991:223). Han er imidlertid opptatt av det språklige, og hva som skjer i «de tomme rom» i teksten, der leseren blir en meddikter. Jeg mener at vi også finner dette rommet mellom tekstene, som et meta-narrativ og et eget Enquistunivers. I relasjonen mellom tekstene, i mellomrommet, skapes dette universet, fordi

de intertekstuelle elementene skaper sammenheng mellom tekstene. Dette fortellergrepet får følger for tematikken i romanen, fordi hovedpersonens selvgranskingsprosess med dette blir en del av et større univers enn romanen i seg selv.

6.3 Fortelleren og fortellerposisjonen

De intertekstuelle referansene i *Lignelsesboken* formidles av fortelleren i romanen. I problemstillingen spør jeg om på hvilken måte fortellerposisjonen tydeliggjør tematikken i romanen. Hvordan kommer selvgranskningen til syne gjennom fortelleren og den posisjonen han har valgt?

Enquist skaper for det første en påfallende distanse til hovedpersonen ved å benytte «han», og ikke «jeg». Dette er et fortellergrep han har brukt, og også kommentert, tidligere. Det er ingen hemmelighet at «han» er den fiksjonaliserte Enquist, og at dette fortellergrepet har gjort det enklere for forfatteren å skrive om seg selv. «Han» er en del av en fiksjon, selv om denne fiksjonen har mange likhetstrekk med virkeligheten. Den skrivende Enquist skaper avstand til den beskrevne Enquist gjennom dette fortellergrepet. Han skriver om seg selv som om han var en annen.

Dernest finner vi også avstand i tid. Den beskrevne Enquist er en betydelig yngre utgave av den skrivende. Den aldrende forfatteren kan se tilbake på livet sitt, og erindre. Han kan fortelle om hendelsen han hadde som femtenåring, med det språket han har som syttiåring. I analysen kan vi også se en viss holdningsdistanse mellom den implisitte forfatteren og fortelleren. Fortelleren er upålitelig i den forstand at han lyver for seg selv.

Arne Melberg (2007) skriver i boken *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*, både om selvbiografier og skjønnlitterære framstillinger der forfatterens jeg er tydelig. Han sier at selvskrivningen innebærer at jeget fordobles. Den ene instansen er den fortellende, som reflekterer og erindrer, den andre er det jeget som lever og har levd. Det selvbiografiske utmåler en distanse til det selv som skal biograferes. Tanken om jegets fordobling stammer fra Montaigne. Relasjonen mellom det skrivende jeget og det beskrevne jeget kan imidlertid anta ulike former. Det er flere eksempler i litteraturen der det beskrevne «jeget» blir omtalt som «han», slik Enquist gjør i *Lignelsesboken*. Strindberg skriver om seg selv i *Tjänstekvinnans son*, men omtaler personen som han, ynglingen eller Johan. Kierkegaard, som blir brukt i en

parallellhistorie i *Lignelsesboken*, skrev også om seg selv, ved å projisere og skjule seg selv i pseudonymer (Melberg 2007:30).

Dobbeltheten i jeget kommer tydelig fram når Enquist bruker «han» og omtaler seg selv i tredjeperson, men vi kan også finne et annet eksempel på jegets fordobling tidlig i *Lignelsesboken*: «Det var som om han *delte seg opp*. En del av ham var den nedskrevne delen, som han *benevnte*. En annen var broren, han som hadde dødd allerede som foster, etter to minutter, nyss revet ut av Morens glupske skjød» (Enquist 2013:6). Denne usikkerheten på hvem han egentlig er, sin døde bror eller seg selv, finner vi også omtalt i *Et annet liv*. «Han har vanskelig for å forstå hvem som er hvem. [...] Kunne det være slik at han i virkeligheten var den døde i kisten som var blitt fotografert, mens det var broren som levde?» (Enquist 2008:23). Denne fordoblingen av jeget skaper en avstand mellom den som benevner og det som benevnes.

