



LUND UNIVERSITY

Det kodade meddelandet - Metaforisk interaktion och dödslängtan i Per Olov Enquists Nedstörtad ängel

Englund, Axel

Published in:
Tidskrift för litteraturvetenskap

2006

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Englund, A. (2006). Det kodade meddelandet - Metaforisk interaktion och dödslängtan i Per Olov Enquists Nedstörtad ängel. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2006(1), 62-78.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Det kodade meddelandet

Metaforisk interaktion och dödslängtan i Per Olov Enquists Nedstörtad ängel

År 1985 utkom för första gången *Nedstörtad ängel*, som trots sitt blygsamma omfång är en av de märkligaste och mest poetiskt kraftfulla böckerna i Per Olov Enquists produktion. Sedan dess har den återutgivits ett antal gånger, senast 2005 som *En bok för alla*. Den består av ett antal i varandra inflettade historier som kommer läsaren till del i fragmenterad form. Innan de når textytan filtreras de genom ett och samma medvetande – ett berättarjag som nedtecknar dem för att bringa ordning i de splittrade händelserna och få dem att bilda en logisk enhet. Resultatet bär på en suggestiv gåtfullhet som kvarstår också efter upprepade omläsningar och ger upphov till en mängd frågor. Hur förhåller sig historierna till varandra? Hur påverkas deras betydelser när de tvingas agera som delar i en och samma berättelse? Vad är det som driver berättaren att berätta dem? Vill han kommunicera något? I så fall vad?

I det följande försöker jag klargöra dels *vad* romanen försöker förmedla, dels *hur* den förmedlar det. Min huvudtes är att romanens primära ärende är försvaret för människan som plågas av en stark dödslängtan, samt att medlet med vilket detta ärende uträttas kan beskrivas som ett slags storskalig metaforik. Som tolkningsverktyg tjänar några tankar hämtade från Roland Barthes, samt delar av den amerikanske språkfilosofen Max Blacks metaforforskning. Forskningen om Enquist är inte omfattande och *Nedstörtad ängel* behandlas bara i två större studier, i vilka den i gengäld intar en central position: Thomas Bredsdorffs *De svarta hålen* (1991) och Eva Ekselius avhandling *Andas fram mitt ansikte* (1996). Båda dessa verk låter dock avgörande betydelseskikt passera obemärkta, vilket jag kommer att diskutera utförligare nedan. Därutöver finns en mängd bidrag till diskussionen om *Nedstörtad ängel* i artikel- och essäform, av vilka jag framför allt funnit Ralf Schröders skarpsinnigt och användbart.¹

1. Historierna

Romanen kan sägas bestå av fyra disparata historier, vars händelser inte berättas i kronologisk följd, utan sammanblandade och sönderbrutna i 86 fragment.² Fragmenten har delats in i sex ”sånger”, som alla innehåller delar av samtliga historier. För överskådlighetens skull gör jag inledningsvis ett försök att ur texten abstrahera historiernas respektive händelseförlopp och helt kort referera dem var för sig. Gränsdragningen mellan historierna är främst baserad på de medverkande karaktärerna. Av utrymmesskäl benämner jag dem i fortsättningen historia (a), (b), (c) och (d).

a) *Berättarjaget*. Det är vinter 1984 och berättarjaget befinner sig i ett hus vid en sjö. Om nätterna drömmer han om arktiska landskap och om dagarna gör han små anteckningar i en dagbok. Han framställer också den text vi läser, i vilken historierna (b) – (d) (se nedan) refereras. Några episoder ur berättarjagets förflutna skildras också: modern som pulsar genom snön efter faderns död, hur man brände faderns anteckningsblock med dikter, en gård full av missbildade individer som han minns från sin barndom, upplevelsen av ett fotografi av faderns lik, en gastroskopisk undersökning, en film om en stympad soldat från första världskriget, en brevväxling med en sköterska vid namn Mrs Portitz. Han beskriver också sina drömmar: dels tre gamla, dels ett antal nya, i vilka gestalter från historierna (b) – (d) vävts in.

b) *Makarna K och pojken*. K är läkare vid Ulleråkers rättspsykiatriska klinik och vän till berättaren. I november 1979 separerar K från sin maka. Året efter flyttas en 22-åring, som kallas ”pojken”, från Säter till Uppsala. Han har mördat en flicka och knivskurit i underlivet av sina medinterner på grund av ett felaktigt rykte att det var ett sexualmord. Ks hustru kontaktar pojken och de börjar ses. Pojken får tillgång till hustruns lägenhet och vid en permission mördar han parets dotter som ensam befinner sig i lägenheten. Hustrun blir sinnesjuk och tas in på Ulleråker, där hon fortsättningsvis har sexuella kontakter med sin exmake. K söker upp pojken och en intim kontakt uppstår. Pojken ber om hjälp med att ta sitt liv, men K vägrar. Även berättaren besöker pojken. Han skänker pojken en novellsamling han skrivit, där en av huvudpersonerna begår självmord genom att dra en plastpåse över huvudet.³ På detta sätt tar pojken senare sitt liv. Vid begravningen närvarar berättaren, K och hustrun. Pojken efterlämnar en mängd kryptiska meddelanden på lappar insmorda med exkrementer.

c) *Pasqual och Maria Pinon*. I ett gruvschakt i Mexiko hålls vid 1920-talets början ett monster vid namn Pasqual Pinon fångat. På hans panna sitter en utväxt, ett kvinnohuvud med ett eget medvetande, men utan stämband och lungor. Hon kommunicerar med honom genom en ordlös sång, ofta obehaglig och ond. I februari 1922 räddas de ur gruvan av impresarion John Shideler och börjar arbeta som artister på dennes freak show. Pasqual döper kvinnohuvudet till Maria och de betraktar varandra som man och hustru. Under sommaren 1926 genomlider de en äktenskapskris när Pasqual inleder en kärleksaffär med en annan kvinna. Han försöker sedan ta sitt liv, men misslyckas. Makarna försonas och lämnar cirkusen under våren 1931. Istället ansluter de sig till en satanistisk sekt i Kalifornien, där de lever resten av sitt liv i sällskap med andra utstötta individer. Pasqual dör i april 1933 på ett sjukhus i Kalifornien. Maria dör åtta minuter efter honom. Sjuksköterskan som vårdar honom – Mrs Helen Portitz – har en dotterdotter som träffar berättaren i början av 1970-talet och delger honom historien.

