

Gerd Martina Langeland

LINN ULLMANN'S GROTESKE KJÆRLIGHET

Masteroppgave i nordisk språk og litteratur

Universitetet i Agder

Fakultet for humanistiske fag

2010

FORORD

Takk til alle som har bidratt til gjennomføringen av dette arbeidet, både gjennom samtaler, lytting, innspill og kommentarer.

Jahn Holljen Thon har inspirert og hjulpet meg både som veileder og som en av foreleserne mine i studietiden, og introdusert meg for forfattere, litteratur og analyser som har forsterket mitt forhold og min kjærlighet til litteratur. Selv om Linn Ullmanns romaner aldri var en del av pensum, åpnet blant annet ”Nedstörtad Ängel” av Per Olov Enquist nye dører gjennom Jahns analyse av denne romanen – en åpenbaring i måten å lese og forstå en tekst på.

Takk også til assisterende rektor Marit Nilsen, som alltid har ”sett” meg og som jeg gjerne skulle lært mye, mye mer av.

Kollegene mine ved arbeidsstedet mitt, Møglestu videregående skole, har også bidratt med tanker, innspill og litteratur når jeg har vært på leting etter materiale, og fortjener en stor takk for hjelp, støtte, interesse og oppmuntring, i likhet med familien og vennene mine.

En dyptfølt takk også til Linn Ullmann for fantastiske romaner som åpner dører og forståelser gjennom det litterære arbeidet hun gjør. Jeg håper at mange flere vil se hvor genial hun er, ikke bare gjennom kontroversielle temaer, men også gjennom grepene hun tar når hun formidler disse. Heldigvis er neste bok underveis!

Lillesand, april 2010

Gerd Martina Langeland.

INNHold

Forord 3

Innhold 4

Innledning 6

Del 1

1.1 Prosjektets mål 8

1.2 Nedstörtad ängel 10

1.3 Nåde 13

1.4 Før du sovner 15

1.5 Når jeg er hos deg 16

1.6 Et velsignet barn 18

Del 2

2.1 Det groteskes innhold 20

2.2 Mikhail Bakhtins definisjon 20

2.3 Den groteske realisme 22

2.4 Helge Nielsen spisser groteskbegrepet 23

2.5 To sentrale prinsipper 24

2.6 Visuelt og historisk perspektiv 24

2.7 Annerledeshet – heimlich und unheimlich 26

2.8 Definisjon av kjærlighet 29

Del 3

3.1 Teoriene åpner for forståelsen av Linn Ullmanns tekster 33

3.2 Den viktige sammensmeltingen 33

3.3 Orgiastisk tilstand 34

3.4 Kjærlighet, hemmelighet og herredømme 35

3.5 Metamorfose 37

3.6 Anni og den groteske sammensmeltingen 38

3.7 Annis groteske forvandling – Karins tap 42

3.8 Tilpasning og endring 44

3.9 Liv-død-ambivalensen i det groteske 46

3.10 Det groteske ytre 48

3.11 Fremmedfølelse i nære relasjoner 49

3.12 Avskyen, avstanden og fangen 53

3.13 Erika og Ragnar – søskenkjærighet eller narsissisme? 56

Del 4

4.1 Det groteskes funksjon 60

4.2 Virkelighetsforståelsen utvides 60

4.3 Identitetsdannelse: Der ord ikke strekker til 64

4.4 To likestilte verdener 66

4.5 Tilsøring og demaskering 68

4.6 Grotesk kjærighet – hvorfor? 73

4.7 Intimitet i en skapelsesprosess 74

4.8 Konformitet og tilpasning 75

4.9 Orgiastisk forening 76

Avslutning 80

Litteraturliste 82

INNLEDNING

Etter å ha lest forfatteren Linn Ullmanns romaner sitter jeg med en følelse av å se kjærligheten mellom mennesker fra en helt ny side – i en utvidet form og med en ny forståelse. Gjennom lesingen av de fire verkene ”Før du sovner” (1998), ”Når jeg er hos deg” (2001), ”Nåde” (2002) og ”Et velsignet barn” (2005) møter jeg kjærligheten gjennom individer, konstellasjoner, hendelser og situasjoner som i utgangspunktet er alminnelige og hverdagslige i sine innpakninger, men som likevel vekker følelser som medlidenhet, frykt, fremmedfølelse og gjenkjennelse.

Hva er det Linn Ullmann foretar seg med menneskene hun presenterer meg for, og med situasjoner og hendelser hun tar meg med inn eller bare lar meg betrakte fra utsiden? Jeg møter Karin Blom, lystløgner og samvittighetsløs forfører, Mai, barnelegen som tar abort og har sex med sin døende mann og hjelper ham med å dø, Erika, kjæreste og halvsøster av Ragnar, hvis liv hun legger i hendene på mobben som jager ham i døden og Axel, som vemmes av nærhet i forhold til alle mennesker, inkludert sin egen kone, men som likevel dras mot nettopp nærhet i sin relasjon til unge Stella. Dette er bare noen få, utvalgte eksempler hentet fra romanene hennes - tilsynelatende alminnelige mennesker og hendelser i det som kunne vært mitt eget nærområde i hverdagen eller i ferien.

I leseprosessen oppdager jeg at jeg trekker linjer tilbake til en liten roman jeg hadde gleden av å bli introdusert for i studietiden, nemlig ”Nedstörtad Ängel” av Per Olov Enquist. Boken er spekket med kjærlighetsforhold bestående av groteske skikkelser og situasjoner, hvor blant annet en av hovedkarakterene, Pasqual Pinon, framstår som prototypen på en grotesk skikkelse gjennom sitt opphold i en hule eller grotte, liggende i sine egne ekskrementer, og med et ekstra hode voksende ut av sitt egentlige hode. En psykopatisk barnemorder, et skilt par som hater hverandre men likevel har et seksuelt forhold og en alkoholisert kvinne som bærer med seg en gipsavstøpning av hodet til mannen hun en gang elsket, er noen av de andre skikkelsene Enquist presenterer i romanen.

Den røde tråden i romanene er det groteske, det bisarre og det hverdagslige i kombinasjon med nøkkelfaktoren kjærlighet. For det er dette det handler om – kjærlighet. Linn Ullmann skriver om mennesker i stadig jakt på og søken etter kjærlighet, sammensmelting og forening med et annet menneske, samtidig som de er i besittelse av og omgir seg med groteske

elementer som hindrer dem i eller trekker dem mot individer eller konstellasjoner av lik eller motsatt karakter. Hun viser meg hverdagsmennesker i hverdagsdrakt, men legger inn de groteske detaljene som gir meg frysning på ryggen – den elskverdige, dyktige legen som stryker pasienten på kinnene, og som samtidig begår overgrep mot uskyldige barn – og hun beskriver unge, vakre mennesker med fete mager og store neser, og sist, men ikke minst – hun tar meg med inn i de normale mann-kvinne-forholdene som omgir meg i min hverdag: Mannen som drikker og sjikanerer kona offentlig, det skilte paret, det lykkelig gifte paret, kjærestene og elskerne. Linn Ullmann gir samtlige av dem groteske og bisarre trekk, gjennom enkel bruk av hverdagspråk uten kruseduller og fiksfakserier av noe slag. Slik er det, og slik forteller hun det, enten fortelleren er sannferdig eller ikke. Hun forstørrer og forminsker vesentlige og tilsynelatende uvesentlige detaljer slik hun selv vil, og helheten kan i mange tilfeller virke forvirrende og desorienterende. Men tematikken hun behandler er aldri uvesentlig – den retter seg mot den livgivende og destruktive kjærligheten, og mot enkeltindividets rolle i omgivelser og forhold de forsøker å forstå og å kontrollere.

Dette er Linn Ullmanns groteske kjærlighet, og oppgaven min vil i store trekk handle om å vise hvordan hun definerer og forklarer kjærlighet, samliv og mellommenneskelige relasjoner gjennom å benytte det groteske som metode eller døråpner, samt å se på hva slags effekt dette har for forståelsen av både det groteske, kjærligheten og sammenstillingen av disse to.

DEL 1

1.1 PROSJEKTETS MÅL

Målsetningen for prosjektet mitt vil være å vise at Linn Ullmann benytter seg av en gammel kunsttradisjon i litterære verk – groteskene – og jeg vil belyse hva slags funksjon denne tradisjonen har i tekstene hennes. Det knytter seg automatisk flere spørsmål til arbeidet med en slik problemstilling, og disse vil jeg ta opp og kommentere underveis.

En viktig del i oppgaven vil være å knytte noen av den russiske litteraturforsker Mikhail Mikhailovitj Bakhtins teorier til temaet jeg skal belyse, siden ulike groteske elementer opptar en vesentlig plass i hans forskning og verker, og siden jeg mener disse kan være med på å kaste lys over den formen for kjærlighet mellom mennesker som både Ullmann og Enquist lar oss få innblikk i. Bakhtin fikk stor oppmerksomhet for sin avhandling om Rabelais og karnevalismen, hvor begrepet *grotesk* vies stor plass og innholdsmessig drøfting. Etter en forenklet innføring i ulike sider ved og tolkinger av begrepet, har jeg foretatt valg av ståsted for hva jeg mener er adekvat forståelse og teoretisk plattform for analysen og forståelsen av Linn Ullmanns romaner.

Helge Nielsens verk ”Det groteske” underbygger valgene jeg har gjort, ettersom hans teorier spisser og forklarer Bakhtins teorier ytterligere gjennom å besvare spørsmål knyttet til innhold og funksjon i litteraturen. Han definerer og presiserer begrepet spesielt ved å rette fokus mot det han hevder er kriteriene for det groteske - overdrivelse og ambivalens – og hovedprinsippene forvringning og kontrastering, med bakgrunn i blant annet Bakhtins forskning.

Jeg definerer også begrepet ”kjærlighet” for å vise at det med rette kan benyttes om tilstand, konstellasjon eller følelse kalt kjærlighet, som i utgangspunktet ikke er regnet eller betegnet som normal eller naturlig, snarere tvert om, og forklare hvilken betydning ulike teoretikere og tenkere legger i uttrykket, ettersom det finnes flere forståelser av hva som ligger i det. Jeg har i denne delen av oppgaven benyttet kilder som Olav Müller, Francesco Alberoni og Erich Fromm for å belyse innholdet i kjærlighetsbegrepet. En viktig del av problemstillingen vil ut fra dette knytte seg til spørsmålet om – dersom den groteske formen for kjærlighet med rette kan kalles kjærlighet – en slik kjærlighet er ekte, om den vil vedvare og bli opprettholdt *fordi*

den innehar groteske elementer, eller *på tross av* disse, eller om det rettmessig kan defineres eller forstås som kjærlighet. Gjennom lesingen av Linn Ullmanns og Per Olov Enquists romaner har denne tanken vært med på å skape nysgjerrighet og interesse for å gå dypere inn i temaet. Ikke minst vil jeg se på ulike sider ved det groteskes funksjon i litteraturen, siden valget av litterære grep sjelden er tilfeldig. Ut fra grotesk tradisjon og funksjon vil jeg kanskje komme nærmere en forståelse av hvorfor Ullmann - og Enquist - har benyttet nettopp dette så gjennomført i sine romaner, og hvorfor og hvordan de knytter det opp mot kjærlighet.

Med de nevnte teoriene, romanene og spørsmålsstillingene som plattform, vil hovedproblematikken i prosjektet mitt spesifikt rettes mot kombinasjonen *det groteske* og *kjærligheten*. Kjærligheten forbindes vanligvis ikke med det groteske, og det groteske ikke med kjærligheten. Likevel er denne symbiosen framtrepende både i Ullmanns og Enquists verk. Naturlige spørsmål knyttet til en slik sammenstilling av to tilsynelatende kontrastfylte begreper vil derfor være: Hvordan synliggjøres det groteske i romanene, og hvordan defineres det i teoretisk sammenheng? Hvordan synliggjøres og defineres kjærligheten? Hvordan og hvorfor knyttes de to sammen? Hvilken funksjon har elementene separat og symbiotisk i romanene og historisk? Gir en analyse av disse aspektene rom for en ny forståelse, ikke bare av romanene, men også av innholdet av det groteske, av kjærlighet og av sammenstillingen av disse to?

Prosjektets – og min - døråpner er Per Olov Enquists verk ”Nedstörtad ängel” fra 1985, siden det inneholder sammenstillingen det groteske og kjærlighet i helstøpt, gjennomført og rendyrket form. Denne romanen er derfor i sin konsentrerte form en verdig og adekvat innledning til prosjektet med tittelen ”Linn Ullmanns groteske kjærlighet”, som hovedsakelig vil hente skikkelser, konstellasjoner, situasjoner og hendelser fra Ullmanns fire romaner ”Før du sovner” (1998), ”Når jeg er hos deg”, ”Nåde” (2002) og ”Et velsignet barn” (2005).

1.2 NEDSTÖRTAD ÄNGEL

Gjennom ”Nedstörtad ängel” (Enquist 1985) lot jeg første gang meg fascinere av kjærlighetsforhold bygget på så kontroversielle grunnlag at det nærmest er utenkelig at slike former for kjærlighet, hvis forholdene i det hele tatt fortjener å plasseres i kategorien kjærlighet, kan ha livets rett. Enquist forteller om monstre, psykopater, sinnslidende og mordere som alle lever i livslange konstellasjoner som eksplisitt eller implisitt defineres som kjærlighetsforhold til ett eller flere mennesker. Jeg vil trekke fram noen av disse.

Pasqual Pinon er mann med monstruøs innpakning som blir holdt fanget i en gruve i Mexico. Han er født med to hoder, hvor det ene er et mannshode og det andre, en utvekst på mannshodet, er et kvinnehode. Historien om Pinon er historien om en livslang kjærlighet mellom mannen Pinon og hans kone, Maria, kvinnehodet som vokser ut av hans eget hode. Det groteske ved Pinon er ikke bare utveksten i form av et ekstra hode, det er hele framtoningen:

Det var en varelse, med ett slags hovud, ögon som blänkte mitt i det svarta. Hovudet var till större delen täckt av hår. Under hovudet fanns en bål, en hästliknande bringa, och extremiteter nästan liknande armar som avslutades med – var det hovar eller händer? Det gick inte an att se, men plötsligt blev han medveten om stanken, den tunga genomträngande stank som gjorde det nästan omöjligt att andas. (Enquist 1985:13)

Pinon blir sett på og omtalt som Satans barn, han blir holdt fanget og lenket i gruen. Han får mat og vann, og avføringen blir skuffet bort hver dag. Men det som plager Pinon mest, er det ekstra hodet. Han har dekket det til med filler, og han vegrer seg sterkt for å vise det til noen fordi han etter sigende skammer seg over det, fordi han skjønner at hun gjorde dem annerledes. Pinon er i seg selv grotesk, kvinnehodet som vokser ut av ham er grotesk, men det er mellom disse to kjærligheten utvikler seg og varer livet ut. Pinon ser at det groteske er vakkert. Men er det groteske vakkert fordi han elsker det, eller elsker han det på tross av det er grotesk? Hvis svaret ligger i den siste delen av spørsmålet, altså at han elsker det groteske nettopp fordi det er grotesk, hva er i så fall grunnen til det? Jeg vil foreløpig ikke prøve å gi noe svar på spørsmålet, men i stedet gå videre til de neste kjærlighetsforholdene jeg vil trekke

fram fra Enquists roman, nemlig forholdet mellom K og hans hustru og forholdet mellom disse to og en ung gutt eller mann kalt ”Vargen i Säter”, og som ellers omtales bare som ”Pojken”.

Det første vi konkret får vite om Pojken, er at han har tatt sitt eget liv ved å kvele seg med en plastpose etter at han har drept to barn. Ett av barna han drepte var K og hans hustrus, en liten jente som Pojken lekte med og passet på mens foreldrene var ute. Vi får etter hvert vite at Pojken i forkant av dette diagnostiseres som psykopatisk morder og er tvangsinnlagt på den psykiatriske institusjonen Säter, og at Ks kone starter brevveksling med ham. Hun vet at han av en uforklarlig grunn har drept en seks år gammel jente. Likevel oppsøker hun ham, og det oppstår en form for intimitet mellom dem. Da han en dag befant seg alene med datteren hennes, kvalte han henne tilsynelatende uten grunn.

Ks kone sier at hun elsket denne psykotiske barnemorderen. K føler et voldsomt hat til sin kone etter denne hendelsen. De ble skilt før mordet på datteren inntraff, men har ikke på noe tidspunkt klart å frigjøre seg fra hverandre, selv ikke etter datterens brutale død. ”Vad är det för kärlek” (Enquist 1985:83), spør jeg-personen i romanen, noe som er et nøkkelspørsmål med tanke på tematikken jeg vil undersøke i denne oppgaven. Etter hans mening ville verden vært et bedre sted å leve i om den ble befridd for den kjærligheten han er vitne til mellom K og kona. Men finnes det ikke groteske aspekter i alle kjærlighetsforhold? Er det groteske egentlig en så alminnelig del av oss selv og livet at det er ”normalt”? Jeg-personen forsøker å gå dypere inn i forklaringen når han sier at ”Det er mycket svårt att förstå det onormala, trots att det är så vanlig; den rationella ondskan är hanterlig men den orsakslösa ohanterlig” (Enquist 1985:46). Med andre ord er det unormale alminnelig, og den rasjonelle ondskaben håndterlig. Blir det groteske ufarliggjort når det blir alminnelig og håndterlig? Er det en prosess som starter ved det uhandterlige og unormale og fører fram til alminneliggjøring og håndterlig, slik at man i siste instans kan elske en slik transformasjon av det groteske?

jag tänkte på hur oerhört han hatat detta barn, [...] hur fruktansvärt han hatat denna pojke en gång, med ett kallt förtvivlat ursinne som jag aldrig glömmer. Och sen: det obegripliga i hans kärlek. (Enquist 1985:22)

Slike ambivalente følelser beretter K at han har i forhold til Pojken som drepte datteren hans. Ks kone blir innlagt på psykiatrisk sykehus hvor K er lege, og hvor de følger et mønster hvor

de møtes i et redskapsskjul og elsker. Romanens forteller har kjent ekteparet i over tjue år, og prøver fortsatt å forstå det absurde forholdet mellom disse to gjennom sine betraktninger:

det är deras förhållande som är egendomligt. Han kan inte göra sig fri från henne. [...] Han avskydde henne, skilde sig från henne, och hon har hatat honom på ett sett jag inte trodde var möjligt. (Enquist 1985:25)

Dette er i høyeste grad et grotesk kjærlighetsforhold. Kona er årsaken til at deres felles barn er drept, hun hevder at hun elsker morderen, etter hvert kommer det fram at også K elsker datterens morder, kona er mentalt syk og han er lege ved sykehuset hvor hun er innlagt, med andre ord en rekke faktorer som hver for seg er nok til å kategorisere denne kjærlighetskonstellasjonen som grotesk. Jeg-personen forsøker å komme fram til et svar på hvordan det går an å elske under slike forhold, og han finner fram til en slags forklaring i slutten av romanen som jeg vil kommentere på et senere tidspunkt. Jeg vil nå presentere et siste kjærlighetsforhold i Enquists roman, Ruth og Bertholdt Brechts.

Hon levde bara genom honom. Först var det riktig, det enda möjliga settet att leva. Sedan blev det plötsligt – ogiltigt. Hur det gick til visste hon inte riktig, men hon var plötsligt ett ormskinn bara (Enquist 1985:9).

Allerede her er det tydelig at dette ikke er et sunt forhold, til tross for at det ikke er uvanlig. Enkelte forhold fungerer på denne måten, at en av partene lever så å si utelukkende gjennom den andre parten. Ved å addere slangeskinn-elementet til historien, oppnår Enquist en groteskgjøring av situasjonen: En slange symboliserer noe ekkelt, farlig og skremmende. Ruth trekker paralleller mellom seg og slangen, men sier at hun bare er slangeskinnet som ligger igjen mens innholdet er borte, og at hun dermed har opphørt å eksistere og å bli sett. Brechts forklaring er at en avhengighet av et annet menneske ikke må forveksles med kjærlighet. I lys av temaet ”den groteske kjærligheten” er det naturlig å trekke den slutningen at Ruth heller vil være en slange med alt det innebærer og bli elsket for det, eller på tross av det, enn bare et skinn av et slikt krypdyr, og ikke bli elsket. Her tilføres et nytt aspekt til spørsmålsstillingen om det groteske elementet i kjærligheten: Er det også et *nødvendig* element? I et senere avsnitt som omhandler sadomasochistiske trekk i intime forhold, vil deler av denne problematikken omtales nærmere.

Også forholdet mellom Ruth og Brecht tar slutt uten at partene blir fri fra hverandre. Etter at Brecht dør, får Ruth støpt et gipshode av ham som hun alltid bærer med seg i en hatteeske, og hun begynner å bruke følelsene sine på ham igjen. ”Han var død, hon levde, men hon kände sig både egendomligt fri och nära honom.” (Enquist 1985:53) I sin alkoholrus lever hun ut følelsene sine for ham gjennom samtaler og kommunikasjon med avstøpningen. Og Brecht ”satt lugnt blundande i sin hattask, med ett litet mjukt leende på läpperna.” (Enquist 1985:54) Elementer som avvisning, ydmykelser, avstand, alkoholisme og selv døden er med andre ord ikke nok til å bryte ned kjærligheten mellom disse to, eller til å frigjøre dem fra hverandre. Også i dette tilfellet blir spørsmålsstillingen om det er det groteske og ”unormale” som er årsaken til at de ikke klarer å frigjøre seg fra hverandre og opprettholder en form for kjærlighet, eller om det er på tross av dette de fortsatt elsker hverandre.

Jeg har nå trukket fram flere mellommenneskelige konstellasjoner som jeg har valgt å kalle kjærlighetsforhold. Noen vil sannsynligvis hevde at forholdene ikke har noe med kjærlighet å gjøre, og at det handler om besettelser, avhengighet eller andre følelser. Jeg vil derfor bruke en del plass til å drøfte ulike former for kjærlighet og nærliggende følelser som kan være kjærlighet, slik at jeg kan være sikker på at jeg har riktig benevnelse på relasjonene i både ”Nedstörtad ängel” og Linn Ullmanns romaner. Det vil være avgjørende for resten av innholdet i oppgaven, siden jeg har valgt å gi den overskriften ”Linn Ullmanns groteske kjærlighet”. Før jeg går løs på den delen av prosjektet, vil jeg imidlertid presentere de fire romanene av Linn Ullmann som jeg vil bruke som analyseobjekt i forhold til det groteske, kjærligheten og den symbiotiske sammenstillingen mellom disse to.

1.3 NÅDE

De fire romanene av Linn Ullmann jeg skal undersøke i den sammenhengen, er ”Før du sovner”, hennes debutroman fra 1998, ”Når jeg er hos deg” fra 2001, ”Nåde” fra 2002 og ”Et velsignet barn” fra 2005. Hvor mye materiale jeg henter fra hver roman, vil variere noe, siden mengden av groteske elementer er mer framtrædende i enkelte av verkene hennes enn i andre. ”Nåde” er for de fleste kanskje den romanen det groteske kommer tydeligst til uttrykk i, siden vi der møter et ektepar hvor mannen, som er atskillig eldre enn sin kone, er i ferd med å dø av kreft. Vi følger ham gjennom sykdommens siste stadier, mens han gjennomgår angst og

smertes, behandling og sykehusopphold samtidig som han besitter en lidenskapelig kjærlighet til sin mye yngre kone. Johan Sletten er en mann hvis kropp ubønnhørlig går i forråtnelse, noe som står i en grell og grotesk kontrast til den fortsatt levende kjærligheten og lidenskapen han føler for kona Mai. Et eksempel på dette finner vi blant annet i passasjen hvor Johan får et opphold, en pause, fra sykehuset hvor han er innlagt for behandling av kreften og medisineret med morfin for smertene. ”Mai leide sin spinkle mann ut fra sykehuset [...] og den første natten elsket han med sin kone [...] Etterpå stelte Mai byllen, tømte den for væske og kysset ansiktet hans forsiktig”.(Ullmann 2002:68) Den døende mannen med en stor verkebyll på det ene kinnet som elsker med sin kone er et eksempel en ambivalent konstellasjon i det groteske som jeg senere vil komme tilbake til.

Også skikkelsen Mai er en sammensetning av flere groteske elementer, både utseendemessig og karaktermessig. Blant annet har hun en påfallende stor nese, noe jeg vil trekke fram som et typisk grotesk trekk, og hun bærer navnet Mai, noe som automatisk gir assosiasjoner til vår og nytt liv. Johans unge kone Mai blir etter hvert eldre, men får likevel muligheten til å gi liv til et nytt menneske når hun blir gravid. Hun velger å ta abort, og handler dermed i skarp kontrast til det vi i utgangspunktet antar hun står som symbol på, nemlig nytt liv, ungdom og på alle måter dødens motsetning. At hun i tillegg er barnelege, forsterker denne ambivalensen ytterligere. Nettopp ambivalensen død/nytt liv er noe av det jeg vil gå dypere inn i når jeg henter inn blant annet Mikhail Bakhtins teorier knyttet til det groteske, etter som det er et grunnleggende aspekt ved hans forskning på området.

Linn Ullmanns roman ”Nåde” er først og fremst kjent for sin kontroversielle tematikk - aktiv dødshjelp. Johan Sletten ber sin kone Mai om hjelp til å dø når sykdommen blir for stor belastning, og Ullmann har etter min mening fått mesterlig fram det dilemmaet begge partene kommer i på grunn av Johans henstilling. Mai, fordi hun er lege og hustru og elsker sin mann, Johan fordi han selv i dødsøyeblikket innser at han likevel lever og ikke ønsker å dø. Til tross for at dette i seg selv er grotesk, er det ikke problemstillingen aktiv dødshjelp jeg vil fokusere på i analysen av ”Nåde”, men grepene Linn Ullmann har benyttet seg av for å lage en komplett roman hvor en del av tematikken er grotesk, men hvor også det tilsynelatende hverdagslige, ”normale” inneholder groteske elementer. Hvorfor hun velger disse grepene og denne framgangsmåten i både dette og andre verk vil bli nærmere drøftet i en senere del av denne teksten.