Forbindelsen mellom den som benevner og det som benevnes, kan forklares med Ricœurs teori om den narrative identitet. Ricœur bruker uttrykket «selvet» i stedet for «jeget». I det ligger det at mennesket ikke har et direkte forhold til seg selv, men må gå omveien gjennom fortellingen, det narrative. Dialektikken mellom idem og ipse viser en identitet som både er konstant, og samtidig i forandring. Fortellingen bidrar til å konstruere selvet.

Ricœur framhever avstanden som en faktor i seg selv til forståelse. Han mener vi må gå en omvei gjennom kulturens tegn, symboler og tekster. Enquist går omveien gjennom sine egne tekster. Ved å gjenbruke tidligere tekster, og sette dem inn i nye sammenhenger, kan også forfatteren og hovedpersonen i *Lignelsesboken* få en ny forståelse av seg selv og av virkeligheten. Han reorganiserer og rekonstruerer det forgangne, ved å fortelle det på nytt. Han skaper med dette en nyfigurering av virkeligheten. Ricœur sier at vi dikter, skriver og tenker for stadig å fornye og omforme vårt liv, slik det forløper i tid (Kemp 1996:127). Han mener at vi forteller historier for å orientere vårt temporale liv. Hans tese er at tiden kun kan forstås som menneskelig tid ved å bli forstått narrativt. Det vil alltid være et før, et nå og et senere, og med det har vi en fortelling. Gjennom å fortelle skaper vi orden i det kaotiske. Fiksjonen er nødvendig for å forstå virkeligheten, og fortellingen blir slik en erkjennelsesform. Mark Turner går et skritt videre og hevder vi strukturerer vår tenkning i fortellinger. Slik blir fortellingen det som konstituerer vår virkelighetsforståelse.

Men er livet narrativt? Melberg innvender i *Selvskrevet* at om «man tilskriver fortellingen et *vesen* som antas å være forankret i tilværelsens *egentlige* beskaffenhet», faller man som offer

for en variant av den litterære metafysikken (Melberg 2007:12). Han foreslår at man heller ser på fortellingen som en meningsgivende strategi, en konstruksjon. Enquists skjønnlitterære selvgranskning er i utgangspunktet episodisk. De ulike historiene handler likevel på en eller annen måte om ham. De er satt sammen, konstruert, til å bli en sammenhengende fortelling, en roman, om ham, om kjærligheten, om det å skrive. Ricœur kaller dette *emplotment* (Ricœur 1992:141-143). Gjennom å organisere hendelsene i en fortelling, får de enkelte hendelsene mening, og gjennom sammenstillingen av hendelsene, får protagonisten identitet. «How, indeed, could a subject of action give an ethical character to his or her own life taken as a whole, if this life were not gathered together in some way, and how could this occur if not, precisely, in the form of narrative?» (Ricœur 1992:158). Ricœur mener imidlertid at i motsetning til romanen er livet «åpent» i begge ender. Vi husker ikke vår egen fødsel og er uvitende om vår egen død. Vi er ikke enerådende som forfattere av vårt eget liv, siden vi inngår i en sammenheng med foreldre, søsken og andre forhold. Den narrative enheten i livet er en ustabil sammensetning av fiksjon og erfaring, og på grunn av livets flyktige karakter trenger vi fiksjonen til å organisere livet retrospektivt. Ricœur skriver at vi aldri kan være forfattere av livet med tanke på eksistens, men gjennom å fortelle blir vi medforfattere av meningen med livet (Ricœur 1992:162). Når fortelleren i *Lignelsesboken* setter ord på den ordløse erfaringen fra ungdommen, og setter den inn i en sammenheng, skaper han også ny mening i livet.

6.4 I spenningen mellom fiksjon og virkelighet

Lignelsesboken er en fiksjon, men med mange biografiske elementer, og med trekk av både dagboksjangeren og dokumentaren. I tillegg til at de intertekstuelle referansene er med på å bekrefte at «han» i *Lignelsesboken* er «forfatteren Enquist», eller den «gestaltede» versjonen av forfatteren, har romanen også trekk fra dagboksjangeren. Leseren får innblikk i forfatterens private opptegnelser, og også hans refleksjoner rundt skriveprosessen. Dette skaper nærhet og fortrolighet mellom forfatter og leser. Dagboken er en tekst som skrives her og nå. Den fjerner tidsavstanden mellom det beskrevne og den som skriver. I små glimt kan vi finne dette i *Lignelsesboken*. Hovedpersonen rykker ut av fortellingen og kommenterer skriveprosessen, det som skjer *nå*. Nærheten som skapes til denne opplevelsen, kan bygge opp et inntrykk av autentisitet.