d) *Ruth Berlau och Berthold Brecht*. Berlau har ett kärleksförhållande med Brecht. Vid ett tillfälle försöker han hämta ut henne från det mentalsjukhus i New York där hon är inskriven, men hon vägrar följa med. Hon har under pseudonym utgivit en novellsamling som enligt henne möttes med ogillande av Brecht. Vid ett senare tillfälle försöker hon tala med honom i foajén på Berliner Ensemble. Han vägrar svara och då spottar hon honom i ansiktet. Efter Brechts död vårdas hon för långt gången alkoholism på ett sjukhus i Östberlin. Hon har ett gipshuvud föreställande Brecht som hon alltid bär med sig, pratar med det och skäller på det. Inuti förvarar hon en liten whiskyflaska ur vilken hon regelbundet förser sig.

Mot ovanstående kan naturligtvis invändas att alltför mycket av texten går förlorat i parafrazen. Men så länge man håller i minnet att de parafraaserade historierna inte ersätter texten, utan att både texten och historierna existerar parallellt i varje läsning, överväger dock vinsterna i klarhet och överskådlighet.⁴ Vidare kan man ifrågasätta de specifika gränsdragningarna mellan historierna: vissa gestalter förekommer i flera historier och man kan lätt läsa in kausala samband i förhållandet mellan historierna. Mrs Portitz vårdar t ex Pinon, vilket är en förutsättning för att hennes dotterdotter skall kunna berätta för berättarjaget om honom, vilket i sin tur är en förutsättning för att denne skall kunna fundera på och drömma om Pinon. I denna artikel har jag dock valt att hålla mig till indelningen ovan, dels för att underlätta dialogen med Ekselius och Bredsdorffs texter, där den också används, dels därför att den i mina ögon förefaller vara den rimligaste.

Ytterligare något bör sägas om historiernas status. Bredsdorff är inne på ett intressant spår när han drar en skiljelinje mellan (b) och (c) å ena sidan och (a) och (d) å den andra. De förra kallar han för ”goda” historier, i den bemärkelsen att de är ”så händelseladdade att de skulle väcka uppseende i vilket sammanhang som helst” och de senare kallar han ”mer dämpade”.⁵ Dessa vaga etiketteringar låter sig preciseras med narratologisk terminologi. Barthes skiljer mellan kausalt besläktade enheter – vilka han i likhet med många andra kallar *funktioner* – och tematiskt besläktade enheter, som han benämner *index*.⁶ I historierna (b) och (c) är de kausala släktskapen dominerande – varför de enligt en traditionell litteratursyn förtjänar att kallas ”goda historier” – medan (a) och (d) är orienterade mot tematiska släktskap.⁷ Ett exempel på det sistnämnda: när berättarjaget vid den gastrokopiska undersökningen i historia (a) betraktar sina egna inälvor genom en kamerakula använder han samma ord för att beskriva sin upplevelse som när han vid sexton års ålder får syn på ett fotografi av faderns lik: plötsligt får han syn på sig själv (31, 37). De två enheterna har inget kausalt samband med varandra, men genom att de beskrivs i samma termer förses de med ett tematiskt släktskap.

De tematiska släktskapen befinner sig emellertid inte enbart *inom* historierna, utan även *mellan* dem: från var och en löper tematiska trådar till de övriga. Mycket av egenarten hos *Nedstörtad ängel* ligger just i dessa tematiska släktskap, som också är fokus för denna artikel. Barthes påpekar att distinktionen mellan kausalitet/funktioner och tematik/index är analog med en annan ”klassisk distinktion” – den mellan metonymi och metafor.⁸ Kanske är den åberopade klassikern Jakobson, som i *Fundamentals of Language* ställer upp just denna distinktion: poesin i allmänhet och de romantiska och symbolistiska traditionerna i synnerhet är enligt honom knuten till metaforen, eftersom den opererar med företeelser besläktade genom likhet. Däremot är prosan i allmänhet och den realistiska berättartraditionen i synnerhet knuten till metonymin, eftersom den opererar med företeelser besläktade genom närhet.⁹ Vi får alltså följande bipolära uppställning:

<u>Metafor</u>	<u>Metonymi</u>
Poesi	Prosa
Romantik och symbolism	Realism
Tematiska släktskap	Kausala släktskap
Index	Funktioner

Om man sätter dessa poler i relation till *Nedstörtad ängel* blir resultatet en slagsida åt vänsterpalten, vilket bekräftas av vad som skrivits om den: Bredsdorff understryker romanens karaktär av poesi genom att, liksom många andra, kalla den ”prosadikt”.¹⁰ Ekselius strävar efter att avtäcka Enquists förbindelse med den romantiska/symbolistiska traditionen, varvid *Nedstörtad ängel* är hennes kanske viktigaste exempel.¹¹ Dessutom arbetar hon med de tematiska släktskapen mellan Enquists romaner; också här intar romanen en huvudroll.

Ovanstående utgör min utgångspunkt i denna artikel, där jag vill visa att det är främst inom den metaforiska sfären som romanen skapar sin betydelse. Den agerar i själva verket som en metafor, där historierna (a) – (d) utgör de konstituerande leden. Skillnaden är bara att den gör det i större skala: istället för att likna ett sakled vid ett bildled, liknar den ett antal historier vid varandra.