1.4 FØR DU SOVNER

Linn Ullmanns debutroman, "Før du sovner" (1998), dreier seg om Karin og hennes familie, og både skikkelser, handlinger og hendelser framstår som groteske allerede i startgropen av forfatterskapet hennes. Den første personen dette tydeliggjøres gjennom, er Karins mor Anni. Anni karakteriseres som "uimotståelig", men hun er uimotståelig på tross av en rekke faktorer. I følge datteren Karin er hun ulykkelig, bitter, full, riv ruskende gal og vakker - en kvinne full av motsetninger og det man gjerne fristes til å definere som karakterbrister. Mye av handlingen i romanen er sentrert rundt denne kvinnen, hun ønsker å være i sentrum og klarer å gjennomføre det på mange områder. Anni har to døtre, fortelleren Karin og hennes søster Julie. Til tross for at Julie er en beskjeden, forsiktig og sannsynligvis ikke en direkte uskjønn kvinne, beskrives hun fysisk som nærmest monstruøs med mager kropp, lange armer, grotesk store føtter og klossete bevegelser. Karin mener at moren skjemmes over denne datteren, mens Anni selv hevder at hun elsker begge sine døtre. Romanen skildrer i tillegg til forholdet mellom moren og døtrene, også forholdet mellom søstrene, samt forholdet de tre kvinnene har til ulike menn og ektemenn. I alle forholdene finner vi grotesker, og en av de tydeligste er kanskje den hvor Karins kjæreste Carl transformeres til en fisk. Carl går bestandig med cowboystøvlene sine på, og tar dem heller ikke av når han sover eller elsker. Karin blir besatt av å ta dem av ham, og gjennomfører det en natt han sover. Om morgenen møter hun en våken Carl uten støvlene, og da er han "en liten grønn og blå fisk som sprellet fortvilet rundt oppå dynen", med finner og utstående øyne. Dette er en form for grotesk metamorfose vi finner i litteratur gjennom alle tider, fra Bibelen til Kafka, og som jeg vil ta opp som et eget aspekt ved det groteske både gjennom eksemplifisering, analyse og funksjon. Romanen "Før du sovner" inneholder et vell av vemmelige og bisarre hendelser og situasjoner som oppkast, spising av meitemark, løgn, avsky og destruktivitet, alt lagt inn i en roman om en "vanlig" familie, en familie som til tross for en tilsynelatende normalitet er full av groteske elementer. Nettopp dette ønsker jeg å få fram i Ullmanns romaner; hun tar utgangspunkt i dagligdagse mennesker og hendelser og forstørrer deretter groteske sider og trekk som muligens ikke framstår som groteske fordi vi er familiære i forhold til dem, men hun fremmedgjør og groteskgjør dem slik at vi opplever dem i en ny og ukjent form.

I tillegg til de aspektene jeg allerede har nevnt som utgjør handlingen i debutromanen "Før du sovner", er dette en historie om en kvinne i utvikling. Karin, som i starten framstår som umoralsk, umoden og tilsynelatende ikke særlig opptatt av å forholde seg til sannheten, ender

opp med å gå inn i rollen som ansvarlig omsorgsperson for sin lille nevø når Julie og mannen dør mens de er på ferie for å pleie sitt skrantende ekteskap. Moren, Anni, gjennomgår også en forandring når hun drar til USA for å realisere seg selv og drømmene sine som i hovedtrekk går ut på at hun etter egen vurdering burde vært en stjerne av et eller annet slag. Hun møter den plastiske kirurgen dr. Preston som endrer livet hennes for alltid, blant annet gjennom en ansiktsoperasjon, som gir henne, etter Karins oppfatning, et grotesk utseende som Karin ikke klarer å forholde seg til. ”Anni står i døren. Hun smiler. Jeg ser på henne. Hun har tre neser og sløyfe i håret. Og så begynner det å svi i øynene. Det svir og renner.” (Ullmann 1998:233) Karin tar på seg tykk jakke, skjerf og solbriller når hun skal besøke sin mor, for på denne måten å unngå å se på henne, men konkluderer med at hun kan aldri klare å se på Annis nye ansikt, som hun oppfatter som flytende og med øyne som triller rundt som spillemaskinkuler.

I denne delen av romanen får vi også et innblikk i Prestons historie om hans møte med vakre Imelda med de grotesk deformerte føttene. Etter en vellykket ansiktsoperasjon, ser han en natt den nakne foten hennes, som hun vanligvis skjuler i en silketøffel. ”Den var helt svart, som om den hadde ligget i ovnen i flere dager. Det steg en tjukk illeluktende røyk fra forsålen, en dunst så sterk at han måtte holde seg for munnen. Dessuten hadde hun flere rekelignende tær som stakk ut mellom de vanlige fem tærne.” (Ullmann, 1998:218) Ett av de groteske elementene som nevnes her, er de rekelignende tærne. Ullmann har ved flere anledninger benyttet konstallasjoner hvor ulike trekk fra dyr og mennesker nærmest er sammensmeltet i en symbiose, og noe hun kan ha hentet inspirasjon fra og viten om gjennom andre og tidligere verk og teoretiske modeller. Jeg vil komme nærmere inn på denne typen grotesker senere i oppgaven.

1.5 NÅR JEG ER HOS DEG

Ullmanns andre roman er ”Når jeg er hos deg” (2001), og er sentrert om Stella, som enten faller eller blir dyttet ned fra taket av en bygård. Den bærer til en viss grad preg av å være en kriminalroman, og omhandler alminnelige mennesker med et hverdagslig liv, som i Linn Ullmanns verden er fullt av grotesker. Flere av skikkelsene forteller sine versjoner av Stellas fall og sine egne liv i tilknytning til dette og til henne, og mange av dem er i besittelse av det vi oppfatter som groteske trekk, enten utseendemessig eller ved sin personlighet. Som allerede nevnt, handler romanen om Stella som enten faller eller blir dyttet ned fra taket på en leilighetsblokk. I tillegg handler den om Stellas to døtre, Amanda og Bi. Amanda framstår

som den minst groteske skikkelsen i romanen, mens lillesøsteren Bi allerede som spedbarn oppfattes av sin far, Martin, som et skremmende, fremmed vesen, ”et spedbarn med altfor store, altfor runde øyne, et rovdyrs øyne” (Ullmann 2001:158). Natt etter natt drømmer Martin om barnet Bi, og drømmene blir verre for hver natt. ”Bi kommer til ham i søvnen, i stadig nye forkledninger. Hun er avskyelige ting han har spyttet ut eller gjort fra seg på bakken, hun er ødelagt, hun er mishandlet, full av sår og utslett.” (Ullmann 2001:158) Han drømmer også at han ligger med henne, og tror etter hvert at barnet er ondt og hjem søker ham med vilje. Selv om forholdet hans til datteren etter hvert normaliseres, blir det aldri så optimalt som han hadde ønsket det. Forholdet hans til stedatteren, Amanda, blir heller aldri mer enn akseptabelt, og i følge Amanda er de ikke venner, trass i at de fungerer tilsynelatende bra sammen.

Axel er en av skikkelsene i romanen jeg vil konsentrere meg om når jeg kommer til analysedelen av Ullmanns grotesker, men jeg vil foreta en presentasjon av ham allerede nå. Han er en av personene som forteller sin egen historie og knytter den til Stellas liv og død. Axel blir kjent med Stella, som er sykepleier, når han er pasient på sykehuset hvor hun arbeider. Hun trekkes mot ham, og sitter daglig ved sengen hans og snakker med ham om seg selv. Han er svært syk, ”Kadaveret var i ferd med å falle fra hverandre. Smertene var utsøkte.” (Ullmann 2001:35) Forbindelsen mellom Stella og Axel opprettholdes også etter at han utskrives fra sykehuset, og Stella besøker ham jevnlig i leiligheten hans. Axels historie før han møtte Stella nøstes etter hvert opp, og vi får vite at han har vært gift med lidenskapelige Gerd, som han aldri kunne eller ville gi det hun trengte eller ønsket seg. ”I dag, femti år senere, kan jeg ikke begripe at jeg ikke bare lot henne reise. [...] Selv fryktet jeg kveldene. Fant på ydmykende unnskyldninger, ydmykende både for henne og meg, for å slippe” (Ullmann 2001:98). Han tvinger seg til å ha sex med henne, og akten framstår som et grotesk ritual som ingen av dem har noen glede av, i likhet med resten av forholdet deres. Axels forhold til Stella står i skarp kontrast til dette. Hun trenger ham på et nivå han er tilgjengelig, og selv om det groteske skinner gjennom, ved at han er en gammel mann i slutfasen av livet og hun er en ung, forelsket og etter hvert gravid kvinne, bærer forholdet dem i mellom preg av noe rørende og respektfullt, med andre ord et forhold med en rekke ambivalenser som faller inn i rekken av konstallasjoner jeg skal komme tilbake til i analysen av de mange groteskene Ullmanns verker inneholder.

Før jeg presenterer den siste i rekken av de fire romanene, vil jeg trekke fram nok en skikkelse i ”Når jeg er hos deg”, nemlig Stellas mor, som har flere burleske og groteske trekk. Stellas mor lever et liv i tilbaketrukket stillhet, utenfor mental rekkevidde for både mann og barn. Hun elsker sannsynligvis en annen kvinne, en ”fet kvinne med store røde lepper” (Ullmann 2001:248), og har tilsynelatende et forhold til henne i alle år, selv om det aldri uttales høyt. Når hun blir eldre og dødssyk, er det Stella som pleier henne på sykehuset. I dødsøyeblikket lager moren sin første lyd: ”Mamma utstøter en stinkende rallende surklende fis som må ha ligget inni kroppen hennes og knirket siden hun var liten pike og bestemte seg for å være like stille som et tre.” (Ullmann 2001:249) Deretter dør hun, og Stella legger seg opp i sengen hos henne, før hun skal ”stryke den hvite blusen, vaske den gamle kroppen og kamme det lange vakre håret som jeg ville leke med da jeg var liten, selv om hun ikke likte at jeg rørte ved henne.” (Ullmann 2001:250) Igjen ser vi kjærlighet kombinert med groteske elementer, slik Ullmanns romaner viser seg å inneholde et vell av, og som jeg prøver å gi en oversikt over i denne presentasjonen.

1.6 ET VELSIGNET BARN

”Et velsignet barn” (2005) er i skrivende stund den siste i rekken av romaner Linn Ullmann har forfattet. Handlingen utspilles på en svensk øy, hvor tre søstre, med felles far og hver sine mødre, er samlet hos sin far hver sommer fram til et tidspunkt hvor det skjer en dramatisk hendelse som setter en sluttstrek for sommerbesøkene og kontakten mellom familiemedlemmene. Også denne romanen inneholder i rikt monn groteske elementer og ulike kjærlighetsforhold, ofte i en symbiose, slik vi ser i de foregående romanene. Enkelte lesere fristes til å trekke paralleller mellom farsfiguren i ”Et velsignet barn” og Ullmanns egen far, Ingmar Bergmann, men dette vil ikke være et tema for min gransking og analyse. Jeg vil forholde meg til teksten, ikke en eventuell kontekst, slik at det hele tiden vil være de litterære grepene i romanen jeg konsentrerer meg om, og ikke en sammenligning eller parallellføring til Ullmanns forhold til sin egen far.

Farsfiguren i romanen, Isak Lövenstad, framstår som en kompleks skikkelse med flere av de elementene jeg etter hvert har funnet mange av i Ullmanns tekster. Utseendet hans er, i likhet med mange andre av Ullmann karakterer, sannsynligvis ganske alminnelig, men hun framhever også her særtrekk ved skikkelsen som framstår som groteske: ”Isak var en spinkel mann med smale hender og smale føtter og et stort hode.” Han er anerkjent professor og

forsker, og kjent for en ”lysende” hjerne og et hissig temperament. (Ullmann, 2005:18) Han har offisielt barn med tre forskjellige kvinner, en datter med hver av dem. Leseren aner etter hvert at Isak også har en sønn, Ragnar, men det uttales aldri eksplisitt. Ragnar spiller en viktig rolle både i romanen og i Isaks families liv, og også han har utseendemessig groteske trekk: ”Han hadde pipestilkben og smale håndledd men det verste var den lille klumpen eller utveksten mellom brynene som fikk ham til å se ut som en gutt med tre øyne eller to neser.” (Ullmann, 2005:93) Ragnar er en gutt som ikke integreres ordentlig verken i det lille samfunnet på øya eller i familien han etter alt å dømme skulle hørt til. Han får likevel et spesielt forhold til en av Isaks døtre, med andre ord halvsøsteren, Erika. De to har en form for kjærlighetsforhold hvor de blant annet utfører handlinger av seksuell karakter trass i svært ung alder og det faktum at de sannsynligvis er søsken. Familiebåndene er de riktig nok ikke klar over, i hvert fall er ikke Erika det, ettersom ingen vet om forholdet deres og dermed ikke ser behovet for å informere dem om dette, i tillegg til at det ikke på noe tidspunkt kommer for en dag at Ragnar sannsynligvis er Isaks sønn. Men noen uttalelser Ragnar kommer med antyder likevel at han har en anelse om de nære familiebandene. Han kommenterer likheter mellom sitt eget og Erikas utseende, og en annen gang sier han ”Faren din, Isak” på en måte som får Erika til å stoppe opp og lure på om det kan ligge noe bak måten han uttaler disse ordene på. (Ullmann, 2005:94-95) Ragnar er altså en karakter med flere groteske trekk, både i handlinger og i utseende. Han er i tillegg en tragisk skikkelse. Som sagt passer han ikke helt inn noe sted, og det ender med at han mister livet i det som framstår som en mobbeepisode som i seg selv er grotesk, og som jeg vil drøfte mer utfyllende i lys av flere momenter på et senere tidspunkt i oppgaven.

Isaks tre døtre er Erika, Laura og Molly, og de treffes hver sommer på den lille øya i den svenske skjærgården, og utvikler gjennom disse årlige samværene et søskenforhold på tross av stor aldersforskjell, ulik bakgrunn og forskjellige mødre. Søstrene har problemer på hver sine områder, men leseren aner at de kan ha utspring i en felles kilde. I seg selv har ikke de tre søstrene utpregede groteske trekk, men de står i sentrum av omgivelser som inneholder mange av de groteskene jeg kommer tilbake til senere, blant annet de som er knyttet til Isak og Ragnar, men også trekk som er knyttet til andre personer i kretsen rundt dem. Marion, en slags venninne av Erika, er en slik person, gjennom å være i besittelse av et vakkert ytre, men et ofte langt fra vakkert indre, som hun nådeløst lar andre få erfare både i fysisk og i psykisk forstand.

Når jeg nå kort har presentert forfatteren Linn Ullmanns fire romaner, har jeg rettet fokuset mot det jeg mener er eksempler på groteske elementer i tekstene hennes. Som allerede nevnt, vil jeg komme tilbake til flere av disse på en mer grundig og utdypende måte i analysedelen av utredningen min og i den delen av utredningen hvor jeg konsentrerer meg om ulike teorier knyttet opp mot det groteske. Men som en sammenfatning etter presentasjonen, ser det ut som om jo nøyere jeg leser Ullmanns forfatterskap, jo mer spekket med grotesker ser det ut til at verkene hennes er. Spørsmålet jeg stiller meg er derfor ikke om dette er et bevisst grep, for det er jeg overbevist om at det er, men hvorfor hun bruker nettopp dette, hvordan det skal defineres, hvorfor og hvordan hun knytter det opp mot ulike former for kjærlighet og hvilken funksjon det har i verkene hennes.

DEL 2

2.1 DET GROTESKES INNHOLD

Innholdsmessig er begrepet *grotesk* både vidtfaende og omdiskutert. Jeg vil derfor trekke ut og sammenligne noe av essensen hos ulike teoretikere som har behandlet og drøftet temaet, og her er i første rekke den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin en viktig kilde, i tillegg til Helge Nielsen gjennom sitt verk ”Det groteske”, hvor også han tar utgangspunkt i Bakhtins forskning.

2.2 MIKHAIL BAKHTINS DEFINISJON

Bakhtin peker på relativt motsetningsfulle forståelser av begrepet i sin analyse av Rabelais og karnevalismen, ”Karneval og latterkultur” (Bakhtin 2001), hvor han blant annet trekker fram den tyske litteraturforskeren Wolfgang Kayseres bok ”Das Groteske in Malerei und Dichtung” fra 1957, hvor Kayser ifølge Bakhtin ser det groteske kun i et romantisk og modernistisk lys. For Kayser er det groteske noe fiendtlig, fremmedgjort og umenneskelig, noe som betyr at det kjente og nære i vår egen eksisterende verden kan framstå som fremmed og skremmende, slik at resultatet blir angst for livet, ikke for døden. Bakhtin mener at det bak en slik oppfatning ligger en tanke om et motsetningsforhold mellom liv og død, og her kommer hans grunnleggende uenighet til uttrykk. Han hevder at det tvert om ikke finnes motsetning mellom liv og død i det groteske univers: ”Døden indgår i en enhed med livet som et obligatorisk element af det, en betingelse for dets konstante fornyelse og mangfoldiggjørelse”. (Bakhtin 2001:81) Det han videre sier i denne sammenheng kaster lys over kjærlighetsforholdet i Liv Ullmanns bok ”Nåde” som jeg senere vil utdype: ”Selv kampen mellom liv og død i den

enkelte kropp oppfattes i det groteskes billedtænkning som en kamp mellom et stædigt gammelt liv og et nyfødt (ved at blive født) nyt liv, altså som en forandringskrise". (Bakhtin 2001:82) Det groteske ved døden blir dermed ufarliggjort. Død står for forandring, gjenfødelse og nytt liv, det groteske konsept er materielt, ikke abstrakt, og hele mennesket, med tanker, følelser og kropp er delaktig i en evig fornyelse, ifølge Bakhtin. Det materielle univers, menneskene og menneskenes relasjoner er det "der giver den virkelige groteske liv". (Bakhtin 2001:80). I tillegg trekker han fram latteren og den karnevalistiske kultur som et grunnleggende aspekt for forståelsen av det groteske som et fenomen. Ved de fleste tilstelninger i middelalderen, også de kirkelige, var det knyttet en eller annen form for lattervekkende aktivitet, blant annet eselfester, påskelatter, narrespill og dårefester, for å nevne noen. Disse sekulære tilskuddene

adskilte sig stærkt [...] fra den officielle kulturs [...] *seriøse* kulter og ceremonier. De udtrykte et fulstændig andet [...] billede af verden og verden og af menneskene og de menneskelige reationer; man kunne sige, at de parallelt med den officielle verden, udgjorde *en anden verden, et andet liv*, og som alle mennesker i middelalderen i større eller mindre grad havde tilknytning til og i visse perioder *levde*. Det er en specifik form for *dobbeltverden*, som man er nødt til at tage med i betragtning for at forstå middelalderens bevidsthed og renæssancens kultur. (Bakhtin 2001:24)

Gjennom å synliggjøre og avsløre en parallell verden hvor karnevalet opphevet hierarkiske tradisjoner, likestilte alle lag i samfunnet og framstilte verden som en helhet, om enn en latterlig enhet hvor alt ble snudd på hodet, man degraderte, profanerte og parodierte, og hvor latteren var universell, folkelig og ambivalent: "det er en social latter [...] rettet mod alt og alle [...] den er glad og munter og samtidig hånlig og degraderende; den negerer og bekræfter, begraver og genføder på samme tid." (Bakhtin 2001:33) Gjennom Bakhtins redegjørelse for karnevalistisk tradisjon får vi dermed forståelse for det som danner opptakten til det groteske som fenomen, og den videre utviklingen av dette.

Bakhtin og Kayser står med andre ord et stykke fra hverandre når det gjelder hvordan innholdet i groteskbegrepet skal forstås. I min lesing av Linn Ullmanns verker vil det være Bakhtins definisjon av det groteske jeg forholder meg til, selv om jeg der det er hensiktsmessig også kan trekke inn Kaysers forståelse av begrepet, siden teoriene hans blant annet inkluderer "sammenbrud af den faste verdensorden [...] hvorved mennesket mister sit fodfæste og trues med undergang", (Nielsen 1976:167), noe som i sin tur fører til livsangst, og

ikke dødsangst. Kayser er også ifølge Nielsen litt uklar i sine grunnleggende teser om det groteske, men trekker likevel fram det essensielle i disse tesene, som blant annet går ut på at ”Det groteske er den fremmedgjorte verden” og ”en leg med det absurde”. (Nielsen 1976:168) Imidlertid viser Nielsen til en av Kaysers mest sentrale teser når han peker på koblingen til realismen: ”... jo mer realistisk og fasttømret verden beskrives, desto mer uhyggelig forekommer oppløsningen. Hvor kontrasten mellom den reale verden og det fantastiske virkelighedsplan forsterkes, bliver motivernes groteskhed fremhevet.” (Nielsen 1976:168) Denne kontrasten mellom fantasi og virkelighet er noe jeg vil drøfte mer inngående i analysen av Ullmanns verker. Selv vil jeg gå lenger enn til å peke på at *kontrasten* mellom de nevnte elementene framhever det groteske og uhyggelige – jeg oppfatter det som om *sammenblandingen* av disse bevirker det groteske i minst like stor grad, noe som underbygges av at groteskbegrepet og dets innhold er så vidtfavnende og omfattende.

2.3 DEN GROTESKE REALISME

Jeg vil nå trekke inn et begrep som Bakhtin kaller den groteske realisme. ”I Rabelais’ roman bliver der ofte lagt mærke til det materielt-kropslige livs overvægt: billeder af selve kroppen og af spisning, drikkeri, kropsudskillelser, kønsliv. Ydermere optræder disse ting i en overdreven, hyperbolsk form” sier Mikhail Bakhtin om Rabelais og karnevalismen (Bakhtin 2001:41). Dette prinsippet kaller han den groteske realisme. Det som gjør prinsippet interessant i denne sammenhengen, er tanken om at det materielt-kropslige oppfattes som universelt og alminnelig, ikke en motsetning til eller et brudd på det folkelige og kollektive. Nettopp dette mener jeg å ha funnet i Linn Ullmanns verker. Groteske elementer, både indre og ytre, framstår som naturlige deler av den menneskelige natur, altså noe alminnelig, folkelig og universelt. Karakterene hennes har stor nese, stor mage, tynne bein, utvekst i pannen, byll på kinnet, promper i dødsøyeblikket og i tillegg egenskaper og personlighetstrekk som framstår i en abnorm og overdreven form, ofte i situasjoner som vanligvis knyttes til det opphøyde, ideelle og ønskverdige. Bakhtin peker på at ett av de sentrale kjennetegnene ved den groteske realismen er nettopp dette at man degraderer det som er ”høyt, åndelig, idealt og abstrakt” (Bakhtin 2001:43) og bringer det ned på et materielt og kroppslig plan. Han nevner som eksempel Bibelens Salomo, som omtales som den viseste mann som noen gang har levd (med unntak av Jesus), som i samtale med narren Marcolfus hele tiden får sine seriøse og åndelige uttalelser trukket ned på et jordisk, materialistisk nivå helt over i det vulgære. Han bruker også Don Quijotes karakter Sancho som med sin tykke mage og enorme appetitt er et

typisk eksempel på den grotesk-realistiske degraderingen av menneskelige idealer. ”Sanchos materialisme – hans mave, hans store appetit, hans enorme kropsudskillelser – er den absolutte realismes absolutte nedre regioner” (Bakhtin 2001:47), noe som er essensielt i forbindelse med det ambivalente i groteskene: Man gjør det lave høyt og det høye lavt, spesielt det siste, hvor altså fokus retts mot det lave, det nedre. Det nedre er ifølge Bakhtin det som frambringer liv (de nedre regioner, underlivet), og dermed en fornyende kraft trass i en degradering av det opprinnelige høye. Degraderingen er også av positiv art siden den ikke er privat, egoistisk eller et isolerende karaktertrekk, men snarere tvert om et folkelig og universelt trekk som brakt ned på et jordisk nivå er et ”korrektiv til individualismen og abstrakte, åndelige ambitioner” (Bakhtin 2001:47). Bakhtin peker i tillegg på en mer individuell og privat side ved den groteske realismen, noe som danner en plattform når jeg behandler ulike skikkelser i Linn Ullmanns tekster.

2.4 HELGE NIELSEN SPISSER GROTESKBEGREPET

Hittil har jeg behandlet det groteske i lys av den russiske litteraturforskeren Bakhtin, og som nevnt er også den danske forskeren Helge Nielsen en viktig kilde i forhold til å definere og forstå innholdet i det groteske. Nielsen problematiserer og presiserer begrepet i verket ”Det groteske” fra 1976, og kommer blant annet inn på spørsmålet om ordet grotesk er brukbart i en litterær kategori. Akkurat som jeg selv, har han i stor grad vendt seg mot Bakhtin i sin utgreiing av begrepet, og har i tillegg funnet fram til andre kilder som også jeg vil benytte meg av for å få en klarere definisjon. En av dem er Friedrich Gaede som behandler det groteske i forbindelse med realismen. Det finnes en realisme som viser en ”manglende overensstemmelse og beskriver, hvorledes det enkelte isolerer sig fra den overgribende meningssammenheng og selvstændiggjør sig.” (Nielsen 1976:33) Gaede plasserer grotesk som et overbegrep for den kategorien litteratur hvor ”meningssammenheng og handlingsenhed negeres”, og som et ”samlebegreb for (vagt afgrænsede) radikale fremmedgørelses- og kontrastprincipper” (Nielsen 1976:35), og ”betegner et lignende abstraktionsniveau som det komiske, det satiriske, det tragiske, og netop dette begreb vil vise sig som mest modtageligt for indlægning af besynderlige betydninger og som det egentlige crux interpretum.” (Nielsen 1976:55)

2.5 TO SENTRALE PRINSIPPER

Det groteske i litteraturen kan ifølge Nielsen defineres som to sentrale prinsipper eller kunstgrep som berører form og innhold, nemlig prinsippene for forvrengning og kontrastering. Forvrengningen handler i stor grad om fremmedgjøring, deformering og fordreining av gitte, allment aksepterte normer, konsentrert om mennesker og dyr, hvor det groteske ”truer med at ophæve det specifikt menneskelige, men det har dog en række normale og genkendelige (fortrolige) træk” (Nielsen 1976:49). Det groteske kan blant annet opptre som demoniske, fantastiske og absurde krefter i kombinasjon med mennesker som agerer som i kjente og normale omgivelser. I tillegg kan det opptre i ulike situasjoner og handlingsforløp, i stiltoner, bildespråk og i språk, for å nevne noen av de områdene Nielsen kommenterer.

Når det gjelder kontrastprinsippet, mener han at det er tett knyttet til deformering, ettersom *kontrast* som begrep i seg selv ikke er innholdsmessig omfattende nok til å beskrive de ”ekstremkontraster, overrumplende og chokerende sammenstillinger af uforenelige elementer og områder” det er tale om ut fra aksepterte normer i den gitte situasjon (Nielsen 1976:50). Kontrastene kan legges inn for å bryte den sannsynlige og naturlige tilknytningen man vanligvis finner mellom stil og innhold, mellom stil og fortellerperspektiv og mellom ord og handling, mellom ord og mening og mellom fantasi og virkelighet. ”De genrer, der bygger på et spændingsforhold mellem den ydre, empiriske virkelighed og den fiktive tekst [...] har særlige muligheder for at skabe groteskeffekter”, sier Helge Nielsen (Nielsen 1976:51). Både kontrast- og forvrengningsprinsippet er elementer jeg vil benytte i arbeidet med å analysere Linn Ullmanns og til dels også Per Olov Enquists romaner som alle inneholder grotesker av ulik grad og karakter.