På forsiden av *Lignelsesboken* loves leseren en fiksjon i undertittelen «En kjærlighetsroman». Dette paratekstuelle signalet gir leseren forventninger om en sjanger. Den danske kritikeren Poul Behrendt (2006) lanserer begrepet «dobbelkontrakten» om selvbiografiske forfattere «som lover å sannferdig beskrive seg selv og virkeligheten, samtidig som de fiksjonaliserer seg selv og virkeligheten» (Melberg 2007:15). I *Lignelsesboken* er forholdet omvendt. Leseren loves en fiksjon, men romanen har så mange henvisninger til en ikke-fiksjonalisert, autentisk virkelighet at leseren kommer i tvil. Er dette sant, eller ikke? Jon Helt Haarder (2014) benevner dette som biografisk irreversibilitet, en uvilkårlig kobling mellom tekst og avsender (Helt Haarder 2014:26). Til og med Genette, som ikke er kjent for å legge vekt på forfatterens biografi, mener at det er umulig å ikke lese biografisk, om vi innehar biografisk viten på forhånd (Helt Haarder 2014:19). Der Poul Behrendt ser litteraturen som noe som uttrykker enten sanne eller falske utsagn om verden, betrakter Jon Helt Haarder litteraturen som performativ, som språkhandlinger som - i og med at de ytres - forandrer verden og virkeligheten (Lenemark 2015). Han knytter den performative biografismen opp imot identitet og identitetsproduksjon. Helt Haarder skriver at «performativ biografisme betegner det at kunstnere bruker sig selv og andre virkelige personer i en æstetisk betonet interaksjon med læserens og offentlighedens reaksjoner» (Helt Haarder 2014:9). *Lignelsesboken* er, trass i mange biografiske elementer, uten tvil en roman, men romanen består både av fiksjon og historie. Enquist bruker seg selv og gjør ikke store forsøk på å skjule seg, utover at han benevner hovedpersonen «han». Slik skaper han distanse til hovedpersonen, og til seg selv. Som den skrivende reflekterer han over, erindrer og betrakter det som en gang var.

Den tradisjonelle litteraturforståelsen har operert med et «enten-eller» mellom fiksjon og biografisk litteratur. Dette skillet er både blitt utfordret og nedtonet de senere årene. Grensene er blitt mer uklare, og vi kan ikke lenger sette et enten-eller, men må forholde oss til et både-og. *Lignelsesboken* er en slik tekst. Selv protesterer Enquist mot ordet fiksjonalisering. Han sier han gestalter hendelser. «Klart det er fiksjon, men jeg gestalter scener», sier han i et intervju i *Vinduet* i 2003. Han mener det finnes utallige lag av sannhet, og den historiske sannhet er bare én av dem (Enquist i Vik 2003).

Også Paul Ricœur er opptatt av forholdet mellom fiksjon og historie. Når han skriver om fiksjonalisering av historien dreier det seg blant annet om hvilken rolle fantasien, innbilningskraften, har når man skal forestille seg fortiden. «Sporet» vil gi næring til fantasien, slik at vi kan forestille oss hvordan verden en gang har vært. Men fantasien er ikke bare virksom og nødvendig for å rekonstruere en fortid, den er også fruktbar i framstillingen