2. Interaktiva metaforer

Bredsdorff väljer att låna Pounds idéer om en imagistisk poesi för att beskriva relationerna mellan historier och segment i *Nedstörtad ängel*. Han skriver att den är ”vad som måste vara

den yttersta konsekvensen av den imagistiska prosan".¹² För att definiera den sistnämnda ställer han Pounds *imago* i relief mot metaforen. Som exempel på *imago* tar han Pounds berömda dikt "In a station of the metro",¹³ och poängterar att den "inte lämnar minsta antydning om någon betydelse utöver den energiurladdning som jämförelsen åstadkommer. Imagon liknar metaforen därigenom att den liksom denna för samman två skilda områden; imagon skiljer sig från metaforen genom att den utför denna sammanföring, inte för betydelsens skull utan för energiurladdningens".¹⁴ Samma egenskaper vill Bredsdorff tillskriva *Nedstörtad ängel*. Han hävdar att historierna "inte har något annat inbördes samband än det som uppstår genom att de är inflätade i varandra".¹⁵ "Ingenstans jämförs några av historierna", skriver han, "[d]eras [...] sammanflätning är rent montage. De hämtar energi från varandra, [...] men de används inte för att förklara varandra".¹⁶ Här går våra meningar isär: jag menar att de bär på en mängd inbördes samband, att de ofta jämförs med varandra och att de i högsta grad används för att förklara varandra. Men framför allt anser jag att relationerna mellan dem förser texten med nya betydelser och att metaforen därför är en lämpligare förklaringsmodell för romanens *modus operandi*.

Eftersom metaforbegreppet sedan litteraturteorins antika barnaår tolkats olika, vill jag innan jag går vidare klargöra hur det används här. I huvudsak är det Max Blacks teori om den interaktiva metaforen som stått modell för min läsning av *Nedstörtad ängel*. I sin essä "Metaphor" polemiserar han mot synen på metaforen som en parafraserbar trop. Han menar att litteraturteoretiker i Aristoteles efterföljd sett metaforen som utbytbar, antingen mot ett bokstavligt uttryck, eller mot en jämförelse mellan två företeelser.¹⁷ Istället föreslår han, med hänvisning till I A Richards, en syn på metaforen som interaktiv.¹⁸ Black menar att ett metaforiskt yttrande består av två interagerande komponenter: ett *primärled* och ett *sekundärled*.¹⁹ En metafor aktiverar enligt Black ett system av associerade implikationer som är karaktäristiska för sekundärledet och projicerar dessa på primärledet för att få oss att se det med nya ögon.²⁰ Ett implikationssystem kan utgöras av egenskaper hos sekundärledet som är kunskapsmässigt allmängods,²¹ men kan lika gärna vara egenskaper som planterats i texten av författaren.²²

Implikationssystemen skulle kunna liknas vid två listor över egenskaper – en för primärledet och en för sekundärledet – som genom metaforen jämförs med varandra. De punkter på primärledets lista som är tydligast jämförbara med punkter på sekundärledets lista blir genom metaforens försorg mer prominenta än de som inte är det. Som ett exempel nämner Black en strid som skildras med hjälp av schacktermer.²³ Vi tänker oss följande enkla mening: "Striden är ett schackparti." Striden (primärled) belyses av schackpartiet (sekundärled) och på så sätt

hamnar de av stridens implikationer som är analoga med schackspelet – t ex strategiska dimensioner i stil med försvar av viktiga punkter på slagfältet och samarbete mellan trupperna – i förgrunden, medan de som inte är det – t ex obehagliga emotionella dimensioner i stil med skräck, raseri och dödsångest – tonas ned. Metaforen skapar en rangordning mellan egenskaperna hos primärledet och förändrar därmed vår syn på det.²⁴ Detta är dock inte hela sanningen. En av Blacks viktigaste poänger är att sekundärledet, samtidigt som det förändrar vår syn på primärledet, låter sig belysas av det. Medan schackmetaforiken påverkar vår bild av striden, förändras alltså även vår bild av schackspelet genom det implikationssystem som vidlåder striden.²⁵

Det finns tre huvudskäl till att Blacks teori lämpar sig för en läsning av *Nedstörtad ängel* som en roman byggd på metaforisk interaktion. För det första antyder dess terminologi en hierarki mellan metaforens beståndsdelar – primärledet är viktigare än sekundärledet – vilket är analogt med förhållandet mellan historierna i romanen. Historia (a) är romanens centrum, dess subjekt – huvudpersonen är ju berättelsens ”jag”. Därför förefaller det rimligt att betrakta (a) som metaforens primärled och historierna (b)-(d) som en uppsättning sekundärled som används för att belysa detta. För det andra menar Black att det är fråga om interaktion snarare än enkelriktad belysning, vilket också är fallet i *Nedstörtad ängel*. Historierna belyser varandra – också sekundärleden interagerar med varandra – men den viktigaste belysningen sker från sekundärleden till primärledet. För det tredje skapar den metaforiska interaktionen hierarkier mellan implikationerna i de respektive leden. I en närläsning av en roman måste man fråga sig vilka delar av texten som är de mest väsentliga. Interaktionsteorin ger ett svar på denna fråga, eftersom den hävdar att metaforen skänker en framträdande roll åt de implikationer hos leden som är analoga med varandra. Om man väljer att läsa en roman som en storskalig metafor, blir de tematiska analogierna därför per definition kärnpunkter i texten.

3. Det första sekundärledet: Makarna K och pojken

I följande avsnitt placerar jag historia (b) i fokus och undersöker hur den belyses av främst historia (c). I enlighet med Blacks metaforsyn ställs följande fråga: vilka är de två ledens analoga implikationer, som genom interaktionen får en framskjuten position?

En iögonfallande analog implikation är att båda historierna behandlar ett kärleksförhållande med abnormt starka bindningar. Maria är å ena sidan en utväxt på Pasquals huvud, alltså en del av hans kropp, men å andra sidan ser de varandra som man och hustru (63, 67) och deras ”äktenskap” är ”omöjligt att upplösa”. (56) Så förhåller det sig också med K och hans hustru.