2.6 VISUELT OG HISTORISK PERSPEKTIV

Nielsen peker også på sammenhengen mellom det groteske og det visuelle når han trekker linjer til den opprinnelige definisjonen av groteskbegrepet, som springer ut fra italiensk *la grottesca* og *grottesco*, og som er avledet av hule eller grotte. Funnene som ble gjort i utgravninger ulike steder i Italia ved slutten av 1400-tallet, viser en kunstform bestående av dyre- og menneskeskikkelser sammensmeltet ”på en sådan måde, at naturens orden er radikalt ophævet. Blandingsvæsener opstår af planter, dyr og mennesker, dyr vokser ud af planter, forvrængede menneskelegemer eller dele af menneskelegemer går over i dyr og planter” (Nielsen 1976:59). Han viser deretter til hvordan store kunstnere som Raffael, Goya, Bosch

og Breugel benytter seg av denne kunstformen i sine verker, hvor blant annet Hieronymus Bosch kommenteres spesifikt for sin bisarre blanding av realistiske mennesker og uhyggelige vesener. Denne groteske kunstarten ble etter hvert fast etablert i kunstverdenen, og overført til litterær kunst. Begrepet grotesk finner man i litteraturen så tidlig som tidlig på 1500-tallet, i romanene "Gargantua" og "Pantraguell" av Francois Rabelais, som Johann Fischart bearbeider noe senere på 1500-tallet. Her dreier det groteske seg "dels om rene fantasivæsener og fabeldyr, [...] blandingsvæsener sammensat af elementer fra flere dyr som kimæren [...] af elementer fra dyr og mennesker som harpyen (halvt kvinne, halvt rovdyr)" (Nielsen 1976:62).

Den litterære varianten av groteskene retter seg som sagt mot stil, språk, innhold, handling og ordvalg, gjerne i form av et spenningsforhold mellom disse. Man velger ord for å visualisere og skape groteske effekter, situasjoner og handlinger i absurde eller normale omgivelser, alt etter hva forfatteren ønsker å oppnå:

Groteskeffekten, som er en samtidig latter- og horroreffekt, fremkaldes ved at de nævnte principper [...] indsættes på en sådan måde, at teksten indeholder komisk-latterlige og uhyggelige-rædselsvækkende elementer på samme sted, så læseren/tilhøreren desorienteret svinger mellem latter og rædsel. (Nielsen 1976:53)

Nielsen siterer videre Arthur Clayborough når han sier at "opfattelsen af en tekst er afhængig af læserens opvækst, hans sociale, kulturelle, historiske og uddannelsesmæssige baggrund." (Nielsen 1976:54) I tillegg til tidligere nevnte anvendte prinsipper i tilknytning til groteske elementer i litteraturen, vil dermed også den enkelte lesers subjektive horisont virke inn på oppfattelsen og fortolkningen av grotesklitteraturen.

Forståelsen av og innholdet i groteskbegrepet er med andre ord omfattende, og for å behandle problemstillingen jeg stiller opp i innledningen, har jeg måttet foreta valg i forhold til hvilke tanker og teorier jeg skal benytte for å få en dypere kunnskap og akseptable svar på spørsmålene. Når jeg analyserer Linn Ullmanns tekster ut fra meningsinnholdet i groteskbegrepet, vil jeg derfor nødvendigvis måtte snevre det inn i stor grad slik jeg har vist ved å trekke ut essensen og de store linjene hos Bakhtin og Nielsen, og til å omfatte sammensmeltinger, forvrengninger og kontrasteringer i forhold til handlinger, konstellasjoner, skikkelser og situasjoner som oppleves som brudd på det allmenngyldige og aksepterte i tiden og samfunnet. Dette vil danne bakgrunnen for selve analysen av Linn Ullmanns romaner,

sammen med en av Sigmund Freuds teorier om det fremmede, det uhyggelige og annerledeshet, som jeg vil redegjøre for i det kommende avsnittet.

2.7 ANNERLEDESHET – HEIMLICH UND UNHEIMLICH

Jeg har hittil lagt stor vekt på Bakhtins og Nielsens definisjoner av hva som ligger i groteskbegrepet når jeg bruker det om Ullmanns karakterer, skikkelser og situasjoner. I min lesning av ulike teorier finner jeg at jeg kan sammenholde deler av det jeg hittil har kommet fram til med deler av Sigmund Freuds undersøkelser rundt et begrep han kaller ”das Unheimlich” (”det uhyggelige”). Det uhyggelige vil i likhet med det groteske framkalle ulike følelser som angst, skrekk, ubehag og vemmelse. I sine studier av det uhyggelige har Freud benyttet blant annet E.Jentschs avhandling ”Zur Psychologie des Unheimlichen” fra 1906, hvor Jentsch hevder at opplevelsen av de følelsene som det uhyggelige frambringer, vil variere fra menneske til menneske, alt etter hvor fortrolige de er med verden rundt seg. Med andre ord mener han at jo tryggere man er på omgivelsene, jo mindre vil man bli plaget av uhyggefølelsen: ”Jo bedre et menneske er orientert i sin omverden, des mindre vil han oppfatte ting og hendelser i denne som uhyggelige.” (Freud 1998:17)

Freud er imidlertid ikke helt enig i dette, han mener at uhyggelig = ukjent ikke er uttømmende nok i seg selv. Tvert om sier han at det nettopp er det kjente og fortrolige som kan skape angst og ubehag. Han går til ulike språks ordforklaringer når han skal definere betydningen av ”unheimlich”, og trekker fram motsetningen ”heimlich”, som kan bety både hjemlig, ikke fremmed og velvære, samtidig som det kan bety noe skjult og hemmelig som knyttes til noe lumsk og grusomt. Det interessante blir dermed at ordet ”heimlich” kan framstå som ”unheimlich”, fordi det ”blant sine mange betydningsnuancer også kan have en, der faller sammen med sin modsetning: uhyggelig. Så bliver det hjemlige gjør det uhyggelig.” (Freud 1998:23) ”Heimlich” er i følge Freud altså et ord som faller sammen med sin motsetning, ”unheimlich”, hvor det uhyggelige er en ”art af det hemmelige/hjemlige”. (Freud 1998:25) Det uhyggelige i litteraturen nevner han spesifikt, og påpeker at her kan forfatteren styre leseren dit han selv ønsker gjennom å velge en framstillingsverden som enten skaper eller fjerner en følelse av uhygge: ”[...] i digtningen er der meget, der ikke er uhyggelig, som ville have været det, hvis det skete i livet, og at der i i digtningen eksisterer mange muligheder for at opnå uhyggelige virkninger, som ikke eksisterer i livet” (Freud 1998:52). Nettopp dette synes jeg er et vesentlig poeng i forhold til lesningen av Ullmanns verk, etter som jeg oppfatter at

hun gjør det hjemlige, kjente og såkalt normale til noe relativt uhyggelig, grotesk og unormalt. Enquist på sin side gjør etter min mening det motsatte gjennom å gjøre det uhyggelige til noe normalt, blant annet gjennom beskrivelsen av kjærligheten mellom Pinon og hans kone, hvor kona i utgangspunktet er en skjemmende, skremmende og avskyvekkende utvekst på Pinons eget hode.

Freud kommer i utredningen sin inn på ulike ”hjemlige”, kjente ting og situasjoner som generelt framkaller ubehag og uhygge, blant annet dobbeltgjengermotivet, gjentakelse og alt som har sammenheng med død. Jeg vil ikke bruke tid på de to førstnevnte momentene, selv om jeg sannsynligvis også ville funnet eksempler på disse i lesningen av Ullmanns romaner. Derimot er ”alt hva der henger sammen med død” et viktig moment, i tillegg til det han sier om avskårne lemmer: ”Afskårne lemmer, et afhugget hoved, en hånd, der er frigjort fra armen [...] har noget ualmindelig uhyggelig over seg, især når de [...] gives mulighed for at bevæge sig selvstændigt.” (Freud 1998:45) Han vektlegger også at det ofte virker uhyggelig ”når grænsen mellem fantasi og virkelighed bliver visket ud, når noget træder virkelig frem for os, som vi hidtil har anset for fantastisk, når et symbol overtager det symboliseredes fulde potens” (Freud 1998:46). Her gir han et eksempel på hva han mener med dette gjennom å gjenfortelle en historie han fant i en artikkel i et engelsk magasin, ”Strand”, hvor et ungt par bodde i en leilighet hvor det stod et bord med utskårne krokodiller. ”Om aftenen plejede der at brede sig en uudholdelig, karakteristisk stank i lejligheden”, noe som gjør at man som leser vil anta at det spøker i huset, eller at krokodillene får liv når mørket senker seg.

Alle disse momentene er til en viss grad representert i Ullmanns romaner. I ”Nåde” er døden framstilt som noe uunngåelig, noe Johan alltid har visst ville komme en dag, selvsagt i likhet med alle andre, med andre ord noe velkjent og ”hjemlig”. Likevel er døden noe som framkaller angst og uhygge, og Ullmann får i tillegg fram de sidene ved den som framkaller vemmelse og avsky når hun beskriver sykdomsforløpet med væskende byller og tiltagende smerter i en uttæret kropp i forrâtnelse. Også Stellas mors død i ”Når jeg er hos deg” framstår som motsetningsfull, altså både ”heimlich” og ”unheimlich” når hun på den ene siden møter den på sin sedvanlige, rolige og fredelige måte, men på den annen side skjer det noe helt nytt og ukjent når hun dør: Hun slipper en voldsom fis, den første og eneste lyden hun noen sinne har laget, i følge Stella. Stellas egen død framkaller også ulike følelser hos dem som er berørt av den, og siden de aldri får et sikkert svar på om det er mord eller selvmord, knytter det seg en følelse av uhygge til dødsfallet og omstendighetene rundt det. Freuds teori rundt døden og

det hjemlige og kjente versus det uhyggelige ser med andre ord ut til å ha harmonere med Ullmanns framstilling av ambivalensene knyttet til døden.

Når det gjelder avskårne kroppsdelar som beveger seg selvstendig, er ikke det et eksplisitt uttalt fenomen hos Ullmann. Likevel velger jeg å trekke dette momentet inn fordi hun vier ulike kroppsdelar relativt stor oppmerksomhet, slik at man i lesningen kan oppleve lemmene som løsrevet fra resten av kroppen, blant annet Mais store nese, Johans penis, Annis opererte ansikt, prinsesse Imeldas deformerte, illeluktende føtter, Isaks lysende hjerne og Ragnars løpende føtter. I ”Før du sovner” er i tillegg Julies store føtter beskrevet på en måte som gjør at de framstår som løsrevet fra resten av Julie, ved at de ikke harmonerer med resten av skikkelsen, noe hennes mor Anni alltid skammer seg over. Det vante og ”hjemlige” blir dermed noe ”unheimlich”, uhyggelig som frambringer ubehag og fremmedfølelse.

Det tredje momentet jeg vil kommentere, er det Freud betegner som opphevingen av grensen mellom fantasi og virkelighet, og hvor det vi har ansett som fantastisk plutselig framtrer som virkelig. Her er Karins opplevelse av kjæresten Carl som plutselig transformeres til et fiskeansikt en slik hendelse hvor noe fantastisk framstår som noe virkelig. Det samme kan sies om moren Annis nyopererte ansikt som sannsynligvis ikke er endret i den grad Karin opplever det, men som likevel for henne antar groteske forandringer fra øyeblikk til øyeblikk og blir skremmende i den grad at Karin til slutt må gå med mørke solbriller hver gang hun skal treffe sin mor. Fenomener som disse vil etter min oppfatning være slike hendelser hvor grensen mellom virkelighet og fantasi er opphevet, og som dermed bevirker at ”hjemlige” fenomener framtrer som uhyggelige og angstframkallende.

Når jeg nå har sett på Freuds behandling av det uhyggelige, er det altså med utgangspunkt i at det ofte er de samme fenomenene som blir vektlagt i framstillingen av det groteske, og som også kan betegnes som annerledes eller fremmed, trass i at de i utgangspunktet ikke er verken annerledes, fremmede eller groteske. Likevel opptrer de i en form som gjør dem til nettopp dette, noe Freud mener er et bevisst grep fra forfatterens side for å styre leseren inn i en fingert verden.

Det er umulig å gi det groteske en innholdsmessig uttømming i en enkelt artikkel, men ved hjelp av Bakhtin, Nielsen og Freud som hovedkilder i forståelsen og definisjonen av dette spennende virkemiddelet og begrepet, blir lesingen og analysen av Linn Ullmanns romaner

mer nyansert og utvidet. Før jeg går løs på analysen, vil jeg imidlertid også definere innholdet i *kjærlighet*, ettersom koblingen mellom det groteske og kjærligheten i ulike konstellasjoner og parforhold er framtreddende i romanene hennes.

2.8 DEFINISJON AV KJÆRLIGHET

Ullmanns romaner inneholder mange ulike former for kjærlighetsforhold, og det samme gjør Enquists. Det vil derfor være naturlig å granske noen av dem i lys av forskjellige begrepsdefinisjoner for å se om det er grunnlag for å sette likhetstegn mellom kjærlighet og disse forholdene. Som et utgangspunkt bruker jeg den katolske presten Olav Müllers foredrag ”Seksualitet – sexus, eros, agape” fra 1995, hvor han behandler sider ved den menneskelige seksualitet som knyttes opp mot ulike former for kjærlighet mellom to mennesker, og hvor han benytter de tre begrepene sexus, eros og agape, og som han hevder er gjensidig avhengige av hverandre for å utgjøre en helhetlig, ekte kjærlighet mellom to mennesker. Olav (Dagfinn) Müller SS.CC er etterspurt som foredragsholder, teolog og i forbindelse med fordypningsartikler om teologiske og historiske emner, men er kanskje ikke i utgangspunktet en selvsagt kilde i en sammenheng som denne. Likevel har jeg valgt å trekke inn noen av tankene og synspunktene hans i denne delen av utredningen min, siden det kaster lys over og støtter opp under mine egne og andres synspunkter og teorier rundt dette emnet. I tillegg vil den kjente psykologen Erich Fromms definisjon danne et viktig utgangspunkt for forståelsen av de ulike kjærlighetforholdene vi finner hos Ullmann og Enquist. Imidlertid vil jeg først trekke fram sosiologen Francesco Alberonis verk ”Eg elsker deg” for å få nok et perspektiv på kjærlighetsbegrepet.

Alberoni sammenligner forelskelse og vennskap og peker på forskjellene mellom disse to. Han viser hvordan kjærligheten også er avhengig av vennskap for å kunne vare: ”... for å vare treng kjærlighetsforholdet de samme moralske kjenslene som vennskapet: tillit, tiltru, gjensidig respekt, lojalitet, moderasjon, klokskap, alvor.” Han sier også at når den ”frenetiske trongen til samansmelting går saktare”, kommer vennskapet inn som en viktig faktor (Alberoni, 1997:278). Men kan et parforhold opprettholdes helt, fullstendig og stabilt uten lidenskap og erotikk? Alberoni hevder at det ikke er mulig, og viser til Robert J. Sternbergs artikkel ”The Psychology of Love” fra 1988, som framstiller kjærligheten som en likesidet trekant, hvor komponentene lidenskap, plikt og vennskap er tre like viktige sider i et forhold. Hvis en av dem mangler, for eksempel lidenskapen, ”kan ein ikkje eingong snakke om eit par” (Alberoni,

1997:278). Med andre ord er vennskap og plikt essensielt i et forhold, men for å kunne definere det som parkjærlighet, må også lidenskapen være til stede. I verket ”Forelskelse og kjærlighet” (Alberoni 1979) trekker han fram ønsket om forandring som nok et aspekt ved kjærlighet og forelskelse, noe som kan settes i sammenheng med fornyelse, som er et av aspektene i groteskinnholdet.

Er det en slik kjærlighet Linn Ullmann beskriver gjennom sine karakterers forhold til en annen part? Alberoni snakker om tillit, respekt, lojalitet, klokskap, vennskap, plikt og lidenskap, og Sternberg peker på viktigheten av balanse mellom lidenskap, plikt og vennskap. Disse kvalitetene, selve *normen* for det vi tradisjonelt oppfatter og forstår med kjærligheten, er ofte nærmest fraværende i Ullmanns parforhold. Det jeg finner i lesningen min av Olav Müllers foredrag ”Seksualitet – sexus, eros, agape” gir imidlertid en forståelse av kjærlighetsbegrepet som jeg gjenkjenner hos både Enquist og Ullmann. Det samme kan sies om verket ”Om kjærlighet” av Erich Fromm, som mener at menneskets sterkeste behov er å smelte sammen med et annet menneske, og at om dette mislykkes, fører det til galskap og vanvidd. Dette temaet og verket vil bli behandlet mer inngående i en senere del av oppgaven. Fromm trekker fram en interessant problemstilling i tråd med mine egne refleksjoner rundt selve definisjonen av begrepet kjærlighet: ”... hvis vi kaller enhver form for mellom-menneskelig forening ”kjærlighet”, møter vi alvorlige vanskeligheter. Sammensmelting kan foregå på så mange måter [...] Bør de alle kalles kjærlighet?” Fromm mener svaret er subjektivt og vilkårlig. (Fromm 1956:24,25), men slår likevel fast at kjærlighet innebærer i stor grad evnen til å gi, samt grunnelementer som omsorg, ansvar, respekt og forståelse. Han viser likhet med Müller at det finnes ulike former for kjærlighet, nemlig den man finner mellom foreldre og barn, den man finner mellom brødre og likesinnede, som begge er kjærlighet som inkluderer og omfatter mange individer, ikke bare ett enkelt. I motsetning til disse er den erotiske kjærligheten innskrenket til å gjelde bare en enkelt person, ”... å smelte fullstendig sammen med og forene seg med et annet menneske” (Fromm 1956:57). Dette vil innebære mer enn bare seksuell sammensmelting eller en overfladisk mental intimitet, ellers vil resultatet kunne bli at man søker stadig nye ”kjærligheter” hos stadig nye individer. Fromm hevder at ekte kjærlighet er *vilje*: ”Å elske en annen er ikke bare en sterk følelse – det er en vurdering, en beslutning, et løfte. Hvis kjærlighet bare var en følelse, hvorledes kunne man da love å elske hverandre for alltid? En følelse kommer, og den kan forsvinne.” (Fromm 1956:60) Fromms definisjon av kjærlighet omfatter i tillegg narsissisme og sadomasochisme, noe som er viktig i forhold til begrepsinnholdet, og som jeg vil gi relativt stor plass i en senere

del av oppgaven, sammen med den essensielle sammensmeltingen – en ønskverdig forening av to mennesker, basert på redselen for å unnsnippe ensomheten, og hvor framgangsmåtene for å oppnå en slik sammensmelting tar ulike former.

I likhet med Sternberg og Fromm trekker også Müller fram viktige sider ved kjærlighet, eller seksualitet, nemlig eros, sexus og agape. Han starter med eros, og sier om den at den kan tennes ved synet av en annen parts skjønnhet, kraft, evner, begavelse, felles interesser og – det mest interessante i denne forbindelse – ”det motsatte kjønns annerledeshet”. (Müller 1995) Annerledeshet kan være et essensielt moment i undersøkelsene mine om den groteske kjærligheten, og jeg vil derfor allerede nå poengtere viktigheten av å være oppmerksom på dette aspektet. Müller sier også at eros fører til at den elskende ”rykker ut av det egne, lille jeget, som hittil var det selvskrevne midtpunkt i hans/hennes liv. Nå er det den andre som alle tanker og følelser dreier seg om”. Han konkluderer med at ut fra dette fatter man en endelig beslutning: ”Du skal være min for alltid.” (Müller 1995) Evighetsbegrepet er også en interessant faktor i Müllers utredning, og i definisjonen av sexus – kjønnslig intimitet - blir det understreket i enda større grad:

Det ord og flyktige kjærtegn ikke helt makter å uttrykke innenfor eros, det finner sitt hele og fulle uttrykk i seksualakten. I det sier mann og kvinne til hverandre: ”Vi to hører sammen til døden skiller oss. Vi er ikke lenger to, men en, og det for alltid. (Müller 1995)

Betydningsinnholdet i begrepet *annerledeshet* er allerede til en viss grad definert i sekvensen som omhandler ”Das Unheimliche” av Freud, og opprettholdelsen og vedvaringen av tidsaspektet *for alltid* eller *evighet* vil bli behandlet i forbindelse med analysen av de forskjellige parforholdene som skildres i Ullmanns romaner.

Müller trekker imidlertid fram en tredje faktor i kjærlighetsbegrepet, nemlig agape. Både sexus og eros kan svikte av forskjellige årsaker, som kjedsomhet, impotens, karakterfeil, sykdom og annet. Og her kommer agape inn som en reddende kraft: Den tålmodige, velvillige delen av kjærligheten som ikke tenker på sitt eget, men på den andres beste, og som ikke kjenner noen grenser. Dette er Bibelens og Kristus’ kjærlighet, som tilgir alt og som bærer over med alt. Jeg mener å se eksempler også på denne tredje faktoren i kjærlighetsbegrepet hos både Enquist og Ullmann, med spesiell vekt på å akseptere, bære over med og tilgi. Selv

om ikke denne formen for kjærlighet vil bli utdypet i større grad i analysen min, kan aspekter ved den skimtes i lignende former, for eksempel gjennom former for aksept og identitetsutvikling.

Olav Müllers foredrag ble holdt i Kirkeakademiet i Molde, og har naturlig nok et sterkt kristent budskap i bunnen. Siden det ikke er relevant for oppgaven min, velger jeg derfor å se bort fra dette, og bruker i stedet de delene som kan knyttes direkte til problemstillingen jeg behandler i Ullmanns romaner, som blant annet går ut på å definere kjærlighetsbegrepet. Müller konkluderer med at det er ”ingen hermetiske skott mellom sexus, eros og agape. De er flettet inn i hverandre, utfyller hverandre og utgjør sammen den ene kjærlighet mellom ektefeller” (Müller 1995).

Med andre ord er kjærlighetsbegrepet ikke på noen måte entydig. Müller peker på tiltrekningen til det som er annerledes og til seksualitet knyttet til evighetsbegrepet, Alberoni trekker fram lidenskapen og ønsket om forandring som en del av forelskelse og kjærlighet og Fromm kommenterer både sadisme, narsissisme og det dype ønsket om sammensmelting samt de mer allment aksepterte elementene respekt, tillit og forståelse i sin definisjon av kjærlighet som begrep. Finnes det ut fra dette en fastspikret norm for hva kjærlighet inneholder? Den generelle og ideelle forståelsen er ”den perfekte” kjærligheten, bestående av de ønskverdige egenskapene omsorg, forståelse, respekt, lidenskap og livslang trofasthet. Men parforholdene – også de som varer livet ut – inneholder en uendelig mengde flere aspekter, som vold, sadisme, grusomhet, sorg, tap, fremmedfølelse og avstand. Likevel betrakter man det som kjærlighet. Ett av de bisarre forholdene jeg har gransket i lesningen min, og som eksemplifiserer denne utvidede forståelsen av kjærligheten, er forholdet mellom K og hans kone, samt deres tilknytning og påståtte kjærlighet til gutten som drepte datteren deres, i Per Olov Enquists roman ”Nedstörtad Ängel”. Ektefellene er skilt, K er lege ved en psykiatrisk klinikk hvor ekskona er pasient. ”Han avskydde henne, skilte seg fra henne, og hun hatet ham på en måte som jeg ikke trodde var mulig.” (Enquist 1985:17) Likevel er det kjærligheten i ulike former som blir vektlagt, både i forholdet mellom dem og mellom dem og Pojken. Dette er bare ett tilfelle av en stor mengde parforhold som skildres på en slik eller lignende måte i litteraturen.

DEL 3

3.1 TEORIENE ÅPNER FOR FORSTÅElsen AV ULLMANNs TEKSTER

Når jeg nå har undersøkt betydningsinnholdet i det groteske og kjærligheten, ender jeg opp med en forståelse som – snevret inn av nødvendighet, ettersom begrepene er så vide og omfattende – ser ut til å dekke de områdene av Ullmanns forfatterskap jeg nevner innledningsvis, nemlig kjærligheten i utvidet forstand i parforholdene, hendelsene, handlingene, situasjonene og enkeltindividene, forstått gjennom det groteskes innhold slik Bakhtin og Nielsen forstår det. Disse forståelsene vil jeg benytte når jeg nå skal åpne Linn Ullmanns tekster og se hvordan hun beskriver samliv, parforhold og kjærlighet hvor det groteske av ulik karakter og styrke er en del av kjærligheten, og dermed også en ”ny” form for kjærlighet – eller i det minste en døråpner og en metode for å forstå kjærlighetens faktiske natur. Innledningsvis vil jeg se på den viktige sammensmeltingen, siden en form for forening, samliv eller sammensmelting nødvendigvis må være til stede for å kunne snakke om kjærlighet og parforhold.

3.2 DEN VIKTIGE SAMMENSMElTINGEN

Mennesket bærer ifølge Fromm i seg en frykt for adskillelse, ensomhet og angst og et dypt behov for forening med andre mennesker for å unngå galskap: ” Det dypeste menneskelige behov er [...] gjenforening, å komme ut av ensomhetens fengsel. Hvis man *absolutt* mislykkes i dette, leder det til galskap”, sier han (Fromm 1956:16). Videre hevder han at ønsket om å smelte sammen med et annet menneske er ”den mest fundamentale av alle drifter og lidenskaper. [...] Å mislykkes i å virkeliggjøre dette ønske, fører til vanvidd eller ødeleggelse – til selvedstruksjon eller til at andre ødelegges” (Fromm 1956:24).

Menneskeheten generelt står overfor det samme problem uavhengig av tid og kultur: ”... hvorledes det skal overvinne sin adskilthet, hvorledes det skal nå frem til en gjenforening, hvorledes det skal sprengne individualitetens snevre sirkel”, sier han (Fromm 1956:16).