av den. Den fortalte virkelighet er fortid for en narrativ stemme. «Fiktionens kvasi-fortid [bliver] udløser av de muligheter, der er gemt i virkelige fortid» (Kemp 1999:84). Enquist, og fortelleren i romanen, bruker «innbilningskraftens kjempemuskel» til å rekonstruere en faktisk eller mulig fortid. Han bruker «spor», tekstfragmenter fra tidligere produksjoner, som en igangsetter i skriveprosessen. Han får tilsendt sin fars notisblokk, som riktignok mangler ni ark, men som han oppfatter som et fribrev til å skrive. Han fyller i tomrommene, og gjensker seg selv, slik han engang var, eller kunne ha vært. I kapittel åtte, «Lignelsen om postfrøkna», avslutter han med en refleksjon rundt barnet som stiller de vanskelige spørsmålene: «Hvem vugger nordlyset, hva er evigheten, hvem faller snøen, hvem flytter solen, hvem skaper katten, hva er døden, hva er et menneske, hvorfor finnes jeg» (Enquist 2013:206). Når barnet, som er han selv, sluttet å stille spørsmål, stivnet han. Langt senere begynte han å spørre igjen. «Da gjenoppsto barnet fra de døde» (Enquist 2013:206). For å svare på disse spørsmålene, må man bruke fantasien, innbilningskraften, og fortelle. Med dette blir evnen til undre seg, til å bruke fantasien og til å fortelle en grunnleggende forutsetning for liv hos Enquist.

7. Avslutning

Om romanen skal leses slik tittelen gir et signal om, nemlig som en lignelse, betyr det at den rommer en mening som ikke ligger i overflaten. Hva er så denne underliggende meningen? Mitt utgangspunkt var at temaet i romanen er hovedpersonens granskningsprosess. Om vi ser på de partiene i romanen der fortelleren er mest synlig, vil det være det vi kan kalle rammefortellingen og det narrative første nivå i romanen. Det er fortellerens skriveprosess som knytter de ulike historiene sammen. Det er der han, gjennom fri indirekte diskurs, kommenterer sine frustrasjoner over skriveprosessen, og det er der vi ser hvor viktig, og vanskelig, det er å sette ord på denne ordløse opplevelsen fra ungdommen.

Hovedproblemstillingen for oppgaven var å undersøke hvordan de fortellertekniske grepene intertekstualitet og fortellerposisjon tydeliggjør tematikken i romanen. Arbeidet avdekker at fortellerposisjonen viser både avstand og nærhet til det fortalte. Avstanden er synliggjort gjennom forfatterens valg av «han», gjennom tid og til dels gjennom holdning til det fortalte. Vi er nærmest fortelleren når han er i skriveprosessen, i rammefortellingen. Dette styrker opplevelsen av at selvgranskningen og selve fortellehandlingen er sentral i romanen.

Fortellerens prosjekt er å fortelle om kjærligheten, og kjernen i romanen er møtet med kvinnen på det kvistfrie furugulvet. Denne kvinnen representerer imidlertid ikke bare den erotiske kjærligheten, men også religion, kreativitet, fantasi og litteratur er knyttet til henne. I epilogen, der korsreven skal fortelle en lignelse, samles disse trådene. Korsreven er et bilde på forfatteren selv, eller den delen i forfatteren som skriver, som forteller, den kreative delen, «innbilningskraftens kjempemuskel». I fantasien kan farfaren, faren Elof og P.O selv, som barnet, samles i en harmonisk fortellestund. Korsreven forteller lignelser. Hovedpersonens prosjekt er også å fortelle. Slik sett handler *Lignelsesboken* dypest sett om *fortellingen*, og om hvor viktig det er å fortelle. Å ha evnen til å skape fiksjon, til å fortelle historier, er genuint menneskelig. Mark Turner hevder at vår bevissthet er litterær, at vi forstår ved hjelp av fortellingen. Paul Ricœur mener den narrative identiteten innebærer at selvets identitet oppdages og skapes gjennom det å fortelle. Ved å omforme en ordløs erfaring og opplevelse til fortelling, skaper hovedpersonen en ny forståelse av seg selv. I kvinnens begravelse finner han fred og forsones med seg selv. Ved å forstå kvinnen, forstår han også seg selv. Språket er det redskapet mennesket uttrykker seg gjennom, og forstår seg selv gjennom. Det språkløse monsteret fra *Styrtet engel* har nå fått et språk, også for kjærligheten. Enquist har i tidligere bøker «veket unna» det å skrive om kjærlighet, og da spesielt den erotiske. I denne romanen har han, og fortelleren i romanen, skrevet en hyllest til kjærligheten, til det kreative i oss og til fortellingen.