Genom en mängd formuleringar antyds att de är bundna till varandra på samma sätt som Pasqual och Maria. Berättaren skriver t ex att K är ”skild från sin hustru”, men att det förresten är ”tveksamt om man någonsin kan bli frånskild.” (25) När berättaren kommer upp till Ks mottagning för att ordna praktiska ting efter pojkens död, finner han paret i varandras armar. Han betraktar dem i motljus och får intrycket av att de är förenade i en och samma kropp: ”De stod som en mörk siluett mot fönstret, som var upplyst av gatlamporna, de omfamnade varandra, som två träd *invuxna* i varandra. [min kursiv.]” (135) Det som sker är att de analoga implikationerna förser relationen mellan K och hustrun med monstuösa/abnorma övertoner lånade från Pasqual och Maria. Enligt Blacks teori blir denna egenskap i deras historia viktig just på grund av att den utgör en tematisk analogi med historia (c). Samtidigt gör interaktionen att de äktenskapliga dragen i förhållandet mellan Pasqual och Maria understryks.

Att Maria desperat försöker förmedla någonting påpekas så ofta att det tycks vara hennes viktigaste roll i boken. Hon använder sig av alla till buds stående medel: ”att ögonen försökte säga något, det förstod de alla så småningom, men vad det var – nej, det var omöjligt att förstå.” (65), ”Hon rörde sina läppar, men vad hon försökte säga, det kunde ingen tolka.” (68) Den ende hon kan kommunicera med är Pasqual: ”de tycks ha haft en annan relation, ett språk inte baserat på ord. Han uttryckte det så, att hon ’sjöng’ för honom. Det kan ha varit sång, eller snarare ett slags ordlösa tonslingor som var möjliga att tolka. ’Nu sjunger hon elakt’” (69f) Men där tar det stopp, eftersom han vägrar vidarebefordra hennes meddelande till omvärlden: ”Han var den ende som kunnat förmedla. Han gjorde det inte.” (71) På liknande sätt försöker hustrun kommunicera med K: ”Han har berättat att hon ofta ringer honom, han vet att det är hon som ringer, fast hon inte säger ett ord. [...] Han säger att det är ett slags meddelande, fast inte med ord. [...] En ordlös sång, säger han.” (25f).

Om Maria skriver berättaren att ”Hon förblev hela sitt liv infångad i hans huvud” (68). När Ks hustru spärras in på det sjukhus där han är läkare, etableras en annan analogi mellan historierna. Maktbalansen i båda relationerna är ojämn – mannen har språket och möjligheten att kommunicera, de fångna kvinnorna försöker förmedla något som makarna inte för vidare. Den metaforiska interaktionen ger alltså vid handen att Ks hustru har mycket gemensamt med Maria. Men det gäller inte bara hustrun: också dubbelmördaren, som bara kallas pojken, tycks knytas till hennes gestalt. Till att börja med påminner de om varandra till utseendet: om Maria säger Pasqual att ”hennes ögon var vackra och sneda [...] näsan var smal och näsvingarna känsliga och munnen fin”. (64) Hennes mun är också ”smal, mycket vackert tecknad”

(68). Med snarlika ordval beskrivs pojken av berättaren: ”Han hade ett ganska smalt, behändigt ansikte med en aning sneda ögon och en barnslig, vältecknad mun.” (92)

Men analogierna gäller inte bara utseendet. När Pasqual räddas ur gruvan har han kring huvudet lindat ett tygstycke, eller snarare ”en svart, hopklibbad massa som en gång varit ett tygstycke. [...] ’Den skäms, sa vägvisaren.’” (14) Under deras tid på cirkusen bär han Maria öppet, men under äktenskapskrisen noterar man att ”Pinon åter började använda ett tygstycke, och virade det om hustruns huvud.” (94) När pojken knivskurits av internerna på Säter, finner man honom i sin säng ”med ett lakan virat runt huvudet. Som om han skämdes, som en av vakterna uttryckte saken” (44) och efter att han mördat makarna Ks dotter återgår han till samma beteende. (84) Pojken döljer alltså sitt ansikte på samma sätt som Pasqual döljer Marias. Insvepningen är i båda fallen knuten till en känsla av skam, till något som måste döljas. De lappar som pojken skrivit och smort in med avföring utgör också analogier till Marias meddelande – de är ”meddelanden på en främmande kod.” (118). En av lapparna nämns i romanens första stycke: ”’Andas fram mitt ansikte.’ En bön?” (7) Samma lapp kommer åter på tal senare i boken, då den beskrivs som ”ett slags meddelande, skrivet med blyertspenna, bara fyra ord, avsänt från den punkt där han befann sig, från ett svart hål av oerhörd skräck, avsett att nå någon där ute, vem som helst, någon som kunde tänkas uppfånga meddelandet.” (137) Med ledning av de analoga implikationerna kan vi sluta oss till att pojken, liksom Maria och hustrun, vill utsända ett budskap och söker ett sätt att göra sig förstådd. Beskrivningen av hans situation – ett svart hål av oerhörd skräck – färgar också av sig på de andra två. Det är lätt att tänka sig att hustrun, inspärrad på ett mentalsjukhus efter dotterns död, upplever världen just så. Inte mindre troligt är det att Marias smärtsamma sång föds ur en liknande situation – hon är ju också frihetsberövad, ”infångad i hans huvud.” (68)

Det skrämmande meddelandet tycks vara lika angeläget att nå ut med för både Maria, hustrun och pojken. Men i alla tre fallen är det obegripligt, kodat eller fragmentariskt och når därför aldrig fram till någon mottagare. De tre gestalterna tycks vara speglingar av varandra, som om de vore samma idé betraktad ur tre olika perspektiv. Kanske skulle man till och med kunna anta att det är samma meddelande de försöker kommunicera till omvärlden. Meddelandet är ju helt centralt för Marias gestalt och får, eftersom det utgör en analogi mellan de tre gestalterna, enligt Blacks logik dessutom en framskjuten position hos både hustrun och pojken. För att förstå dem måste vi därför ställa oss frågan: vad är det Maria försöker förmedla?