Ullmanns og Enquists romaner er spekket med ensomme, angstfylte skikkelser som foretar ulike handlinger for å komme ut av ensomheten og inn i en konstellasjon som i utgangspunktet er ment å være kjærlighet, men som enten ved hjelp av forfattergrepene, eller som en følge av karakterenes utførte handlinger, framstår som groteske i sin form. En av disse skikkelsene finner vi i Linn Ullmanns ”Før du sovner” fra 1998. Karin Blom er en ung kvinne som er en del av en stor og umake familie hvor hun framstår som følelsesmessig og mentalt

separert fra samtlige til tross for forsøk på å nærme seg dem og andre utenfor familiekretsen. De mest eksplisitte eksemplene ser vi i forsøkene hennes på å få en kjæreste eller en partner. Allerede som barn forsøker Karin å oppnå en gutts godkjenning gjennom en bisarr handling: Hun spiser en meitemark fordi en gutt lover å kysse henne: ”Han holdt en meitemark i hånden, den dingle lang og tynn og grå og glatt mellom fingrene hans, jeg husker jeg tenkte det var en ekkel meitemark [...] Jeg så på gutten og tenkte at jeg gjør hva som helst for å kysse deg.” (Ullmann 1998:18)

Denne hendelsen inkluderer to viktige momenter med en tett tilknytning til hverandre: Det sterke ønsket om en forening, samt beskrivelsen av meitemarken som gir klare assosiasjoner til bildet av en penis. Disse momentene i starten av romanen legger føringer for hvordan Karin opplever og håndterer livet sitt. Jeg vil for øvrig benytte meg av skikkelsen Karin som eksempel i flere av sekvensene som omhandler ulike framgangsmåter i forhold til å oppnå sammensmelting slik Fromm kategoriserer dem.

3.3 ORGIASSTISK TILSTAND

Ønsket om å unngå ensomhet er ifølge Fromm er som sagt et av menneskenes dypeste behov, og jeg vil nå vise hvilke veier og metoder skikkelsene i Ullmanns romaner benytter for å slippe den fryktede ensomheten, noe Fromm mener er avgjørende for å unnsnippe vanviddet som oppstår om man mislykkes. Seksuell forening og bruk av rusmidler er midler han betegner som *orgiastiske tilstander* som man kan ”leve på [...] en stund uten i for høy grad å lide under sin isolasjon” (Fromm 1956:17). Hvordan går Ullmanns karakterer fram for å oppnå en sammensmelting i form av en orgiastisk tilstand? Karin Blom velger ut en mer eller mindre tilfeldig mann i sin søsters bryllup, drikker for mye alkohol, tvinger ham til å bade sammen med seg og har deretter samleie med ham, alt gjennomført av en viljestyrt drift og tilsynelatende uten følelser. Hun oppnår en sammensmelting rent fysisk, men ingen mental forening, noe som gjør at hun kan leve en stund til uten å lide for mye under sin isolasjon, som Fromm sier. Også Anni foretar en lignende manøver for å demonstrere sin mulighet til å slippe unna ensomhet og isolasjon i en episode der hun ser seg ut et offer, inngår en mental, ordløs allianse med ham hvor han er villig til å gi seg fullstendig over til henne i en sammensmelting. Denne episoden – som jeg for øvrig skal utdype nærmere ved en senere anledning - gir Anni en midlertidig opplevelse, lik en rus, som hun kan leve videre på en

stund. Begge disse eksemplene blir nærmere utdypet i andre deler av oppgaven min, siden de inneholder mye av det som framhever viktige momenter i problemstillingen.

Gjennom Karins og Annis framgangsmåter blir det synliggjort en ny side av kjærlighet, nemlig den kortvarige, ruslignende varianten, som bryter med den normbaserte kjærligheten vi vanligvis forholder oss til og forstår – den som handler om tillit, respekt, forståelse, omtanke og evighet. Her opplever vi sadisme, vold, maktmisbruk og ren fysisk forening, kanskje til og med blottet for begjær og lyst. Dette er rendyrket sammensmelting i et forsøk på å holde ensomheten på avstand.

3.4 KJÆRLIGHET, HEMMELIGHET OG HERREDØMME

Karin gir uttrykk for et tilsynelatende kynisk, men likevel reflektert syn på hva kjærlighet er. I bryllupet betrakter hun sin søster som står ved alteret og venter på å bli forent med sin tilkommende ektemann, og tenker at ”dette må være det mest gudsforlatte beviset på kjærlighet to mennesker kan gi hverandre”, og hun registrerer at Julies ektemann Aleksander ikke ser på Julie idet han svarer ”ja”, men ser rett fram (Ullmann 1998:14,15). Senere gir Karin oss et innblikk i avstanden mellom Julie og Aleksander, om Aleksanders sannsynlige sidesprang med en annen kvinne og forsøkene deres på å lappe sammen et ekteskap bestående av to personer som ikke klarer oppgaven det medfører å nærme seg hverandre til en sammensmeltning. Det er likevel ikke disse jeg vil fokusere på i denne omgang, men jeg trekker dem inn fordi de representerer et bilde av Karin Bloms forståelse for og opplevelse av kjærligheten. Karin forteller videre at hun for anledningen har malt leppene røde og tatt på rød kjole, og at målet hennes er å forføre en mann: ”Det handler ikke om kjærlighet. Ikke snakk til meg om nærhet. Jeg er ikke forelsket. Jeg vet ikke engang *hvilken* av mennene som er på vei til kirken akkurat nå som jeg skal forføre”, sier hun. Valget faller på en mann, Aaron, med et barn på armen og en kvinne ved sin side. Hvorfor? Det er ”... noe i dette ansiktet [...] som forteller alt om hvordan han så ut som barn, og alt om hvordan han kommer til å se ut som gammel mann.” (Ullmann 1998:36)

Dette kan tyde på et ønske om å kunne kjenne et annet menneske til bunns slik Fromm definerer det når han snakker om et annet av menneskets spesifikke behov, nemlig det å lære å kjenne menneskets ”hemmelighet”: ”Der finnes en [...] desperat måte, å trenge inn i hemmeligheten på: å skaffe seg fullstendig herredømme over en annen, makt til å gjøre med

ham hva jeg vil, få ham til å handle, føle og tenke som jeg vil.” (Fromm 1956:35) Karin bruker det hun har av virkemidler for å oppnå det hun har bestemt seg for – forføre den mannen hun har valgt seg ut for anledningen. Hun innleder en samtale med ham, forteller historier og setter til slutt inn nådestøtet – smiger. Han går med på å møte Karin under bryllupsfesten i et av de andre rommene, til tross for at han har skrupler på grunn av kjæresten. Karin fyller glovarmt vann i badekaret, slik at Aaron skriker og banner av smerte, hun nekter ham å kysse henne og bekrefter på denne måten det Fromm sier i forbindelse med ønsket om forening og å kjenne et menneske for dermed å oppnå makt og herredømme over ham, noe som i enkelte tilfeller kan gå over i ren sadisme. Hendelsen gir da også assosiasjoner til sadisme i beskrivelsen av samleiet de har, men maktbalansen endres når Aaron er den som tar kontrollen og styringen idet han holder henne fast så hodet hennes smeller mot veggen. Karin har oppnådd det hun hadde som målsetting, nemlig å forføre en mann, en hvilken som helst mann, men som likevel har noe hun leter etter, i dette tilfellet noe hun vet hun kan finne fram til og bli kjent med, og dermed kontrollere. Også hendelsen fra barndommen med gutten som får henne til å spise, tygge og svelge meitemarken, gir assosiasjoner til sadisme gjennom den makten gutten har over Karin når han oppdager et område han kan kontrollere og dermed styre henne dit han ønsker.

Gjennom sine grep for å oppnå sammensmelting med andre mennesker ser det altså ut til at Karin bærer i seg både sadistiske og masochistiske trekk. Fromm peker på at både sadisten og masochisten er avhengig av et annet menneske for å bli kvitt sin ensomhet og oppnå forening med en annen, og at selv om forskjellen på rollene disse to har, utenfra kan virke store, men ”i indre, dypere følelsmessige sammenheng er forskjellen mindre enn hva de har felles: sammensmelting uten integritet” (Fromm 1956:26), og at det derfor ikke bør være forbausende at et menneske kan opptre både sadistisk og masochistisk. Karins sadistiske tendenser kommer til syne når hun bestemmer seg for å forføre Aaron ved at hun kommanderer, utnytter, sårer og ydmyker ham psykisk og fysisk, og hennes masochistiske trekk kommer til syne når hun i barndommen underkaster seg gutten som tvinger henne til å spise meitemarken. Avhengigheten til et annet individ i sadistiske og masochistiske forhold fører som Fromm peker på, til en viss form for sammensmelting, men en sammensmelting uten integritet. Dette er et moment det kan være verdt å merke seg, ettersom Karin Blom er en kvinne som bevisst eller ubevisst jakter på sin egen integritet og at de ulike grepene hun foretar seg kan ha sitt utspring nettopp i denne jakten eller prosessen, som også er en viktig bit

av det å kunne oppnå en form for – eller en ønskverdig fullstendig - forening med et annet menneske.

3.5 METAMORFOSE

To andre grotesker jeg vil trekke fram som en videreføring av den viktige sammensmeltingen finner vi i sekvensen som handler om Karins kjæreste Carl. Carl er mannen Karin møter på Theatercaféen, forfører og tar med seg hjem. Han er en høy, mørk sexatlet som aldri tar av seg cowboystøvlene han går med. Karin forsøker å lokke ham til å ta dem av, men ikke en gang i sengen går han med på det. En natt trekker Karin dem av ham mens han sover, setter dem pent under sengen, sovner sammen med ham og står opp når hun våkner neste morgen. Når hun finner Carl våken, har forvandlingen inntruffet: ”Carl var ikke lenger Carl. Carl var en makrell. Carl var en liten grønn og blå fisk som sprellet fortvilet rundt oppå dynen og ropte *hva har du gjort med meg hva har du gjort med meg?*” (Ullmann 1998:143). Han har finner, utstående blå øyne, lys og nasal stemme og han skriker etter vann. Karin henter en skål med vann som hun forsiktig slipper Carl ned i slik at han etter hvert kvikner til. Når han spør Karin hva hun har gjort mot ham, tilstår hun at hun har tatt av ham cowboystøvlene mens han sov. Det han videre sier, er i tråd med det Ruth opplever etter bruddet med Brecht, og det Karin selv er redd for når faren bryter ut av familien, nemlig å bli ”ingen ting”: ”Jeg sa at du ikke skulle gjøre det, sa han. Jeg husker at jeg sa helt tydelig i går kveld at jeg var ingen ting uten cowboystøvlene mine. [...] I går var jeg en mann, i dag er jeg en makrell. Det er din skyld. Det er du som har forårsaket dette.” (Ullmann1998: 144)

Hendelsen får ytterligere groteske trekk når Karin bærer bollen med makrellen/Carl ned på kjøkkenet hvor flere av familiemedlemmene befinner seg. Karins nevø Sander blir begeistret over at hun har fanget ”en helt ordentlig fisk” og vil hjelpe henne å mate den: ”Før noen fikk summet seg, grep han hermetikkboksen med makrell i tomat, skrapte restene ut av den med en skje og dyppet skjeen i glassbollen. Vannet ble rødt og grumsete og Carl begynte å skrike.” Det hele kulminerer i at en av de tilstedeværende kvinnene, Torild, begynner å le: ”Torild lo og lo og lo så knappene i den hvite blusen hennes – allerede full av makrellitomatflekker – spratt opp, en etter en.” (Ullmann 1998:146,147) Dette er en typisk hendelse på det groteske plan: En absurd og uvirkelig episode inntreffer og det som burde framkalle redsel og avsky, framkaller i stedet latteren, slik den karnevalistiske latterkultur, og dermed grotesken, krever, ifølge Bakhtin. Det kunne selvsagt også vært fristende å trekke inn kastraksjonsteorier i dette

tilfellet, men jeg velger å snevre det inn til groteskinnholdet i teoriene jeg allerede har lagt fram.

Carl framstår altså som en makrell når han plutselig er uten støvlene sine. Bakhtin viser til La Bruyères bok ”Les caractères, ou les mœurs de ce siècle” fra 1688 for å forklare elementer som framstår som monstøse sammenblandinger, hvor La Bruyère benytter betegnelsen *kimæren* for å forklare sammenblandingen av menneskelige og dyriske former. Kimæren har sin opprinnelse i gresk mytologi og består av de tre dyrene løve, geit og slange, eventuelt drage, men betegnelsen benyttes om andre, ulike sammensetninger, ofte i tilknytning til det groteske: ”Kimæren er grotesk. En sammenblanding af menneskelige og dyriske former, et af de mest karakteristiske og ældste træk ved grotesken.” (Bakhtin 2001:148) Når Ullmann på denne måten benytter seg av metamorfose som et grep eller middel til å beskrive Carl, eller rettere sagt Karins syn på Carl, er dette enda en måte å definere sider ved kjærlighet og samliv på. Mennesket har til alle tider blitt framstilt enten som dyr eller med dyrelignende sider for visualisere eller billedliggjøre iboende trekk og egenskaper. Carl Gustav Jung trekker linjene helt tilbake til Bibelen hvor dyreskikkelser finnes i mange varianter, og han peker på mystikken som ofte kjennetegner det instinktive hos dyrene, noe som igjen kan overføres til mystikken, det groteske og det fremmede ved dyrelignende mennesker. Carl har et utilgjengelig, lukket område hvor Karin ikke slipper inn eller har kontroll over, symbolisert ved støvlene han alltid har på seg. Når hun likevel oppnår kontrollen, blir synet hennes på ham endret, og han transformeres til en ufarlig, liten fisk. Bildet av Carl som fisk – og menneske – forsterkes gjennom at frokostpålegget er makrell i tomat, et billig, alminnelig pålegg som framkaller søl og alminnelig latter.

3.6 ANNI OG DEN GROTESKE SAMMENSMELTINGEN

En skikkelse jeg nå vil se nærmere på fra Karin Bloms liv og familie, er Anni, Karins mor. Karin beskriver henne som ulykkelig, bitter, full og gal, noe som har sammenheng med det jeg tidligere har hentet fra Fromm og hans teorier om konsekvensene av manglende tilhørighet til og sammensmelting med et annet menneske. Når Annis ektemann, Karins far, forlater familien, blir Anni ”ingen ting” for sin tidligere ektemann, hun ”forsvant” (Ullmann 1998: 26-27), i følge Karin, og gråter dermed på en måte hun aldri har grått på før, til tross for at hun gråter ofte og i varierte og ikke alltid ekte former. Anni mister med andre ord en del av seg selv, den delen Fromm sannsynligvis ville definert som den delen av henne som hun hittil

har vært sammensmeltet eller forent med, og nå er hun alene og tilbake til det stadiet da behovet for en forening med et annet menneske blir essensielt. Ifølge Fromm vil dette behovet, om det forblir udekket, i siste instans føre til galskap og vanvidd, et nivå Karin hevder at Anni allerede har nådd.

Allerede tidlig i romanen blir vi innviet i Annis spill for å få menns oppmerksomhet. Hun befinner seg på et tog, og vil vise døtrene sine hvor lett det er for henne å få en tilfeldig valgt mann til fullstendig å miste hodet på grunn av henne. Hun oppnår akkurat det hun har bestemt seg for, offeret er maktesløs, viljeløs og hjelpeløs når han utsettes for selv små doser av tilsynelatende uskyldige tilnærmelser fra den uimotståelige kvinnen. Han går inn i den tilstanden som ... forklarer er ønsket om å se alt, meddele alt og være fullstendig ett med den andre: "[...] hun så gjennom ham, så hele ham, så ham som ingen hadde sett ham før. [...]" Han åpnet munnen for å si noe. Alt ville han si til henne nå. Alt ville han fortelle henne om seg selv. Alt ville han dele med denne kvinnen" (Ullmann 1998:35). Episoden er bare et lite mellomspill, mannen er tilfeldig valgt og for Anni er dette sannsynligvis bare en måte å bekrefte sin egen tiltrekningskraft, sin egen makt og kanskje også en stadfestelse av at hun aldri trenger å frykte for ensomheten og manglende muligheter for den livsviktige sammensmeltingen med et annet menneske. Om en slik situasjon hadde oppstått mellom to likeverdige mennesker, for eksempel i form av lik grad av skjønnhet eller andre ønskverdige trekk eller egenskaper, kunne den framstått som vakker, naturlig og riktig. I stedet gjør den store kontrasten mellom Anni og mannen hendelsen til noe grotesk. Anni er den uimotståelige kvinnen med ansikt, kropp og hår som en keiserinne, en engel, sett fra mannens ståsted. Selv er han liten, tykkfallen og svett, kortpustet og rød i ansiktet, og med en kropp som han tydeligvis føler seg ubekvem i. "Mannen så ikke på noen av oss, [...] Selv hørte jeg bare den fortvilte pustingens hans bak Aftenposten. Forstod han allerede da at han var et lite dyr som Anni skulle spise opp?" Annis skjønnhet, selvbevissthet, makt og beregning oppleves som en grotesk kontrast til den uskjønne, hjelpeløse og redde mannen som Karin sammenligner med et dyr som kommer til å bli spist opp. Og når hun er ferdig med ham, "er han ikke mer", slik heller ikke Anni "er mer" når hun blir forlatt. Hendelsen minner om Ruth i "Nedstörtad ängel" (Enquist 1985) som opplever seg selv som "ingen ting" når Brecht ikke lenger "ser" henne, hun framstilles som et dyr, en orm, hvor bare skinnet er tilbake når hun mister den viktige halvparten av seg selv, som er knyttet til det å bli sett av Brecht.

Anni har gjennom denne lille, nesten sadistiske sekvensen både fått vist sin makt over det annet kjønn og fått bekreftet sin mulighet for en fullstendig sammensmelting og dermed muligheten til å unngå ensomhet, galskap og rusproblemer, som Fromm skriver om. Ullmann trekker dette enda lenger når hun viser Annis sannsynlige desperasjon når det middelet hun har benyttet seg av hele sitt liv, er i ferd med å forsvinne: Hun drar til Amerika, møter dr. Mort Andrew Preston, som gjennom kontroversielle framgangsmåter foretar inngrep på sine pasienter for å ”foredle” dem. Omgivelsene ser på ham som en gud, men Ullmann viser oss at han er en djevel, ”Satan sjøl”, (Ullmann 1998:221) gjennom Karins beskrivelse av ham. Før jeg går videre med Annis nye sammensmelting, vil jeg imidlertid stoppe opp ved dr. Preston, siden Bakhtins utredning av det groteske og sammensetningen av liv og død, gammelt og nytt åpner opp for en innholdsmessig forståelse av dette gjennom legen. Bakhtin mener at mennesket er delaktig i en evig fornyelse, og at døden er en betingelse for fornyelsen. Når vi møter dr. Preston, får vi innblikk i en holdning som gjenspeiler dette synet i en ekstrem form. ”Dr. Preston imponerte alle, [...] med sin utrettelige, dyptføyte og personlige legegjerning. Den høyreiste hvitkledd skikkelsen ble sett overalt [...] Det gikk gjetord om hans store hvite velpleide hender” (Ullmann 1998:219). Dr. Prestons misjon er å foredle mennesket, tror Karin. Barn representerer det rene og det beste i et menneske, mens alderdom er ensbetydende med sykdom, død og andre ikke-ønskverdige momenter. Slik Karin framstiller det, skaper Preston et tillitsforhold, et forenende bånd, mellom seg og barna han kommer i kontakt med og utnytter til sitt formål – å danne nye bånd til rike eller vakre mennesker han vil ”foredle” eller gjenskape.

Når jeg ser på Bakhtins teori om at døden er en betingelse for livet, er det to aspekter jeg vil trekke inn. Det første er at selv om ikke barna dør når han tapper blod fra dem, kan de selv oppleve det som noe dødlignende, samt at leseren kan fristes til å se det slik: ”*De tar ikke skade av det. Bare litt omtåket og bleke etter at vi har tappet dem. Noen blir redde for at det skal gjøre vondt. [...] Noen lurar på hvorfor lyset skinner så skarpt i øynene.*” (Ullmann 1998:219) Flere av ordene gir tydelige assosiasjoner til død, både det at de er bleke, omtåket og får et skarpt lys i øynene. Ifølge Preston er dette tiltaket nødvendig for å foredle mennesket og dermed forhindre alderdom, fedme, vond lukt og død. Dermed kan synet hans i en ekstrem form harmonere med Bakhtins teori om menneskets evige fornyelse gjennom det groteske.

Det andre aspektet jeg vil se på, har for så vidt sitt utspring i det første, men i en litt annen form. For mens Bakhtin hevder at døden er en betingelse for livet, ser det i dette tilfellet ut til

at *livet* er en betingelse for livet, i det minste for å unngå døden. Barna, med sitt rene, ubesmittede blod, står som et symbol på livet, og er en nødvendig faktor for opprettholdelsen av livet til mennesker som er i ferd med å nå alderdommen og døden. Dermed er det ikke døden som betinger livet, men livet i form av barnas blod. I tråd med dette står Preston selv som et symbol på livet, når han gjentatte ganger blir beskrevet som høyreist og hvitkledd og med helbredende hender, som en Jesus-skikkelse. Til tross for denne vinklingen på Bakhtins teori, blir den etter mitt syn likevel opprettholdt av ambivalensen liv/død, siden blodet symboliserer både livet og døden, og det samme gjør Jesus. ”Jeg er oppstandelsen og livet”, sier Jesus i Johannes’ evangelium (Joh. 11:25), og trekker dermed inn både livet og døden som to aspekter som er gjensidig avhengige av hverandre for å opprettholdes. Preston opptrer også som en Jesus-skikkelse når han går inn i rollen som kirurg og skal til å skjære i Annis ansikt: ”Før du sovner vil jeg at du skal tenke på hvem du er. [...] Jeg åpner deg. Og når du våkner igjen vil du takke meg – for da har jeg funnet deg. Da har jeg endelig funnet deg.” (Ullmann 1998:229) Disse ordene av dr. Preston gir assosiasjoner til Kristus Jesus som gjenløseren, oppstandelsen og livet. Det er som om Anni sovner inn i døden og gjenoppstår til sitt virkelige, egentlige jeg, alt ved hjelp av dr. Preston, som til tross for at Karin sier at han er Djevelen, også opererer som en Kristus-skikkelse.

I tillegg til denne assosiasjonen, vil jeg trekke en linje til det Fromm sier om sammensmelting og det å virkelig se en annen person. Preston betrakter Annis ansikt før inngrepet, men han *ser* det først når han skal skjære i henne, åpne henne. Da har han funnet henne, sier han. Nettopp dette er Annis ønske og drøm – å bli sett som den hun er, muligens uten helt å vite hvem hun egentlig er, eller ønsker å være: ”Hun ville ut og vekk. [...] Hurra for Anni, roper alle. *Se på meg da dere, se på meg se på meg.* [...] Og Anni snur seg for å se om alle ser” (Ullmann 1998:16). Slik er en av historiene om Anni som liten, hun gjør kunststykker på sykkelen og vil at alle skal se henne og juble av begeistring. Hele livet er det en målsetting for henne å bli sett, uten dette er hun ”ingen ting”. Etter å ha blitt forlatt av sin ektemann, mistet sin sammensmeltede del og dermed på nytt blitt ingen ting, kan reisen til Amerika ha vært en del av prosessen med å gjenfinne identiteten og sin andre halvpart, i form av en mann hun kan identifisere seg med og utgjøre en helhet sammen med. Når Preston framstiller seg selv som en frelser, en nødvendig del av det som skal til for å opprettholde livet og bli lykkelig, tror Anni på ham, fordi det er dette hun ønsker seg og streber etter. Hun står dermed som et bilde på alle dem som desperat forsøker å unngå ensomheten ved å la et annet menneske ta kontrollen over livet deres, vise blind tillit til og blind tro på et annet menneskes makt til å

gjøre dem lykkelige, selv om de reagerer på metodene og midlene. Dr. Preston kan stå som visualiseringen av den kortvarige, orgiastiske sammensmeltingen i ekstrem utgave, en utgave som er avhengig av fullstendig kontroll over et annet individ for å kunne realiseres. Gjennom disse to og hendelsen og handlingen som forener dem, får vi enda en gang utvidet perspektivet på parforhold og kjærlighet og hva disse kan bestå av og implisere.

3.7 ANNIS GROTESKE FORVANDLING – KARINS TAP

Det som skjer med Anni etter at hun har møtt dr. Preston og gjennomgått en forvandling i form av et kosmetisk inngrep på ansiktet, blir av datteren Karin framstilt som noe uhyrlig. Hun hevder at hun ikke gjenkjenner Anni før hun løfter hånden og fikler litt med det ene øyenbrynet, en bevegelse Karin kjenner igjen og som gjør at hun forstår at det er moren hun er kommet til flyplassen for å hente etter Amerika-turen hennes og møtet med dr. Preston. ”Først tror jeg at det er jeg som har fått noe i øynene, støv eller rusk, men det blir bare verre jo lenger jeg ser på henne, det begynner å svi” (Ullmann 1998:224), sier Karin, og forteller videre at Anni ser ut som en kvinne med en sløyfeformet nese og et ansikt som er så utflytende at det svir i øynene bare av å se på henne. ”Hun smiler. Jeg tror i hvert fall at det er det hun gjør. Jeg håper hun aldri smiler igjen. Jeg klarer det ikke. Det gjør så vondt.” (Ullmann 1998:225) Karins framstilling av Annis ansikt er et ansikt i stadig endring, nærmest fra sekund til sekund. ”Et øyeblikk ligner hun en enøyd dronning [...] men så faller det i biter, [...] Nå er ansiktet hennes oppblåst og sprekkeferdig som en såpeboble, så forandrer det seg rett foran øynene mine, skrumper sammen, blir lite og sviskeaktig.” (Ullmann 1998:226-227) Karin forteller dette som om det er virkeligheten hun beskriver, og ikke noe hun selv opplever, slik at leseren, som Nielsen påpeker, kan bli desorientert med hensyn til hva som er fiksjon og hva som er virkelighet, noe som er en del av det groteske i litterær sammenheng. I tillegg er framstillingen grotesk ved at ansiktet gjennomgår hurtige og dyptgripende endringer som alle er sammenblandinger av ulike elementer, slik groteskens natur er, ifølge samtlige teoretikere som behandler emnet.