Selvgranskningen blir, gjennom de intertekstuelle elementene, knyttet til et større univers enn romanen i seg selv. Den blir knyttet til et meta-narrativ vi kan kalle Enquist-universet, og kan tolkes inn i denne sammenhengen. Dette meta-narrativet fungerer da som et bakteppe for tolkningen. Siden både de intertekstuelle elementene og fortelleren har tydelig sammenheng med Enquists biografi, blir selvgranskningen også knyttet til den faktiske forfatteren selv. Med dette faller romanen også inn under en annen diskurs, nemlig den selvbiografiske. Enquist gjemmer seg i fiksjonen, blant annet ved å benevne hovedpersonen «han», men han står også tydelig fram som seg selv, ved å identifisere denne «han» med navn og alder. Slik går han inn i en lengre tradisjon, som i de siste årene har fått fornyet oppmerksomhet og nye benevelser. Jon Helt Haarder kaller fenomenet performativ biografisme. Når Enquist i intervju med Skårderud kommenterer og bekrefter hendelsen med kvinnen på kvistfrie furugulvet, «Selvsagt var det meg», trer han ut av fiksjonen og inn i virkeligheten. Det at forfattere både er en del av sin egen fiksjon, og skapere av samme fiksjon, kompliserer og påvirker vårt forhold til litteratur, og kanskje til virkeligheten som sådan. Slik reiser

Lignelsesboken nye spørsmål. Fortellergrepene forfatteren har benyttet synliggjør et komplisert forhold mellom virkelighet og fiksjon, og mellom språk og identitet. Formes vår identitet av hvilke historier vi velger å fortelle? Kan fiksjon skape virkelighet? Hvordan formes vår opplevelse av virkelighet og av fiksjon? Å besvare disse spørsmålene krever at man beveger seg inn i et annet fagfelt, og faller dermed utenfor rammene til denne oppgaven.

Gjennom hele forfatterskapet har Enquist stilt eksistensielle spørsmål; «Hva er et menneske?, Hva er det hellige i mennesket?, Kjærligheten kunne man aldri forstå. Men hvem var vi om vi ikke forsøkte?» Også fortelleren i *Lignelsesboken* søker etter svar. Hva har vært viktig? «Men hva hadde det da vært? En haug bøker og skuespill. Og han selv som en etterlatt ormeham. Var det da bokhaugen som var selve livet?» (Enquist 2013:42). I sin søken etter svar bruker fortelleren innbilningskraften og dikterevnen sin. Kilden til denne lokaliseres til kvinnen på det kvistfrie furugulvet. Gjennom henne finner han veien til «det innerste rommet». I dette rommet finnes kjærligheten, religionen, innbilningskraften, dikterevnen og restene av et levd liv. *Lignelsesboken* er en kjærlighetsroman, ikke bare om kvinnen på det kvistfrie furugulvet, men også om forfatterens kjærlighet til diktningen. Nå har han lagt sammen bitene, slik at alt er ferdig og kan lukkes igjen.