4. Det andra sekundärledet: Pasqual och Maria Pinon

Om innehållet i Marias meddelande sägs ingenting i hennes egen historia. Själv är hon stum, och Pasqual tiger. Det enda vi vet är att det är en ond, elak sång. Men genom den metaforiska interaktionen blir historia (c) belyst av de övriga och koden klarnar till det nästan läsbara.

Som redan nämnts skildras i historia (a) diverse fragmentariska episoder ur berättarens liv. I en av dessa – strategiskt placerad nära bokens mitt – finner man ett segment som kan läsas som nyckeln till Marias meddelande. Det handlar om en skadad soldat i en krigsfilm:

Han kunde inte tala och inte röra sig och ingenting annat heller: hjärnan var strängt taget det enda som fungerade. [...] Men en sköterska började intressera sig för denne levande döde, och efter ett år hade hon med oändlig möda lyckats upprätta en kod som medgav möjligheter att korrespondera med honom. [...] I hemlighet återupprättade hon förbindelsen med någon som inte betraktades som människa. [...] Till sist fick hon fram det första, mycket korta meddelandet från honom. / Mycket kort, två ord: *Döda mig.* / Den kortaste definition jag vet av vad det är att vara människa: rätten att längta efter att upphöra. Ett slags gräns? (66f)

De analoga implikationerna mellan soldaten och Maria är tämligen uppenbara: båda saknar möjligheten att tala, röra sig eller överhuvudtaget påverka sin situation. Det rör sig om två individer som berövats allting utom sitt medvetande. Stycket om soldaten följs omedelbart av det segment som utförligast beskriver Marias ordlösa sång och närheten mellan dem underlättar naturligtvis den metaforiska interaktionen. Nyckelorden ”kod” och ”meddelande” lyser som fyrbåkar stycket igenom: ”De som iakttog henne undrade ofta över om hon [...] hela tiden var sysselsatt med att skapa en kod för att komma i kontakt med världen utanför” (68f) Några sidor senare: ”det var därför han inte ville översätta hennes sång, eftersom den innehöll ett meddelande han inte tyckte om” (71). Liksom soldaten vårdas Maria av en sköterska, som en gång tycks höra Marias meddelande. (73f) Men liksom Pasqual väljer hon att inte föra det vidare: ”om det hon hörde skriver hon ingenting.” (77) Soldaten och Maria bär på så många analoga implikationer att det förefaller rimligt att deras meddelanden har samma innehåll: en bön om att få sluta existera.²⁶ Skillnaden är att där innehållet i Marias meddelande skulle ha stått, finns det endast ett tomrum: varje gång viker berättaren undan när han konstaterat att Pasqual (eller Mrs Portitz) kunde ha tolkat hennes sång. (t ex 65, 71, 77)

Marias äktenskap med Pasqual är ouplösligt (på gott och ont) och konfliktfyllt. Om Maria alltså representerar den absoluta dödslängtan, är det rimligt att tänka sig att den andra parten i konflikten, Pasqual, representerar dess antites, viljan att leva. Att avbildandet av denna dikotomi är deras viktigaste roll understryks av de musiknummer makarna framför på den kringresande cirkusen. Det första är en psalm som framförs på munspel av Pasqual: ”Det

syntes dock som om hon ville sjunga med, och under psalmen (som för övrigt var 'Närmare Gud till dig') rörde hon också på läpparna." (89) Observera att denna psalm om den annalkande döden framförs instrumentalt – som en ordlös sång. Som en motpol utnyttjar Pasqual språket i vad som bara kan uppfattas som en hyllning till livet: "När det var gjort stoppade han munspelet i fickan, ställde sig upp, och sjöng 'Happy Birthday' med ganska mörk, nästan vacker stämma." (89)

En analogi till den musikaliska manifestationen av dödslängtan finner vi i historia (b), där pojken – en gestalt som alltså i mycket tycks vara parallell med Maria – just har mördat K:s dotter och gång på gång spelar Rod Stewarts "Sailing", (49) vars text har tydliga likheter med "Närmare Gud till dig" – "Oh Lord, to be near you, to be free". I pojkens fall är dödslängtan uttalad – hans många självmordsförsök beskrivs utförligt i romanen – men till skillnad från Maria saknar pojkens dödslängtan en motpol, varför han till sist lyckas med sitt självmord.

Varken Ekselius eller Bredsdorff uppfattar Maria som en manifestation av en dödslängtan. Ingen av dem noterar heller analogierna mellan henne och soldaten, vilket resulterar i att hennes meddelande förblir ohört. Ekselius sätt att använda den tematiska kritiken ger henne ett ymnigt material i frågan: i närmast katalogartade uppräkningsföres Mariagestalten med så många betydelser att bilden berövas all skärpa.²⁷ Ingen av dem är orimliga eller bristfälligt underbyggda, men deras mångfald i kombination med förbiseendet av Marias roll som representant för viljan att dö, ger i mina ögon ett tvivelaktigt intryck. I Bredsdorffs fall är samma förbiseende en naturlig följd av att han bestämt sig för att historierna ställts bredvid varandra bara för "energiurladdningens" skull – inte för att förklara varandra. Han tycks faktiskt mena att Maria och Pasqual egentligen är ett blindspår, när han hävdar att deras kärlek är "nästan restlöst förklarad",²⁸ att historien är "gripande, fast mer som historien om en som är utstött på grund av sin utväxt än därför att hans förhållande till sin egen missbildning görs till bilden av ett förhållande mellan två människor".²⁹ Bokens egentliga gåta, menar Bredsdorff, ligger istället i inringandet av det mänskliga, vilket logiskt nog sker i periferin – i det monstrosa. Pasqual är i hans ögon en bild av utstötthet, som genom sin abnormalitet blir en illustration av gränsen för det mänskliga.³⁰ Schröder noterar nekrofil och dödslängtan som viktiga teman i romanen, men i just historia (c) betraktar han dem snarast som marginaliserade.³¹