Karins reaksjon på Annis forvandling er voldsom. Hun hevder at det svir i øynene når hun ser på Anni, så hun beskytter øynene med mørke solbriller, samt at hun tar på seg lag på lag med klær av samme grunn. Søsteren Julie mener Karin overdriver, men Karin lar seg ikke overbevise. Annis ansikt og Karins reaksjon er framstilt som om det dreier seg om en reell virkelighet, og leseren blir dratt inn i denne virkeligheten, til tross for at vi er fullt klar over at

et ansikt ikke oppfører seg slik Karin beskriver det, trass i eventuelle kosmetiske inngrep. Når Helge Nielsen i ”Det groteske” (1976) behandler det groteske i sammenheng med det realistiske, bruker han Grass’ ”Die Blechtrommel” og den dualistiske hovedpersonen Oskar som eksempel på hvordan leseren desorienteres og forvirres med hensyn til virkelighet og fantasi gjennom fortellerens framstilling: ”Hvad er sandt [...] Hvad er parodi, og hvad er fantasi?”(Nielsen 1976:27) Han viderefører denne tanken når han sier følgende:

Læseren får ingen hjelp af fortælleren, men distanceres og desorienteres af den [...] fantasisprudlende udtryksmåde. Tekstens appelstruktur har en sådan ubestemthedsgrad, at læseren aktiveres til selv at tage stilling til de begivenheder, som fremstilles. (Nielsen 1976:27)

Nielsen forklarer at det Grass i virkeligheten gjør, er å utvide virkelighetsforståelsen ved å plassere fantasi og innbilning på lik linje med den empiriske virkelighet. Som sagt vil jeg komme tilbake til denne tanken etter hvert, siden den er en av mange mulige funksjoner det groteske har i litteraturen, men jeg trekker den fram allerede nå fordi en slik sammensmelting, veksling og forvirring med hensyn til hva som er fantasi og hva som er virkelighet, er et av groteskens elementer som kan benyttes i forståelsen av det Karin gjør her. For hva er det som egentlig skjer? Moren har gjennomgått en forandring, ikke bare utseendemessig, men også muligens som person, noe som synliggjøres gjennom at hun har fjernadoptert titalls av barn under oppholdet i Amerika. Karin går ikke inn i det hun ser eller aner konturene av, i stedet lager hun sin egen versjon av virkeligheten. Kan det være hennes måte å reagere på fordi hun på flere måter har mistet den moren hun kjente? Har hun sorg, eller er hun sint? Det er ikke uvanlig å forvrengte bildet av og framstille subjektivt en person man har streke følelser og bånd til, særlig når man opplever tap og smerte i forbindelse med ham eller henne, og dette kan være en måte Linn Ullmann slike fenomener på. Karin håndterer ikke det at moren ikke lenger er den hun var, og gjennom sin hang til å lage historier, er middelet hun tyr til nok en gang vrengehistorier som det er opp til omgivelsene å ta stilling til i forhold til hva som er virkelig og hva som er et resultat av Karins egen opplevelse. Følelsen av adskillelse, fremmedfølelse og kjærlighets sorg billedliggjøres ved hjelp av groteskene som uttrykksform.

3.8 TILPASNING OG ENDRING

Et siste trekk ved Karin jeg vil se litt på, er utviklingen hennes fra å være tilsynelatende ung, umoden, på leting etter noe som kan dekke ulike behov i henne - inkludert behovet for et kjærlighetsforhold eller andre mellommenneskelige relasjoner – og ikke alltid helt sannferdig eller til å stole på, til å ende opp som en ressursperson med omsorg for nevøen Sander når Sanders foreldre legger ut på en reise de ikke vender tilbake fra. Ove Sylfest beskriver en slik prosess i sin bok om den groteske realisme i nyere danske romaner der han behandler Poul Vads "Kattens anatomi" om dobbeltheten mellom tilfeldighet og lovmessighet og den virkelige verden som inneholder en rekke underverdener, noe som kjennetegner både samfunnet i seg selv og det enkelte menneske med sine indre, skjulte dyp av ulike behov, tilstander og drifter:

Den groteske ambivalens mellem det nedbrydende og det livgivende er et karakteristisk træk ved underverdenene. De personer, der i romanen bevæger sig ind i dem, oplever således, at deres hidtidige fysiske som psykiske identitet nedbrydes, og at en til forholdene tilpasset identitet bryder frem. Denne forvandling er på én gang udtryk for død og ødelæggelse og for frembruddet af ny og uanet livsenergi. Forvandlingen indebærer en sprængning af de bestående virkelighedsgrænser ud fra en ny virkelighedsopfattelse. (Sylfest 1987:79)

Karin har hittil beveget seg i en verden hvor skikkelsene rundt henne formes etter hennes groteske subjektive virkelighetsopfattelse – kjæresten Carl som en fisk, moren Anni som en enøyd dronning med monstruøst ansikt, tanten Else som en fugl, søsteren Julies forlover Val Bryn som en sirene og flere andre skikkelser som alle i Karins øyne framstår som skikkelser fra en annen virkelighet enn den vi antar at menneskene normalt befinner seg i. Hun befinner seg i en slags eventyrverden hvor menneskene rundt henne er en del av eventyret, og hvor hun enkelte ganger har kontrollen over dem, som i tilfellet med Aaron, men andre ganger ikke, som da Anni dro til Amerika og gjennomgikk endringer som ingen kunne forhindre. Når hun etter hvert må overta ansvaret for nevøen Sander og dermed inngå enny mellommenneskelig relasjon, må hun gjennom en forvandling som for henne innebærer en nedbryting av den virkeligheten hun hittil har identifisert seg med og innta enda en ny virkelighetsopfattelse, slik Sylfest uttrykker det. I tråd med det groteske prinsippet er det nødvendig at den gamle identiteten "dør", og gir plass for "frembruddet af ny og uanet livsenergi" (Sylfest 1987:79). Tapet av en kjærlighet - søsteren Julie - tvinger fram denne nye identiteten og

virkelighetsoppfattelsen Karin nå må forholde seg til, ettersom hun går inn i en helt ny epoke som omsorgsperson for en ny kjærlighet - Sander, noe som også kommer til uttrykk i det hun sier i avslutningen av sin beretning:

Sander ligger på magen, han har krøllet seg sammen i sengen [...] Jeg lytter, men hører ikke pusten hans. Det er så stille her. [...] Jeg bøyer meg over ham, legger øret mitt mot munnen hans. Først da hører jeg at alt er som det skal. Alt er godt. Sander puster. (Ullmann 1998:287)

Dette er første gang i løpet av Karins historie hun uttrykker at noe er godt. Hele livet har hun benyttet ulike metoder og tilnærminger for å utforske de skjulte rommene i seg, gjennom forsøk på å tilfredsstille drifter, ønsker og nysgjerrighet hun besitter. Først når hun uventet må justere og tilpasse seg en ny rolle og skape en ny identitet knyttet til Sanders behov og tilpasset en ny familiekonstellasjon, kan hun utslette tidligere roller i sin subjektive virkelighetsoppfattelse og gå inn i en virkelighet som gir henne ny livsenergi, og som fører til uttalelsen ”Alt er godt”.

Her ser vi med andre ord hvordan det groteske gjennom fornyelses-funksjonen frambringer noe positivt som i utgangspunktet var negativt. Dette viser Linn Ullmann gjennom å fokusere på Karins endring og tilpasning av positiv karakter, i stedet for å fokusere på det dystre og tyngende i en sorgprosess. Hun synliggjør to ulike reaksjonsmønstre knyttet til kjærlighet, tap og sorg gjennom bruken av det groteske som virkemiddel: Måten hun forvrenger historien på når hun har ”mistet” Anni, og måten hun vokser på når hun mister søsteren og får Sander. Jeg vil drøfte og utdype nærmere aspektet som omhandler forvirringen og desorienteringen i forhold til hvor grensen går mellom fantasi og virkelighet om det i det hele tatt finnes en grense – i en del av prosjektet som presiserer det groteskes funksjon i litteraturen, i første rekke Linn Ullmanns romaner som retter seg mot kjærlighet, samliv og mellommenneskelige relasjoner. Imidlertid vil jeg nå identifisere enda et element av groteskfenomenet hun benytter seg av, nemlig koblingen mellom liv og død – sammenstillingen, kontrasten og nødvendigheten i det, samt dets tilknytning til ulike kjærlighetsforhold.

3.9 LIV-DØD-AMBIVALENSEN I DET GROTESKE

Definisjonen på en grotesk figur er ifølge Bakhtin "et fænomen i en tilstand af forandring, en endnu ufuldendt metamorfose, i dødens og fødsels, vækstens og opbygningens faser. Relationen til tiden og opbygningen er et obligatorisk (definerende) træk ved en grotesk figur. Et andet element [...] er ambivalens [...] både gammelt og nyt, døende og fødende, både metamorfosens begyndelse og dens afslutning." (Bakhtin 2001: 50) Et godt eksempel på en figur i denne kategorien, er Johann Sletten i Linn Ullmanns "Nåde", en eldre mann i ferd med å dø av kreft, og gift med den unge kvinnen Mai. Ekteskapet hans består nesten utelukkende av gammelt-nytt-symbiosen som er karakteristisk for grotesken. Han er en alminnelig mann uten spesielt framtrepende eller på noen måte abnorme indre eller ytre karaktertrekk. Men når han får dødsdommen, uhelbredelig kreft som har spredt seg til hele kroppen, framstår han i "ny" innpakning – den groteske. Han er i forråtning, og leseren tar del i forråtelsesprosessen. På det synlige, ytre plan kan vi observere den store byllen på kinnet, smertene, søvnløsheten, angsten og den avmagrede kroppen. Ett av Johans "normale", men samtidig opphøyde gjøremål er å ha sex med sin kone: "... og den første morgenen elsket han med sin kone. Johans avmagrede kropp slynget seg rundt kroppen hennes, til hun forsiktig førte den myke penis inn i seg og stønnet lavt. [...] Etterpå stelte Mai byllen, tømte den for væske og kysset ansiktet hans forsiktig." (Ullmann 2002:68) Her er det vanligvis opphøyde, ettertraktede seksuelle aspektet trukket ned på et forgjengelig, materialistisk nivå og dermed degradert til noe grotesk-realistisk. Ambivalensen som Bakhtin peker på, og som balanserer mellom fødsel og død, finner vi på flere plan i kjærlighetsforholdet mellom Mai og Johan. Johan har tidligere vært gift med Alice, som dør i en ulykke. Dødsfallet innleder en ny epoke i Johans liv, nemlig hans ekteskap nummer to, som er med Mai, en 17 år yngre kvinne. Her ser vi en slik "forandringskrise" som ifølge Bakhtin er obligatorisk for fornyelse, og hvor liv og død er like viktige elementer i fornyelsesprosessen. Både Alices dødsfall og det nye ekteskapet med unge Mai og koblingen aldrende, døende mann og ung frisk kone er ambivalente konstellasjoner som kan eksemplifisere Bakhtins teori knyttet til groteske figurer, og Ullmann får fram det alminnelige, men samtidig det groteske gjennom kontrasteringen og ambivalensen i disse konstellasjonene. Mais ungdom står i skarp kontrast til Johans forfall når hun i tillegg ser yngre ut enn hun i virkeligheten er:

Hun er kledd i jeans og skjorte og har samlet det lange lyse håret i en topp. Den gangen hadde hun pannelugg og til tross for sine tretti år så hun ut som om hun

nettopp var fylt nitten [...] Mai, som var barnelege, ble selv tatt for å være et barn.(Ullmann 2002: 22)

Johan, sytten år eldre, døende og med synlige tegn på den langt framskredne forråtnelsen, har også på andre viktige områder i livet ”avgått ved døden”. Han har hatt sin yrkeskarriere i en avis hvor han tidlig gjorde seg bemerket med en glimrende artikkelserie som høstet gode kritikker. Etter suksessen med serien har han imidlertid gått langsomt, men sikkert mot sin egen død i avisverdenen. Nådestøtet kommer da han nærmest ved et uhell plagierer en anmeldelse av en liten latvisk roman som begeistrer ham i den grad at han vil dele det med et større publikum. Han blir avslørt og bedt om å slutte i jobben umiddelbart, noe som selvsagt er både et nederlag og en skam. På samme måte som han vet at kreften uunngåelig fører ham mot døden, har han ventet på den endelige avslutningen i yrkeskarrieren: ”Å vente hele livet på at nettopp dette skal skje, og så skjer det. Avsløringen. At det er over, endelig over. Alt sammen.” (Ullmann 2002: 28)

Ambivalensen ”gammelt og nyt” (Bakhtin) blir synliggjort også i denne situasjonen i møte med Dolores, en ”billedskjønn ung kvinne” (Ullmann 2002:31) som er ansatt i avisen. Hun har ikke oppdaget at han har fusket, og beundrer ham for det hun tror er hans eget arbeid. ”Din tekst rørte meg,” sier hun. ”Billedskjønne Dolores beundret ham og han strøk henne over håret, som muligens var enda vakrere enn Mais hår, og hun lot ham gjøre det.” (Ullmann 2002:30) Kontrasten mellom Johan som ikke lenger har livets rett i avisen og Dolores som er ung, vakker og har en framtid og et helt liv foran seg i den samme jobben, står dermed som et symbol på avstanden og kontrasten i en variant av et mellommenneskelig forhold, og dette framstår som noe som er nærmere normen for et slikt kontrastfylt forhold enn det forholdet mellom Mai og Johan har, som er et vedvarende ønske om forening og sammensmelting på mange nivåer.

Det groteske blir framhevet også gjennom det som skjer rent fysisk i Johans kropp. Bakhtin pekte på ”kampen mellom liv og død i den enkeltes krop” (Ullmann 2002:82), og i Johans kropp foregår det definitivt en slik kamp. Johans kjemper, og lar kroppen sin kjempe, en kamp mot sykdommen gjennom å leve som om han er frisk, fornye seg gjennom seksuell aktivitet sammen med sin unge kone samtidig som kroppen selv drar ham med seg mot forråtnelse og død. Kona Mai deltar i denne prosessen, både i samlivet og i kampen for å bevare eller aktivt avslutte livet til mannen hun elsker. Den komplekse situasjonen disse to

befinner seg i, symboliserer en massiv del av det groteske jeg her poengterer: Liv og død i en symbiose, tett omsluttet av kjærligheten. Kjærligheten i form av tillit til Mai får Johan til å be henne om hjelp til å avslutte livet hans, og kjærligheten hennes til ham får henne først til å nekte, fordi hun vil beholde ham lengst mulig, og deretter til å si ja, når hun tror at han ikke lenger ønsker å opprettholde livet.

3.10 DET GROTESKE YTRE

En annen groteske jeg finner i Ullmanns bøker, er de tilsynelatende abnorme trekkene ved karakterenes utseende. Også dette fenomenet er nemlig knyttet opp mot parforhold i ulike former. Jeg minner om det Enquist sier om at det unormale er alminnelig, og det Bakhtin sier om at det groteske er universelt når jeg nå ser nærmere på store neser, mager, føtter og hoder, tynne bein og synlige utvekster. Et aspekt jeg også vil trekke inn, er dyrelignende beskrivelser av mennesker. Mai, Johans unge kone, har

brune øyne, en fyldig underleppe og en stor og krum nese. Da hun var ung skammet hun seg over nesen. Men hun brydde seg mindre jo eldre hun ble. Det var som om ansiktet hennes vokste seg til, gjorde seg i stand til å bære en slik nese som om den var et verdifullt smykke. (Ullmann 2002:22)

Bakhtins analyse "Karneval og latterkultur" går i dybden på Rabelais' verk om latterkulturen, og han trekker der fram parodier på religiøse tekster, hvor det høytidelige og hellige blir trukket ned på et nærmest vulgært nivå som er sentrert rundt mat, drikke og seksualitet. Rabelais' karakter Jean uttaler blant annet en setning på latin som jeg vil knytte til Ullmanns Mais store nese: "Ad formam nasi cognoscitu "ad te levavi" " der betyr: På næsens form kan jeg se [:] "jeg stiger op til dig." " (Bakhtin 2001:123) Ordene Bakhtin har satt i kursiv, er hentet fra salmene, med andre ord er brokker fra de hellige skrifter trukket ned på et verdslig og degraderende plan. Som han påpeker blir det sjofle forsterket gjennom den siste stavelsen i sitatet, *vi*, som har sterk likhet med det franske ord for fallos. Det var en alminnelig oppfatning blant både lærde og ulærde i middelalderen at størrelsen på nesen indikerte størrelsen på det mannlige kjønnsorgan og hans reproduserende kraft. Likeledes nevner Bakhtin en fransk parodi-litani med klare allusjoner til Bibelens salmer, som oversatt til dansk ville ha tittelen "I alle næsers navn", hvor det latinske *ne* var gjort om til det franske ordet for nese, med andre ord fallossymbolet. Rabelais hentyder til denne parodien gjennom sine

karakterer med uhyrlige neser. Det at flere kvinner, inkludert Mai, har fått store neser i Ullmanns romaner, er et punkt jeg vil vie oppmerksomhet, ettersom det vanligvis ikke er kvinnen, men mannen som er i besittelse av dette trekket i groteskkunsten.

Mai er i romanen altså blitt utstyrt med en stor og dominerende nese, noe som ut fra et groteskhistorisk perspektiv kan stå som et symbol på seksualitet og fertile kapasitet. Tar man utgangspunkt i Bakhtins teori rundt middelalderens parodier hvor en nesens størrelse stod for kjønnsorganets størrelse og kraft, er Mais nese ikke bare grotesk i den forstand at den er en stor og sannsynligvis skjemmende for et ellers godt utseende, den er grotesk i forhold til betydningen fertil. Men Mai ikke har født noen barn. Som 38-åring blir hun gravid, men en fostervannsprøve viser at det er noe galt med fosteret, og hun bestemmer seg for å framkalle en abort, noe hun gjennomfører. Johan forsøker å protestere, men Mai er urokkelig. ”Vi har laget en vanskapt ting, Johan. Jeg vil ikke føde det.” Sett utenfra er Mai ung, frisk og utstyrt med en nese som signaliserer fruktbarhet, men den eneste gangen hun blir gravid, er barnet hun bærer vanskapt. Dette er enda et eksempel på ambivalensen Bakhtin finner i det groteske fenomenet, og som Linn Ullmann i sin tur ved hjelp av groteskene synliggjør som en del av det som foregår i kjærligheten og samlivet mellom mann og kvinne. En viktig del av det groteske i denne sammenhengen, er at det faktisk er Mai som er utstyrt med den store nesen, og med andre ord representerer det fertile og seksuelle i forholdet. Det er hun som bruker og nyter kroppen til Johan, som tar tak i penisen hans og fører den inn i seg, og som i stor grad styrer det seksuelle mellom dem. Også dette kan sees som et brudd på den normbaserte kjærligheten, der mannen skal ta initiativet og ansvaret for denne biten av forholdet mellom mann og kvinne og kvinnen være mer passiv. I tillegg er Johan syk og døende, og normen her vil være å la den syke få hvile og ro, ikke å inkludere ham i seksuelle aktiviteter.

3.11 FREMMEDFØLELSE I NÆRE RELASJONER

Linn Ullmann har en lignende konstellasjon i romanen ”Når jeg er hos deg” fra 2001, Stella og Axel. Stella er kvinnen som enten faller eller hopper fra taket på en bygård i Oslo, og som leseren får et innblikk i gjennom flere ulike fortellere. Fortelleren jeg vil konsentrere meg om, er den gamle mannen Axel. Han er i likhet med Johann Sletten i ”Nåde” i ferd med å dø, og har et slags forhold til den unge kvinnen Stella, som han ble kjent med da han var pasient ved sykehuset hun arbeidet. I motsetning til Johann Sletten som elsker og blir elsket av sin unge

kone Mai, lever Axel i et kjærlighetsløst ekteskap med Gerd, og han får på et tidspunkt en sterk tilknytning til Stella, som fortsetter å besøke ham i hjemmet hans etter at han er utskrevet fra sykehuset. Jeg vil belyse relasjonene han har til begge disse kvinnene med det groteske som døråpner.

Det første møtet med Axel er før han skal i bisettelsen til Stella. Allerede her blir man presentert for groteske trekk.. Stella er ung, men det er likevel hun som er død og skal bisettes. Axel er gammel og døende, og ønsker at hver dag skal være den siste, slik at han slipper å leve lenger. Hvis vi ser dette i lys av den groteske tradisjonen, finner vi flere typiske grotesker her. Bakhtin snakker om gamle, gravide kvinner som føder som eksempel på den ambivalente liv-død-grotesken: ”det er døden, der er gravid, døden, der skal føde” (Bakhtin 2001:51), sier han. Stella er ikke gammel, men hun er døende på den måten at hun faktisk dør mens hun bærer det nye livet i kroppen sin. Jeg oppfatter det som om Linn Ullmann dermed tøyser ambivalensen i groteskforståelsen slik hun gjør med Mai i ”Nåde”, der unge Mai, barnelegen, etter hvert en eldre førstegangsfødende, får utført en abort som dreper det nye livet hun bærer. Ullmann har gjennom denne kvinnen og handlingene hennes trukket det groteske lenger enn det Bakhtin presenterer oss for når han behandler fenomenet.

Stella i seg selv er en skikkelse hvor det groteske er til stede i mange valører. Hun er gift med en mann på sin egen alder, men har en relasjon til den gamle Aksel som i seg selv ikke er unaturlig eller umulig, men som framstår som nettopp dette gjennom grepene Ullmann bruker for å beskrive forholdet mellom dem. Det første møtet med Stella får vi gjennom ektemannen Martins øyne. Han beskriver henne rent fysisk som ”vakrere enn vakrest” – lang, hvit balletthals, vakre bryster og kjønnsorgan, samt ”Skandinavias vakreste føtter” med burgunderrøde negler. Martin hevder at han er mest glad i magen hennes, til tross for at det er nettopp magen som er det første og tydelige fysiske groteske trekket ved henne: ”... hun pleier å holde den inn, men klarer det ikke helt, den buler ut, og det liker jeg, hun er ikke tjukk, snarere blir hun av venninnene sine beskrevet som mager fordi hun er så høy, men mage har hun, og den buler ut” (Ullmann 2001:6-7). Nielsen trekker inn den ekstreme kontrasten som en del av grotesken, og selv om kontrasten mellom det å være høy og mager og samtidig ha en bulende mage ikke er ekstrem, er den likevel påfallende. Ifølge Nielsen kan mennesket gjøres grotesk når det settes inn i en fortrolig og realistisk verden. Så selv om kontrasten i seg selv ikke er ekstrem, er det likevel lett å finne eksempler på mennesker i omgivelsene som besitter groteske trekk, men som altså framstår som normale. Stella har i

likhet med andre skikkelser i Ullmanns romaner ”den samme store buede nesen” (Ullmann 2001:60) som Bakhtin peker på kan stå som et symbol på fertilitet og seksualitet i den groteske tradisjonen. Hun har også en fyldig underleppe, noe som indikerer det samme. Beskrivelsen av Stellas ytre trekk og utseende utgjør dermed en gruppe kontraster sammensmeltet i en og samme skikkelse, og til tross for at trekkene og sammensetningen av disse i seg selv ikke er groteske eller bisarre, oppfattes de likevel slik gjennom formen det er uttrykt på i teksten, til tross for normaliteten de foregir. Ullmann klarer ved hjelp av dette aspektet å vise noe essensielt: Den ”perfekte”, normbaserte kjærligheten kan umulig eksistere så lenge menneskene er part i den, siden de i seg selv ikke er perfekte. Neser, mager, store hoder, utvekster og handlinger av ikke-perfekt karakter – alt er ”normalt”, men Ullmann groteskgjør det slik at det framstår som fremmed og uhyggelig.

Stella er ikke en gammel kvinne, men hun er på en måte død allerede fra starten av romanen. Likevel er hun fruktbar og i ferd med frambringe et nytt liv når hun dør: ”Da jeg mistet fotfestet og falt mot bakken, slo jeg de lange armene mine rundt magen og sa: Nå flyr vi, du og jeg. Du er ikke større enn en fingernegl. Du er en bulk i slimhinnen, en svampete liten haug, en blæredannelse. Du kunne blitt hvem som helst.” (Ullmann 2001:305) I tråd med Bakhtins redegjørelse for den ambivalente grotesken hvor liv og død er tett knyttet sammen, og hvor død er nødvendig for å frambringe nytt liv, avsluttes romanen med Stellas egne ord: ”[...] da jeg gikk gravid med Bi, lurte jeg på hva slags ansikt hun ville få. Og nå er det din tur. Nå er det din tur. Det er du som er mysteriet. Og en gang, om ikke så lenge, skal jeg gi deg et navn.” (Ullmann 2001:306) Jeg tar ikke standpunkt til om dette handler om troen på en videreføring av livet etter døden, men beholder fokus på Bakhtins ambivalente konstellasjon liv-død, siden dette er en sammensmelting av to liv som går inn i døden, som deretter overføres til nytt liv med ordene ” Nå er det din tur. [...] Og en gang, om ikke så lenge, skal jeg gi deg et navn.” Stella er dermed ambivalent på to måter: I dét hun dør, ser det ut til at hun overfører sitt og barnets liv til nytt liv, ny eksistens, hvis vi skal gå ut fra de siste ordene hun uttaler, uten at jeg her skal komme inn på en eventuell eksistens etter døden. I tillegg befinner hun seg i en mellommenneskelig relasjon til barnet hun bærer – hun snakker til det, vil gi det et navn – og så tar hun det med seg i døden. Igjen ser vi ambivalensen i det menneskelige individet i forhold til relasjonene det har til andre individer – kjærlighet, nærhet og fremmedhet som utløser uforståelige handlinger.