Litteraturliste

- Bjerg, S. (1988) *Litteratur og teologi. Transfigurationer*. Forlaget ANIS. Århus.
- Bjørnsnøs, A. (2012) Den lange veien til forståelse. Om Paul Ricœur og litteraturens epistemologiske funksjon.
https://www.academia.edu/2468538/Den_lange_veien_til_forståelse._Om_Paul_Ricœur_og_litteraturens_epistemologiske_funksjon Lastet ned 15.01. 2018
- Brøgger, S. (2010) International Forfatterscene – Den Sorte Diamant – Det Kongelige Bibliotek <https://www.youtube.com/watch?v=TVHHklh3QmM> Lastet ned 18.02. 2018
- Bulie, K. (2011) Et dannet liv. *Samtiden* 3/2011.
- Claudi, M. B. (2010) *Litterære grunnbegreper*. Fagbokforlaget. Bergen.
- Dvergsdal, A. (2013) Finner frelse i synden. *Dagbladet*. 26.8.2013.
- Ekselius, E. (1996) *Andas fram mitt ansikte*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag.
- Endestad, I. (2010) När allting började så bra, hur kunde det gå så illa. En lesning av Per Olov Enquist's *Ett annat liv* som selvframstilling i lys av *Kapten Nemos bibliotek*. Masteroppgave i nordisk litteraturvitenskap. Høsten 2010.
- Engh, L. C. (2016) Våre litterære hjerner. *Morgenbladet*. 2.12. 2016.
- Enquist, P.O. (1992) *Kartritarna*. Norstedts. Stockholm.
- Enquist, P.O. (1986) *Styrtet engel. En kjærlighetsroman*. Gyldendal. Oslo.
- Enquist, P.O. (1991) *Kaptein Nemos bibliotek*. De norske Bokklubbene AS (2004). Oslo.
- Enquist, P.O. (2008) *Et annet liv*. Gyldendal Norsk Forlag AS. Oslo.
- Enquist, P.O. (2013) *Lignelsesboken. En kjærlighetsroman*. Gyldendal Norsk Forlag AS. Oslo.
- Enquist, P.O. (2013) *Liknelseboken. En kärleksroman*. Norstedts. Stockholm.
- Genette, G. (1997) *Palimpsests. Literature in the second degree*. University of Nebraska Press.

- Helt Haarder, J. (2014) *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. Gyldendal. København.
- Kemp, P. (1999) *Tid og fortælling. Introduktion til Paul Ricœur*. Aarhus universitetsforlag. Århus.
- Kemp, P. (1996) *Tid og fortælling. Introduktion til Paul Ricœur*. Aarhus universitetsforlag. Århus.
- Kitteredge, W. (2000) *The Nature of Generosity*. Vintage Books. Random House, Inc. New York.
- Lenemark, C. (2015) Med livet som insats, om Jon Helt Haarder: Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur. *Edda* 01/2015.
- Lingebrandt, A. (2013) Lustens evangelium. Publisert i *Norrköpings Tidningar*.
<http://annochjohan.blogspot.no/2013/03/lustens-evangelium.html> Hentet 29.7.2017.
- Lothe, J. (2003) *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Melberg, A. (2007) *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Spartacus Forlag. Oslo.
- Nydal, A. (2013) Livet, revidert. *Morgenbladet*. 22.8.2013.
- Ricœur, P. (1992) *Oneself as Another*. The University of Chicago Press.
- Ricœur, P. (1990) *Time and Narrative. Volume 1*. The University of Chicago Press.
- Shideler, R. (1984) *Per Olov Enquist. A Critical Study*. Greenwood Press. Connecticut.
- Skårderud, F. (2013) Et univers av tro, synd, kjærlighet og besettelse. *Aftenposten*. 21.8.2013.
- Synnes, O. (2010) Forteljing som identitet – Eit forsøk på å lese Paul Ricœurs omgrep «narrativ identitet». *Tidsskrift for Teologi og Kirke*, 02/2010.
- Syrén, G. (1996) Recensioner av doktorsavhandlingar. Eva Ekselius: Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist. I *Samlaren*. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning, årgang 117, 1996. Svenska litteratursällskapet.
- Thurah, T. (2002) *Så hvad er et menneske? Tre kapitler om P.O. Enquist, Peer Hultberg og Jan Kjærstad*. Samleren. København.

Turner, M. (2000) *Den litterære bevidsthed. En kognitiv teori om tankens og sprogets oprindelse*. P. Haase & Søns Forlag. København.

Vik, S. (2003) Hvorfor bestiger mennesker K2? *Vinduet*.
<http://arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=318> Hentet 8.1.2013.

Watts, C. (1984) *The Deceptive Text. An Introduction To Covert Plots*. The Harvester Press Limited. Sussex.

Aaslestad, P. (1999) *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Cappelen Akademisk Forlag. Oslo.