Gränsen för det mänskliga är, som Bredsdorff påpekar, en central fråga i romanen.³² Om man med ledning av den metaforiska interaktionen väljer att betrakta Pasqual och Maria som manifestationer av konflikten mellan viljan att leva och viljan att dö, presenterar romanen också ett tänkbart svar. Den sekt i vilken de lever sina sista år beskrivs som en "monstrens

kyrka, [...] en församling bestående av människor vars mänsklighet hade ifrågasatts". (121) Detta drabbar Pasqual redan i bokens början, då impressariens vägvisare till underjorden tre gånger påpekar att han inte är en människa, utan Satans barn. (13f) De utstötta associeras konsekvent med Satan, som också representerar humanismen, med Gud och teologin som motpol. Också pojken knyts med analoga implikationer till den förra gruppen, genom att hans mänsklighet är ifrågasatt – han kallas ju för "Vargen i Säter". På en av sina lappar skriver han "Jag är väl ändå fortfarande ett slags människa" och på en annan identifierar han sig själv med den satanistiska polen: "Nedstörtad ängel". (119) Själva ordet "gräns" är ett nyckelbegrepp som är tätt förbundet med monstren i sekten: "de befann sig vid människans yttersta gräns: där vid gränsen, slog de läger." (122) Men begreppet är också knutet till dödslängtan – i själva verket tycks denna vara prövostenen för vad som är mänskligt. Den stympade soldatens bön kommenterar berättaren så här: "Den kortaste definition jag vet av vad det är att vara människa: rätten att längta efter att upphöra. Ett slags gräns?" (67) Temat återkommer några sidor senare: "Det är ohyggligt att se en människa som vill dö, men inte kan. Det är nästan bara då man urskiljer vad som är en människa. Just vid gränsen." (84) Romanen tycks hävda att konflikten mellan viljan att dö och viljan att leva inte är abnorm, utan allmänmänsklig: "Infångade i varandra levde de tätt intill den yttersta gränsen, deras äktenskap var ett tillstånd inte utöver det vanliga, men kanske tydligare." (138)

Idén om dödslängtan som en definition av det mänskliga kan tyckas märklig, men är en av romanens viktigaste poänger. Tydligare blir den om man ställer den bredvid Enquists essä "Målet mot fröken Julie" i *Kartritarna*,³³ där han hävdar att Strindbergs "Fröken Julie" främst handlar om kampen mellan Jeans livsdrift och Julies dödsdrift. I Enquists tolkning gör Julie genom det antydda samlaget Jean till sin bödel och ödelägger med sitt självmord hans liv. Strindbergs ärende är försvaret för Julie – "den nästan inte mänskliga människan" – och hennes vilja att dö.³⁴ Oavsett vad man anser om denna tolkning är den intressant i det här sammanhanget, eftersom Enquist påpekar att hans uppfattning om pjäsen påverkades av arbetet med *Nedstörtad ängel* och vice versa – han regisserade nämligen "Fröken Julie" i Köpenhamn medan han arbetade med romanen.³⁵ Den i Enquists ögon gemensamma frågan är alltså: om en människa är beredd att offra en annans liv för att få dö, är hon då fortfarande en människa, eller är hon ett monster? I samma andetag som frågan ställs påpekar han dessutom att "man fick bestämma sig på vems sida man stod",³⁶ en tanke som varit central i Enquists författarskap ända sedan *Legionärerna*. I *Nedstörtad ängel* råder det ingen tvekan: berättarjaget ställer sig på de utstötta, monstruösa och dödslängtande individernas sida.

5. Det tredje sekundärledet: Ruth Berlau och Berthold Brecht.

Historia (d) är den mest sparsamt skildrade i romanen och tillför inte egentligen några nya betydelser. Den utgör snarare en alternativ bild av den redan presenterade tematiken, genom att Brecht och Berlau med analoga implikationer knyts till de övriga paren: ”Hon visste ju att bara hon fick tala med honom skulle han förstå att de var *oskiljaktiga*. [...] De blev aldrig kvitt varandra. [min kursiv]” (52f) ”Ditt brev, skriver Ruth Berlau [...] till Brecht, ’gjorde mig upprörd och förtvivlad, liksom de hånfulla orden om att vara *sammanväxta*. Men jag antar att du är rädd. [min kursiv]” (74) Schröder menar att Berlau är en nekrofil karaktär, besatt av döden.³⁷ Mot denna bakgrund är det inte orimligt att tänka sig att också hon skulle försöka uttrycka sin dödslängtan i ett meddelande. Så tycks i varje fall berättarjaget tänka: ”Det är konstigt att hon aldrig blev någonting själv. Bara den lilla novellsamlingen under pseudonym. [...] Jag undrar vad hon skulle skrivit om Pinon.” (52) Brecht sägs ha ogillat hennes noveller (90) och denna skepsis – enligt Berlaus antydningar grundad i rädsla – känner vi igen från Pasqual och Maria: ”Man kan också tänka sig [...] att han på sätt och vis var rädd för henne, och därför inte vågade släppa ut hennes ord.” (71). Också identifikationen med de utstötta har Berlau gemensamt med makarna Pinon: ”När Brecht besökte Ruth Berlau på sinnessjukhuset i New York, och ville ta henne med hem, krävde hon att han skulle ta med alla de andra medinternerade [...] ’Hellre tillsammans med de fördömda än de frikända.” (9) Sinnessjukhuset utgör dessutom ytterligare en analogi mellan Berlau och hustrun, som är inspärrad på psykiatrisk klinik. De analoga implikationerna mellan historia (d) och de övriga tycks alltså ge vid handen att Berlau har samma roll som Maria, pojken och hustrun: att representera dödslängtan.

6. Primärledet: berättarjaget

Avslutningsvis kommer vi till den som tagit initiativet till sammanställandet av historierna och genom vars ögon vi betraktar dem: berättarjaget. Det är hans historia som utgör centrum i berättelsen och de andra historierna tycks främst vara där för att spegla och belysa den.³⁸ Det faller sig därför naturligt att betrakta historia (a) som metaforens primärsubjekt.