Axel er en annen skikkelse jeg vil konsentrere meg om, både fordi han er knyttet til Stella i det som framstår som et unaturlig eller bisart forhold. Stella er ung, gravid og gift med en annen, Axel er eldre, døende og enkemann. Det første møtet med ham er i forbindelse med Stellas bisettelse, som han skal overvære. Han har kjent henne i ti år før hun dør, og er knyttet til henne på måter som kan minne om en forelskelse:

Jeg satt der i sengen og tenkte at dersom hun drar i morgen kommer jeg aldri til å se henne igjen. [...] Tanken på aldri å se henne igjen fikk meg til å gjøre en underlig ting, jeg skammer meg nesten når jeg minnes det. [...] Vanligvis er jeg en kontrollert mann. [...] Jeg rørte ved henne. (Ullmann 2001:63-64)

Axel forteller videre at han avskyr kroppskontakt, han føler fysisk ubehag når noen viser tegn til å ville berøre ham. Allikevel er det nettopp fysisk berøring han tyr til når Stella forteller at hun skal reise bort mens han ligger på sykehuset – han griper hånden hennes og legger den inntil kinnet sitt. ”Og hun trakk ikke hånden til seg – selv ikke etter at jeg hadde sluppet taket. Hun ble sittende, helt stille, helt nær.” (Ullmann 2001:64) Dersom denne situasjonen hadde oppstått mellom to jevnbyrdige mennesker, ville det ikke gjort større inntrykk. Men det at Stella er ung, sensuell og nyforelsket i Martin, som hun skal på ferie med, mens Axel er Stellas pasient, gammel, syk og sengeliggende, og i tillegg har den voldsomme aversjonen mot følelsesmessig og fysisk tilknytning og forening, gjør forholdet til noe unaturlig hvor Axel framstår som grotesk, til tross for medynken han også vekker. Også i egne øyne er han grotesk, og kontrasten mellom dem skildres av ham selv:

Stella og jeg hadde egentlig ingen forutsetninger for å omgås. Jeg hadde ingen ting å gi. Og den vage følelsen av sjenanse jeg opplevde i hennes nærvær, plaget meg. Sjenanse og til og med skam. Som om jeg så meg selv og min kropp og mitt ansikt gjennom hennes øyne. (Ullmann 2001:66)

Axel ser selv at kontrasten mellom Stella og ham er ekstrem; han er gammel, syk og med en kropp i forfall, mens hun er en ung kvinne som så vidt har startet på livet, med en mann hun er forelsket i og med kommende barn hun skal gi liv til. Bakhtins kontraster, som også innbefatter slike motsetningsfylte forbindelser, ses tydelig i dette ambivalente forholdet. Det samme kan sies om to andre prinsipper som Nielsen trekker fram fra Bakhtins utredning av det groteske, som har sitt utspring i karnevalismen, nemlig ”den karnevalistiske mesalliance

mellom stor og lille, hersker og undersåt, den vise og tåben”, samt ”Alle former for excentricitet, som tillader underbevidste og fortrængte sider af den menneskelige natur at udtrykke sig på en konkret måde.” (Nielsen 1976:73)

Begge disse prinsippene kan vi finne i hendelsen der Stella forteller Axel at hun skal reise på ferie med kjæresten Martin. Etter at Axel har tatt hånden hennes og lagt den mot kinnet sitt, får han en kraftig reaksjon, han klarer ikke å snakke, brekker seg og uler. Måten Stella tar seg av ham i denne situasjonen, er en mesallianse jeg finner belegg for hos Bakhtin: ”Hysj, Axel, hysj, hvisket hun, - det går bra dette her, det går bra. Hun snakket til meg slik en mor snakker eller trøster sitt barn. [...] Jeg bøyd hodet. Takknemlig.” (Ullmann 2001:64) Her er rollene snudd – Axel er vanligvis den kontrollerte som ikke viser følelser, og han er gammel nok til å være hennes far eller bestefar, og Stella er hans motsetning. Likevel er det hun som går inn i rollen som den modne, kontrollerte skikkelsen og Axel som opptrer som et barn mens følelsene fysisk sett velter ut av ham. Han blir ’den lille, en undersåt og en tåpe’, Stella ’den store, den vise og herskeren’.

3.12 AVSKYEN, AVSTANDEN OG FANGEN

I forholdet til kona Gerd, som nå er død, har mangelen på tilnærming og kjærlighet vært framherskende, noe som høyst sannsynlig har skyldtes Axels tilbaketrekning og reservasjon mot å vise eller uttrykke følelser både fysisk og mentalt.

Når han møter Gerd som ung, finnes det en annen mann som ønsker å gifte seg med henne, Victor. Axel er fast bestemt på å vinne kampen om Gerd, og jobber iherdig for å få henne, noe som lykkes. Etter noen måneders ekteskap med Axel innleder Gerd og Victor et langvarig forhold, noe som sannsynligvis skyldes Axels tilsynelatende mangel på interesse for sin kone. Han aksepterer forholdet på betingelse av at ingen får vite om det, men dette viser seg å bli vanskelig. Gerd og Victor fortsetter likevel forholdet som de ønsker å formalisere, men Axel tviholder på Gerd til hennes dødsdag. Ved en anledning er hun fast bestemt på å ta med datteren Alice og dra fra ham, men da får han en reaksjon lik den han har når Stella skal på ferie – han gråter og uler til Gerd gir opp. Denne gangen ber han riktig nok om unnskyldning, og hun på sin side ”gråt, omfavnet meg, klemte seg inntil meg. Jeg fortsatte å stryke henne over ansiktet. Hun ble myk i armene mine. Hendene hennes overalt på meg. – *Ikke så fort, Gerd, ikke så fort.* Men hun hørte ikke. Hun var full av kyss.” (Ullmann 2001:281)

Det er på dette området Axels problem viser seg, når det forventes eller ønskes av ham at han skal gi av seg selv på området som blant annet inkluderer det seksuelle. Etter hvert som tiden går, utvikler han en direkte aversjon mot nærhet til Gerd. Han ”fryktet kveldene. Fant på ydmykende unnskyldninger, ydmykende både for henne og for meg, for å slippe. Skjønt av og til var jeg nødt, og av og til tvang jeg meg selv” (Ullmann 2001:98). Han beskriver samleiene med Gerd som noe ekkelt og motbydelig når han forteller om hvordan hun alltid sitter skrevs over ham

slik at jeg ikke behøvde å røre ved henne og vel vitende om at det gikk fortere da, at de små spente rykningene som plutselig drev gjennom kroppen hennes, ikke ville la vente på seg. Jeg ventet bare på dette, lukket øynene, ventet og sanset henne så vidt i sin ensomme dans, langt vekk, over meg, ventet jeg på det jeg med god samvittighet kunne definere som slutten. (Ullmann 2001:99)

Når Gerd en gang gjør et forsøk på å nærme seg ham etter et slikt samleie, hveser han til henne at hun har fått det hun ville ha, og hun snur seg fra ham. Det som skulle knyttet ekteparet sammen, fører dem i stedet om mulig enda lenger fra hverandre - Axel fremmer avstanden fordi han er nødt til å gjennomføre noe han avskyr, Gerd opprettholder og øker avstanden ved å vende seg bort fra ham når hun blir avvist, og sier at det bare er ”min egen kropp som sviker meg”, og at rykningene ikke må forveksles med nytelse. (Ullmann 2001:99) Axel opplever vemmelse for både sin kone og samleiet og gir henne dødsstøtet med sin nådeløse kommentar etter at han har utført det han mener er hans plikt, slik at han avskjærer enhver mulighet for at Gerd skal kunne tro at samleiet indikerer noen form for varme følelser fra hans side.

Lesingen om Gerd og Axel legger føringer tilbake til Bakhtin og hans groteskdefinisjon, til fremmedgjøring og kontrastering, samt liv-død-ambivalensen. Han gir en kort innføring i Victor Hugos forståelse av Rabelais, hvor Hugo blant annet kategoriserer underlivet som et sentrum av den kroppslige topografi: ”Underlivets viktigste funksjoner er *faderskab* og *moderskab*. I forbindelse med dette dræbende og fødende nedre anfører Hugo det groteske bilde med slangen i mennesket – ”den er dets underliv”. ” (Bakhtin 2001:167) Et samleie skal i tillegg til å være noe som knytter to mennesker sammen, være en kilde til frambringelsen av nytt liv, og kan dermed benevnes som det ”fødende nedre”. Kontrasten mellom det ”dræbende og fødende nedre” kommer til uttrykk gjennom Axels destruerende

etterspill i form av kommentarer som kveler enhver form for varme og kjærlighet, samt muligheten for å blåse nytt liv i forholdet mellom dem. Gerds replisering om at det er kroppen hennes som forråder henne, er i tråd med det Bakhtin kaler Hugos ”det topografiske underlivs dræbende kraft overført til et moralfilosofisk sprog”: ”menneskets underliv ”frister, forråder og straffer”” (Bakhtin 2001:167). Gerd har normale, menneskelige behov som hun får delvis dekket gjennom forholdet til elskeren Victor, men også en draging mot ektemannen får henne til å oppsøke Axel med jevne mellomrom, til tross for de stadige nederlagene og Axels ”straffende” etterspill de gangene Gerd gir etter for kroppens nedre regioner som frister og samtidig forråder henne. Til tross for at Bakhtin mener at Hugo ikke helt forstår ”de nedre regioners fødende og fornyende kraft” (Bakhtin 2001:168), noe som for Bakhtin forringer verdien av Hugos teorier ettersom de dermed ikke fortolkes helt i Rabelais’ ånd, er det likevel trekk ved tolkningen som kompletterer definisjonen av det groteske, særlig i den sammenhengen jeg nettopp har skissert.

Axels tilknytning til Gerd har flere nyanser. Følelsen av vemmelse og motvilje er den siden av forholdet han selv vektlegger, men vi får også innblikk i en annen side ved ham i hans forhold til sin kone. Han kjemper for Gerd, ikke bare en gang, men flere. Gerd vil egentlig ha Victor, men den selvutnevnte tryllekunstneren Axel får henne til å velge bort Victor til fordel for ham selv. Når Victor ved en senere anledning ber Axel om å gi slipp på Gerd, nekter han. Og når Gerd selv sier hun vil forlate ham, bryter han sammen. ”Jeg ville ikke at hun skulle reise. Jeg ville ha henne hos meg. Jeg kjempet. Det er den eneste gangen jeg vitterlig har kjempet for noe.” (Ullmann 2001:280) Kombinasjonen av de to motstridende sidene i Axel kommer likevel til syne selv i denne situasjonen. ”Jeg ble ond av det”, sier Axel. Han truer, skriker og er på nippet til å slå før han legger seg ned på sofaen og uler. Deretter går han inn til Gerd på soverommet og oppfører seg som en kjærlig elsker. Han legger seg ved siden av henne, stryker henne over ansiktet og halsen og ber henne hviskende om å tilgi ham. Deretter elsker de, og Gerd ”var full av kyss” (Ullmann 2001:281).

Slik Axel beskriver og framstiller ekteskapet mellom ham og Gerd, er det motsetningsfullt i den grad at det veksler mellom motvilje, avsky og utilfredstilte behov på den ene siden, og en form for avhengighet, lidenskap, tilfredsstillelse og episoder med nærhet på den andre siden. Dette en form for groteskgjøring av kjærligheten Linn Ullmann gjennomfører i sine romaner, og som er en del av problemstillingen min, det vil si hvordan hun bruker det groteske for å vise en ny og utvidet forståelse av kjærlighet, samliv, parforhold og andre

relasjoner mellom mennesker, og hun bruker elementene i varierende grad i de ulike konstellasjonene. Listen over ambivalente, motsetningsfylte forhold er uendelig og samtidig gjennomført i Ullmanns verker, og forholdet jeg vil gå dypere inn i nå, finner vi i hennes siste roman.

Jeg har valgt å se helt bort fra Ullmanns biografi, til tross for at det kunne være fristende å trekke paralleller til nettopp hennes egne familieforhold, hvor ekteskapene og kjærlighetsforholdene har hatt varierende suksess og utfall. Min teori er at Ullmann muligens kan ha benyttet historier hun har kunnskap om som en ramme eller en innfallsvinkel til egen skriving, men at hun bruker det groteske og det groteskes innhold som et litterært grep når hun forfatter romanene sine. ”Et velsignet barn” er kanskje den mest nærliggende romanen å trekke linjene tilbake til Ullmanns egen far og familiebakgrunn, siden både teksten og Ullmanns bakgrunn inkluderer elementer som utroskap, halvsøsken, skilsmisser og det å framstå som annerledes i form av å være barn av framstående foreldre som tar stor plass både i samfunnet og i familien. I så fall kan det sies at en slik bakgrunn er nyttig ved skrivingen av en roman som ”Et velsignet barn”, siden den belyser det komplekse forholdet mellom far og barn, mellom barna som alle er halvsøsken av hverandre, mellom far og de ulike kvinnene hans og mellom barna og kvinnene i farens liv. Fra denne listen har jeg valgt å rette fokus mot Erika og Ragnar og det komplekse forholdet mellom dem og til omgivelsene.

3.13 ERIKA OG RAGNAR – SØSKENKJÆRLIGHET ELLER NARSISSISME?

Som tidligere nevnt, ligger det føringer i teksten som gir inntrykk av at Ragnar kan være sønn av Isak. Både Ragnar og Isak har stort hode og tynne ben, og Erika og Ragnar sammenligner ansiktene sine og kommenterer likhetstrekkene, til tross for at de kanskje er de eneste som ser disse trekkene. Ragnars mor er også med på å styrke søskenteorien når hun oppsøker Isak for å be ham om å gi Ragnar en rolle i et drama som skal settes opp i det lille samfunnet, og som mange av innbyggerne har en større eller mindre rolle i, og som er et av sommerens høydepunkter. Denne ene tingen – å gi ham en rolle – er tydeligvis det eneste hun noen gang ber om fra Isak i forhold til sønnen, og det at hun får det som hun vil, kan tyde på at han har en forpliktelse overfor mor og sønn, muligens altså fordi han er Ragnars far.

Erika og Ragnar har et helt spesielt forhold, selv om mye taler for at de ikke har noe felles. Ragnars figur er framstilt som annerledes og fremmed, trass i tilsynelatende fysiske

likhetstrekk med og tilknytning til både Erika og Isak. Han er ensom, uten andre venner enn Erika, og han løper omkring på øya, alltid alene, og uten at noen vet hvorfor han løper.

[...] føttene hans rørte nesten ikke ved bakken og på avstand minnet han om et skogsvesen, en alv eller et uhyre. [...] Han var ikke pen, det var sant. Han hadde pipestilkbein og smale håndledd men det verste var den lille klumpen eller utveksten mellom brynene som fikk ham til å se ut som en gutt med tre øyne eller to neser.
(Ullmann 2001:93)

Utseendemessig skinner det groteske gjennom ved at han har for mye av noe – en utvekst som gir inntrykk av å være en ekstra nese eller et ekstra øye – og for lite av noe annet – for tynne armer og bein. De ulike delene av kroppen hans står dermed i kontrast til hverandre, og danner en form for ambivalens, hvor utveksten mellom øynene er den tydeligste, synlige grotesken. Som tidligere nevnt har nesen en vesentlig betydning i den groteske tradisjonen hvor den symboliserer fertilitet og virilitet, og Ragnar med en ekstra nese – med andre ord svært fertil – står i skarp til Ragnar med altfor tynne armer og bein.

Ragnar og forholdet hans til Erika er noe av det som kanskje mest tydelig og åpenbart innehar groteske elementer. Utseendet, med det store hodet og de tynne beina står i kontrast til hverandre. Livet i ensomhet og som sønn av enslig mor står også i kontrast til det livet han kunne levd som anerkjent sønn av det som sannsynligvis er hans far, den framstående og berømte Isak, et liv hvor han kunne vært en del av den store søskenflokket som er barn av Isak. Det mest groteske er likevel den delen av forholdet hans til Erika som tar en seksuell form. De to unge er fortsatt bare barn, og antagelig halvsøsken, og det seksuelle aspektet er ikke bare grotesk, men i tillegg ulovlig. Når han kysser henne, legger hun seg ”tettere inntil ham og griper hendene hans og legger dem på brystene, mellom beina. Hun drar ham oppå seg og vil ikke at det skal være over noen gang, aldri.” (Ullmann 2001:255)

Er det seksualiteten mellom Erika og Ragnar et bilde på eller en side ved kjærlighet mellom mennesker? Erich Fromm sier at den seksuelle tiltrekning skaper ”forbigående illusjon av en forening og sammensmeltning” (Fromm 1956:58), noe som underbygger tanken om at særlig Ragnar i sin ensomhet streber etter en forening med et annet menneske, i dette tilfellet Erika, hans egen halvsøster. Ifølge Fromm vil en slik tiltrekning og påfølgende sammensmeltning

uten ekte kjærlighet i mange tilfeller føre til at partene i ettertid skammer seg, hater hverandre og føler seg mer ensomme enn før:

Deres kjærlighet i virkeligheten en egoisme *à deux* – to mennesker som identifiserer seg med hverandre og løser sitt isolasjonsproblem gjennom å utvide det enkelte individ så det omfatter to. De opplever å overvinne sin ensomhetsfølelse, men allikevel, siden de avsondrer seg fra resten av menneskeheten, forblir de adskilt fra hverandre og forblir fremmede for hverandre – den forening de opplever er en illusjon. (Fromm 1956:59)

I seg selv er ikke en slik sammensmelting eller forening grotesk, men den delen av det som Fromm kaller selv-kjærlighet kan derimot sies å ha en grotesk dimensjon når han viser til John Calvin og Sigmund Freud som begge hevder at selvkjærlighet betyr det samme som narsissisme, at ”libido vender seg innad, mot en selv” (Fromm 1956:62). Jeg holder fast ved denne tanken og utelater den videre drøftingen hans av selv-kjærligheten og selviskhet/uselviskhet, siden drøftingen blir mer et sidespor enn essensen jeg vil ha tak i, nemlig den narsissistiske kjærligheten. I seg selv er heller ikke narsissisme grotesk, i og med at det dreier seg om kjærlighet rettet innover i en selv, men dersom to søsken, i dette tilfellet Erika og Ragnar, ser seg selv i den andre, og dermed retter libido mot den andre, selv om det er en innadrettet tiltrekning, tar den form av en grotesk kjærlighet – seksuell forening mellom søsken. Søskenkjærlighet er i utgangspunktet vakkert og riktig, men her trekkes den inn i et tabuområde hvor den blir omformet til noe kroppslig og erotisk, noe som er et av grotesktradisjonens kjennetegn sammen med at allmenn godkjente normer, i dette tilfellet normen for akseptert seksualitet mellom to mennesker, trekkes ned på et allment ikke-akseptert nivå – seksualitet mellom søsken. I tillegg kan man trekke linjer til det Bakhtin sier om en annen av de sentrale ideene ved groteske framstillinger:

to kropper i èn, hvor den ene er fødende og døende, den anden er i færd med at blive undfanget, nedbrudt, født [...] Individualiteten er her fremstillet som flydende, allerede døende, men endnu ikke færdig; det er en kropp der står på tærsklen til graven og vuggen samtidig. [...] Endelig er denne åbne, ufærdige krop (døende – fødende – ved at blive født) ikke tydelig afgrænset fra verden: den er èt med verden, èt med dyrene, èt med de materielle ting. (Bakhtin 2001:52)

Ambivalensen i symbiosen Erika-Ragnar kommer til syne gjennom at det er ett individ på vei mot døden og graven – Ragnar – og ett individ av motsatt kjønn, Erika, på terskelen til og på vei mot livet som følger etter fødsel og barndom, et liv utenfor det isolerte samfunnet som man – om det settes på spissen – kan fristes til å sammenligne med et morsliv og en fødende kvinne som frambringer både fødsel og død. I tillegg står Ragnars utseende i skarp kontrast til Erika: Han har ifølge Erika noe uhyreaktig ved seg, og er en blanding av en alv og et skogsvesen, og har en utvekst mellom øynene som kan minne om noe djevelsk eller demonisk, noe som kan minne om en tidligere nevnt grotesk, sammensetningen av ulike dyre- og menneskeskikkelser. Ragnars dyrelignende trekk forsterkes gjennom at han har bygget en hytte i skogen som ingen andre enn Erika vet om, hvor han har sitt hemmelige liv, blant annet det hemmelige, ulovlige livet med Erika. I hytta er han trygg og føler seg ikke utstøtt og ensom, her ser han seg i speilet og tenker at han slett ikke er stygg, og her er han trygg og i fred for dem som utsetter ham for fysiske og psykiske slag. Han jobber kontinuerlig med oppgradering av hytta, og hamstrer mat og drikke med tanke på lange, trygge opphold i den. Her er han en ”ekte” mann, og her ser Erika ham som nesten vakker. I dette isolerte rommet framstår de, og opplever de, en enhet som utelukker de brutale omgivelsene.

Også Erikas følelser for Ragnar er ambivalente. ”Erika lengter etter ham når de ikke har sett hverandre på en stund, men når de er sammen vil hun bare vekk.” (Ullmann 2001:255) Hun vil ikke vedkjenne seg vennskapet og forholdet til Ragnar, siden vennekretsen hennes består av ungdommer som mobber og mishandler Ragnar, men hun sitter hos ham i hytta og trøster ham når han gråter på grunn av mishandlingen.

Det er som om Ragnar alltid er med henne. Hun pleier å tenke seg at han står et stykke unna og betrakter henne. [...] De ligger på feltsengen og rører ved hverandres ansikter, hverandres øyne, nese, munn, kinn og Ragnar kan si at vi er like du og jeg, Erika. [...] Han fanget inn ansiktene deres i speilet og sa: - Du ser det, ikke sant? Vi er like som søsken. (Ullmann 2001:255-256)

De mentale og fysiske båndene til Ragnar er sterke og står i stor kontrast til det livet hun lever utenfor sfæren hun befinner seg i sammen med ham, hvor hun nekter å vedkjenne seg ham, arbeider kontinuerlig for å bli godtatt av Ragnars verste plageånd, Marion, og hvor hun til slutt røper det hemmelige skjulestedet hans for Marion og kretsen rundt henne, noe som er den direkte årsaken til Ragnars død. Ambivalensen blir dermed synliggjort også gjennom at

Erika er både ett med ham og utfører handlingen som fører til at han dør. Hun er livskilden hans og morderen hans, og derfor en ambivalens i seg selv, samtidig som hun er en del av ambivalensen i symbiosen med Ragnar. Også dette kjærlighetsforholdet blir åpnet og synliggjort gjennom det groteske i det, og spørsmålet som oppstår blir dermed: Hva er det groteskes funksjon i litteraturen, og hvorfor benytter Linn Ullmann seg av dette når hun beskriver kjærligheten?

DEL 4

4.1 DET GROTESKES FUNKSJON

For å finne mulige svar, vil jeg se på hva slags funksjon det groteske har hatt i tidligere tider og tradisjoner. Mikhail Bakhtins ”Karneval og latterkultur” og Helge Nielsens verk ”Det groteske” vil være en viktig kilde til forståelse, ettersom det der trekkes fram ulike sider og teorier rundt dette temaet. Punkter jeg vil bruke for å åpne opp for forståelsen av funksjonen, er blant annet likestilling av grotesk og ”normal” verden, demaskering av samfunnsforhold, katharsis og mimesis, utdeliggjøring og utvidelse av virkeligheten og synliggjøring av meningsløsheten i livet og verden, og jeg starter med hvordan bruken av det groteske kan bidra til å utvide virkelighetsforståelsen.

4.2 VIRKELIGHETSFORSTÅELEN UTVIDES

Forståelsen, tolkingen og oppfattelsen av virkeligheten er subjektiv og dermed unik for det enkelte individ. Likevel har vi en tilnærmet felles forståelse av en rekke grunnleggende elementer på tvers av kulturelle, sosiale og religiøse skillelinjer. Et menneske ser ut som et menneske, og innehar det man forbinder med menneskelige egenskaper, og skiller seg tydelig ut fra alt annet liv i dyreriket. Mennesket blir født, vokser opp, gifter seg, føder barn, blir eldre og dør. Det omgås individer i samme kategori som deler det samme livsløp med noe varierende innhold, men de store linjene er de samme. Mennesket har – enten medfødt eller innprentet – moralske og etiske regler, forståelse og normer, og man forholder seg til disse, også dette i varierende grad, men grunnprinsippene ligger i bunnen. Ut fra dette vil jeg se på en funksjon som endrer den fastspikrede normverdenen vi befinner oss i, nemlig at *det groteske kan utvide selve virkelighetsforståelsen*.

Helge Nielsen trekker fram Heinrich Schneegans "Geschichte der grotesken Satire" fra 1894 når han siterer følgende: "Det groteske begynner der, hvor umuligheden begynner" (Nielsen 1976:124). Videre trekker han inn John Ruskin og "The Stones of Venice" fra 1851-53 når han utdyper tanken om at det groteske er en utvidelse av gjeldende virkelighetsforståelse, for eksempel tidens moral, hvor det går en grense mellom tillatt og ikke tillatt. For Ruskin er det groteske "forbundet med det ophøjede og udtrykker det ufuldstændige menneskes længsel efter religion, og hvis man så de groteske former i deres sande lys [...], ville de ophøre med at være groteske og blive sublime." (Nielsen 1976:126) Videre siterer han Ruskin i uttalelsen om at "En fin groteske udtrykker på ét øjeblik, ved en række symboler, som kastes sammen i en dristig og frygtløs forbindelse, sandheder, som det ville have taget lang tid at udtrykke ved ordets hjælp." (Nielsen 1976:126) Utvidet virkelighetsforståelse, adaptasjon av grotesk til sublimt og grotesker som uttrykker sannheter ord ikke er i stand til – dette er noe av det jeg vil komme inn på som en av flere mulige funksjoner for det groteske som grep eller metode i Ullmanns og Enquists romaner.

Jeg velger nok en gang å bruke Karin Blom i "Før du sovner" (Ullmann 1998). Hun har en tendens til stadig å komme med usannheter, forvrengninger av fakta og ren løgn. Noen vil kalle henne en lystløgner som ikke forholder seg til virkeligheten. Da er vi tilbake til den virkeligheten jeg kommenterte ovenfor – en generell, grunnleggende virkelighet som er mer eller mindre felles for alle mennesker uavhengig av kulturelle og sosiale forhold. Når vi trekker inn det Schneegans og Ruskin poengterer om at det groteske kommer inn der det umulige begynner, og videre at det groteske omdannes til noe sublimt om vi ser det groteske i dets sanne lys, får Karin og hennes betraktninger og uttalelser et nytt perspektiv. Hun omformer hun kjæresten Carl til en fisk når hun tar av ham støvlene. For det første – kan det være sant at Carl aldri tar av seg støvlene? Det er neppe sannsynlig. Enda mindre sannsynlig er det at han blir en fisk når hun tar av ham støvlene mens han sover. Lystløgneren Karin er kanskje en kvinne som ser verden "annerledes, og [...] ser andre ting end andre", som Helge Nielsen siterer fra Christian Morgenstein (1905). Nielsen peker på at "det, som kan ligne sprogfantasi i traditionen fra Rabelais og Fischart, er blevet til en radikal tvivl på ordets evne til at gengive virkeligheden." (Nielsen 1976:127) Når Karin forteller om sine opplevelser, framstår de som umulige og uforståelige i den formen hun framlegger dem på, mye på grunn av ordvalget, som gjør historiene hennes usannsynlige og lite troverdige:

Carl hadde våknet. Carl var ikke lenger Carl. Carl var en makrell. Carl var en liten grønn og blå fisk som sprellet fortvilet rundt oppå dynen [...] Han hadde lyseblå utstående øyne, to store og sju små finner [...] Jeg tok ham mellom hendene – han var helt glatt – og la ham forsiktig ned i glassbollen. Det tok ikke lang tid før han begynte å komme seg igjen. (Ullmann 1998:143)

Hvordan ville denne historien sett ut om Karin hadde benyttet en realistisk framstillingsform i historien om Carl? Han har muligens sider og egenskaper som er vanskelige for Karin å forstå og å forholde seg til, og dette formidles gjennom at Carl nekter å ta av seg støvlene. Uansett hva Karin gjør, har hun ingen kontroll over denne problemstillingen, noe som frustrerer henne i så stor grad at hun må ty til ufine grep, som hun skildrer gjennom en historie hvor hun tar av ham støvlene mens han sover. Når hun har fått det som hun vil – noe hun også pleier, og som vi ser mange eksempler på i romanen – blir han en fisk, en makrell. Kan dette være et bilde på hvordan Karin ser ham etter ”seieren”? Mister han sin manndom, sin integritet og sin identitet? Det er en mulig tolking, ettersom hun også forteller om familiens latterliggjøring av ham av familien hennes, og hans tvil på at han kan elske henne etter hendelsen, noe som kan tyde på at han også selv mister grepet om sin plass og sin rolle i forholdet til Karin. Uansett benytter hun seg av bilder når hun forteller sin opplevelse, og Ullmann legger en variant av det groteske i disse bildene, i dette tilfellet transformeringen menneske-fisk. De ”umulige” bildene utvider virkeligheten og dermed også forståelsen og tolkingen av det hun vil formidle, det vil si aspekter av de vanskelige og kompliserte sidene ved forholdet deres som hun ikke forstår eller klarer å formidle.