Berättarjaget tycks i romanen söka efter en insikt, som ständigt flyr honom. Redan på berättelsens första sida etableras känslan av sökande, när berättarjaget säger sig ha ”varit mycket nära svaret” (7). Insikten som jagas gäller i första hand honom själv. Vid två tillfällen, som beskrivs i snarlika extatiska ordalag, får han en plötslig upplevelse av att se sig själv. Det

ena när han för första gången ser ett likkort på sin far, det andra när han vid en gastrokopisk undersökning ser sina egna inälvor: ”jag låg på sidan, med slangen med sidooptiken fäst vid vänster öga: och så förde man den lilla kulformade TV-kameran ner genom strupen.” (29) En analog implikation till historia (c) har redan tidigare etablerats: ”[Pinon] är en liten kamerakula som sänks ner i mig, betraktar mig och mina gamla drömmar inifrån, vänligt och kritiskt.” (20) Pinon framställs alltså som ett verktyg som berättarjaget använder för att kunna se sig själv, vilket dock aldrig lyckas helt: ”Vad är det vi ser, när vi får syn på oss själva? Men de ögonblicken är ju så korta. Man hinner nästan ingenting. Och så glömmar man ju.” (117) Med hjälp av analoga implikationer knyts berättarjaget till romanens andra gestalter, främst Maria och pojken. En av Marias fruktlösa metoder att få fram sitt budskap var tysta läpprörelser och i beskrivningen av gastrokopin knyts dessa till berättarens försök att komma till insikt om sig själv. Berättarjaget skriver om sitt inre att det ”tycktes tala, fast stumt, i andra former än dem jag kunde uppfatta och tolka” (30) och i samband med ögonblicket då han ser sig själv heter det att det som ”rörde sig, pulserade, svällde, sjönk, talade med ljudlösa läpprörelser, det var jag själv.” (31) Med andra ord tycks det, precis som hos Pasqual och Maria, vara en språklös del av honom själv som försöker förmedla något till den medvetna, talande delen. Pojkens lappar, vars släktskap med Marias stumma meddelande redan påpekats, finner sin motsvarighet i berättarjagets dagbok: ”När jag är vaken och sitter vid fönstret [...] brukar jag anteckna ord. Små kodord, för att långsamt uppteckna ett hemligt språk för den verklighet jag känner så väl, och aldrig förstätt förut.” (33) Observera ordet ”kod” som används både om pojkens lappar (118), om Marias läpprörelser (69) och om soldatens försök att nå ut med sitt meddelande (67). Hos alla dessa är det dessutom associerat till dödslängtan.

Från sin barndom minns berättaren en asyl för utstötta och monstuösa individer, som utgör en analog implikation till den freak show där Pinon uppträder. I den förra finns en stum krokodilman, som även han knyts tematiskt till Maria. ”Han kunde ju inte tala”, säger berättaren, ”men hans läppar rörde sig ibland, och jag förstod”. (85) Genom de analoga implikationerna antyds att krokodilmannen försöker nå ut med samma angelägna meddelande som Maria, soldaten och pojken. Samtidigt antyder berättarens förmåga att tolka och förstå det hans egen identifikation med dem alla.

Schröder påpekar att berättarjagets drömmar bär på romanens kvintessens och att de utvecklas ”från oklarhet till insikt”.³⁹ Någon detaljerad analys av dem finns inte plats för här, men jag vill dröja ett ögonblick vid den dröm som avslutar boken: berättarjaget är på väg genom ett arktiskt landskap med romanens alla gestalter. Pinon leder dem och vid målet

finner berättaren ett infruset lik, vars ansikte han avtäckert genom att smeka kinden med en fjäder och andas på isen tills den smälter. Det är hans eget ansikte som framträder. (141 ff)

Den gåtfulla scenen präglas av försoning och tycks uppfylla den bön som uttalats i romanens allra första segment: ”Andas fram mitt ansikte” (7). Men drömmen avslutar bara texten, inte historien: i själva verket dröms den före bokens början. Redan genom pojkens bön i det första segmentet är bokens första sida knuten till den sista. I nästa segment, bokens andra, klarnar sambandet: ”Vaknade 3.45, drömmen fortfarande alldeles levande. Strök ofrivilligt med fingret mot ansiktet, mot kindens hud. Hade varit mycket nära svaret.” (7) Drömmen som berättaren vaknar ur på första sidan, är samma som dröms på de sista – han kan fortfarande känna fjädern mot kinden. Inledningen utspelar sig med andra ord efter slutet. Den gest som romanen beskriver kan därför knappast, som Ekselius hävdar, vara en linjär rörelse ”från konflikt mot integration”,⁴⁰ utan måste istället ses som en *cirkulär* gest, en evig rundgång i vilken berättarjaget alltid slutar där han började: ständigt *nära* försoningen, men aldrig *i* den. Scenen som utspelar sig efter att berättarjaget vaknat är en seren landskapsbild vid den dimmiga sjön utanför huset: ”en yttersta strand, och framför mig ingenting. En yttersta gräns.” (8) Relationen mellan ”gränsen” och dödslängtan, som påtalats ovan, antyder möjligheten att också berättarjaget bär på en längtan efter döden. Omedelbart efter detta gör han en av de explicita jämförelser vars existens Bredsdorff förnekar.⁴¹ Berättarjaget ser en fågel ljudlöst lyfta från vattenytan: ”Precis så måste det ha varit när Pinon dog. Som en fågel som lyfter och stiger och plötsligt är borta. Fri. Eller ensam. [...] Han hade lämnat Maria efter sig, och i åtta minuter hade hon varit ensam.” (8) Genom jämförelsen sätter berättarjaget fingret på sin egen identifikation med Maria. När Pasqual dött, är det Maria som blivit kvarlämnad i stillheten, ensam eller fri. På samma sätt står berättaren, när fågeln lyft, kvar i tystnaden vid den yttersta gränsen.

Vad gör då Maria med denna frihet? Jo, när Pasqual inte längre finns kan ingenting längre hindra henne från att bejaka den, varför hon äntligen får dö. När Pasqual dog ”var det lätt som när en fågel lyfter från sjön, ljudlöst och lätt [...] alldeles tyst, stilla. Så är den borta. [...] Hon låg nu stilla, såg rakt upp, såg rakt igenom allting som om ingenting hade kunnat hindra henne. Så skilde sig läpparna långsamt, i ett mycket svagt med tydligt leende, hon slöt ögonen, och dog. Det var åtta minuter efter honom.” (140) Scenen vid den dimmiga sjön får genom dessa analoga implikationer en prägel av absolut dödslängtan. Under de åtta minuterna, efter att fågeln lyft, existerar inte längre viljan att leva, bara viljan att dö och friheten att kunna det. Maria dör, men hur berättarjaget själv hanterar friheten får vi aldrig veta.

Den viktigaste ståndpunkten i *Nedstörtad ängel* kan sägas vara försvaret för människan som bär på en stark dödslängtan. Berättarjaget gestaltar individer som är så besatta av döden att de närmat sig det monstruösa, för att sedan förfäktas deras normalitet och mänsklighet. På så vis försöker han legitimera den dödslängtan som han själv plågas av, men inte förmår formulera för sig själv annat än genom metaforiska sammanställningar av historier som ger en bild av honom själv. Tydligast uttrycks både romanens ärende och dess poetik när berättarjaget säger följande om pojken: ”Det sista halvåret, innan han lyckades ta livet av sig, tycktes han på något sätt omgiven av ett system av rörliga bilder eller liv som alla låg utanför honom. Han fanns i alla dessa bilder, i själva verket fanns han bara i dessa bilder. [...] Han tycktes, närmast metaforiskt [...] söka efter en bekräftelse på att han själv var död.” (101f)

NOTER

¹ Ralf Schröder, ”On the art of flying backward with dignity. Versuch über P. O. Enquists ’Nedstörtad ängel’“, i *Norröna*, 1984:6.

² Per Olov Enquist, *Nedstörtad ängel*, Stockholm 1985.

³ Novellsamlingen är Per Olov Enquists egen. Novellen ifråga heter ”De trofasta själarnas oro” och återfinns i *Berättelser från de inställda upprorens tid*, Stockholm 1974, s. 7-55.

⁴ Inom narratologin är greppet vanligt. Se t ex Slomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, London/New York, andra reviderade upplagan, 2002 (1983), s. 151.

⁵ Thomas Bredsdorff, *De svarta hålen – om tillkomsten av ett språk i P. O. Enquists författarskap*, Stockholm, 1991, s. 200.

⁶ Roland Barthes, ”An introduction to the Structural Analysis of Narrative”, i *New Literary History*, Vol. 6, No. 2, 1975, s. 244ff.

⁷ För en intressant diskussion om huruvida historier utan explicita kausala släktskap förtjänar att kallas historier, se Rimmon-Kenan, s. 19.

⁸ Barthes 1975, s. 247.

⁹ Roman Jakobson, ”The metaphoric and metonymic poles”, i Jakobson och Halle, *Fundamentals of Language*, Haag, 1971 (1956), s. 77-82.

¹⁰ Bredsdorff 1991, s. 198.

¹¹ Eva Ekselius, *Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist*, Stockholm/Stehag 1996, Diss: Stockholms universitet, s. 12.

¹² Bredsdorff 1991, s. 199.

¹³ ”The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough.” Ezra Pound, ”In a station of the metro”, i *Modern utländsk lyrik från Baudelaire till Biermann*, red. Sverker Göransson och Börje Räftegård, Stockholm 1998, s. 198.

¹⁴ Bredsdorff 1991, s. 30f.

¹⁵ *Ibid.*, s. 200.

¹⁶ *Ibid.*, s. 201f.

¹⁷ Dessa betraktelsesätt kallar han ”substitution view of metaphor” respektive ”comparison view of metaphor”. Max Black, *Models and metaphors*, Ithaca, New York 1962 (1954), s. 30-37.

¹⁸ ”[I]nteraction view of metaphor”. Black, s. 38.

¹⁹ ”[P]rincipal subject” respektive ”subsidiary subject”. *Ibid.*, s. 39. Den alternativa översättningen ”primärsubjekt” och ”sekundärsubjekt”, som används av bl a Carin Franzén (*Att översätta känslan*, Stockholm/Stehag 1995, s. 111.) förefaller olycklig med tanke på skillnaderna mellan svenskans ”subjekt” och engelskans ”subject”.

-
- ²⁰ "[A] system of associated implications", hädanefter översatt med implikationssystem. Black, s. 44.
- ²¹ Black talar i detta fall om "a system of associated commonplaces". Ibid., s. 40.
- ²² Ibid., s. 44.
- ²³ Den följande utvecklingen av detta exempel är dock inte Blacks, utan min egen. Black skriver istället utförligare om exemplet "Man is a wolf". Ibid., s. 39ff.
- ²⁴ Ibid., s. 44.
- ²⁵ Ibid., s. 43f.
- ²⁶ Förutom att de står i bokens mitt är orden "*Döda mig*" de enda kursiven, vilket ger en signal om deras vikt.
- ²⁷ Se t ex Ekselius, s. 230, 232, 245, 247-252.
- ²⁸ Bredsdorff, s. 204.
- ²⁹ Ibid., s. 204.
- ³⁰ Ibid., s. 202-206.
- ³¹ Schröder, s. 47.
- ³² Bredsdorff, s. 202f.
- ³³ Enquist, *Kartritarna*, Stockholm 1992.
- ³⁴ Enquist, s. 61.
- ³⁵ Ibid., s. 84.
- ³⁶ Ibid., s. 61.
- ³⁷ Schröder, s. 47.
- ³⁸ De flesta befintliga tolkningar av romanen är vid något tillfälle inne på detta spår. Se t ex Ekselius, s. 70, Schröder, s. 41 och Bredsdorff s. 208f, 212.
- ³⁹ Schröder, s. 50.
- ⁴⁰ Ekselius, s. 212.
- ⁴¹ Bredsdorff, s. 201f.