Opplevelsene hennes av moren Annis fremmede og deformerte ansikt blir også framstilt som en sannhet som uttrykkes gjennom grotesker der ordene ikke lenger dekker opplevelsen og forståelsen hennes. Hun skremmes og vemmes av moren på nivåer hun ikke kan definere, så hun lager en historie hvor hun transformerer Annie til noe hun ikke trenger eller klarer å forholde seg til med utspring i ansiktsoperasjonen. ”Julie ser ikke ut til å merke noen ting”, sier Karin om søsteren. Selv reagerer hun med å pakke seg inn i haugevis av klær, samt å ta på seg solbriller hver gang hun skal treffe moren:

Jeg ser på henne. Hun har tre neser og en sløyfe i håret. Og så begynner det å svi i øynene. Det svir og renner. [...] Jeg ser forsiktig på henne, ett øye åpent og ett øye

lukket. Nå har hun bare to neser, men øynene triller omkring som spillemaskinkuler.
(Ullmann 1998:233)

Hva har egentlig skjedd med Anni? Dr. Preston, kirurgen, hevder at han har ”funnet” Anni, og at hun vil takke ham. Har Anni virkelig funnet seg selv, og blitt kjent med seg selv gjennom det hun opplevde i Amerika? Fører dette i sin tur til at Karin ikke lenger føler at hun kjenner sin mor? Eller er det opplevelsen av ikke å føle at hun har kontroll over hva moren foretar seg lenger? Moren foretar noen endringer på utseendet, og hun adopterer en rekke barn som trenger henne. Hun ble lenger i Amerika enn døtrene hadde planlagt – hun tok styringen selv, og fratok dermed døtrene noe de i utgangspunktet kontrollerte. Julie reagerer tilsynelatende ikke, og Karin sier ikke noe om hva hun føler, men hun lager en versjon og et bilde av situasjonen som de andre mener er typisk henne, nemlig å overdramatisere. Også dette er et eksempel på det å se verden på en måte de andre ikke ser den, samt å gjengi virkeligheten i en form som ikke ordene i seg selv er i stand til. Karin bruker bilder, groteske bilder, der ordene ikke kan formidle følelsene, men vi får et innblikk i en utvidet virkelighetsforestilling som sier noe om hvordan hun har det. ”Hun ser på meg og jeg får lyst til å slå henne igjen, slå det flytende ansiktet hennes, slå det tilbake til noe jeg kan holde fast ved”, sier hun (Ullmann 1998:236), noe som underbygger tanken om utrygghet og følelsen av tapt kontroll og et ønske om å få tilbake det forholdet hun tidligere hadde til sin mor.

Når menneskets opplevelse af verden er af en sådan art, at det oplevede bryder menneskets forventningshorisont så voldsomt, at dets orienteringskategorier svigter og der opstår en samtidighed af modsat rettede reaktioner som latter og redsel, er der tale om en grotesk oplevelse. (Nielsen 1976:212)

Nielsen peker videre på at forventningene som skapes gjennom idealsamfunnet, ikke står i forhold til den opplevde virkeligheten, så jo sterkere forventningshorisonten er forankret i et individ, dess større blir kontrasten og sjokket når opplevelsen og en forvrengning av idealet inntreffer. En forklaring på at flere er i stand til å se det groteske, er ifølge Nielsen individets stigende viten, kunnskap og ikke minst realistiske sans. Han peker på at mens noen hevder at verden er blitt mer grotesk nå enn før, og at dette kan være årsaken til at ”groteskkunsten blomstrer” (Nielsen 1976:212), mener han at verden ikke er verken ”mer eller mindre grotesk end i oldtiden og på Shakespeares tid [...] men at menneskets evne til og sans for at se de

groteske fænomener er blevet meget større i takt med den stigende REALISME og ved større viden og innsigt.” (Nielsen 1976:212) Han hevder at mye taler for at menneskets reaksjoner på det groteske er annerledes enn tidligere, og at det groteske som opplevelseskategori er en bevissthetsprosess ”hva enten der ligger ydre perciperbare fænomener til grund eller det drejer sig om rent psykiske opplevelser som visioner eller hallucinationer.” (Nielsen 1976:213) Om Karin Bloms opplevelser er hallusinasjoner, visjoner eller ytre fenomener, er for omgivelsene kanskje ikke vanskelig å definere, men hennes egen definisjon er at det er virkelige, reelle historier og hendelser, og dette danner dermed grunnlager for hennes reaksjoner og agering, noe som står i kontrast til de andres, for eksempel søsteren Julies, opplevelser og påfølgende reaksjoner.

Det Nielsen trekker fram her underbygger tanken om at Karin ikke er en løgner eller en dramatiker, hun bare ser verden på en måte som andre ikke ser den, og hun opplever verden på en måte som ikke harmonerer med den aksepterte virkelighetsoppfattelse og formidlingen av den. I relasjonene og tilknytningen til moren og kjæresten er hun ”nødt” til å uttrykke sorg, frustrasjon og tap, og hun gjør det i en form som for de fleste er uforståelig når den bryter med generelle regler for uttrykksmåter. Dette utvider i sin tur forståelsen av hva et menneske er, og hvordan det tilnærmer seg hendelser, situasjoner og andre individer, noe som igjen kan knyttes opp mot hvordan det forholder seg til kjærlighetsforhold og andre nære forhold. ”Enhver teori om kjærlighet må begynne med en teori om mennesket, om hva det vil si å være menneske”, sier Fromm (Fromm 1991:14), og hevder samtidig at mennesket er nødt til å utvikle sin bevissthet og finne en ny harmoni for å komme videre i forhold til en den harmoni som er gått tapt. En måte å utvikle seg på i den retningen, kan være gjennom å utvide virkelighetsforståelsen slik Karin gjør når den tidligere harmonien må erstattes av en ny.

4.3 IDENTITETSDANNELSE: DER ORD IKKE STREKKER TIL

For å belyse denne funksjonen, har jeg valgt å trekke inn en bit av romanen ”Nedstörtad Ängel” (Enquist 1985) fordi den inneholder et tydelig eksempel på en lignende måte å formidle opplevelser og følelser på ved hjelp av groteske bilder der ord blir utilstrekkelige eller ikke dekkende. Jeg-personen forteller om en periode av livet der han bare har tre drømmer, noe som antyder et ufullstendig jeg. Han forteller historier om andre mennesker, om Ruth som bærer med seg avstøpningen av Brechts hode, om K og kona som på tross av at de hater hverandre, opprettholder et seksuelt forhold til hverandre, om gutten de tar seg av og

som dreper barnet deres og om Pinon og hans kone Maria, det ekstra hodet som vokser ut av hans eget hode. Ser man historiene under ett, kan de sees på som en rekke brikker som til sammen danner et puslespill, en enhet, hvor alle bitene integreres i jeg-personen og er med på dannelsen av et helt menneske. Hvert enkelt menneske besitter både gode og mindre gode sider, samt groteske sider, slik jeg tidligere har vist at disse personene har gjennom sine handlinger og sine egenskaper. Ruth drikker, er mentalt syk og snakker til den døde Brecht, og gir oss dermed et bilde på hvordan hun lider og elsker, uten at ordene blir det viktigste i formidlingen av følelsene hennes. Gutten har heller ikke nok ord til å formidle sitt indre liv, og begår den uforståelige handlingen å drepe det uskyldige barnet til sine velgjørere. Pinon, monsteret som ble hentet opp fra grotten, har en kone som fysisk er en del av ham, men hun mangler ord, noe som vanskeliggjør kommunikasjonen mellom dem.

For jeg-personen er disse historiene i all sin vakkerhet og grufullhet, i all sin ambivalens, en måte å forklare dannelsen av hvordan identiteten hans etter hvert utvikles og kompletteres. Det opplevde eller forventede utvikler seg i en retning eller til et resultat fortelleren, i dette tilfellet jeg-et i Enquists roman, ikke kan forutse eller håndtere på en adekvat måte, derfor tar han i bruk historier og bilder som dekker feltene der ordene ikke strekker til, eller som dekker det umulige som oppleves av individer som ser verden i en annen og utvidet form enn det man antar og foregir som vanlig. Mot slutten av romanen drømmer jeg-personen en ny drøm:

Det var en ganske liten ekspedisjon: det var Pasqual Pinon og hans Maria, jeg selv, K, hans kone, gutten og Ruth B. [...] Det var en følelse av stille lykke og besluttsomhet, alle skulle vi hjelpe til. Ruth og gutten og K og hans kone og jeg og Pasqual og Maria. Sammen var vi et menneske. (Enquist 1985:104-105)

Som deltager eller betrakter integrerer han disse historiene i seg selv, og framstår til slutt som et komplett, fullstendig individ. De tre søstrene i "Et velsignet barn" (Ullmann 2005) gjør noe tilsvarende med det de har opplevd. Erika og Laura som direkte medskyldige i Ragnars død, og Molly, tilskuer til den grufulle hendelsen, velger som voksne å stå ansikt til ansikt med det som skjedde i barndommen når de drar tilbake til øya, faren og opplevelsene fra den gang. "Vi har jo mye å snakke om" (Ullmann 2005:388), sier Molly, og Erika svarer at hun tror de må la det meste ligge. Dette kan forstås som om hun ikke ønsker at de skal snakke om det, men også at ordene ikke vil være dekkende for alt som er nedlagt i dem av hendelser, opplevelser og følelser. Noe som underbygger denne tanken, er de ulike historiene fra en

ettermiddag de som barn lekte utenfor Isaks hus, hvor Molly bestemt husker at Ragnar deltok, mens Erika hevder at han ikke var sammen med dem. Begge møter fortiden, men ordene er ikke dekkende eller avklarende for de subjektive opplevelsene og følelsene som knytter dem til de faktiske hendelsene. Fellesnevneren er integreringen av fortidens elementer i seg, både de grufulle og skremmende som har vært fortiet og undertrykket, og de positive, gode opplevelsene som også har funnet sted, slik at de kan framstå som helhetlige, fullstendige individer, noe som har betydning for forholdet deres til andre mennesker, noe som synliggjøres gjennom blant annet Erikas behov for å ringe sønnen som er på ferie og egentlig ikke vil forstyrres av sin mor, og minnene hennes om hvordan faren Isak ventet på henne i starten av sommerferien og hun løp ”inn i og opp i armene hans” (Ullmann 2005:383). Etter hvert som identiteten gjennom integreringen av fortiden utvikles, blir også forholdet til nære, familiære relasjoner sterkere og framstår i en lykkeligere form. Dermed har Linn Ullmann belyst nok en side av mellommenneskelige forhold ved hjelp av det groteske som virkemiddel.

4.4 TO LIKESTILTE VERDENER

Helge Nielsen kommenterer flere funksjoner ved bruken av det groteske som grep eller teknikk innen kunst og i særdeleshet litteratur, og han mener litteraturforskeren Jurij Manns alogisme er den mest overbevisende innen grotesklitteraturen. Mann mener nemlig at grotesken i litteraturen speiler virkeligheten, hevder Nielsen og siterer fra *O groteske v litterature*, 1966:

[...] foran os har vi et sprog-kunstværk. [...] Kunstværket er en sluttet helhed. Men det er simpelthen utænkelig uden ... ikke-litterært materiale. Det er et selvstændigt eksisterende mikrokosmos, ikke bare med sin egen befolkning, men også med sit eget landskab og klima og med sin egen atmosfære, og det rummer sin egen motivation. Men det eksisterer kun takket være den ydre virkelighed. (Nielsen 1976:194)

Mann ”går ud over den sædvanlige accentuering af forvrængninger og kontraster og oftest fører til en ”grotesk” verden, hvor den normale og den ”afsporede” verden har samme vægt og ret.” (Nielsen 1976:215)

Nielsen viser også til grotesker hvor overdrivelser og kontraster blir tatt i bruk, men at det groteske likevel ikke består av overdrivelsene og kontrastene i seg selv, men i en sammenstilling av logiske og ulogiske elementer. Om det litterære verket inneholder ulogiske bilder satt inn i en logisk kontekst, samtidig som aktørene i teksten agerer ut fra den allmenngyldige logiske konteksten, oppstår grotesken:

Set på baggrund af læserens objektive logikk er begivenhederne usandsynlige; personerne i kunstværkets verden accepterer dem, men forsøger at handle ud fra den samme objektive logikk. Det groteske opstår her ved sammenstillingen af de alogiske begivenheder og personernes logiske opførsel. (Nielsen 1976:197)

Når verden i seg selv framstår som kaotisk, irrasjonell, splittet og motsetningsfull, hvorfor skulle da litteraturens sammensetning av fantastiske bilder, hendelser og situasjoner være usannsynlige? Ut fra disse momentene er det ikke vanskelig å se hvorfor Mann mener at den normale og den avsporede verden er likestilt med samme vekt og rett. Karin Bloms oppfattelse av verden omkring henne er dermed like gyldig og sann som søsteren Julies, trass i at de har diametralt ulike versjoner av det som skjer. Når Karin bærer en surmulende makrell, Carl, ned til frokost etter at hun har tatt av ham cowboystøvlene, er dette hennes opplevelse. Julie, og antageligvis resten av familien, ser høyst sannsynlig et ungt par som har kranglet, og at Carl er sur og fornærmet. Begge versjoner er sanne og riktige i lys av groteskdefinisjonen til Mann, Ruskin og Morgenstein. En av episodene som skildres i "Nåde" (Ullmann 2002) inneholder en slik blanding av logiske og ulogiske elementer: Mai er bortreist, og uten at hun vet det, har Johan reist etter for å være sammen med henne. Mai sitter inne på hotellrommet og jobber, mens Johan står utenfor og ringer henne. Hun hevder at været er pent, mens han står utenfor i regnet og vet at hun ikke snakker sant. Han forstår aldri hvorfor hun gjør dette, ettersom det ikke finnes noen sannsynlig eller logisk grunn for å lyve for ham - han står utenfor hotellet og vet at hun sitter med arbeidet sitt. Mai serverer uten å blunke en "sannhet" som ikke har noen logikk for Johan, likevel er nettopp ærlighet en av de egenskapene Mai framhever ved seg selv, og han vet at hun er ærlig på sitt ulogiske vis.

Et annet eksempel på to likestilte, men kontrastfylte verdener finner vi i "Når jeg er hos deg" (Ullmann 2001), hvor Martin forteller om sin opplevelse av tiden etter at datteren Bi er født. De to verdenene han befinner seg i er virkelighetens verden og drømmeverdenen hans. Begge framstår som like reelle for ham, selv om han tydelig uttaler at den ene er relatert til

drømmene han har om natten. ”En blodig klump på operasjonsbordet, en uformelig levende ting [...] og da klumpen reiser seg, da klumpen opphører å være klump, roper Stella at jeg må ta henne i armene mine” (Ullmann 2001:157), slik beskriver Martin en av drømmene sine. Hver natt drømmer han om henne:

Bi kommer til ham i søvnen, i stadig nye forkledninger. Hun er avskyelige ting han har spyttet ut eller gjort fra seg på bakken, hun er ødelagt, mishandlet, full av sår og utslett. Av og til, i drømme, ligger han med henne, legger seg oppå henne i barnesengen (Ullmann 2001:158).

Om morgenen når Stella henter Bi og legger henne til brystet, har Martin problemer med å forholde seg til den verdenen han befinner seg i når han er våken: ”Se som hun spiser. Men bildene er der fremdeles. Hun ligger jo der, jeg kan se det, forstå det” (Ullmann 2001:159), sier Martin, men kommer ikke utenom det faktum at Bi hjemsøker ham om natten: ”Dette fremmede barnet. Denne veldig fremmede” (Ullmann 2001:159), forklarer Martin. Han forsøker å skille de to verdenene ved å bruke fornuften når han konstaterer fakta, men følelsene og opplevelsene er like realistiske som det han omgir seg med i våken tilstand. Han plasserer ulogiske elementer inn i en logisk verden, slik Nielsen viser og kommenterer. Martins forhold til Bi bærer preg av at han ikke klarer å skille mellom de to verdenene, og fremmedfølelsen og avstanden mellom dem opprettholdes på grunn av det. Gjennom dette belyser Linn Ullmann enda en side av nære, menneskelige relasjoner - en tabubelagt side i foreldre-barn-forholdet – eller foreldre-barn-kjærligheten – en grotesk, skremmende og avskyelig side som er eksisterende på lik linje med den normgitte, perfekte og idealiserte kjærligheten som finnes mellom foreldre og barn.

4.5 TILSLØRING OG DEMASKERING

Gjennom lesningen av romaner med ulike elementer av grotesker som litterært grep, kan man i første omgang danne seg et inntrykk av at kjernen i innholdet er en tung, dyster, destruktiv og virkelighet hvor det gis lite håp for enkeltindividet og samfunnet som helhet. Ragnar i ”Et velsignet barn” (Ullmann 2005) er et mistilpasset individ i et samfunn og i et kjærlighetsforhold som sakte, men sikkert ubønnhørlig ødelegger ham og til slutt tar livet av ham. Johan i ”Nåde” (2002) har hele livet ventet på dødsdommen, får den til slutt i form av diagnosen uhelbredelig kreft, og starter deretter på veien mot døden i en forråtnelsesprosess

hvor han opplever sin egen kropp – og sitt eget liv og samliv med Mai – gradvis oppløses og forsvinner utenfor hans kontroll og rekkevidde, noe som fører til løftet han presser kona Mai til å innfri – å gi ham den nødvendige hjelp til å dø når han ikke lenger er i stand til å utføre denne handlingen selv.

Kjærligheten mellom menneskene ser tilsynelatende tung, dyster og destruktiv ut. Man går ut fra at K og hustruen i ”Nedstörtad ängel” (Enquist 1985) en gang elsket hverandre, giftet seg av kjærlighet og fikk barn sammen som et resultat av kjærligheten, siden det er idealet og målet i en ”normal” virkelighet, men ender opp i en situasjon hvor kona blir innlagt på psykiatrisk institusjon etter at barnet deres blir drept av gutten de tar inn i varmen og elsker. Det K og kona sitter igjen med, er et seksuelt forhold preget av kulde, ensomhet og taushet. Karin Bloms (Ullmann 1998) kjærlighetsliv er en årelang katastrofe hvor hun prøver og feiler og tar i bruk det hun anser som virkningsfulle metoder for å oppnå det hun ønsker, og som hun går ut fra har noe med kjærlighet å gjøre. Hun tvinger fram en reaksjon fra en fremmed mann i sin søsters bryllup, forfører ham trass i at kjæresten hans befinner seg i samme hus, og hun faller senere for Carl, men ydmyker ham og nekter å godta hans valg om å beholde de symbolske cowboystøvlene på, og også dette forholdet blir ødelagt. Axel og Gerds forhold og ekteskap i ”Når jeg er hos deg” (Ullmann 2001) er preget av utilfredsstilt lengsel etter nærhet, intimitet og kjærlighet, og består likevel av avsky, vemmelse og avstand, og Gerd dør uten noen gang å få dekket behovene sine hos Aksel, eller å komme løs fra ham for å kunne leve i et godt forhold sammen med sin mangeårige elsker. I samme roman faller – frivillig, ved et uhell eller med hjelp av ektemannen Martin – Stella ned fra et hustak etter et ekteskap som startet godt, men som ubønnhørlig beveger seg mot avstand, ensomhet og død. Det kompliserte forholdet mellom Ragnar og Erika i ”Et velsignet barn” (Ullmann 2005), med elementene søskenkjærlighet, tenåringskjærlighet, lengsel og samhørighet og kontrastene incest, ensomhet, illojalitet og død er nok et eksempel på hvordan kjærligheten framstår i et destruktivt lys hvor groteskene florerer og opptre i mange varianter.

Gjennom en slik framgangsmåte påpeker forfatteren den tilsynelatende meningsløsheten i den mellommenneskelige verden, muligens også i en større sammenheng – samfunnsstrukturen. Helge Nielsen (1976) viser til ”Die Wandlung des Juvenal. Satire zwischen gestern und morgen” av Werner Neubert (1966) når han trekker fram to viktige aspekter i denne sammenheng, nemlig

aggressiv demaskering af samfunnsforhold og magter, der er menneskefjendske [...] at utydeliggjøre de faktiske forhold og sammenhænge i samfundet, og nætopdenne udvisking af det satireverdige ser Neubert som en resignation over for det. I stedet træder en skepsis eller tvivl om det mulige i at erkende sandheden. (Nielsen 1976:180)

Han peker dermed på to motsetningsfulle funksjoner – *demaskering* av virkeligheten og *utydeliggjøring* av den gjennom bruken av grotesker som virkemiddel. Ved utydeliggjøringen eller utviskingen blir det groteske et uttrykk for forfatterens lek med virkeligheten, sier Nielsen, når han ikke ”formår at erkende sammenhengene i verden” (Nielsen 1976:180), og leken blir i seg selv et mål hvor dekadens og eskapisme blir viktige tendenser. Ved demaskering av samfunnsforholdene gjennom bruk av grotesker, har forfatteren en ”verdanskuelse, der ser bag virkningene til årsagene” (Nielsen 1976:180), noe som bygger opp under den realistiske tenkemåten om speile samfunnsforholdene gjennom litteraturen:

Hvorvidt verden er blevet grotesk, diskuteres ofte i sekundærlitteraturen, i hvis mer tvivlsomme del det er en stående vending, at groteskkunsten blomstrer, fordi verden er grotesk d. v. s. består af uforenelige modsætninger og forvridninger, som nærmer seg det meningsløse. (Nielsen 1976:212)

Selv om Nielsen ikke er av den oppfatning at verden er mer grotesk i dag enn i tidligere århundrer, er det tanken om speilingen av det groteske i en grotesk verden og dermed en innsikt i og forståelse av fenomener i samfunnet, i denne sammenheng kjærlighetsforhold som fører til en demaskering av disse gjennom litterære grep jeg vil poengtere. Til tross for en tilsynelatende motsetning i utydeliggjøring og demaskering gjennom groteskene som litterære grep, ser vi også en parallell funksjon mellom disse to aspektene: Forfatteren aner problemstillingene og konfliktene, men erkjenner kanskje ikke fullt og helt sammenhengene, og tar dermed i bruk groteskene der ordene eller forståelsen ikke strekker til, og retter på sin måte søkelyset mot konflikten, slik at han på denne måten ”*leger med virkeligheten*” (Nielsen 1976:180). Motsetningen, demaskeringen, har samme funksjon, men i en mer åpen og avdekkende form, hvor det groteske tydelig fungerer slik at konflikten åpenbares i et realistisk lys hvor forfatteren har innsikt og forståelse nok til å belyse og framlegge viten og kunnskap gjennom sin kunstform, i dette tilfelle litterære tekster med kjærlighet og samliv som tema, og med det groteske som en metode til å åpne og avdekke hva kjærlighet og samliv i realiteten består av.

Utydeliggjøringen og tilsløringen av de faktiske forhold i samfunnet og i mellommenneskelige forhold skildres – ikke ved at forfatteren, men fortelleren Karin Blom – gjennom de fantastiske historiene Karin gjennom hele oppveksten og langt inn i voksen alder serverer når hun ”ikke formår at erkende sammenhengene i verden” og dermed ”leger med virkeligheten” (Nielsen 1976:180). Det ser ut til at Karin ikke skjønner sine egne reaksjoner og ikke kjenner målene sine, verken når det gjelder i relasjonene til familien, hovedsakelig moren Anni, eller i forhold til mennene hun møter. Dermed tilslører hun både historiene og reaksjonene, blant annet hendelsen med Carl som transformeres til en makrell og Anni som returnerer fra Amerika med nyoperert ansikt og nye erfaringer. Hendelsene i seg selv pakkes inn i et fantastisk omslag som gjør dem ugjenkjennelige for omgivelsene – og leserne – med mindre man innehar egen kunnskap som gir innsikt nok til en meningsfylt forståelse og tolkning. Når hun ikke klarer å erkjenne de faktiske forholdene, ser det ut til at hun ved hjelp av de fantastiske historiene leker med språket for på denne måten å unngå en ærlig og selverkjennende skildring av følelsene og reaksjonene. Hun beskriver Anni som et vesen med monstrøse trekk hun ikke klarer å forholde seg til, og hun skildrer Carl som en ynkelig liten makrell som hun skalter og valter med som hun vil når hun endelig får kontrollen over den biten av ham han ønsket å beholde for seg selv.

Også demaskeringen er et synlig trekk hos Ullmann, og i den forbindelse vil jeg trekke inn Erika og Ragnar igjen, samt ungjenta Marion, som framstår som dronningen på den lille øya Hammarsö.

Marion er verst. Marion er en drittkjerring. Psykoboy, roper hun når hun ser ham men det er hun som er psyko. Det er Marion og hele jævla gjengen hennes som er psyko. [...] Marion har fått med seg flere denne sommeren (Ullmann 2005:223).

Hva er grunnen til at Marion angriper Ragnar på denne måten? Ifølge Ragnar har de to en gang vært kjærester, noe som kan være den underliggende årsaken. For er det ikke slik mange agerer i etterkant av et avsluttet forhold? Man hater det man en gang har elsket eller vært fascinert av. Her demaskeres avskyen og avstanden som har oppstått, og viser seg i det som ser ut som ren ondskap i Marions utfall mot Ragnar. Når vi møter de samme personene i andre omgivelser og under andre forhold, fører demaskeringen til ny innsikt og kunnskap,

som for eksempel når Ragnar møter Marion i storbyen Stockholm, hvor de begge bor og oppholder seg resten av året:

En gang i fjor vinter traff han Marion utenfor Rigoletto ved Kungsgatan. Da nikket de til hverandre og sa hei som om de var helt vanlige bekjente. Hun var forkjøla og blek og hadde en teit lue trædd nedover hodet og en dunjakke kneppet helt opp til halsen. [...] den dagen på Kungsgatan var hun ikke pen eller søt engang, bare en helt vanlig jente med en teit lue på hodet. (Ullmann 2005:226-227)

Hvor er det forholdet hans til Marion demaskeres? Er det her, i storbyen, hvor hun bare er en forkjølet jente som nikker og sier hei, eller er det på øya hvor hun er hersker og dronning og har makt over liv og død? Er det i episoden hvor hun blir tvunget til å bite av en stor, blodfull flott fra rumpa til kameraten Fabian? ”Og det var da Pär la armen rundt henne og sa at kanskje du skal holde opp med å kalle folk psyko, Marion, og han holdt henne fast og sa at hvis hun ikke spiste opp flåtten på rompa til Fabian så ville han skjære av henne alt håret.” (Ullmann 2005:172) Marion gråter uten lyd og uten ord, men tar seg sammen og knaser flåtten mellom tennene og svelger den ned, og deretter kaster hun en flaske etter Ragnar, som var den som kom med ideen en av de sjeldne gangene han har fått lov til å være med i fellesskapet, og dermed er alt som før – Ragnar blir nok en gang ekskludert fra gruppa og løper hjem.

De tre episodene er samlet med på demaskeringen av Marion og Ragnars forhold til henne. I storbyen er Marion, i likhet med de fleste andre enkeltindividene, usynlig, alminnelig, liten og ufarlig. I bygdemiljøet, det lille samfunnet på øya i den svenske skjærgården, kommer den sterke, vakre, dominante Marion til syne og får rom og muligheter til å utøve denne siden av seg selv til fulle. I ungdomsgjengen, en annen form for samfunn, møter hun derimot sin overmann i kjæresten Pär, noe som bringer fram enda en side ved henne – hun gråter, taper ansikt og dermed makt når hun blir bedt om å spise flåtten på kameratens rumpe, men henter fram styrke og stolthet og gjennomfører den bestialske handlingen, og dermed beholder hun plassen sin i gjengen. Sårbarheten til Marion – og et hvert individ i en lignende gruppe – blir synliggjort og avdekket gjennom denne hendelsen, og er derfor en del av demaskeringen av et individ i flere faser, forhold og situasjoner som alle forsterkes og framtrer ved hjelp av det groteske aspektet.

4.6 GROTESK KJÆRLIGHET – HVORFOR?

Jeg har kalt oppgaven min ”Linn Ullmanns groteske kjærlighet” og har sett på betydningsinnholdet i begrepene *grotesk* og *kjærlighet*. Kjærlighet har vist seg å implisere mange aspekter og elementer, og i en utvidet form kan man kanskje spørre seg om det i de mest ekstreme formene fortsatt kan kalles kjærlighet. Jeg velger å gjøre det når den kraften som er nedlagt i følelsen er så sterk at den opprettholdes på ett eller annet nivå mellom to mennesker. Det groteske på sin side har en så lang, omfattende og innholdsrik tradisjon at jeg har måttet foreta valg som både bekrefter og er i tråd med mine egne tanker og teorier, samtidig som målet har vært ikke å utelate viktige aspekter ved dette enorme feltet, og jeg har definert begrepet ut fra dette. I tillegg har jeg sett på mulige funksjoner gjennom bruk av det groteske som virkemiddel og som ”briller” eller metoder for å utvide kjærlighetsbegrepet. Dermed står jeg igjen med et viktig spørsmål – som også danner grunnlaget for hvorfor jeg ønsker å behandle dette emnet og formulerer tittelen som nevnt – hvorfor bruker Linn Ullmann nettopp denne sammenstillingen av elementer – det groteske og kjærlighet? Eksisterer og vedvarer kjærligheten *på tross av* koblingen mellom disse, eller *fordi* koblingen er der? Jeg har vist til mange eksempler på kjærlighetsforhold i Linn Ullmanns romaner og underbygget dem med historiene i Enquists roman ”Nedstörtad Ängel” (1985), og vil nå trekke inn noen av dem for å forsvare og underbygge denne problemstillingen.

Erich Fromm peker på interessante aspekter ved kjærligheten mellom to parter – mann og kvinne, foreldre og barn og mellom venner, og jeg vil trekke fram noen av synspunktene hans som i første rekke dreier seg om forholdet mellom mann og kvinne. Som jeg har kommentert tidligere, mener Fromm at ”Det dypeste menneskelige behov er [...] gjenforening, å komme ut av ensomhetens fengsel” (Fromm 1956:16) gjennom en sammensmeltning eller en orgiastisk forening med et annet menneske. Dette behovet må nødvendigvis resultere i mange ikke-fungerende symbioser og konstellasjoner, lik dem Linn Ullmann beskriver i sine romaner. Det er ifølge Fromm tre veier å gå for å overvinne ensomhetsfølelsen gjennom ulike forhold: Den orgiastiske foreningen, konformitet, tilpasning og et behov for å være lik andre og sist, men ikke minst, gjennom skapende virksomhet der mennesket kommer ”i intim kontakt med sitt materiale, som representerer utenverdenen” (Fromm 1956:24). Disse tre karakteristikkene kan kaste lys over denne delen av problemstillingen.

4.7 INTIMITET I EN SKAPELSESPROSESS

For å starte med den siste av disse, nemlig det å komme i intim kontakt med sitt materiale gjennom en skapelsesprosess, vil jeg trekke inn to forhold, ett hos Ullmann og ett hos Enquist, sistnevnte fordi det er så konsentrert i formen. Enquists jeg-person forteller om Ruth og Bertholdt Brecht som har et turbulent forhold hvor hun ender opp alkoholisert og ensom på psykiatrisk institusjon. Først når Brecht er død, oppstår det et ”harmonisk” kjærlighetsforhold mellom dem. Ruth konstruerer Brecht på egenhånd – en avstøpning av hodet hans som plasseres i en eske hun alltid bærer med seg og tar fram når hun selv ønsker og trenger det. Gjennom sine ”samtaler” med ham frambringer hun etter hvert et skaperverk, hvor samtalene og selve avstøpningen begge deler kan være materialer hun benytter i prosessen for å oppnå den intime kontakten med Brecht hun har higet etter hele sitt liv, og hun er lykkelig og tilfreds i dette selvskapte forholdet, som for utenforstående virker grotesk i sin form.

Forholdet jeg vil trekke fram hos Ullmann er det som oppstår mellom Anni og kirurgen som opererer ansiktet hennes:

[...] han sitter helt nær henne. Han snakker om [...] hvordan han kan forme et ansikt, fullføre et ansikts egentlige potensiale. [...] Dr. Preston sukker, strekker seg over bordet og stryker Anni over håret, rører ved øynene hennes, kinnene hennes, leppene hennes. (Ullmann 1998:231)

Det er ifølge datteren Karin lenge siden noen har berørt Anni på en slik måte – intimt og sensuelt, noe som er medvirkende til at hun blir et materiale dr. Preston benytter i prosessen mot et produkt han skaper. Prosessen blir ekstremt intim gjennom det han sier idet han henter skalpellen for å begynne på verket sitt: ”Vi gjør dette sammen. Jeg tildekker deg ikke. Jeg åpner. Jeg åpner deg. Og når du våkner igjen vil du takke meg – for da har jeg funnet deg. Da har jeg endelig funnet deg.” (Ullmann 1998:231)

Sekvensen der kirurgen forbereder Anni på operasjonen, har et nærmest erotisk aspekt ved seg i måten han henvender seg til Anni på, og hun lar seg besnære. Hun er hans skaperverk, og han tiltrekkes av det intime ved det han skal skape. Den samme intimiteten finner vi både i hans tilnærmelser til barna han skal bruke til dette formålet – de er en del av det materialet han trenger sammen med menneskene han skal forme eller omforme. Også i episoden med dronning Imelda finner vi den samme erotikken og intimiteten. Når hun mister silketøffelen

og foten kommer til syne – helt svart og med en illeluktende stank – da vekker han henne forsiktig og hvisker til henne at han vil kurere føttene hennes. Kombinasjonen groteske føtter skjult i silketøfler, samt et verdensberømt vakkert ansikt – som han for øvrig også har operert – kunne vekket avsky hos kirurgen, men også her er det intimiteten som er det dominerende uttrykket når han betrakter materialet han skal forme og skape noe av.

4.8 KONFORMITET OG TILPASNING

Fromm hevder at også konformitet og tilpasning er et viktig aspekt i ønsket om en sammensmelting av individer. Han bruker riktignok begrepene i sammenheng med en samfunnskultur hvor mennesker preges av ensomhet og isolasjon og gjennom tilpasning kan oppnå fellesskap med en enhetlig gruppe: ”Hvis jeg gjør meg lik andre [...] er jeg reddet – reddet fra min angst og ensomhetsfølelse.” (Fromm 1956:19)

Nok en gang vil jeg benytte Erika i Linn Ullmanns ”Et velsignet barn” (2005) som eksempel siden hun er part i minst to forhold jeg vil knytte opp mot denne tanken. Det ene forholdet har hun i forhold til gruppen av ungdommer i det lille samfunnet i den svenske skjærgården. Hun har et nært forhold til Ragnar, men har også et sterkt behov for en identifikasjon med ungdommene som mobber Ragnar:

Erika kjenner at det ærefult å låne ut tingene sine til Marion. Da er det hun som er utvalgt, den foretrukne over de andre jentene. [...] Marion lener seg inntil Erika, legger hodet på skulderen hennes og sier: - Du og jeg, Erika! Vi er verdens beste, nærmeste, kjæreste venninner! (Ullmann 2005:264)

Marion bytter imidlertid ut sine ”kjæreste” venner stadig vekk, og utnytter og bruker dem etter behov. Likevel har både Erika og flere av de andre ungdommene et tydelig behov for å tilpasse seg gruppa som styres av Marion. Erika lar seg derfor forme slik hun tror Marion vil ha henne, selv om hun blir seksuelt mishandlet av henne, og selv om det betyr at hun er illojal mot den personen hun også er i et konformitetsforhold til, nemlig Ragnar. Hvis hun motsetter seg noe av det Marion bestemmer eller foretar seg, eller hvis hun innrømmer at Ragnar og hun er kjærester, vet hun at hun vil bli utstøtt av gruppa. Erika trekkes i to retninger – mot gruppa hvor Marion bestemmer, og mot Ragnar som hun ser seg selv i og oppnår en sammensmeltning med på flere nivå, ettersom de er venner, søsken og kjærester. Foreningen

gjennom en slik tilpasning tar dermed to former: I sammensmeltingen med Marion – som også innebærer seksuell forening hvor Marion blir tilfredsstilt av Erika mens de soler seg, og senere hvor Marion mishandler Erika med en vibrator som en hevn for dette – ser vi sadomasochistiske trekk, noe som ifølge Fromm er et middel som kan tas i bruk for å unngå ”den uutholdelige følelsen av å være isolert” (Fromm 1956:25). Den andre tilpasningen og sammensmeltingen er av symbiotisk art, som ”kan sies å hente sitt biologiske mønster fra forholdet mellom den svangre mor og fosteret. De to er allikevel ett [...] de trenger hverandre. [...] Moren er fosterets verden” (Fromm 1956:25). Erika og Ragnars forhold har elementer av dette i seg, samtidig som de er likestilte på andre områder, som for eksempel når de ser seg selv i hverandre, men særlig Ragnar har et slikt avhengighetsforhold til Erika. Hun er hans liv og verden, og hun beskytter ham og dekker behovene hans når hun ikke svikter ham til fordel for Marion og mobben.

4.9 ORGIASTISK FORENING

”... hos mange individer hvor isolasjonen ikke brytes på andre måter, antar jakten på seksuell orgasme etter hvert en funksjon som minner om alkoholisme eller narkomani.” (Fromm 1956:19) Slik betegner Fromm den tredje kategorien forening jeg vil behandle i sekvensen om at kjærlighetsforholdene oppstår *fordi* de bunner i de nevnte tilstandene hentet hos Erich Fromm.

Forholdet mellom K og kona i ”Nedstörtad ängel” (Enquist 1985) underbygger tanken om at den seksuelle foreningen antar en form som minner om avhengighet i samme kategori som narkomani eller alkoholisme. Eks-ekteparet hater hverandre etter sigende, men møtes jevnlig under kummerlige forhold for å ha samleie. De snakker ikke sammen, verken under seksualakten eller i forkant av den. Gjennom ordløse signaler avtaler de å møtes for å oppnå denne foreningen. Som tidligere nevnt, kan dette bunne i ønsket om forening på andre og dypere plan, og middelet de benytter for å unngå ensomhet eller oppnå et visst mål av, eller en form for, kjærlighet, er en ren seksuell forening.

Hos Linn Ullmann finner vi også eksempler på den stadige jakten på sammensmelting av seksuell karakter, blant annet hos Karin Blom, slik jeg har beskrevet i episoden der hun forfører Aaron i sin søsters bryllup. Også mellom Mai og Johan ser vi denne formen for forening selv i øyeblikk Johan er nærmest dødsens: ”Mai leide sin spinkle mann ut fra

sykehuset [...] og de kjørte rett til sommerhuset [...] Johans avmagrede kropp slynget seg rundt kroppen hennes, til hun forsiktig førte den myke penis inn i seg” (Ullmann 2002:68). Mai har alltid nytt det seksuelle samværet med mannen Johan, og har aldri lagt skjul på det. Selv i hans tilstand, hvor de begge vet at han kun har dager eller uker igjen å leve, er behovet for denne formen for tilfredsstillelse sterkt til stede. Ambivalensen er tydelig – liv og død i forening – men også en forening fordi de ønsker og trenger kjærlighet hos hverandre og tyr til den orgiastiske sammensmeltningen som kan gi dem øyeblikk av denne rusens frihet fra virkeligheten. Når jeg nå har kastet lys over forening i tre kategorier som kan si noe om *fordi*, skal jeg trekke forholdet mellom Johan og Mai videre inn i den motsatte enden, nemlig at kjærligheten vedvarer og opprettholdes også *på tross av* det groteske, og jeg vil bruke noen av de samme aspektene fra Fromms verk ”Om kjærlighet” (1956) som jeg benyttet i forrige sekvens. Noen av aspektene vil nødvendigvis inneholde noen av de samme elementene, ettersom det groteske er fellesnevneren, og resultatet – kjærlighet eller forening i en eller annen form – er det samme.

Mai og Johan er ett av flere tydelige eksempler på forhold hvor det groteske er synliggjort rent fysisk. Hun er ung, han er gammel og døende. I tillegg kommer ulikhetene og forskjellene mellom dem på det intellektuelle og mentale plan inn som et eksempel på en nødvendig ingrediens i dette forholdet:

Han tvilte ikke på Mais kjærlighet. Han begrep riktignok ikke hvorfor hun elsket ham. [...] Men når han lå våken om natten og grublet, tenkte han at hun var en slik kvinne som bare kunne elske en mann som var svakere enn henne, en som beundret henne og var prisgitt henne og at en slik kjærlighet i bunn og grunn var fornedrende for begge to. Den gode kjærligheten skal være mellom likesinnede og likeverdige, ikke sant? (Ullmann 2002:37)

Mai er velutdannet, viljesterk, selvstendig og en respekter og godt likt lege. Johan er en tidligere skribent som tidlig i karrieren skrev en artikkelserie som vakte en viss oppsikt, men har siden den gang ikke skrevet noe av betydning, med unntak av et plagiat som resulterte i at han måtte førtidspensjonerte seg. Overfor den vakre sommervikaren Dolores vil han ikke utsette seg for ydmykelsen det er å miste verdigheten, så han lar henne tro at han har skapt artikkelen som hun er svært begeistret for. Overfor Mai innrømmer han alt – artikkelen er et plagiat og han har fått sparken, men Mai verken forakter ham eller avviser ham, tvert om føler

hun medlidenhet med ham og legger armene rundt ham. Episoden knyttes opp mot det Johan antar – Mai kan bare elske en som er svakere enn ham. Her framstår hun som en mor som trøster barnet sitt og som elsker ham like høyt som før. Også der Johan legger livet i hendene hennes og bidrar til å avslutte livet hans er Mai den suverene og han den som gir henne makten over liv og død. Dette er i høyeste grad en motsetning, og altså en kjærlighet som eksisterer *på tross av* det groteske i forholdet mellom disse to.

Det som skjer mellom Gerd og Axel er også interessant i denne forbindelsen. Forholdet mellom dem er livslangt, det vil si til Gerd dør, til tross for at det er gjennomsyret av store motsetninger, forskjeller og grotesker. Mens Axel vegrer seg for en sammensmelting med Gerd på alle nivå, både mentalt og fysisk, gir Gerd aldri opp håpet om å oppnå et nærere forhold til sin ektemann. Hun opplever en sterk ensomhet i ekteskapet, og oppretter derfor et forhold til sin tidligere kjæreste som varer i mange år. Hver gang hun forsøker å bryte med Axel, viser han ulike sider av seg selv som setter en stopper for planene hennes, enten han framstår som liten, svak og redd og gråter, blir hard og kald og bruker barnet som pressmiddel eller har samleie med henne. Alle midlene virker, og hun gir opp forsøket på å forlate ham.

Ambivalensene i forbindelse med dette har jeg drøftet tidligere i artikkelen, så det går jeg ikke inn på her, siden spørsmålet handler om hvordan et forhold kan bestå på tross av medynkvekkende og avskyvekkende motsetninger, hendelser og handlinger. Slik Fromm ser det, er ensomheten en essensiell årsak, og middelet blant annet en orgiastisk forening som døyver ensomheten. Axel bruker dette middelet som ett av flere for å beholde henne, til tross for at han vegrer seg mot det og vanligvis bare gjør sin plikt på det seksuelle området. Men når han møter situasjonene der Gerd vil forlate ham, ser det ut til at middelet seksuell forening også blir det middelet som også døyver hans egen ensomhet, ikke bare Gerds. Begge er ensomme i ekteskapet og – om enn sjeldne - orgiastiske møter mellom dem forhindrer brudd.

Hittil har jeg ikke kommentert forholdet mellom Torild og Arvid, et av de mange umake parene i Ullmanns "Før du sovner" (1998), men som en del av forholdene som består tross i ulike former for grotesk innhold, passer disse to inn i helheten, og presenteres helt i tråd med temaet:

to ulykkelige rasende mennesker som lurte på hvorfor de giftet seg for tjue år siden rett etter gymnaset, hvorfor de fortsatte å være gift da Arvid forelsket seg i en pike

som het Karoline for seksten år siden, og hvorfor de fremdeles er gift i dag, når alt som er igjen er rent: rent hat, ren frykt, ren forakt, ren fortvilelse. (Ullmann 1998:32)

Arvid drikker og sjikanerer Torild, og hun forakter ham og kaller ham patetisk. Ullmann stiller – gjennom Karin – det samme spørsmålet som jeg spør meg selv om gjentatte ganger etter å ha lest bøkene hennes: Hvorfor fortsetter de å være gift? Fromm peker på ulike midler som tas i bruk for å unngå ensomheten, noe som ut fra de eksemplene jeg har underbygget dette synet med, men Torild og Arvid legger et nytt aspekt til de nevnte teoriene. På vei til et ferieopphold i Sverige sammen med store deler av familien har Arvid startet alkoholinntaket allerede i bilen:

Han er plagsom og grov. Han kaller Torild for en hest. Vi kjører [...] inn i Värmland: små røde torp, åpne landskap, beitende dyr [...] det er vakkert, og hver gang Arvid ser en hest [...] stikker han hodet ut av bilen og roper TOORILD KOM SKAL DU FÅ EN SUKKERBIT. [...] Torild sitter i baksetet og vil gråte hele dagen (Ullmann 1998:112-113).

Karin Blom overraskes derfor stort når hun morgenen etter observerer de to sittende i morgenlyset, på golvet: ”Arvid og Torild sitter [...] i pyjamas, med hver sin store kaffekopp. Arvid stryker Torild over ansiktet. Torild smiler. [...] Panne mot panne.” (Ullmann 1998:14) På tross av innholdet i ekteskapet – hat, forakt, fortvilelse – er kjærligheten til stede mellom dem, en ambivalens i seg selv – vakkert og grimt i en enhet. Ullmann lar Karin tolke denne scenen når hun sier at

jeg skal ikke si at jeg vet sannheten om andres ekteskap, alt det som utgjør et ekteskap, alle de bitte små tingene, for eksempel at Aleksander kremter så harskt og selvhøytidelig hver gang han skal uttale seg om noe og blir nervøs, og ømheden det vekker i Julie, alle de tingene som ingen andre vet (Ullmann 1998:114).

Uten å trekke noen bastant konklusjon, kan det se ut som om et ambivalent forhold mellom mennesker – preget og gjennomsyret av ekstreme følelser som hat, forakt, frykt, ensomhet og død – frambringer eller inneholder situasjoner, hendelser og følelser preget av motsatt karakter, eller døyves av disse, slik at forholdene opprettholder et eksistensgrunnlag som inneholder ett eller flere nivå av kjærlighet slik Fromm, Alberoni og Müller definerer den.

Som jeg har kommentert tidligere, er teorien min at Linn Ullmann ønsker å åpne for nye forståelser av kjærlighet, samliv og mellommenneskelige relasjoner gjennom tekstene sine og på denne måten vise hva kjærlighet er eller kan være, og hvorfor og hvordan den vedvarer og opprettholdes mellom partene trass i komplekse problemstillinger.

AVSLUTNING

Prosjektets målsetning har vært å undersøke og åpne Linn Ullmanns tekster hvor tematikken er kjærlighet, samliv og konstellasjoner og relasjoner av mellommenneskelig art. Samtlige av disse inneholder groteske elementer, situasjoner, hendelser, individer og sammenstillinger av disse. Problemstillingens plattform er derfor koblingen mellom det groteske og kjærligheten, og framtinger definisjonene av begge disse begrepene. I tillegg blir Ullmanns bruk av det groteske som virkemiddel og metode for å forklare kjærligheten belyst, samt det groteskes funksjon i litteraturen.

Enquists "Nedstörtad ängel" (1985) i sin konsentrerte form fungerer som en presentasjon av det Ullmann gjør i sine tekster, nemlig å vise parforhold hvor groteskene er betydelige og omfattende. En definisjon av det groteske som begrep tar utgangspunkt i de tre teoretikerne Bakhtin, Kayser og Nielsen. Mens Kayser peker på at det groteske er den fremmedgjorte verden, en lek med det absurde og et motsetningsforhold mellom liv og død, hevder Bakhtin at motsetningen er ikke-eksisterende, og at døden er en betingelse for livet. Han vektlegger ambivalensen og peker på kontraster av ulike karakterer, men disse danner altså ikke motsetninger, men et helhetlig konsept med en fornyende kraft. Helge Nielsen retter fokus mot forvrengninger, kontraster og brudd på alminnelige regel- og normsett, og Freud mot fremmedgjøring og uhyggeliggjøring av det nære og kjente. Betydningsinnholdet i det groteske er med andre ord stort og omfattende, men essensen er opphevingen av fastlagte forståelser, regler og normer.

Definisjonen av kjærlighet kan deles inn i tre ideer: Alberonis lidenskap og ønske om forandring, Müllers eros, sexus og agape som rettes mot den andre parts annerledeshet og evig tilhørighet gjennom seksualakten, og Fromms tese om sammensmelting som menneskets dypeste behov, som inkluderer ulike framgangsmåter for å oppnå dette: kontroll, konformitet, intimitet og orgiastisk tilstand. Ullmanns skildring av kjærligheten impliserer død, sadisme, incest, hat, sjikane, avsky, tap og sorg, men også motsetningene omsorg, nærhet og trofasthet.

I utgangspunktet ser det ikke ut som om hun skildrer kjærlighet mellom mennesker, men gjennom undersøkelsene mine finner jeg ut at det er nettopp det hun gjør. Den normbaserte, ideelle, perfekte kjærligheten eksisterer ikke i romanene hennes, men ved hjelp av det groteske som metode synliggjør hun hva kjærligheten *egentlig* består av, og hvordan og hvorfor den opprettholdes på grunn av eller trass i de groteske elementene.

Det groteske som funksjon åpner for en utvidet virkelighetsforståelse der ord ikke er tilstrekkelige, likestiller den groteske og den såkalt normale verden og demaskerer og tilslører virkeligheten, omgivelsene og individet - alt knyttet til kompleksiteten i mellommenneskelige relasjoner og forhold. Linn Ullmanns metode for å definere og forklare denne kompleksiteten er en gjennomført bruk av det groteske som virkemiddel.

LITTERATURLISTE

Primærlitteratur

Ullmann, Linn 1998: *Før du sovner*. Oslo: Tiden Norsk Forlag AS.

Ullmann, Linn 2001: *Når jeg er hos deg*. Oslo: Tiden Norsk Forlag AS.

Ullmann, Linn 2002: *Nåde*. Oslo: Forlaget Oktober as.

Ullmann, Linn 2005: *Et velsignet barn*. Oslo: Forlaget Oktober as.

Sekundærlitteratur

Alberoni, Francesco 1979: *Forelskelse og kjærlighet* [1979: *Innamoramento e amore*]. Göteborg: Bokförlaget Korpen.

Alberoni, Francesco 1997: *Eg elsker deg* [1996: *Ti amo*]. Oslo: Det Norske Samlaget.

Bakhtin, Mikhail 2001: *Karneval og latterkultur* [1965: *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*]. Fredriksberg: DET lille FORLAG.

Bersani, Leo 1989: *Freuds korpus. Psykoanalyse og kunst*. [1984: *Edition du Seuil*]. København: Babette.

Bibelen. 1996 Watchtower Bible and Tract Society of New York Inc.

Dickens, Charles 2201: *Vår felles venn* [1865: *Our Mutual Friend*]. Oslo: H. Aschehoug & Co.

Enquist, Per Olov 1985: *Nedstörtad Ängel. En kärlekshistorie*.

Fromm, Erich 1991: *Om kjærlighet* [1956: *THE ART OF LOVING*]. Oslo: Aventura Forlag.

Freud, Sigmund 1998: *Det uhyggelige* [1919: *Das Unheimliche*]. København: Røvens Sorte Bibliotek.

Gogol, Nikolaj Vasiljevitsj 2004: *Døde sjeler* [1842: *Tsjitsjikovs eventyr*]. Oslo: Solum forlag.

Jung, Carl Gustav 1991: *Mennesket og dets symboler* [1964: *Man and His Symbols*]. København: Lindhardt og Ringhof.

Lesky, Albin 1995: *Den greske tragedie, 2. opplag* [1968: *Die griechische Tragödie*]. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Müller, Olav 1995: *Seksualitet – sexus, eros, agape*.

<http://www.katolsk.no/artikler/sexviten.htm>

Nielsen, Helge 1976: *Det groteske*. København: Berlingske Forlag.

Sylfest, Ove 1987: *Det litterære karneval*. Odense: Odense Universitetsforlag.